

... et les ateliers de femmes
(où se jouent les regards)



S O R E L C O H E N



*... et les ateliers de femmes
(où se jouent les regards)*

S O R E L C O H E N

14 septembre – 2 novembre 1986

Une exposition organisée par
le Musée d'art contemporain de Montréal

Conservateur
Gilles Godmer

Photographies
Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), pages 24, 25
Studio Blanc (Montréal), page 15

Conception graphique
Grauerholz + Delson

Dactylographie
Carole Paul

Typographie
Photocomp rb

Impression
Imprimerie O'Keefe

Imprimé au Canada

Cette exposition a reçu l'appui financier
du Conseil des Arts du Canada. Le Musée
d'art contemporain de Montréal est subventionné
par le Ministère des Affaires culturelles du
Québec et bénéficie de la participation financière
des Musées nationaux du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1986
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
3e trimestre 1986
ISBN 2-551-06652-2

SOMMAIRE

- 5** Remerciements
- Avant-propos
Marcel Brisebois
- 7** Le regard spéculaire de Sorel Cohen
Gilles Godmer
- 12** Catalogue
- 27** Veiled Relations: The Fabric of Sorel Cohen's Work
Robert Graham
- 33** Biographie
- 35** Bibliographie sélective
- 36** Liste des oeuvres exposées

REMERCIEMENTS

Notre gratitude va en tout premier lieu à Sorel Cohen elle-même pour l'indéfectible disponibilité, l'amabilité et la générosité dont elle a fait preuve tout au long de l'élaboration de cette exposition et du présent catalogue. Nous savons gré également à Robert Graham d'avoir amicalement accepté de se joindre au projet. Nous remercions aussi le Musée des beaux-arts du Canada pour nous avoir consenti le prêt d'une oeuvre. Enfin nos remerciements vont à Diana Nemiroff et Jessica Bradley pour leur efficacité et leur gentillesse dans nos rapports avec le Musée des beaux-arts du Canada.

G.G.

AVANT-PROPOS

Longtemps séduits par le reportage, les photographes nous ont donné à voir un monde que nous ne regardions peut-être que distraitement. Ils se sont présentés comme les témoins de phénomènes tantôt banals, tantôt exceptionnels, non sans porter souvent sur ces réalités un jugement engagé.

Ici comme ailleurs, nous assistons depuis quelques temps, à un renouvellement des pratiques photographiques. L'attitude du photographe-reporter laisse place à d'autres conduites. Misant sur l'efficacité de ce médium, des peintres même l'ont adopté et en ont modifié la portée. Alors que certains ont trouvé dans la photographie la matière première d'où ils tiraient leurs oeuvres, d'autres artistes ont fait appel à l'oeil de la caméra pour remettre en cause le discours figuratif, hier encore dominant. C'est le cas de Sorel Cohen. On sait comment, depuis quelques années, sa recherche transgresse les codes établis pour interroger, entre autres, certaines pages de l'histoire de la peinture, les conventions de cet art et, bien au-delà, la fétichisation du corps féminin à laquelle ont contribué tant d'artistes, photographes aussi bien que sculpteurs ou peintres.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est reconnaissant à Madame Cohen d'avoir accepté de présenter sur ses cimaises le résultat de ses dernières recherches. Nul doute que ces oeuvres rencontreront le questionnement de nombreux visiteurs. À Monsieur Gilles Godmer qui est responsable de cette exposition et de ce catalogue, nous disons nos remerciements. De même, nous voulons exprimer notre gratitude envers monsieur Robert Graham, critique d'art, qui signe également un texte ici. La réflexion que tous deux nous livrent, nous permettra de mieux saisir le sens des travaux de cet artiste-photographe et leur importance tant esthétique que sociale.

Le directeur,
Marcel Brisebois

Atelier noir et blanc, 1986
Épreuve Ektacolor
133,3 cm × 187,9 cm



Le regard spéculaire de Sorel Cohen

Commencé en 1983, *An Extended and Continuous Metaphor*, ce long et patient travail photographique de l'artiste Sorel Cohen, étale ici ses dernières variations. Avec comme point d'ancrage le triptyque #6, oeuvre qui fut décisive pour l'orientation et le développement de cette «réflexion» à la fois esthétique et sociale. Depuis toujours, investi de sa propre image, mais surtout mettant en scène les objets, «les acteurs», et les gestes de la peinture – celle du XIXe en particulier – l'artiste dans ce travail s'est appliquée à élaborer un vaste répertoire des stéréotypes qui touchent à la peinture et à sa représentation.

Ainsi pas un signe qui ne soit pas là, à un moment ou à un autre. Tout y est: le chevalet, le tableau, les pinceaux, la palette, le drapé. Mais le modèle aussi: debout, avec un long tissu de soie rouge, rappelant un Courbet; assis, de façon à évoquer Delacroix¹, étendu, à la manière des Mayas de Goya; et dans d'autres poses encore qui pourraient faire songer à Ingres, Manet, etc... Et toujours la présence du peintre, dans la variété des rôles qu'on a pu lui voir tenir, avec constance, tout au long de l'histoire de la peinture depuis la Renaissance: peignant

face à son chevalet, ou encore dessinant, observant tour à tour, son modèle, son tableau, posant pour lui-même ou pour le spectateur.

Mais il faut voir la parcimonie qui a été mise à composer chacune des séquences de ce jeu de la peinture. Réduits à l'essentiel, ces signes sont distribués dans un environnement toujours uniformément noir qui les met en valeur, d'où ils ressortent immanquablement, mais qui les isole par ailleurs. Cependant, puisqu'ils réfèrent tous à la peinture, certains avec plus d'évidence que d'autres, ils deviennent – ils sont – bien évidemment opératoires l'un par rapport à l'autre (les uns par rapport aux autres), mais pour ainsi dire abstraitement, comme par ellipse, comme par nécessité également, puisque mis en présence, ils n'ont d'autre choix que d'établir cette relation à la limite du narratif, ou presque.

C'est donc dire ici l'importance qu'ont les signes, leur choix, leur jumelage, couplage, qui tels que présentés, s'il s'en dégage un aspect indéniablement apprêté, deviennent à la longue presque transparents, à force de répétition/variation, et ce en dépit de leur ostentation. Car s'il faut d'une part prendre

en compte l'information qu'ils nous fournissent, le contexte qu'ils installent, d'autre part faut-il également en épuiser toutes les couches. Il en reviendrait justement à leur insistance de tisser avec rigueur un second «rideau de scène» dont la fonction, pareille à celle qu'il incombait au noir sur lequel ils se détachaient ou mieux qui les projetait, serait de rendre visible, de faire voir, davantage par transparence que par opacité.

Et à chaque fois, au centre de ce théâtre, un acteur, toujours le même: Sorel Cohen. Sobrement vêtue du même costume, neutre, c'est-à-dire sans genre, unisexe, elle joue à prendre les gestes et les attitudes de tous les personnages concernés: le modèle/muse, le peintre, le spectateur. Toujours identifiable – il s'agit constamment de la même personne donc, et pour ceux qui l'ont déjà vue savent de plus que ces personnages, c'est l'artiste elle-même qui leur donne son apparence – elle ne fait que se revêtir de signes, marquant ainsi une distance certaine et avouée. De la sorte, elle se fait à son tour écran d'une dynamique, celle du regard et de tout ce qu'il implique, qui minimalement a lieu dans un espace res-

treint, mais qui par ailleurs a besoin d'un cadre que la peinture (celle du XIXe siècle par exemple) lui fournit admirablement d'autant que se joue (jouait) là, (ce que l'artiste rejoue ici en voulant mettre en évidence, par la distance du jeu et celle du temps), des rapports sociaux dont l'essentiel s'exprime dans un regard.

Ainsi outre la présence et l'étalage de ses attributs les plus évidents, on a retenu de la peinture dans ces mises en place, une présence souveraine du peintre, une conscience de son statut et de son pouvoir. Du modèle, à la fois inspiration et objet de représentation, on a fait ressortir sa passivité, son abandon, sa soumission, mais ici également sa conscience. À travers l'expression de la sensualité et de la beauté, une place a aussi été faite à la contemplation, à la délectation, à l'admiration. Enfin on a retenu de la peinture encore, d'une autre époque celle-là, du Moyen âge et de la Renaissance, la présentation morcelée en diptyque, triptyque ou polyptyque. Par conséquent, ce qu'on présente de cette peinture telle qu'elle nous est montrée, c'est sa pratique dans une hiérarchisation de sa présentation

formelle (surtout en ce qui a trait aux triptyque et polyptique), comme dans celle des rapports humains qui y ont cours.

De surcroît, on aura remarqué que de la peinture, un genre en particulier aura été privilégié: le portrait/autportrait; autant dans l'ensemble de ce que montrent les photographies, que dans les représentations des tableaux, oeuvres de ce peintre fictif, qui s'ajoutent aux signes rassemblés dans les photographies. Et l'on notera que ce genre pictural est celui par excellence de la distanciation, de la conscience; conscience de soi, de l'image projetée, mais aussi conscience de l'autre, de son regard, de ce qu'il voit de nous, de ce qu'il nous apprend de lui par ce regard, et lui de nous en le regardant ainsi.

Car au bout du compte, à la base de ce qui nous apparaît être maintenant cette construction en abysse, où se superposent et s'emboîtent la suite de ces écrans qu'on a pu identifier, (le noir, d'où se détachent les signes de la peinture, ceux-ci formant écran à leur tour et la présence de Sorel Cohen elle-même, donnant ses traits à tous les personnages habitant ses photographies), c'est du regard dont il s'agit.

Dans l'ensemble de *An Extended and Continuous Metaphor*, il circule ce regard, de toute part. Tantôt il s'adresse à un sujet, à un objet, aux deux à la fois, – ou l'un faisant office de l'autre –, ou encore il en croise un second, nous renvoie le nôtre, etc., jusqu'au vertige. À la limite, par la personne de l'artiste interposée, il n'y a même que lui qui puisse réussir à s'imposer vraiment, sur lequel on est sans cesse en bute; à plus forte raison bien sûr lorsqu'avec application il fait l'objet de la mise en scène (#18, #20), mais peut-être davantage lorsque sa présence en tant que telle, comme délibérément occultée, se fait davantage allusive, devient implicite par l'attitude ou la pose du personnage (#19).

Au centre, par conséquent, est placé le regard. Regard comme lieu de communication, d'échanges, de relations, de «commerce», d'information, mais également lieu de connivence, de complicité, d'hostilité aussi, de violence, etc. Au centre est placé ce signe ultime donc de la richesse et de la complexité des rapports entre individus. À lui seul, débarrassé de toutes connotations, il se trouve forcément à dire l'autre, implique sa présence qui

devient, théoriquement en tout cas, l'expression du possible. Car c'est bien sur ce territoire que quelque chose se dit dans ces photographies. Et ce territoire fondamentalement n'est pas sans viser à sa manière, quoiqu'indirectement, la «structure autrui» dont parle Deleuze, cette structure du champ perceptif qui «assure les marges et transitions dans le monde».²

Mais ici ce possible a tôt fait d'être balisé dans cette relation singulière du peintre au modèle. Ici l'autre est enfermé dans un réseau serré de regards qui déterminent des rôles dont la réalité impose ses contraintes au possible. Et de façon plus restreinte encore, l'autre ici a un sexe.

Car pour qui connaît l'artiste Sorel Cohen sait bien que l'appartenance à un sexe, c'est là une constante de son travail. Et pour qui l'ignorait, son omniprésence dans les photographies de cette série, l'omniprésence de la femme qu'elle est, dans les rôles qu'elle tient, aurait dû alerter à coup sûr. Qu'elle-même, une femme, et de la manière qu'on a vue, porte les attributs, mime les attitudes des peintres (toujours des hommes ou presque) qui ont été repré-

sentés ou l'ont eux-mêmes fait tout au long de l'histoire de la peinture, cela avait déjà tendance à se poser en énigme, parce que justement ces personnages, depuis toujours, ont été associés à un sexe. Pour la même raison, en prenant en compte ce point de vue, il aurait été davantage dans la nature des choses de la voir reprendre la panoplie des poses du modèle féminin. Mais cependant, sûrement pas dans le costume qu'elle revêt, qui vient secouer, mais avec mesure, certains automatismes de perception d'ordre strictement culturel. Et ici c'est notre regard qui est visé, et les habitudes qu'il a développées.

Plus encore qu'un simple regard, c'est celui d'une femme qui est au centre de ce travail. Et c'est pour cette raison qu'à chaque fois, la présence de cette femme fait problème en quelque sorte; que ce soit dans les rôles qu'on ne lui a jamais vu jouer – ou presque – (et ainsi qu'elle dit jouer), ou dans ces poses jamais, de façon systématique, accordées au costume qu'elle porte. C'est que bien sûr la présence de l'artiste emplit l'ensemble de ce travail, mais en même temps résiste en partie au jeu qu'elle initie. Ainsi sommes-nous constamment ballotés entre la

fiction de la peinture qu'on ne peut éviter, et la personne même de l'artiste qui la supporte partiellement (qui instaure comme une fiction au second degré) et qui dit que c'est une fiction, nous plaçant ainsi dans un entre-deux où prend place le sens d'un discours. À distance, dans le malaise qu'instaurent ces représentations, c'est le rôle même de la femme dont il est question. Ce qui est interrogé, c'est sa marche de manoeuvre, sa mobilité sociale, telle qu'elle est vécue, perçue, telle qu'elle est possible également.

Comme il est question d'autoportrait dans cette fiction sur la peinture, il en est bien entendu question au niveau même de Sorel Cohen qui en règle l'ensemble. Prolongeant une habitude d'auto-représentation qui remonte aux séries *Le Rite Matinal* (1976-77) et *The Shape of a Gesture* (1977), elle se représente en tant qu'elle-même également, c'est-à-dire comme femme – dont il est toujours question dans le travail –, et comme artiste qui signe ce même travail. Ainsi cet attribut de la conscience relié à l'autoportrait submerge-t-il la femme, l'artiste et l'ensemble de son travail, pour en exposer les rôles

et fonctions et en faire voir l'inextricable et pertinente complexité.

Pour Sorel Cohen, jouer tous les rôles dans ses photographies a donc pour effet de mettre l'accent sur ce double retour sur elle-même à la fin. Utilisant comme écran/prétexte la mise en place de cette fiction sur la peinture – discipline dont elle a eu par ailleurs une pratique dans le passé – ce serait de miroir en un sens, qui modifie légèrement l'image qu'il renvoie, dont il faudrait plutôt parler, puisque dans ses photographies, il y a adéquation entre l'artiste joué(e) par Sorel Cohen et celle qu'elle est dans la réalité, de même que pour le modèle qui est joué par elle-même et celui qu'elle est également dans la réalité pour son propre travail, et ce par intermittence depuis plus de dix ans.

À ce compte, plus que de miroir c'est d'auto-biographie, ou presque (qui irradierait en multiples biographies...), dont il faudrait parler ici, tant la distance/distanciation est ténue parfois, bien qu'elle passe entre autres par le cadre un peu rigide de l'histoire de la peinture. À un autre niveau selon le point de vue, plus subtilement, comme si ce qui était visé

se situait quelque part entre la fiction qui nous est donnée et la personne même de l'artiste qui s'offre aux regards, cette distanciation par rapport à «l'histoire picturale» qui nous est racontée se prolonge paradoxalement par la présence même de l'artiste (Sorel Cohen) qui vient s'interposer et donner un sens à cette information, en la faisant basculer dans son quotidien d'artiste et de femme surtout. Et ce travail en est un sur le double qui s'associe davantage à la métaphore, puisqu'il y a analogie/comparaison, de même qu'élargissement et enrichissement de sens où la présence de Sorel Cohen, artiste et femme, vient agir un peu comme ce membre occulté, cette structure innommée, implicite dans toute métaphore qui si elle l'était (nommée), s'exprimerait par les mots «tel», «comme» qui marquent un rabattement, une comparaison, mais «dans l'esprit», pour reprendre les mots mêmes que l'on a jadis appris.

Au plan artistique, ce travail qui est photographique dans ce qui en résulte comme objet en tout cas, n'en flirte pas moins avec d'autres formes: la performance où se confondent le sujet et l'objet, et pour

laquelle l'appareil photographique vient rendre compte de temps particuliers auxquels correspond une information particulière. Il y aurait le cinéma également (toujours concerné par le temps); celui qui s'attarde à la fabrication de l'image, celui qui exploite le plan séquence pour l'impact qu'il produit, pour la distanciation qu'il provoque quelquefois, pour le temps qui y est contenu. Et il y aurait aussi le théâtre, pour la précision et la netteté de la mise en scène, pour le miroir qu'il brandit souvent, et la distance qui même avec ambiguïté (la justesse du jeu parfois) se dit d'emblée, mais en a priori.

Ainsi l'entreprise de Sorel Cohen a-t-elle à voir avec cette dernière forme, celle du miroir qu'on braque en direction de l'assistance, un peu à la manière de Shakespeare dans la tragédie de Hamlet par exemple: théâtre dans le théâtre, par des comédiens qu'il invite, et en présence des principaux intéressés, Hamlet fait rejouer le meurtre de son père commis par le roi avec la complicité de sa mère; véritable point tournant du drame, ce moment privilégié de conscience rendue à elle-même viendra précipiter les événements et accumuler les morts. Il

s'agissait en fait de choisir un certain nombre de gestes, d'en extraire l'essentiel avec précision, et de les reproduire en face de qui l'on vise. En un sens, c'est ce qui a lieu dans *An Extended and Continuous Metaphor*.

«Et Vendredi annonce son projet mystérieux: le bouc mort volera et chantera, bouc volant et musical. Pour le premier point du projet, il se sert de la peau, épilée, lavée, poncée, étalée sur une structure de bois. Relié à une canne à pêche, le bouc amplifie le moindre mouvement de la ligne, assumant la fonction d'un gigantesque bouchon céleste, transcrivant les eaux sur le ciel».³

Différemment, davantage apparenté cette fois à la «comparaison qui s'établit dans l'esprit», l'ensemble de ce travail photographique est aussi, à sa façon, la transcription d'un événement observé en un lieu et qui s'exprime autrement en un autre, plus en vue. Comme dans cet exemple tiré du roman

de Tournier⁴, il y a dans les photographies de Cohen quelque chose qui se dit ou s'écrit de façon autre, en passant par un changement d'état, changement pour lequel la présence de l'artiste agirait, à la limite, un peu à la manière d'un catalyseur, comme un commentateur, sorte d'admoniteur⁵ qui ferait office de guide, donnant ainsi accès aux sens et à l'étendue des discours qui y prennent place.

Enfin il conviendrait peut-être de s'attarder sur l'aspect physique de ces photographies, à l'esthétique éminemment recherchée et percutante. Car à l'ostentation des signes de la peinture correspond certainement celle de leur rendu, dans laquelle se mesure toute l'attention qui a été mise à les mettre en valeur dans la photographie. Et l'on sentira bien à cette étape-ci, l'enjeu que cela peut représenter pour une photographe qui jadis fut aussi peintre. À n'en pas douter, la photographie se trouve à dire quelque chose sur elle-même, au détriment de la peinture, dans l'application qu'elle met à saisir, dans des images somptueuses, ces moments «performatifs» offerts par l'artiste à son appareil photographique.

Justement, à prime abord, en présence de

l'ensemble de ces photographies, c'est ce caractère de somptuosité qui tout de suite nous retient et de laquelle se dégage une irrésistible sensualité. Portant jusqu'en elle l'ambiguïté de ce travail concerné par deux disciplines à la fois, celle-ci partage avec la sensualité propre à la peinture une certaine chaleur qui s'exprimerait dans le rendu des tissus et des textures (leur chatolement, leur façon de capter la lumière, etc.), mais plus encore dans celui de leurs teintes où se côtoient les rouges, les ors, les roses et les gris. Lui viendrait par contre du médium photographique, sa froideur évidente que lui octroient une acuité, une précision, une presque crudité de l'image.

L'on remarquera que cette sensualité, cette beauté de la représentation qui a ses prolongements jusque dans l'encadrement même, laqué noir, s'affirme en particulier dans ce qu'il serait convenu d'appeler l'accessoire: la toile, sa représentation (ce qui y est représenté), quelquefois la palette, le chevalet à la limite, mais surtout les tissus aux riches tonalités qui recouvrent le mobilier, découvrent la toile, ou encore parent en partie le modèle. Cependant que la représentation humaine en général sem-

ble en faire les frais, car c'est comme en mineur, en grande partie à cause du costume toutefois, qu'à la fois le peintre et son modèle partagent ces qualités de la représentation.

Accordée à ce qu'on pourrait appeler ce déplacement de l'esthétique par rapport à celle qui est visée, par ce biais de la peinture du XIXe siècle où l'emphase était souvent mise sur la représentation de la sensualité et de la volupté du modèle (féminin) en particulier, il appert que cette façon de faire rejoint ces transgressions qu'on avait remarquées, où le peintre était une femme, bien qu'elle ait une pose l'associant à des autoportraits de peintres masculins (on pense à Vélasquez par exemple), et où le modèle était vêtu, bien qu'à plus d'une reprise sa pose réfère à des modèles historiques où leur nudité spécialement était en cause. Et à ce brouillage des codes, il faudrait encore mentionner cette échappée de la photographie dans le jeu pictural (l'émergence du flou typiquement photographique – qui a son écho pictural dans le style par lequel est représenté le modèle sur la toile –: le bras qui peint, le modèle qui bouge, etc.).

On l'aura compris, c'est dans cette entreprise de subversion des différents codes que s'enracinent et se déploient le discours social, c'est-à-dire féministe en particulier, et cet autre, artistique, plus spécifiquement dirigé vers le médium, à la fois photographique et pictural. Et il semble là encore que le mode métaphorique soit souvent le meilleur pour les exprimer ces discours, parce que d'une part il nous parle avec densité et «richesse» d'un sujet, en l'ouvrant littéralement sur un certain nombre d'autres, et que d'autre part il permet en même temps de faire digression (et les combler de sens ainsi), ou à tout le moins d'en donner vivement l'impression.

Par ce biais, par cette façon qu'elle a développée dans ses photographies, au cours de cette récente série, mais cela vaut pour les précédentes également, Sorel Cohen s'est astreinte à édifier une conscience du regard (en particulier celui du spectateur), en en développant comme une épistémologie en quelque sorte. Et quelle discipline pouvait le mieux permettre que cela ait lieu, si ce n'est justement la photographie, ce médium du regard (on dit l'œil de la caméra). Et il se trouva – ce n'est peut-être pas un

hasard – que cet œil fut celui d'une femme. Ce n'est peut-être pas un hasard non plus, si cette femme a un jour délaissé la peinture pour la photographie, certainement trop associée, d'un point de vue historique, à une certaine façon de voir le monde: il fallait aussi aux femmes, peut-être, s'approprier un médium relativement neuf pour parler, dans une forme renouvelée, de sujets presque neufs.

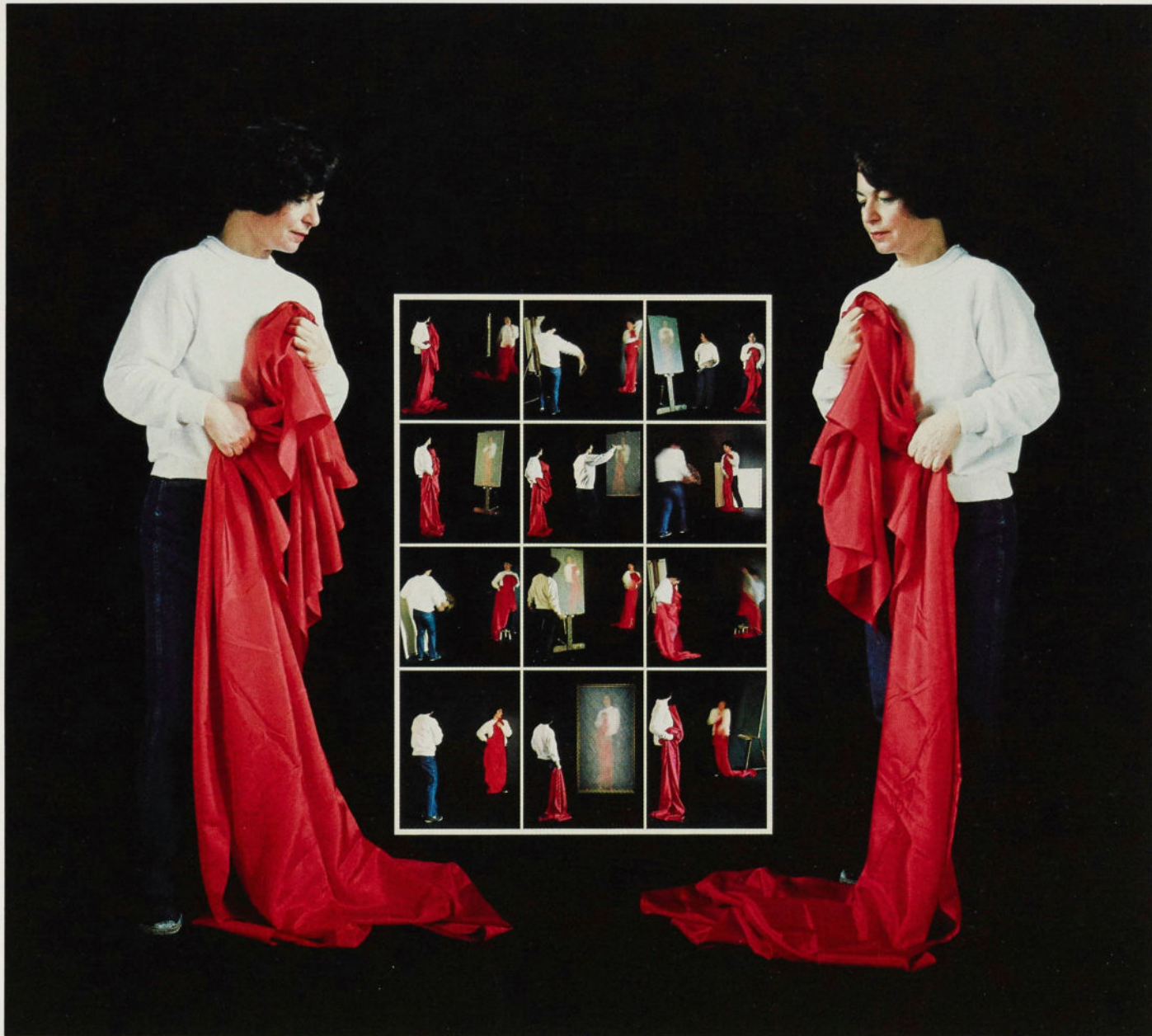
Gilles Godmer
Conservateur

Notes

1. *Les femmes d'Alger*.
2. Deleuze, Gilles, «Michel Tournier et le monde sans autrui», in Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, éd. Gallimard, coll. folio, 1978, p. 262.
3. Ibid. p. 257.
4. Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, éd. Gallimard, coll. folio, 1978.
5. Personnage dans certains tableaux classiques de la Renaissance qui, regard porté à l'extérieur du tableau, vers le spectateur, doigt pointant parfois la scène qui se déroule dans ce tableau, fait généralement office de lien, de «meneur de jeu» entre le spectateur et la dite scène.

CATALOGUE

Tablet, 1986
Épreuve Ektacolor et collage
107,3 cm × 119,3 cm



An Extended and Continuous Metaphor #6, 1983
Épreuves Ektacolor
Ensemble des trois panneaux:
190 cm × 487 cm



Decal, 1983-86
Épreuve Ektacolor, bois, feuille d'or
185,4 cm × 99,5 cm



An Extended and Continuous Metaphor #18, 1986
Épreuves Ektacolor
Ensemble des trois panneaux:
129 cm × 485 cm





evidently lend support to the tendency to linger over the preparatory activities and to turn them into new sexual aims that can take the place of the normal one. Attentive examination always shows that even what seem to be the strangest of these new aims are already hinted at in the normal sexual process.

TOUCHING AND LOOKING A certain amount of touching is indispensable (at all events among human beings) before the normal sexual aim can be attained.

And everyone knows what a source of pleasure on the one hand and what an influx of fresh excitation on the other is afforded by tactile sensations of the skin of the sexual object. So that lingering over the stage of touching can scarcely be counted a perversion, provided that in the long run the sexual act is carried further.

The same holds true of seeing—an activity that is ultimately derived from touching. Visual impressions remain the most frequent pathway along which libidinal excitation is aroused; indeed, natural selection counts upon the accessibility of this pathway—if such a teleological form of statement is permissible¹—when it encourages the development of beauty in the sexual object. The progressive concealment of the body which goes along with civilization keeps sexual curiosity awake. This curiosity seeks to complete the sexual object by revealing its hidden parts. It can, however, be diverted ('sublimated') in the direction of art, if its interest can be shifted away from the genitals on to the shape of the body as a whole.² It is usual for most normal people to linger to some extent over the inter-

¹ [The words in this parenthesis were added in 1915. Cf. footnote 2, p. 184.]

² [This seems to be Freud's first published use of the term 'sublimate', though it occurs as early as May 2, 1897, in the Fliess correspondence (Freud, 1950a, Letter 61). It also appears in the 'Dora' case history, 1905e, actually published later than the present work (this volume, pp. 50 and 116) though drafted in 1901. The concept is further discussed below on p. 178.—Footnote added 1915:] There is to my mind no doubt that the concept of 'beautiful' has its roots in sexual excitation and that its original meaning was 'sexually stimulating'. [There is an allusion in the original to the fact that the German word 'Reiz' is commonly used both as the technical term for 'stimulus' and, in ordinary language, as an equivalent to the English 'charm' or 'attraction'.] This is related to the fact that we never regard the genitals themselves, which produce the strongest sexual excitation, as really 'beautiful'.

mediate sexual aim of a looking that has a sexual tinge to it; indeed, this offers them a possibility of directing some proportion of their libido on to higher artistic aims. On the other hand, this pleasure in looking [scopophilia] becomes a perversion (*a*) if it is restricted exclusively to the genitals, or (*b*) if it is connected with the overriding of disgust (as in the case of *voyeurs* or people who look on at excretory functions), or (*c*) if, instead of being *preparatory* to the normal sexual aim, it supplants it. This last is markedly true of exhibitionists, who, if I may trust the findings of several analyses,¹ exhibit their own genitals in order to obtain a reciprocal view of the genitals of the other person.²

In the perversions which are directed towards looking and being looked at, we come across a very remarkable characteristic with which we shall be still more intensely concerned in the aberration that we shall consider next: in these perversions the sexual aim occurs in two forms, an *active* and a *passive* one.

The force which opposes scopophilia, but which may be overridden by it (in a manner parallel to what we have previously seen in the case of disgust), is *shame*.

SADISM AND MASOCHISM The most common and the most significant of all the perversions—the desire to inflict pain upon the sexual object, and its reverse—received from Krafft-Ebing the names of ‘sadism’ and ‘masochism’ for its active and passive forms respectively. Other writers [e.g. Schrenck-Notzing (1899)] have preferred the narrower term ‘algolagnia’. This emphasizes the pleasure in *pain*, the cruelty; whereas the names chosen by Krafft-Ebing bring into prominence the pleasure in any form of humiliation or subjection.

As regards active algolagnia, sadism, the roots are easy to detect in the normal. The sexuality of most male human beings contains an element of *aggressiveness*—a desire to subjugate; the

¹ [In the editions before 1924 this read ‘of a single analysis’.]

² [Footnote added 1920:] Under analysis, these perversions—and indeed most others—reveal a surprising variety of motives and determinants. The compulsion to exhibit, for instance, is also closely dependent on the castration complex: it is a means of constantly insisting upon the integrity of the subject’s own (male) genitals and it reiterates his infantile satisfaction at the absence of a penis in those of women. [Cf. p. 195.]



An Extended and Continuous Metaphor #19, 1986

Épreuves Ektacolor

Ensemble des deux panneaux:

129 cm x 338,5 cm



An Extended and Continuous Metaphor #20, 1986
Épreuves Ektacolor
Ensemble des cinq panneaux
158,7 cm × 407,6 cm









Études, 1986
6 photogravures de dimensions variables

Veiled Relations:

The Fabric of Sorel Cohen's Work

In a decade of photographic art activity, Sorel Cohen has produced a body of work which displays an uncommonly clear logic of development and consistency, concentrated in only a few separate project series, and culminating in the presentation of the current exhibition. During this same decade, feminist art (as a category, purpose and orientation) has become accepted, and accepted in the same way that feminism (in all its variety) itself has been – not as a fulfilled program, but as an irrevocable dimension of any discussion of social relations. Cohen's work has not only passed through stages which mirror the developments within feminism itself, but also contributes to the formation of the ways in which women can define and determine the ground and terms of their emancipation.

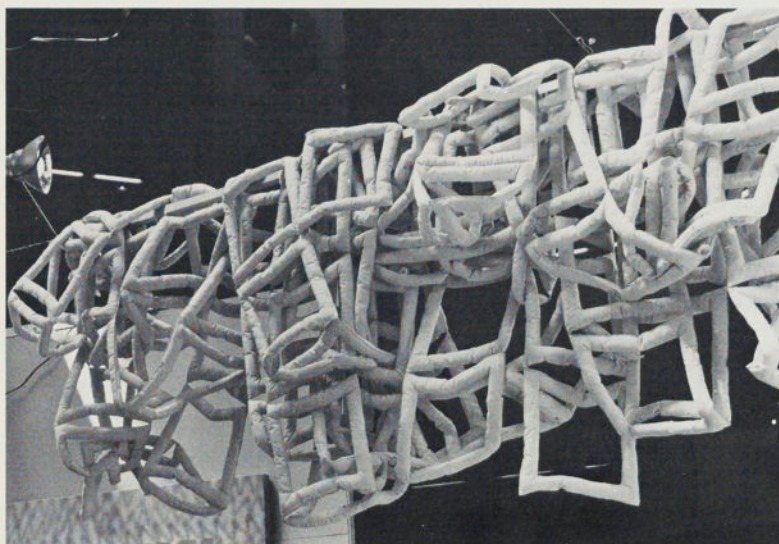
Whatever advancement the women's movement of the last two decades has gained in the official, legal realm of practical enfranchisement, has been surpassed by its success in revitalising the global examination of interpersonal relationships. The correction of major injustice in the places of work and politics has been joined with a critique of

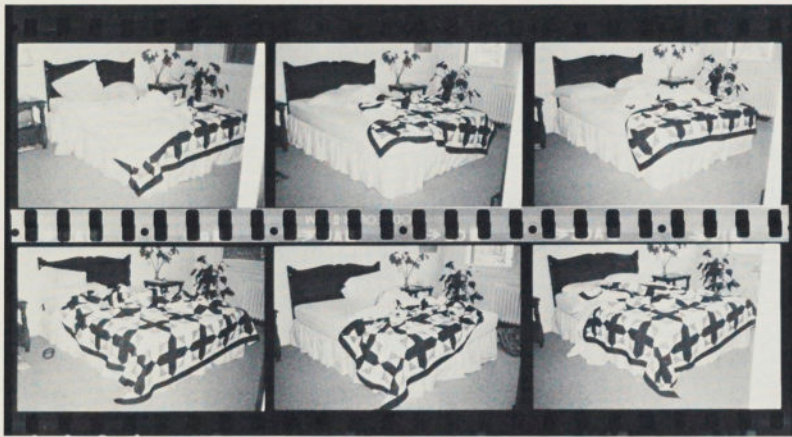
present human relations in all regions, including those of sex, art and the body, the home and the street. Beyond the ongoing reforms, feminism has pulled Western consciousness up by the roots and encouraged a radical examination of the sources of our manner of thinking, speaking and behaving.

Cohen's training and early work were within the traditional art media. Among the last of her pre-photographic pieces is a series of sewn and stuffed geometric shapes – a series which prefigures some of the strategies and techniques Cohen and other women artists would adopt later. Rosalind Krauss has written of how the grid, in all its unnaturalness, became the very emblem of modernism and its segregation of the visual arts from the rest of the world and of a culture autonomous from nature.¹ In *Grid #1* (1975), Cohen did several things in employing this particular form – she displayed her connection to modern art history, she transformed the figure by shaping it with materials and processes traditionally associated with women and by this transformation, this appropriation/adaptation she collapsed (in several ways) its authoritative power.

The first camera work continued this transformation of art by stressing the personal and autobiographical and folding imagery and processes from her own experience into her art. *Calendar* (1976) uses the grid again, doubly, as the pattern of the bedcover and as the arrangement of the photographs. The series *Le Rite Matinal* (1977) and *The Shape of a Gesture* (1977-78) retain the grid in their organization, but also introduce a new element – motion, specifically the sense of motion produced by a camera's slow shutter speed and particularly the action of moving cloth. Within the 'new' technology of the camera, Cohen has created the most versatile use of fabric outside of the textile crafts. As a material of construction, as rag, drape, cover or veil, cloth is employed by Cohen with tremendous diversity. The coloured translucency of fabric in motion caught by a camera with a long shutter opening has become an almost exclusive signature of her work. Cohen brings cloth along with her in her development, but changes its association from women's craft material to performance instrument.

Grid #1, 1975





Calendar, 1976 (détail)

After the domestic staging of the autobiographical work, Cohen began studio based work which indicated her rightful claim as a practising artist. As Daniel Buren remarked, "The art of yesterday and today is not only marked by the studio as an essential, often unique, place of production; it proceeds from it." The mythic sanction the studio gives to work done within its walls, its peculiar legitimizing effect is utilized by Cohen to signify her arrival. But the conditions of that victory and the terms of what has been won will later be questioned. The autonomy of artistic production represented by the space of the studio becomes seen as a not so splendid isolation. As Buren himself continues, "All my work proceeds from its (the studio's) extinction."² While Cohen does not become a complete post-studio artist and abandon the site, she does go on to display a tense reflection upon its signifying determinations.

The Camera Can Obliterate the Reality It Records (1978) is a studio work which does not show the explicit personal and feminist content of the earlier domestic pieces. It is literally a work of tran-

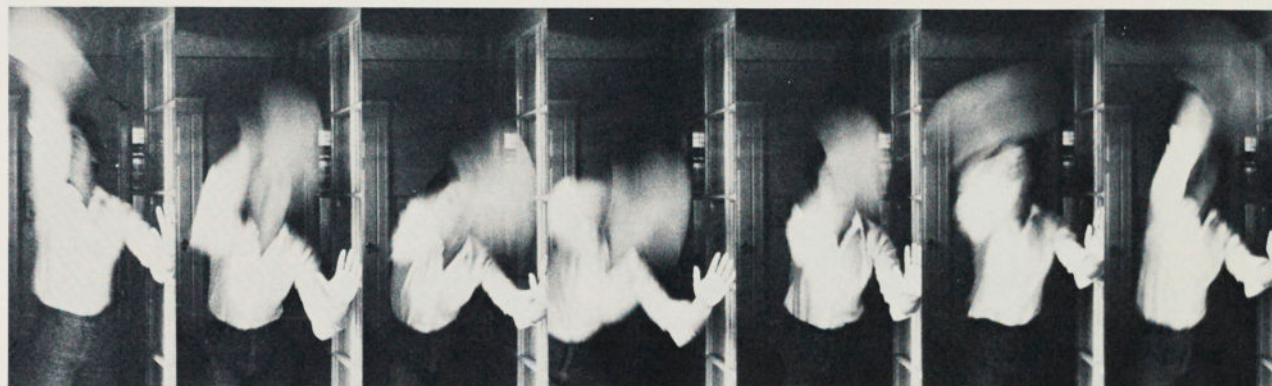
sition in which the artist gradually disappears frame by frame to become entirely disembodied. The power of her art contains also the power to consume her. The *After Bacon/Muybridge* (1980) series does not contain her own figure, but is an expression and amplification of her perspective. The feminist critique of art history often dwells on the suppression of a female vision of the body and sex. Borrowing from and transforming the imagery of Eadweard Muybridge, whose failure as a scientist of motion was more than compensated for by his contribution to our camera sense, and of Francis Bacon, (who also borrowed from Muybridge), Cohen attempted to describe two kinds of neglected sexuality – first, a woman's appreciation of the male body and second, a potential homoeroticism borne out of men's inability to touch each other outside of activities of violence. Also, it expresses her identification with the male homosexual as sharing, with women, the status of an outsider to male heterosexual hegemony.

Pausing in the chronology, we can observe in Cohen's work the employment of three types of being and behaviour – *Animal/Motion* is the level of

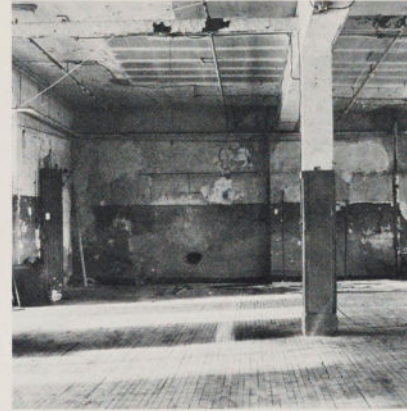
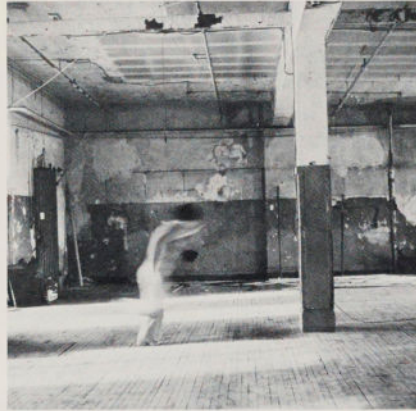
Muybridge's studies and our status as creatures; Human/Action describes us as thinking, intentional agents and the level of Person/Interaction marks the character of our having identities and our engaging with each other communicatively. Cohen regularly plays between these levels and displays alternately or simultaneously our passages from level to level. The effect is to forbid simplistic analysis and to show the complex character of any human exchange in which there is a possibility of conflict and contradiction between levels.

In the current ongoing series, begun in 1983, *An Extended and Continuous Metaphor*, Cohen returns to act out in front of the camera a sophisticated ritual of artistic production and reception. Weaving all of the components of her previous work, she brings together motion, colour, the body, sexual representation and a woman's experience of art in bold, sensual allegorical tableaux.

That the series is allegorical, and therefore ironic and self-negating, is overtly indicated in the title itself, which is a paraphrase of part of the Oxford English Dictionary's definition of allegory. Also,



The Shape of a Gesture, 1978



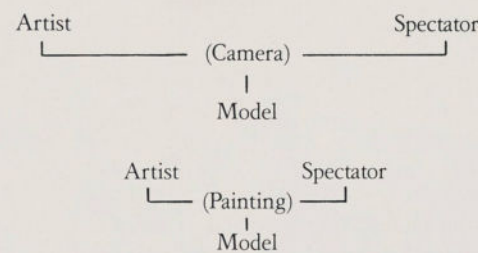
The Camera Can Obliterate
the Reality It Records, 1978 (detail)

visually, some pieces of the work echo Gustave Courbet's 1855 *Atelier*, whose full title is *The Painter's Studio, A real allegory summing up seven years of my artistic life*. Within the black, neutral non-space of an idealized site of artistic fabrication (the studio, again), within an absent or suppressed context, she rings the changes of the relationships between the archetypal artist, model and viewer who gather around the figure of painting itself in an allegory of present creativity. The profane grid has been replaced by polyptychs configured mock-sacredly after Flemish altarpieces.

As Craig Owens suggests in "The Allegorical Impulse"³, the contemporary rehabilitation of the allegorical mode is not a recognition of its superior expressive capacity, but the strategic application of its clumsy doubling effect, its congenital saying of one thing while meaning another, to present objects or copy processes while simultaneously seeking to undercut their power. In the instance of the *Metaphor* series, Cohen presents the interaction between the figures as a scene without conflict, a positive, successful and af-

firmative set of complementary turns. While her costume is neutral, though contemporary, the poses and style of representation of some of the individual pieces evoke the period and manner of, say, John Singer Sargent – a period in which the involvement in art was bound with an attempt to emulate a grand vision of the Italian High Renaissance. The persistence of this ancient model of art lies in its idealization of an art which satisfies all members of the constituency it occupies. The integration it displays is a false one, based on a romanticized notion of feudal service within highly circumscribed roles. It is a limited integration which requires the disacknowledgement of the larger encompassing contexts of society and history.

The artist presented is not just any kind of artist, but a painter, and the canvas and palette are the very signs of art (painting as 'archetypal art activity'), the model, by her pose and drape, is the archetypal model, the spectator typical. Cohen shuffles the permutations (the algebraic cousin of the grid) of the components, which can be shown schematically as follows:



For the actual artist (Cohen) and viewer (you and I) and model (that is, Cohen performing the roles) know something that the models-artist/spectator/model do not: first, that someone is watching, that they are being observed and evaluated. Second, as the actual artist constructs something for us to observe, she is providing a description about that something which is not available at the level of the observed – the models 'live' their behaviour as art communicants, while Cohen abstracts it as a description and invokes it to be questioned. Put another way, the art world of painting is encompassed, absorbed, examined and consumed by the art world of photography. Just as it requires a logical mind to

notice a *non sequitur*, the subtlety of her performance allows for the possibility of a viewer who does not see the metaphor or the irony and who considers the model of art shown to be acceptable and the work a representation of a matter of fact. What misunderstanding Cohen risks in not drawing in broad strokes is well made up for in the corrective contribution she makes for those receptive to her critique.

Cohen has been mostly well served by her commentators who have drawn out of her work the elements of observation, regard, etc. that are there. If there is any fault in some of the occasions of analysis it is in the possible reification of vision, which turns the act of seeing into a static proto-symbolics where the eye, the pose or the relationship itself become treated as uni-dimensional messages. Sight, sights and the lines of sight signify dynamically and mutably. "The orthodox interpretation of symbolism knows nothing of levels or of relative semiotic freedom in communications systems, and, by disavowing the context, it mimics the closed-system thinking of classical physics."⁴

I offer that it would be a mistake to see in Cohen's images the positive emblems of a heroic feminism. I don't believe that the posturing of the model-artist is meant as a role model or that women artists should seek to legitimize their activity by reproducing in themselves the worst elements of traditional art relations. Cohen is not interested in substitution, in crossdressing the figures of art to replace men by women in established roles, but in redefining the relationships, abandoning the roles and forming new sets. The repudiation of *masterpieces* is one necessary step for the reintegration of art with life. She is seeking to overcome the false autonomies of the domestic and the creative domains which have divided human personality.

As a Jewish anglophone Quebecker and woman artist (margins upon margins) she has an outsider's appreciation of the ways in which the center excludes the other from itself. Yet her work resists the temptation to cast the problem in terms of succession and replacement. The soft grid does not replace the hard grid, but demolishes through mockery the basis of its imagined strength.

The trajectory of her work illustrates that initial theoretical stance which Mary Kelly characterized as 'the personal is political'. Cohen goes from turning out the personal into the social, to displaying socially a neglected perspective (female observation of male sexuality), to an examination of the social as social – especially the social determination of our mutual observation and the act of observation itself as fraught with unacknowledged desire and possession. Employing quotation, allusion, transformation, mimicry, parody, substitution, and strategic reversal, Cohen parades but distances the dynamic interaction within the topology of present artistic and sexual meaning structures. In assaulting the old, she cautions the new. For from such a critical skein she has woven not a banner to follow but the shroud for a burial.

Robert Graham

Notes

1. Krauss, Rosalind, *Grids*, in *October*, No. 9, Summer 1979, p. 51.
2. Buren, Daniel, *The Function of the Studio*, in *October*, No. 10, Fall 1979, p. 58.
3. Owens, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in *Art After Modernism*, ed. by Brian Wallis, (New York and Boston, 1984), pp. 203–235.
4. Wilden, Anthony, *System and Structure*, (London, 1980), p. 34. Wilden's rich synthesis of Jacques Lacan and Gregory Bateson criticizes any kind of simplistic, non-dialectical interpretation of 'fixed' symbolics, including that found in Freud. In a 1958 postscript to his 1936 New Guinea study, Bateson wrote, "*Naven* was written almost without benefit of Freud...My psychiatric taste and judgment were at that time defective, and probably a greater contact with the Freudian ideas would only have led me to misuse and misunderstand them. I would have indulged in an orgy of interpreting symbols, and this would have distracted me from the more important problems of interpersonal and intergroup process." Bateson, Gregory, *Naven*, (Stanford, 1958) p. 282.

After Bacon/Muybridge:
coupled figures/head and arm,
1980 (detail)



BIOGRAPHIE

Née à Montréal.

Vit et travaille à Montréal.

Maîtrise en beaux-arts, Université Concordia, Montréal, 1979.

Principales expositions personnelles

- 1985 Northlight Gallery, Université de l'État d'Arizona, Tempe (Arizona)
- 1984 Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alberta)
Délégation du Québec, Paris
- 1983 PS. 1, Institute for Art and Urban Resources, New York
Optica, Montréal
S.L. Simpson Gallery, Toronto
- 1981 49ième Parallèle, New York
Mercer Union, Toronto
Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston (Ontario)

1980 Eye Level Gallery, Halifax

1979 Nova Gallery, Vancouver

1978 La Chambre blanche, Québec

1977 Galerie Mira Godard, Montréal

Principales expositions collectives

- 1986 *Songs of Experience/Chants d'expérience*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- 50 Years of Modern Color Photography, 1936-86*, Photokina, Cologne (République fédérale d'Allemagne)
- 1985 *Double/Doppelgänger/Cover*, Aorta, Amsterdam (Pays-Bas)
- Visual Facts: Photography and Video by Nine Canadian Artists*, Third Eye Centre, Glasgow (Écosse); Graves Art Gallery, Sheffield (Angleterre); Maison du Canada, Londres.

Les vingt ans du Musée, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

1984 *L'art pense*, exposition organisée par la Société d'esthétique du Québec dans le cadre du Congrès international d'esthétique, 1984, Université de Montréal, Montréal, et tournée canadienne

Production and the Axis of Sexuality, Walter Phillips Gallery, Banff (Alberta)

1983 *New Images: Contemporary Quebec Photography*, 49ième Parallèle, New York

Photographie actuelle au Québec/Quebec Photography Invitational, Centre Saidye Bronfman, Montréal

Invitational, London Regional Art Gallery, London (Ontario)

Photographic Sequences, Art Gallery of Peterborough, Peterborough (Ontario)

- 1982 *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec*, exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie, Arles (France)
Art et Féminisme, Musée d'art contemporain, Montréal
- 1981 *Montreal*, Alberta College of Art, Calgary
- 1979 Factory 77, Toronto
20 x 20 Italia/Canada, organisée par le Comité Italie/Canada pour les échanges culturels, Galerie Blu, Milan (Italie)
The Winnipeg Perspective 1979/Photo: Extended Dimensions, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
Vécu/I Have Lived, exposition organisée par l'Office national du film du Canada, Service de la photographie, La Galerie de l'image, Ottawa
- 1978 *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal
- 1977 *03-23-03: Premières rencontres internationales d'art contemporain*, 1306, rue Amherst, Montréal et Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- 1976 *Spectrum Canada*, Académie royale des arts du Canada, Montréal
Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Articles de presse et de revues

Bentley Mays, John, «Probing the Artistic Process: Where Photography, Painting, and Performance Meet», *The Globe and Mail*, Toronto, November 17, 1983, p. E-3.

Daigneault, Gilles, «Peintures et/ou photographie», *Le Devoir*, Montréal, samedi 26 février 1983, p. 26.

Ellensweig, Allan, «Sorel Cohen at 49th Parallel», *Art in America*, New York, October, 1981, p. 143.

Graham, Robert, «Sorel Cohen», *Vanguard*, vol. 12, no 4, Vancouver, mai 1983, p. 41.

Haim, Monica, «Sorel Cohen», *Parachute*, no 31, Montréal, juin, juillet, août, 1983, pp. 49-50.

Isaak, Jo-Anna, «Signs of Subversion», *Banff Letters*, Banff, automne 1984, pp. 3-6.

Nemiroff, Diana, «Sorel Cohen: An Interview», *Parachute*, no 21, Montréal, hiver 1980, pp. 28-31.

Rosenberg, Avis Lang, «Sorel Cohen at Nova Gallery», *Vanguard*, vol. 8, no 10, Vancouver, décembre/janvier, 1980, pp. 26-27.

Zelevansky, Lynn, «Sorel Cohen at 49th Parallel», *Flash Art*, no 104, Milan, October/November, 1981, p. 55.

Catalogues d'exposition

«Songs of Experience/Chants d'expérience», Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1986; textes de Jessica Bradley et Diana Nemiroff.

«Les vingt ans du Musée», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal 1985; texte de Josée Bélisle sur l'artiste.

«Visual Facts: Photography and Video by Nine Canadian Artists», Maison du Canada, Londres, 1985; texte de Michael Tooby.

«Production and the Axis of Sexuality», Walter Phillips Gallery, Banff (Alberta), 1984; texte de Barbara Fisher.

«L'art pense», exposition organisée par La Société d'esthétique du Québec dans le cadre du Congrès international d'esthétique, 1984, Université de Montréal, Montréal, 1984; textes de l'artiste, de Christiane Chassay Granche et de Louise Letocha.

«Sorel Cohen», Délégation du Québec, Paris, 1984; texte de Monica M. Haim.

«An Extended and Continuous Metaphor», Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 1984; texte de Claudia Beck.

«Invitational», London Regional Art Gallery, London (Ontario), 1983; texte de Berta Urdang.

«Photographie actuelle au Québec/Quebec Photography Invitational», Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1983; texte de Katherine Tweedie.

«Art et féminisme», Musée d'art contemporain, Montréal, 1982; texte de Suzanne Foisy.

«Esthétiques actuelles de la photographie au Québec», exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie, Arles (France), 1982; texte de Sandra Grant Marchand.

«Sorel Cohen», Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston (Ontario), 1981; texte de Robert Swain.

«Montreal», Alberta College of Art, Calgary, 1981; texte de Diana Nemiroff.

«Tendances actuelles au Québec», Musée d'art contemporain, Montréal, 1978; texte de Sandra Marchand.

LISTE DES OEUVRES EXPOSÉES

An Extended and Continuous Metaphor #6, 1983

Épreuves Ektacolor

Ensemble des trois panneaux:

190 cm × 487 cm

Collection du Musée des beaux-arts du Canada

Decal, 1983-86

Épreuve Ektacolor, bois, feuille d'or

185,4 cm × 99,5 cm

Collection de l'artiste

An Extended and Continuous Metaphor #18, 1986

Épreuves Ektacolor

Ensemble des trois panneaux:

129 cm × 485 cm

Collection de l'artiste

An Extended and Continuous Metaphor #19, 1986

Épreuves Ektacolor

Ensemble des deux panneaux:

129 cm × 338,5 cm

Collection de l'artiste

An Extended and Continuous Metaphor #20, 1986

Épreuves Ektacolor

Ensemble des cinq panneaux

158,7 cm × 407,6 cm

Collection de l'artiste

Atelier noir et blanc, 1986

Épreuve Ektacolor

133,3 cm × 187,9 cm

Collection de l'artiste

Tablet, 1986

Épreuve Ektacolor et collage

107,3 cm × 119,3 cm

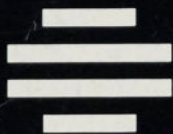
Collection de l'artiste

Études, 1986

6 photogravures de dimensions variables

Collection de l'artiste





MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL