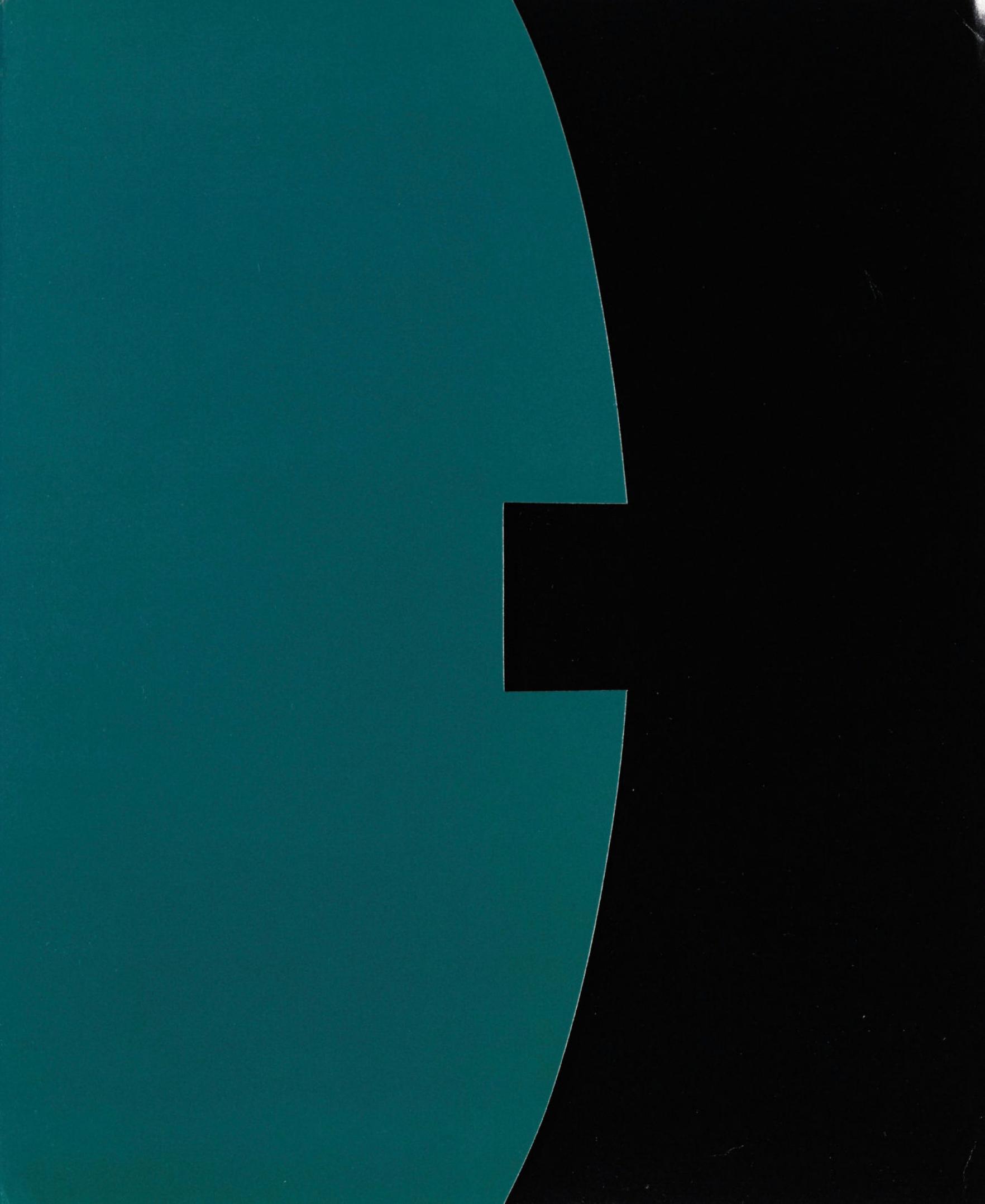


POUR LA SUITE DU MONDE



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL



POUR LA SUITE DU MONDE

Ouvrage publié sous la direction de

Gilles Godmer

et

Réal Lussier



Musée d'art contemporain de Montréal

du 26 mai au 11 octobre 1992

Pour la suite du Monde

Une exposition organisée
par le Musée d'art contemporain de Montréal
avec l'appui financier du Conseil des Arts du Canada
et présentée du 26 mai au 11 octobre 1992.

Conception et réalisation :
Gilles Godmer, Réal Lussier, conservateurs

Coordination de l'exposition : Réal Lussier

Assistance à la conservation et coordination
de la documentation : Emeren Garcia
avec la participation d'Alain Depocas

Coordination technique et assistance aux artistes : Richard Barbeau

Documentation biobibliographique :
Emeren Garcia avec la participation de Gabrielle Balog,
Kristina Landsman et Heather MacVoy

Secrétariat : Carole Paul, Marie Lourdes Laguerre, Paulette Duquette

Assistance technique aux installations audiovisuelles :
Denis Labelle, Michel Pétrin

Régie des transports : Raymond Poitras, Gino Molinari

Aménagement des espaces : Louis-Paul Lemieux, architecte

Montage de l'exposition : l'équipe des Services techniques du musée.

Cette publication a été réalisée
par la Direction de l'éducation et de la documentation

Directrice : Lucette Bouchard

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision : Susan Le Pan, Olivier Reguin, Jean-Yves Richard

Traduction : William Hart, Les entreprises François Lanctôt, Susan Le Pan,
Danielle Masty, Fred Reed, Amanda Saper, Judith Terry

Lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin

Secrétariat : Sophie David

Conception graphique : Lumbago

Typographie : Les maîtres typographes Zibra

Impression : Graphique-Couleur

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État
subventionnée par le ministère des Affaires culturelles du Québec
et bénéficie de la participation financière
de Communications Canada et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1992
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 1Z8
Tél.: (514) 847-6226

Dépôt légal : 3^e trimestre 1992
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-12912-5

Données de catalogage avant publication (Canada)

Vedette principale au titre :

Pour la suite du monde

Texte en français et en anglais
Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art
contemporain de Montréal du 26 mai au 11 oct. 1992.
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-551-12912-5

- I. Art moderne – 20^e siècle – Expositions.
2. Art canadien – Québec (Province) – Expositions.
- I. Godmer, Gilles. II. Lussier, Réal, 1946- .
- III. Musée d'art contemporain de Montréal.

N6547.M65 P68 1992 709'.04'007471428 C92-096792-2F

REMERCIEMENTS

La mise sur pied d'un projet de l'envergure de *Pour la suite du Monde* n'aurait pas été possible sans la participation de nombreuses personnes et la contribution d'organismes que nous tenons ici à remercier.

L'exposition a d'abord été inspirée par le travail des artistes. Par des œuvres en particulier, mais encore par une attitude qui chez certains marque le travail au fur et à mesure de son développement. Voilà pourquoi notre plus vive gratitude va d'abord aux artistes invités qui, dès le début, avec beaucoup de générosité, ont volontiers accepté de discuter du projet avec nous. Par la suite, c'est avec enthousiasme qu'ils ont répondu à notre invitation d'y participer. Pour l'ensemble de leur contribution à cette exposition, pour l'accueil qu'ils nous ont réservé, pour leur disponibilité sans faille, leur patience, leur compréhension et leurs encouragements, nous les remercions.

Nous désirons exprimer également toute notre reconnaissance aux collectionneurs qui ont généreusement consenti au prêt de certaines œuvres : monsieur et madame Claude Bonan, madame Janet de Botton, monsieur Tom Patchett, le Studio d'Arte Raffaelli, et un collectionneur qui a préféré conserver l'anonymat.

Pour leur collaboration et leur support essentiels, nos remerciements vont aussi aux galeristes, à leurs collaborateurs ainsi qu'aux personnes ayant été les intermédiaires indispensables entre les artistes et le Musée : Annina Nosei de la Annina Nosei Gallery, à New York; Sadie Coles de la Anthony d'Offay Gallery, à Londres; Carl Solway de la Carl Solway Gallery, à Cincinnati; Ghislaine Hussenot de la galerie Ghislaine Hussenot, à Paris; la Jack Shainman Gallery, à New York; Savine Gillier et Jean-Marc Patras de la galerie Jean-Marc Patras, à Paris; Wendy Wood de la John Weber Gallery, à New York; la Josh Baer Gallery, à New York, Marian Goodman, Elaine Budin, Jeannie Freilich-Sondik et Priamo Lozada de la Marian Goodman Gallery, à New York; Martina Batan de la Ronald Feldman Fine Arts, à New York; Bruce Ferguson de Restless Productions, à New York; de même que Kira Perov, Michelle Plochere, David Dalzell, John Lindell, Loring McAlpin, Susanna Singer et Jody Walker.

Notre profonde reconnaissance va encore aux collaborateurs de cette publication. Avec générosité et ferveur, ils ont accepté de livrer quelques réflexions autour du thème de l'exposition ou à partir de leurs propres recherches : Marie-Andrée Bertrand, Douglas Crimp, Félix Guattari, Thierry Hentsch, Albert Jacquard, Johanne Lamoureux, Patricia C. Phillips, Éléonore Sioui et Jacques Testart.

Par ailleurs, sans la collaboration étroite et empressée d'intervenants divers, certains projets n'auraient pu voir le jour. Ainsi, en ce qui a trait à la réalisation de l'œuvre d'Alfredo Jaar, nous remercions les propriétaires des restaurants suivants : madame Tran et sa famille, du *Dalat*, monsieur Van Man Le, du *Delta-Ba*, et monsieur et madame Levan, de *La Vietnamiennne*, ainsi que monsieur Xuan Cung Nguyen et la Communauté vietnamienne au Canada, région Montréal.

En ce qui concerne la réalisation du projet de Mark Lewis, nous aimerions souligner l'aide de la Commission d'initiative et développement culturels de la Ville de Montréal, et en particulier des personnes suivantes : Jeanine Beaulieu, Francine Lord, Alain Pétel et Hélène Thibodeau. Nous remercions également les librairies Champigny, Flammarion (succursale Laurier), Gallimard et Lexis Book Sellers Inc. pour leur collaboration à ce projet. Enfin, nous adressons des remerciements au Musée des beaux-arts de Montréal et au Musée McCord d'Histoire canadienne. Nous savons gré aussi à Yves Cadet de sa contribution à la réalisation de l'œuvre de Christian Boltanski, de même qu'à la firme Claude Néon et à son représentant Richard Dumas pour l'apport financier à la réalisation de l'œuvre de Geneviève Cadieux.

D'autre part, nous sommes reconnaissants à plusieurs collègues, universitaires, critiques et amis d'ici et d'ailleurs qui, au moment de nos recherches préliminaires, ont bien voulu nous apporter leurs commentaires ou nous faire partager leur perception de leur scène artistique nationale : Iona Blazuick, Saskia Bos, Catherine David, Reesa Greenberg, Juliette Laffon, Johanne Lamoureux, Catherine Lampert, Robert McGee, Yolande Racine et Stephen Schofield. Qu'il nous soit enfin permis de remercier tout spécialement monsieur Pierre Perrault, à qui nous devons le titre si évocateur de l'exposition.

Nous nous en voudrions, de plus, de ne pas mentionner l'apport considérable et essentiel d'Emeren Garcia et de Richard Barbeau qui nous ont assistés dans ce projet et à qui nous exprimons nos remerciements les plus chaleureux pour leur engagement total et leur soutien constant. Notre reconnaissance va encore à tous ceux et celles qui ont été associés à la réalisation de l'exposition et de son catalogue.

Nous remercions en terminant le Conseil des Arts du Canada de sa généreuse participation financière à l'exposition et à ses publications.

Gilles Godmer, Réal Lussier

Table des matières

PERSISTANCE DANS LA NUIT

Marcel Brisebois _____ 7

MOT DE PRÉSENTATION

Manon Blanchette _____ 12

QUAND FAIRE DE L'ART DEVIENT UNE QUESTION ÉTHIQUE

Réal Lussier _____ 15

L'ARTISTE

Gilles Godmer _____ 23

LES NOUVEAUX ÉCLAIREURS

Manon Blanchette _____ 31

LES LIEUX DE LA CULTURE

Patricia C. Phillips _____ 37

LE MONDE PART II : THE SEQUEL

Johanne Lamoureux _____ 43

IL EST MORT, MAIS...

Douglas Crimp _____ 53

VERS UNE ÉCOSOPHIE

Félix Guattari _____ 63

L'ART DU POLITIQUE :
ÉTAT D'ÂME POUR LA SUITE DU MONDE

Thierry Hentsch _____ 69

VOUS AVEZ DIT :
ÉGALITÉ «ET» DIFFÉRENCE ?

Marie-Andrée Bertrand _____ 79

RÉVOLUTION DANS L'ÉVOLUTION

Jacques Testart _____ 85

LA SCIENCE ET L'ART,
LE YIN ET LE YANG

Albert Jacquard _____ 91

SCIENCE DE L'ESPRIT AMÉRINDIEN

Éléonore Jiconsasseh Sioui _____ 97

CATALOGUE _____ 105

BIOBIBLIOGRAPHIES _____ 165

TRADUCTIONS
ET VERSIONS ORIGINALES _____ 227

LISTE DES ŒUVRES _____ 299

Tu m'as demandé ce que je crois. Je crois que toutes les prescriptions de notre morale sont des concessions à une société de sauvages.

Musil

Musil a déjà écrit que le seul véritable problème éthique est de rendre l'homme capable de grandes choses, bien qu'il soit un porc. L'idée n'est pas que tout est mauvais, mais plutôt que l'aviissement menace chacun de nous. La proposition n'en appelle pas à l'apathie ou à toute autre forme de résignation. Simplement, elle rappelle que dans notre malheureuse situation, celui qui se retrouve armé de convictions réelles et de valeurs profondes a bien de la difficulté à faire son devoir sans devenir une sorte de soldat de l'impératif catégorique, un somnambule de la règle et de l'ordre, au prix de sa propre vie et peut-être de celle des autres. Car, on le sait maintenant, la conscience et la raison ne sont pas juges infaillibles du bien et du mal.

P E R S I S T A N C E D A N S L A N U I T ¹

Rousseau a eu raison contre Voltaire : on ne peut plus sereinement croire qu'il existe un lien entre le raffinement culturel et la conscience morale. Nous vivons à une époque de crise intense et il nous faut demeurer lucides : un siècle de grande barbarie, de souffrances et de noirceur s'achève. Peut-être le plus définitivement stupide qu'ait jamais connu l'humanité. L'optimisme nous est interdit. En l'occurrence, l'optimisme est devenu la position de celui à qui il manque des données sur notre siècle «de nuit, de guerre et de mort²». Au contraire, un pessimisme fondamental nous tourmente : notre foi dans le Progrès a définitivement vacillé. Nous sommes piégés par un projet de civilisation qui, finalement, a remis en question non plus tel ou tel système de valeurs ou de traditions, mais bien la possibilité même de l'éthique. Notre siècle, notre histoire comme mise à feu et à sang, poussent «l'expérience de la douleur» au-delà de la chair, jusqu'en notre âme et conscience³. À la limite, c'est bien l'essence de l'humain, comme être capable d'ouverture à la liberté et à la vérité, qui semble attaquée par le processus. Nous, barbares modernes, nous devons vivre avec cette idée tragique que nos idéaux séculiers pourrissent et nous ont fait largement pourrir avec eux.

1. Titre d'une aquarelle de Paul-Émile Borduas de 1950, exposée pour la première fois à Saint-Hilaire, la même année.

2. Le philosophe Jan Patočka — décédé en 1977 entre les mains de la police, au terme d'interrogatoires forcés — écrit que le XX^e siècle est «une époque de nuit, de guerre et de mort» (Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'Histoire*, Paris, Verdier, 1982, p. 130).

3. On peut rappeler que selon Hannah Arendt, les formes de domination totalitaire ont percé de façon décisive l'horizon tracé par l'expérience de la mort. «Car, dit-elle, nous savons aujourd'hui que le meurtre n'est pas, de loin, la pire chose que l'homme puisse infliger à l'homme et que, d'autre part, la mort n'est pas ce que l'homme redoute le plus.» En considérant nos expériences, elle juge donc opportun «d'en appeler de la dignité philosophique de l'expérience de la douleur, que la philosophie contemporaine regarde avec mépris» («Introduction» à Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 22).

Notre époque démentielle a souffert trop de charges impitoyables contre les vieilles escroqueries, les recettes éculées de la culture et de la morale, paravents futiles contre la barbarie sans nom. On peut bien alors se demander pourquoi ouvrir un musée de plus. À quoi peut donc encore servir une telle institution aujourd'hui? La répétition incessante et oppressante des désastres et des catastrophes ne rend-elle pas futile l'aventure muséale? Dans l'implacable réalité de déséquilibre, d'injustice et de violence, face à la guerre, à la destruction, aux menaces de disparition de l'Homme et de la Planète tout entière, pourquoi s'obstiner à faire musée et pourquoi choisir de présenter une telle exposition? Comment peut-on encore oser brandir l'art contre l'inhumanité? Plus personne n'oserait avancer, avec Hugo, qu'ouvrir une école, c'est fermer une prison. Les écoles, mais aussi les bibliothèques, les théâtres, les universités et les musées d'art ont parfaitement et honteusement prospéré à l'ombre des champs d'horreurs. On le sait bien : monsieur le professeur Heidegger était nazi, Weimar est à quelques kilomètres de Buchenwald.

Adorno écrivait que «l'idée d'une culture ressuscitée après Auschwitz était un leurre et une absurdité». Nous sentons bien la détresse de notre situation de naufrage technique et idéologique où les normes culturelles ont cessé de s'enflammer. Mais en même temps, nous savons que notre tension vers un idéal renouvelé doit tirer des leçons des mouvements de guerre et de mort qui font douter de la possibilité même d'une éthique. La tâche est immense, le pari, presque insoutenable : avec les artistes, en des lieux de culture comme le musée, il faut malgré tout œuvrer tragiquement à la résurrection du sens, s'employer en toute conscience à la définition de ce que George Steiner a baptisé l'«après-culture». Il faut s'investir pour le futur, pour la survivance de la civilisation occidentale qui peut encore emplir la vie de l'homme, le rendre heureux, le faire tendre vers une certaine vérité, une certaine éthique de la responsabilité, en toute lucidité. Et puis en existe-t-il une autre capable de nous combler, nous, les héritiers de 2500 ans de tentatives pour maintenir l'éternité de certaines valeurs, sans dissoudre l'Histoire en délires infernaux?

Nous demander de renoncer à cette culture serait comme nous demander de renoncer à vivre. Car vivre, c'est d'abord être en rapport avec le monde, se diriger vers lui pour s'occuper de lui. Toute œuvre de culture aide à suivre ce chemin, permet d'interpréter la vie pour mieux y survivre. La culture n'est pas toute la vie, c'est son moment de réflexion et de partage, c'est l'assurance d'une certaine cohésion dans la société, entre les individus qui la composent. La pensée, la volonté, l'émotion religieuse, le sentiment esthétique, toutes ces activités culturelles produites et reproduites par des individus pour interpréter la vie, s'accomplissent selon des normes situées au-delà de chacun. La culture est un effort pour résoudre l'existence, le mystère de l'être, un effort de définition de la place de l'humain dans le monde. Vivre, c'est être en rapport avec soi, autrui et les choses. Vivre pleinement, vivre de culture, c'est se diriger vers l'autre, c'est tendre vers l'idéal d'une vie à la mesure du Vrai, du Bien et du Beau — ou de ce qui en tient lieu aujourd'hui.

La Bible nous apprend qu'après avoir créé le Monde, Dieu fit défiler les êtres et les choses afin que l'Homme les nommât et les fit vivre en leur insufflant sens et valeur, en les façonnant à l'image de son langage. Hegel disait qu'ainsi, la Créature définissait sa situation dans le monde : «Adam anéantit les animaux dans leur existence en tant qu'existants.» Dès cette origine, dès ces premiers moments, l'Homme était donc condamné à ne rien vivre que par le sens qu'il donnait au monde, à ne rien vivre hors cette signification instaurative pour soi et pour l'autre que soi. Reprenant cette lecture, Bataille et Blanchot ont pu trouver sur les parois des grottes de Lascaux notre seule date de naissance authentique : la naissance de quelque chose d'unique, où l'homme affirme son pouvoir de commencement, sa capacité de créer et de recréer un sens, perpétuellement en devenir, sous le regard et l'interprétation des générations successives, des premiers humains jusqu'à nous, et au-delà.

L'art est l'indice privilégié d'un dédoublement fondamental de la vie humaine. Au-delà de l'univers des impressions sensibles et des besoins immédiats, à côté des jugements de connaissance visant l'objectivité, il y a ce monde de la culture profonde, cette

masse de significations, mouvement constant de valeurs et de croyances qui enchantent et animent la vie. Et de cette dimension transcendante, de cet ensemble de rapports de la conscience aux choses, l'art est l'expression la plus chargée de significations. Autrement dit, l'art est l'instrument de l'incarnation de la vie humaine. Grâce à lui, pour nous, il existe un autre univers, au-delà du monde sensible. Il nous appartient de le chérir et de le conserver, puisqu'il découvre et fait vivre une dimension transcendante, participe de cet effort de dépassement de l'existence.

Selon le mot de Yeats, les responsabilités humaines commencent dans les rêves et l'imagination créatrice. L'œuvre s'avère une des formes les plus énigmatiques, les plus merveilleuses de la distance de soi à soi. C'est une disjonction, une fissure de la conscience soucieuse de se voir et de s'interpréter. Le tableau, l'installation, le vidéo constituent chacun une entité spécifique, douée de consistance ontologique inaliénable. L'art est un langage en ce sens que l'œuvre d'art dit comment l'artiste existe, comment il se rapporte à son semblable et à son environnement.

L'art perce le sens de soi et des autres. Il constitue un point de vue total sur le monde, une forme de connaissance de ce qu'une société et un individu font de l'histoire et de l'éthique. Cela, on l'a souvent remarqué : le grand artiste n'est pas de son temps; il est son temps, et même souvent davantage : il peut user de son art comme d'une arme imparable pour dénoncer l'injustice et ridiculiser la cupidité des puissants. Déjà, dans l'Antiquité, la satire était une forme supérieure de la critique. Au Moyen Âge, les sculpteurs des gargouilles et des figures rustiques faisaient un pied de nez et des gestes autrement plus vulgaires aux autorités. *L'Adoration des mages* (1564) de Pieter Bruegel dit l'Ancien, toujours animé de cet esprit médiéval, montre l'Enfant sur les genoux de la Vierge, comme apeuré par les grotesques personnages qui l'entourent pour lui offrir de vains symboles de la richesse et de la puissance. Joseph, lui, est représenté en paysan balourd satisfait par la valeur des présents de l'Adoration.

Mais l'artiste peut aussi préfigurer le temps à venir, sentir le vent se lever, témoigner du virtuel et du possible. L'œuvre ne

se présente plus alors — et à rebours — comme reflet d'un monde déjà existant, mais comme véritable projet d'un monde possible en train de naître, d'une réalité en gestation, à transformer ou à créer. L'œuvre montre ou suggère un ordre (ou un désordre) qui n'existe pas encore, mais que l'artiste appelle de toutes ses forces, par tous ses moyens. Et à ce point, l'œuvre se fait anticipation, projet de réforme, manifeste révolutionnaire. C'est par exemple chez Cimabue, au XIII^e siècle, puis chez Duccio et Giotto, un moment d'équilibre entre le divin et l'humain, et en même temps, déjà, une inversion où l'expérience de la Terre, de la Nature et de l'Homme l'emporte sur la foi, véritable préfiguration de la métamorphose à venir vers l'humanisation du divin et la divinisation de l'homme. C'est aussi, tout près de nous, au XIX^e et surtout au XX^e siècle, une nouvelle inversion, une nouvelle révolte faite, pour une part, d'une remise en question radicale de la réalité objective et, pour une autre part, d'un changement profond des valeurs. Les toiles de Cézanne, les œuvres cubistes, les événements dada et surréalistes, les «dripping» de Pollock et les mosaïques de Riopelle ne tentent plus seulement d'explorer l'ordre naturel : toutes ces œuvres renvoient au projet d'un monde qui n'existe pas encore, surajouté au nôtre, comme le virtuel au réel; toutes s'efforcent à la construction progressive d'une autre réalité.

En présentant les pièces que les artistes ont été invités à créer dans le cadre de l'exposition *Pour la suite du Monde*, le Musée tente donc de souligner cette double volonté critique et «prophétique», toujours à l'œuvre et présente de façon originale dans la création actuelle. On y constate que l'artiste assume toujours sa vocation essentielle de critique et de visionnaire. Simplement, il pousse jusqu'aux limites la manière et le sens du résultat, il se situe aux positions extrêmes, parfois jusqu'à ériger son œuvre en parabole. L'art contemporain joue aux limites du sens, de la liberté et de la création. Mais il joue toujours dans la relation privilégiée qu'il établit avec les spectateurs. Encore une fois, l'artiste aide ses semblables à contempler l'oppressante réalité ou à inventer un futur. Le créateur propose toujours un point de vue personnel et décisif, une perspective entière et cruciale sur lui-même et sur autrui. Par

là même, l'artiste est un individu engagé, un être imbriqué dans la conjoncture particulière de sa communauté. Surtout, par sa vocation et ses dispositions, il montre qu'il a lui aussi un rôle à jouer dans la communauté des êtres et des choses : comme créateur, puisqu'il se veut plus sensible, plus réceptif au sens des événements, parce qu'il a la prétention de mieux percevoir les problèmes, l'artiste peut avertir de ce qui risque d'advenir. Bref, à sa manière, par ses propres moyens, l'artiste propose aussi une réflexion sur les grands problèmes qui tourmentent la société.

En présentant cette exposition, le Musée d'art contemporain de Montréal assume aussi son rôle social. Par définition, un musée rassemble et classe des collections d'œuvres qui ont un intérêt historique, technique, scientifique, artistique ou autre, en vue de leur conservation et de leur présentation au public.

Un musée d'art contemporain fait aussi œuvre de musée, mais en s'intéressant en même temps à ce qui se veut vivant, dynamique, actuel, à ce qui est au centre même des constatations et des contestations. L'exposition *Pour la suite du Monde* procède de cette volonté d'animation participante, d'ouverture sur soi et sur l'autre que soi : c'est la preuve indéniable de la possibilité, au Musée d'art contemporain, d'une prise de position actuelle, par l'art d'aujourd'hui, pour la société qui se fait et qui doit se faire. Avec cette exposition, l'institution rend accessible ce qui s'articule dans l'œuvre, ce qu'il en est du sujet, de l'histoire et de son sens, s'intéresse à la signification de l'identité, à la norme et à l'expressivité contextualisées, et enfin questionne, aujourd'hui, le rapport à soi, au monde et à autrui.

Qu'est-ce à dire? Que la modernité contemporaine — ou la postmodernité, comme l'on voudra — est devenue conservatrice de son propre présent? Qu'elle est pour ainsi dire devenue son propre musée? Comme le note Meschonnic, effectivement, dans un certain sens, le musée «permet maintenant l'art⁴» : il est devenu, pour le pire et le meilleur, une sorte de substitution à la notion d'avant-garde. De passéiste, désespérément napoléonien, il semble devenu «interventionniste», jeune et cool, branché, à l'affût du moindre mouvement artistique, prédisant à chaud ce qui va compter dans un futur en

train de se créer. De conservateur, le musée est en train de devenir créateur.

Mais en fait, on ne juge pas l'art au musée — ou du moins on veut tellement peu le faire! On conserve l'art, on lui donne une chance supplémentaire de vivre, on veut vivre avec l'art et ses publics, par eux et pour eux. Ainsi, la relation pédagogique qu'entretient l'institution avec ses publics se veut anti-autoritaire. Le Musée d'art contemporain de Montréal se méfie particulièrement des parcours fléchés, des regards de spécialistes incontournables et des savoirs constitués sur la seule et unique manière de goûter une œuvre d'art. Comme le prouve aussi l'exposition *Pour la suite du Monde*, l'idée, la volonté, le désir reviennent à transformer l'espace muséal en agora, en lieu d'échange, en centre de discours pluriels et de paroles multiples sur l'art, mais aussi sur la société qui l'engendre, sur les artistes qui le créent, sur les publics qui s'y engouffrent.

Nul n'échappe à la nécessaire communication des consciences. La forme souveraine de la vie, en art comme ailleurs, est la coexistence. Le monde de l'art, comme l'univers tout entier, a soif de communion, de correspondance et de vie sociale. Pour l'artiste comme pour chacun, comme pour le Musée, la présence d'autrui est toujours corrélative à sa propre présence au monde. Le Musée existe précisément comme lieu de jonction de l'art et de la vie, des artistes et du monde, des êtres et des choses, du présent et du passé. Le Musée est une volonté de conjugaison des points de vue, un programme de collaboration en vue d'éclaircissement, un désir de rassembler en un même lieu l'art et la vie d'ici et de les confronter avec les questionnements sur le présent, le passé et l'avenir des gens d'ailleurs.

On ne le dira jamais assez : cette institution tient un discours sur l'histoire et la société, constitue un pôle moderne de l'éternelle réflexion sur les finalités humaines, un des centres où se pose notre propre question du sens de l'existence. C'est un lieu de la réflexion sur la pratique de l'individu moral et créateur. Peut-être même qu'ultimement, le centre d'intérêt du Musée ne peut être que l'éthique, c'est-à-dire l'étude des divers systèmes de valeurs inhérents aux différents modes d'être ensemble, tels qu'ils se manifestent dans l'art et la création. Le Musée est une institution de savoir, un retranchement de l'esprit

4. Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988, p. 163.

critique, un centre qui maintient vivante la flamme de la pensée, où se concentrent les forces créatrices de nos impulsions intérieures, de nos sentiments, de nos désirs et de nos aspirations. Et par là même, c'est aussi un centre éthique, un point de régulation de la conduite au sein de la société, un lieu d'organisation des états momentanés de notre vie en états durables, un lieu d'éducation et de perfection de l'humain. Car une règle éthique, une valeur, comme le nom l'indique, c'est ce qui vaut vraiment qu'on vive, ce qui valorise la vie, ce qui donne de la valeur à la peine du travail, du sens à la souffrance, même à celle qu'on s'inflige et que, parfois, on inflige aux autres. Dans cette perspective, le Musée d'art contemporain n'est plus simplement un dépositaire de la mémoire collective, un nouvel appareil d'éducation des hommes et des femmes d'aujourd'hui. Il acquiert alors la force et la dimension d'un centre d'épanouissement de la culture, dans sa richesse et dans ses contradictions. Il devient ainsi un espace de coexistence des arts, des artistes et du public dans le temps, un point de convergence des perspectives éthiques et esthétiques sur le monde.

Avec l'art, avec les œuvres, avec le Musée, il s'agit donc maintenant de retourner vers la culture et l'éthique sans emportement, de renouer avec un certain sens de la vie, tout en se protégeant d'un éventuel retour à la barbarie. Dans notre société «après-culturelle», cette nouvelle interprétation de l'existence doit se détourner des injonctions au silence comme de l'océan des lamentations, délivrer l'esprit aussi bien des mirages de bonheur séculier que des blocages sournois érigés par la fausse abondance. Maintenant, tout est ambivalence. Mais il faut pourtant encore dire oui à la culture, oui à l'art, oui aux œuvres, oui au musée lui-même, mais sans y chercher cet «absolu de substitution» (Starobinski) que trop de porte-étendard voudraient y voir. Il faut travailler incessamment et lucidement «pour la suite du monde», dire oui à «la suite d'un monde» qui serait un éveil à la culture comme esprit critique, si elle ouvre au sens de l'étonnement et de l'émerveillement, à la responsabilité éthique, esthétique et politique de tout un chacun.

Marcel Brisebois
Directeur

De manière explicite, le Musée d'art contemporain de Montréal se départit temporairement de son obligation d'être objectif. Il renonce également à la distance qui s'installe généralement entre le sujet de l'exposition et lui-même comme institution spécialisée. *Pour la suite du Monde* constitue donc une preuve de l'implication sociale du Musée, et celui-ci endosse l'attitude générale des artistes et des auteurs qui, loin de projeter une vision nihiliste du futur, proposent en définitive d'engager des actes concluants avant qu'il ne soit trop tard.

Comme lieu d'expression des problématiques artistiques contemporaines, je crois en effet qu'il est du devoir d'un musée de présenter les multiples éclairages de notre présent. Or, c'est avec le souhait d'un monde meilleur que le Musée d'art contemporain de Montréal célèbre aujourd'hui l'ouverture de son nouvel édifice, où l'apprentissage, la réflexion, la découverte et la jouissance esthétique devraient entre autres être possibles.

M O T D E P R É S E N T A T I O N

Deux conservateurs sont à l'origine de cet ambitieux projet. C'est au cours de mon mandat de conservateur en chef que messieurs Gilles Godmer et Réal Lussier ont assumé l'importante tâche de la sélection. Ils ont réussi avec brio à assembler les différentes pratiques artistiques dans un tout cohérent, bien que varié. Le défi de taille s'est révélé être à la mesure de leur compétence, car *Pour la suite du Monde* n'aurait certes pas été possible sans leur détermination et leur amour des artistes et de leur art.

D'autre part, faut-il le préciser, la construction d'un nouvel édifice de ce genre comporte fatalement des inconnues. Mentionnons entre autres que, si la majorité des artistes d'aujourd'hui travaillent en tenant compte à l'avance du lieu d'exposition même afin de l'intégrer davantage à l'œuvre — ou, au contraire, de mieux le nier et le critiquer — au moment de la conception

de leurs œuvres, les salles d'exposition du Musée n'existaient que sur plan ou, au mieux, que dans un procès de transformation constante. Malgré cet inconvénient, les artistes ont manifesté leur confiance et ont accepté de réaliser leur projet à partir de données incomplètes. De plus, outre les salles d'exposition qui servent généralement à la présentation des œuvres, d'autres emplacements sont inclus au parcours de cet événement, davantage caractérisés par des fonctions connexes à celle de l'exposition, ou qualifiés d'impurs à cause de problèmes architecturaux insolubles. Cette ouverture, cet éclatement de la salle classique ne devrait pas être exceptionnel, il faut peut-être le voir ici comme l'indice d'une attitude sans réserve, où la création aura des droits.

À ce débordement hors des salles traditionnelles se juxtapose une pensée critique sans limite, car le futur concerne non seulement les spécialistes de l'art, mais également les philosophes, les sociologues, les scientifiques, les poètes. La parole leur a ainsi été cédée afin que le public puisse partager avec eux leurs points de vue, leurs analyses de la situation et leurs espoirs.

Au terme de plusieurs années de travail où l'objectif prioritaire a toujours été celui de construire un musée qui réponde aux besoins des artistes et de leur public, il semblait urgent, lors de la conception des expositions, soit au moment où le projet était sous ma direction, d'établir les paramètres du mandat institutionnel. À mon sens, un musée d'art contemporain se devait d'être à l'écoute des artistes; il se devait également d'être le témoin de leur vision. Concourir à la recherche d'une élévation de l'esprit, à une quête de liberté et à un désir de justice et de paix me semble toujours être un but empreint d'un idéal réaliste.

Pour la suite du Monde se voulait donc le symbole d'une nouvelle attitude d'engagement qui, s'il n'est pas exclusif à la cause sociale, voudra répondre aux urgences ressenties par la communauté des artistes. Cela veut dire, en d'autres termes, que le Musée d'art contemporain de Montréal semble s'identifier comme promoteur de notre culture certes, mais également comme lieu où les contraintes de spécificité sont abolies au profit d'une vision davantage holistique. Ce n'est donc aucunement un hasard si le nouveau Musée ouvre avec une exposition telle que *Pour la suite du Monde*. Au-delà de nos seules frontières territoriales et culturelles, il existe en effet un besoin de ralliement autour d'une cause liée à la survie de l'humanité. Une survie qui va au-delà du bien-être physique et matériel, une survie qui doit nécessairement et d'abord passer par la dénonciation d'abus et d'iniquités. Une seconde étape posera les jalons d'un humanisme renouvelé où des valeurs éthiques et morales guideront des choix d'attitudes.

Les artistes de cette exposition abordent directement, par leurs œuvres, des sujets douloureux liés à cette mutation de valeurs. Ils traitent entre autres de l'intolérance, de la solitude, de la violence urbaine, du racisme, du sexisme et de la xénophobie. Si le fait de côtoyer ces problèmes aigus par le biais des œuvres semble éloigner le public du plaisir esthétique pur et gratuit, cela confirme encore la fonction primordiale de l'art, c'est-à-dire celle d'être critique et visionnaire.

Manon Blanchette
Conseiller culturel
Ambassade du Canada à Paris

If art contributes to, among other things, the way we view the world and shape social relations then it does matter whose image of the world it promotes and whose interests it serves.

Hans Haacke¹



Hans Haacke, *The Freedom Fighters Were Here*, 1988. À partir d'une photographie prise par Arturo Robles/JB Pictures à San José de Bocay, Nicaragua, le 16 juin 1987. Avec l'aimable permission de la John Weber Gallery, New York. Photo : Fred Scruton.

Le Président Reagan, comme le colonel Oliver North, appela les Contras des «Combattants de la Liberté», les comparant aux «Pères Fondateurs» des États-Unis.

Le monde change. Il n'y a là rien de neuf. C'est bien connu. Pourtant, il faut admettre qu'au cours des dernières années, nous avons assisté à un nombre impressionnant de bouleversements politiques. À ce jour, l'état de la carte géopolitique est tel que jamais quelques années plus tôt nous n'aurions pu l'imaginer ainsi. De la chute du mur de Berlin jusqu'à l'effondrement de l'URSS, les événements se sont bousculés. Alors que les pays de l'Europe de l'Est allaient s'ouvrir, tant bien que mal, à la démocratie, nous assistions par exemple à la répression meurtrière contre les étudiants sur la place T'ien an Men à Pékin et à la guerre du Golfe.

QUAND FAIRE DE L'ART DEVIENT UNE QUESTION ÉTHIQUE

Au cours de ces mêmes années, nous étions aux prises avec des questions sociales qui avaient atteint une situation des plus alarmantes : que ce soit l'état épidémique du SIDA, la recrudescence des sans-abri, la montée de la violence urbaine ou la catastrophe que constitue la pollution environnementale, pour ne nommer que les plus médiatisées. Et que dire du problème fondamental des inégalités, toujours plus flagrant et révoltant. Tandis que pour la première fois de leur histoire les hommes disposent de moyens pour résoudre le problème des disparités, l'écart entre les riches et les plus démunis s'élargit. Ainsi, sous les impératifs des lois de l'économie, un petit nombre de pays riches, avides de consommation, prospère au détriment du reste de l'humanité dépouillé de toutes ressources, tout comme au sein même de ces peuples nantis s'amplifient les inégalités entre quelques privilégiés et un quart-monde constitué, entre autres, de personnes âgées, de mères de familles monoparentales, d'immigrants et de chômeurs².

Le monde change. Qu'en est-il en fait? On entend souvent de la bouche de différentes personnes l'expression «Où allons-nous». Ça devient la grande question existentielle. Quel est notre projet de société? Car il y a aussi, bien présents et installés au cœur de la vie de tous les jours, pour peu qu'on ouvre les yeux, qu'on tende l'oreille, qu'on prête un peu attention, des symptômes sociaux tels que la solitude, la violence familiale, le racisme, l'intolérance sous toutes ses formes. Dans un monde dominé par les valeurs

Réal Lussier

1. *The Fifth Biennale of Sydney : Private Symbol : Social Metaphor*, cat. d'exposition, Sydney, Biennale of Sydney, 1984, p. [185].

2. Voir à ce sujet le n° thématique : «Le triomphe des inégalités», dans *Le Monde diplomatique : Manière de voir*, n° 5 (sept. 1989), 98 p.



Adrian Piper, *Vanilla Nightmares #8*, 1986. Avec l'aimable permission de la John Weber Gallery, New York.

matérielles, les grandes questions de dignité humaine, de justice, de solidarité et de tolérance se posent avec de plus en plus d'acuité. À une époque où tout ce qui compte est la performance, la rentabilité, l'efficacité au mépris de la générosité,

des relations humaines et de la qualité de vie, il n'est pas surprenant que le système de valeurs qui prévaut soit plus que jamais remis en question.

Ce questionnement est aujourd'hui soutenu par différents groupes encore marginaux et aux intérêts diversifiés, mais également par un nombre grandissant d'intellectuels sensibles aux malaises qui affectent notre société et inquiets de l'avenir des hommes et de la planète. À l'alerte sonnée depuis déjà un bon moment par des spécialistes comme Edgar Morin, Albert Jacquard et René Dumont se sont ajoutées plus récemment par exemple les voix de Félix Guattari et de Michel Serres³. Ce ne sont là que quelques noms parmi les plus réputés; toutefois bien des femmes et des hommes œuvrant dans différentes sphères de l'activité humaine, que ce soit la philosophie, les sciences pures ou les sciences humaines ou encore la création, s'interrogent sur la valeur accordée à l'être humain, sur les impératifs de notre système technocratique, et témoignent d'un engagement à l'égard des questions de morale et d'éthique.

Loin d'être plus ou moins à l'écart de ces préoccupations, le champ de l'art est un territoire où se manifestent souvent avec urgence les prises de conscience et les dénonciations des grands problèmes du monde contemporain. On trouve ici l'une des directions particulières de l'art actuel, plus spécifiquement engagé dans les débats politiques ou les causes sociales, mais dans une plus large mesure des artistes confirment à travers leurs œuvres un intérêt marqué pour les sujets qui déterminent leur rapport au monde. C'est dans ce contexte que nous avons

voulu inscrire l'exposition *Pour la suite du Monde*. Inspirée par le travail de nombreux artistes, par les événements, par la réalité sociale, et présentée à la faveur d'un moment privilégié dans l'histoire du Musée, cette exposition propose de mettre l'accent sur le rôle essentiel que joue l'artiste dans la société et plus précisément sur les aspects de son engagement à l'égard du monde.

II

L'importance de souligner l'arrivée du Musée au cœur de la cité par une exposition qui tenterait de rejoindre le plus vaste public possible allait de soi. Cependant il nous est apparu primordial dès le début de notre réflexion de privilégier une thématique qui saurait, pour le public, faire le pont entre l'art et le quotidien, entre les préoccupations des artistes et la réalité sociale, entre l'institution muséologique et l'activité urbaine. De par la nature même du projet, il s'agissait de faire éclater l'image traditionnelle du Musée, de faire en sorte que le Musée prenne place dans la ville. Il y avait bien là un parti pris de mettre en évidence les rapports que pouvaient entretenir des pratiques artistiques contemporaines avec la condition humaine et la condition sociale tout en favorisant une perception du Musée comme agent actif dans la vie de la communauté.

Par ailleurs, ce projet d'exposition, amorcé dès le printemps 1989, s'est développé à la faveur de diverses circonstances et rencontres. Ainsi, à la suite des intentions premières de ses deux conservateurs, Gilles Godmer et moi-même, à la fois sensibles aux préoccupations manifestées dans l'art actuel et à l'importance de certaines questions sociales, les rencontres avec les artistes, les échanges avec des collègues, des lectures et l'expérience d'œuvres particulières sont venus confirmer des perceptions, enrichir une réflexion, préciser une direction et un cadre de travail. Il convient de mentionner que la lecture d'un essai de Félix Guattari, intitulé *Les trois écologies*⁴, au moment

3. Nous pensons, entre autres, aux ouvrages suivants : Edgar Morin, *Pour sortir du XX^e siècle*, Paris, Fernand Nathan, 1981; Albert Jacquard, *Cinq milliards d'hommes dans un vaisseau*, Paris, Le Seuil, 1987; René Dumont (avec la collab. de Charlotte Paquet), *Un monde intolérable : le libéralisme en question*, Paris, Le Seuil, 1988; Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989; Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.

4. Voir note précédente.

où nous établissions les premiers jalons de notre projet, avait contribué à renforcer notre sentiment qu'il était urgent de considérer les problèmes de notre société dans leur ensemble, de même que notre volonté de signaler l'apport des artistes à une démarche de conscientisation. D'autre part, nous savons gré aux artistes, que nous avons rencontrés tout au cours des longs mois d'élaboration de l'exposition, de leur ouverture d'esprit à l'égard de nos propositions et de leur encouragement à la poursuite de notre démarche, qui furent pour nous essentiels. Par leurs commentaires et leurs suggestions, ils ont autant favorisé un processus critique que participé à l'affermissement de certaines opinions.

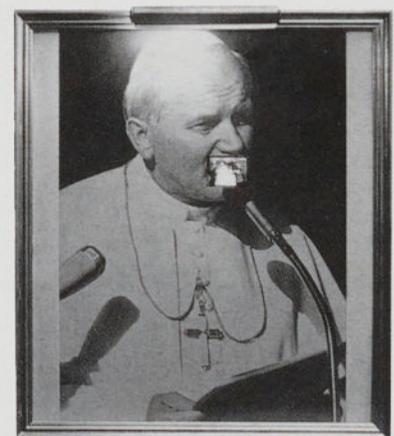
L'exposition *Pour la suite du Monde* n'a rien à voir avec une simple collecte d'objets, bien au contraire nous avons souhaité d'entrée de jeu amener les artistes à collaborer à sa mise en œuvre. Nous avons d'ailleurs visité tous les artistes participants, sauf quelques rares exceptions — et cela pour des motifs hors de notre pouvoir —, mais nous avons au moins communiqué personnellement avec chacun, et nous nous sommes assurés de leur intérêt pour le projet ainsi que de leur désir d'y prendre part. Tous ont été invités à concevoir et à réaliser une œuvre spécifique pour l'occasion, dans la mesure où une telle chose leur était possible et respectait leur manière de travailler. Pour celles et ceux qui ne pouvaient donner suite à cette invitation, il a été entendu conjointement de privilégier un travail récent et de préciser un choix d'œuvres qui ferait consensus. De plus, nous avons sollicité des artistes, pour fin de publication, une participation sous la forme d'un court texte qui constituerait soit un commentaire au sujet de l'œuvre présentée, soit une réflexion sur leur démarche artistique, soit encore un point de vue personnel concernant un aspect particulier abordé par l'exposition. Cette collaboration étroite avec les artistes participants nous est apparue essentielle et inhérente à la réflexion développée à l'intérieur de notre projet.

La préparation de cette exposition, particulièrement lors de l'étape cruciale de la sélection, n'a pas été des plus faciles. Devant la pertinence, l'intérêt et la qualité que représentaient pour nous un bon nombre de démarches d'artistes, il est devenu

pour le moins contraignant d'effectuer des choix en tentant de respecter un format raisonnable d'exposition. À l'origine du projet, nous avons

voulu tenir compte de toutes les pratiques contemporaines en arts visuels, sans distinction de générations d'artistes, qui manifestaient certaines préoccupations soit à l'égard de problèmes sociaux, politiques, économiques ou environnementaux, soit à l'égard de questions d'identité, de condition humaine ou d'éthique. Comme il ne nous était pas possible de faire une enquête à l'échelle mondiale, il va de soi que notre recherche s'est portée plus spécifiquement vers des pratiques diffusées à travers les différents réseaux culturels du monde occidental. Par ailleurs, nous reconnaissons avoir d'emblée fait preuve d'un préjugé favorable en ce qui a trait à la scène artistique québécoise, sans cependant jamais manquer à la même rigueur et aux mêmes critères dans la formation de nos jugements et l'établissement de nos choix.

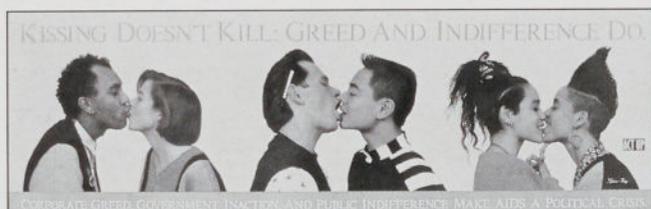
Un des critères essentiels à notre analyse et à notre appréciation a été la constance avec laquelle l'artiste avait développé au cours des années des préoccupations plus particulières ou encore avait maintenu une attitude critique. Il nous apparaissait judicieux de concentrer notre attention sur des œuvres qui témoignaient d'une démarche sincère et intègre plutôt que sur certaines productions qui relevaient de l'opportunisme ou d'un attrait passager.



Muntadas, *The Board Room* (détail), 1987. Photo : R. Samrud.

Par conséquent, nous avons également accordé une grande importance à l'adéquation entre les intentions, les propos de l'artiste et le sens ou l'expérience véhiculés dans l'œuvre.

Nous n'avons jamais eu la prétention de faire le tour de la question, tout au plus souhaitons-nous proposer une pluralité d'approches et d'attitudes, dont la force et la signification n'étaient pas nécessairement immédiates, qui rendrait compte de l'engagement de l'artiste d'aujourd'hui dans le monde auquel il appartient. Il s'est avéré qu'à la suite de nos déplacements, des rencontres effectuées, de l'étude de dossiers et de multiples séances de discussions, un nombre important d'œuvres retenaient notre intérêt. Si certaines d'entre elles se sont imposées



Gran Fury, *Kissing doesn't kill*, 1989. Affiches pour autobus.

plus rapidement dans notre esprit, d'autres par contre ont fait l'objet d'un long processus de réflexion. Il faut mentionner qu'au cours de cette étape stratégique nous ne nous en sommes pas tenus à des considérations de statistiques relatives au sexe, à la nationalité, au type d'intervention et aux sujets traités par les artistes. Par contre, nous avons été plus que sensibles à l'authenticité et à la rigueur rencontrées dans les œuvres. Aussi toutes les pratiques retenues l'ont été parce qu'elles faisaient sens, parce qu'elles témoignaient directement ou plus subtilement d'une position éthique dans la relation de l'artiste au monde.

L'exposition s'est développée un peu comme un organisme vivant. Conditionnée par ses données de départ, elle s'est toutefois enrichie au gré de certaines rencontres ou de certaines expériences. Elle est nécessairement marquée par son contexte géographique, par une culture nord-américaine, par des circonstances événementielles, mais aussi par des incidents de parcours comme par des coups de cœur.

III

Traiter de la position adoptée par l'artiste dans le monde actuel n'est pas une chose simple ni une situation qui peut se synthétiser facilement. Il y a presque autant d'attitudes différentes qu'il y a de contextes et d'artistes différents. Cependant, il semble bien que, depuis les années 70, ait resurgi dans l'art le phénomène grandissant d'une conscientisation en ce qui concerne les valeurs sociales. Une telle tendance prendra d'ailleurs une ampleur indiscutable au cours des années 80, en adoptant une diversité de sujets, en s'attaquant à plusieurs fronts. Il doit bien être reconnu que l'art ne peut être isolé de la vie de tous les jours, qu'il ne se développe pas en dehors du cadre politique, économique et social. Les œuvres d'art sont le produit d'idées et d'émotions inscrites dans le présent, elles font partie de notre perception du monde. Aussi l'artiste peut-il être considéré, selon l'expression communément employée, comme le témoin de son époque, mais au-delà de cela il peut également en devenir un critique lucide et impitoyable.

Un des éléments majeurs dans la formation d'une nouvelle attitude de conscientisation sociale chez l'artiste a été le discours féministe. En effet, on a vu, durant les années 70, les artistes et les critiques d'art féministes démontrer que tout art avait une dimension politique et que, pour les femmes mais aussi pour beaucoup d'autres groupes, la question politique était un sujet qui touchait tous les aspects de la réalité sociale et culturelle. L'art féministe a souligné les relations entre le personnel et le politique en formulant la mise en question du rôle de la femme et de son identité. De plus, les femmes artistes ont suscité l'affirmation de l'artiste en tant qu'être social et sa revalorisation comme sujet. Voilà qui permettra une redéfinition du rôle de l'artiste dans de nombreux domaines, et plus particulièrement en ce qui a trait à son implication vis-à-vis des problèmes sociaux. L'art prend alors un sens profondément enraciné dans les changements de nature politique et sociale⁵.

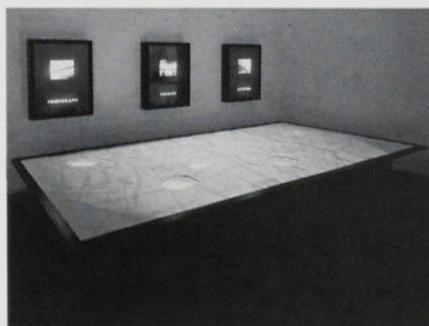
5. Nell Tenhaaf, «The Trough of the Wave : Sexism and Feminism», *Vanguard*, vol. 13, n° 7 (sept. 1984), p. 16.

Barbara Steinman, *Borrowed Scenery*, 1987.
Collection : Musée d'art contemporain de Montréal.
Photo : Alison Rossiter.

Il faut souligner également que plusieurs artistes noirs vont dénoncer le phénomène de discrimination et les attitudes eurocentristes des sociétés occidentales et affirmer de leur côté aussi une identité propre. Plus récemment, les artistes d'origine latino-américaine, asiatique, et amérindienne ont amplifié le mouvement et forcé une révision des critères et des valeurs de la culture dominante⁶.

C'est ainsi que s'est élaboré l'un des traits essentiels de l'art récent autour de la notion d'identité, laquelle signifiait prise de conscience de soi en tant que sujet autonome et droit à la différence. L'art devient dans une nouvelle perspective l'expression d'une expérience individuelle et le lieu où se manifeste la relation d'identification au monde. Cette relation d'identification, chez certains artistes, prend surtout la forme d'un engagement dans les questions sociales et politiques. Il s'agira d'une prise de position à l'égard de sujets spécifiques et pressants, que ce soit par la dénonciation de diverses formes d'exploitation et de domination, par la mise en lumière des comportements discriminatoires ou par la remise en question des stéréotypes sexuels et des dogmes économiques. Pour d'autres artistes, l'attention est dirigée vers des aspects plus intimes, vers une appréhension du monde à travers la perception de l'autre, comme être à la fois semblable et différent de soi. On y rencontre tant une investigation de la conscience individuelle que de la conscience collective. Chez d'autres encore s'impose l'image d'une sensibilité entièrement tournée vers des valeurs universelles, de même que s'exprime le désir d'une réappropriation du monde.

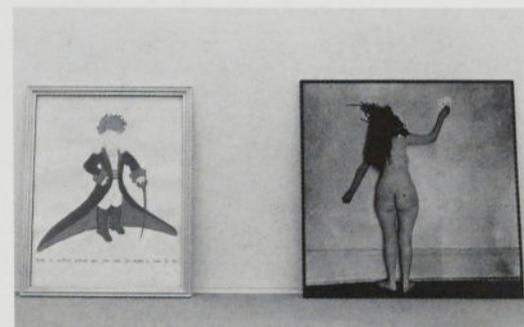
Témoins des idées et des attitudes développées à l'égard de la question d'identité, non seulement dans le domaine de la théorie mais aussi dans le champ des arts visuels, les artistes de l'exposition illustrent à travers leurs travaux une pluralité d'intentions et de relations au monde. Si certaines (Ida Applebroog, Adrian Piper, Martha Fleming et Lyne Lapointe) se sont employées à une analyse critique des systèmes de représentation pour souligner les rapports de pouvoir, d'autres (Leon Golub, Hans Haacke, Cildo Meireles) ont plus directement pratiqué un examen critique du système social. Recourant à plusieurs formes de production et à des modes d'approche variés



— des montages photo/texte, des photographies lumineuses ou projetées, des bandes vidéo, des arrangements d'éléments divers, etc. —, de nombreux artistes (Dennis Adams, Dominique Blain, Alfredo Jaar, Mark Lewis, Muntadas, Jeff Wall) traitent de la représentation sociale en interrogeant les mécanismes à l'œuvre dans des systèmes de signes producteurs de valeur et de pouvoir. D'autres intervenants (Gran Fury, Krzysztof Wodiczko) font éclater les frontières du système de l'art en poursuivant leurs stratégies de critique sociale. Il y a encore d'autres pratiques plus singulières comme le travail de Melvin Charney qui reflète une conscience sociale pour l'environnement urbain ou celui de Chéri Samba qui se fait chroniqueur perspicace de la vie et des événements de sa communauté.

Comme nous l'avons déjà souligné, la relation d'identification au monde se manifeste sous une diversité d'attitudes, certaines exprimant essentiellement une identification à l'«autre». Ainsi des artistes (Christian Boltanski, Gilbert & George, Liz Magor, Barbara Steinman) suscitent une conscientisation et une réévaluation des perceptions et des

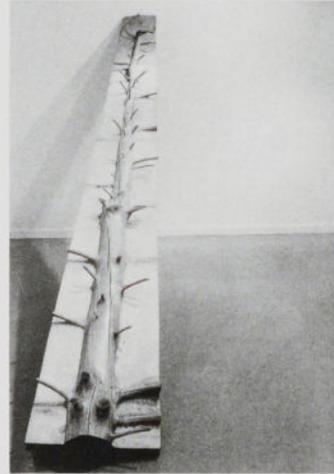
comportements en témoignant de l'«autre» à travers des vécus collectifs et individuels. Cette expérience de l'«autre» donne lieu également à une introspection, une quête de soi au sein de l'inconscient collectif. Dans ce cas, les artistes (Geneviève



Geneviève Cadieux, *La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges*, 1987.
Collection : Vancouver Art Gallery. Photo : Trevor Mills.

6. Nous renvoyons sur cette question à l'important ouvrage de Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings : New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990.

Giuseppe Penone, *Albero di quattro metri*, 1974.



Cadieux, Mona Hatoum, Marcel Odenbach, Bill Viola) explorent dans un univers personnel les résonances d'une expérience collective. Leurs œuvres, qui toujours résistent à une lecture unique, deviennent le lieu des projections de chaque individu. Parfois, aussi, des artistes manifestent, avec une conscience aiguë, leur appartenance au monde. Ceux-ci (Gilbert Boyer, Nam June Paik, Giuseppe Penone, Alan Sonfist, Irene F. Whittome) sont engagés, malgré des stratégies diversifiées, dans une même entreprise de réappropriation du monde qui s'exprime dans les rapports soit avec la culture, soit avec la nature. Il s'agit donc avant tout de l'expression d'une identification ou d'une réconciliation qui passe par l'essence des choses.

Nous croyons que toutes les œuvres rassemblées ici, à l'occasion d'une exposition, ne pourront que confirmer la conscience et l'investissement dont fait preuve l'artiste dans le monde d'aujourd'hui. Par leur voisinage, par le dialogue qu'elles entretiendront en quelque sorte entre elles, ces œuvres sauront enrichir notre propre expérience du monde. Une telle entreprise devrait d'ailleurs permettre de stimuler et de prolonger le potentiel de réflexion que renferment ces œuvres.

L'exposition *Pour la suite du Monde* tente modestement de cerner, au sein de l'art actuel, la nature de l'engagement social de l'artiste. Un engagement qui n'emprunte pas nécessairement les voies de l'analyse critique du système social et politique, mais qui s'exprime également dans des attitudes d'ouverture, de disponibilité et de solidarité. Il semble bien qu'actuellement l'artiste s'attarde moins à croire qu'il peut changer le monde qu'à démontrer les mécanismes de pouvoir dans la société et à affirmer sa liberté d'expression.

L'exposition *Pour la suite du Monde* doit son titre à l'œuvre du cinéaste et poète Pierre Perrault. C'est d'ailleurs avec sa permission que nous lui avons emprunté le titre d'un de ses films. Toute l'œuvre de ce créateur est imprégnée d'une remarquable capacité d'écoute et d'empathie pour les autres. Dans cette perspective, Perrault pourrait être considéré comme source d'inspiration et figure emblématique de l'artiste entièrement engagé dans son époque.

*Je suis un homme simple avec des mots qui peinent
et je ne sais pas écrire en poète éblouissant
je suis tué (cent fois je suis tué), un tué rebelle
et j'ahane à me traîner pour aller plus loin (...)
je sais que d'autres hommes forceront un peu plus
la transgression (...)
c'est en eux dans l'avenir que je m'attends
que je me dresse sans qu'ils le sachent, avec toi.*

Gaston Miron¹

A sa manière, *Pour la suite du Monde* est une tribune; un lieu provisoire et privilégié qu'on a voulu offrir à des artistes qui, chacun à sa façon, posent un regard sur un monde visiblement en état d'urgence. Bien que ce soit la teneur même de ces regards accumulés qui fasse d'abord les expositions, c'est sur ceux qui les portent et les expriment — jusqu'à s'y confondre — que nous avons voulu nous arrêter.

L'ARTISTE

La présente exposition, qui inaugure pour le Musée un nouveau bâtiment, expression d'une nette volonté de participation plus active à la vie de la collectivité montréalaise et québécoise, est aussi l'occasion d'un rappel historique : la création de ce même Musée d'art contemporain en 1964. Et l'on se souviendra que cet événement avait eu lieu grâce à la volonté et à la détermination des artistes d'ici qui, déjà à ce moment, étaient des acteurs importants à l'origine des changements sociaux majeurs qui allaient si rapidement transformer la société québécoise.

Bien avant, en 1948, dans une société on ne peut plus conservatrice, dominée par la religion, étouffée par l'obscurantisme, d'autres artistes encore, ayant pour chef de file Paul-Émile Borduas, faisaient retentir leurs voix à travers le manifeste *Refus global*. Dénonçant la sclérose de leur société, ils allaient en outre proposer des valeurs nouvelles sur lesquelles elle puisse dorénavant reposer. Ce premier choc fut annonciateur de ce que l'on nommera la « Révolution tranquille », associée aux années 60.

Gilles Godmer

Ainsi, soit à titre de précurseur, de catalyseur ou encore tenant une place davantage effacée mais non moins active, l'artiste au Québec, depuis plus de 40 ans, est au cœur des mutations qui ont mené notre société à ce qu'elle est devenue aujourd'hui.

Les années 80

Si les artistes d'ici ont toujours joué un rôle certain à l'intérieur de la dynamique sociale, rôle tantôt plus effacé, tantôt plus affirmé, il semble par ailleurs, en ces années plutôt difficiles

1. Extrait de « Avec toi », *L'Homme rapaillé*, 1970. Cité dans André Gaulin, « Le verbe au pouvoir : quand le prince ne parle pas la langue de l'artiste », dans *L'artiste, le prince* (sous la dir. d'Emmanuel Wallon), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble; Québec, Musée de la civilisation de Québec, 1991, p. 78.

qui sont les nôtres, que l'ensemble des sociétés occidentales voie l'artiste reprendre peu à peu l'initiative. Le néo-conservatisme des années 80 et les abus multiples qu'il a engendrés ont eu un effet mobilisateur sur nombre d'artistes. Cela a amené leur discours à se transformer ou à s'ajuster et ce, autant dans son contenu — dorénavant revalorisé et qui ne renvoie plus nécessairement à l'art lui-même² — que vis-à-vis d'un point de vue à privilégier, l'ensemble ayant parfois des incidences sur la nature même de l'œuvre d'art, mais également sur sa définition, sur la façon de la concevoir et de l'aborder.

Ainsi la décennie précédente a vu croître démesurément et s'emballer un marché de l'art qui du même coup vidait de son sens jusqu'à l'objet d'art lui-même ; c'est le règne des grandes ventes aux enchères et de la spéculation où l'artiste est devenu une star, le galeriste, une vedette à son tour, le collectionneur, une sorte de prophète. L'objet n'est plus considéré qu'en fonction de sa valeur marchande. Le monde de l'art est devenu un monde clos qui se nourrit de lui-même.

Au même moment, la logique du profit à tout prix, associée à d'autres causes dont, entre autres, le désengagement progressif des gouvernements à l'égard de l'éducation et de programmes sociaux destinés à rétablir un certain équilibre, ont fait en sorte d'accroître les problèmes de société : la pauvreté, l'analphabétisme, le racisme, la violence urbaine, etc. À ces problèmes d'ordre social se sont ajoutés ceux d'ordre environnemental, résultats de plusieurs dizaines d'années d'exploitation démesurée et éhontée des ressources naturelles. Si bien qu'à plus ou moins longue échéance, c'est notre survie même qui est en cause.

Dans ce désarroi général, dont la menace se fait insistante et va grandissant, mais que rien ni personne ne semble vouloir vraiment stopper, des artistes font progressivement entendre leurs voix. Dans ces moments, ce sont eux et les philosophes qui sont mis à contribution et vers qui il y a peut-être lieu de se tourner. Historiquement, quoique de façon bien différente, et dans un contexte socio-politique autre, le XIX^e siècle fournit quelques exemples fort intéressants³.

De l'art et de l'expression

Si, au cours des années récentes, on a pu trop souvent perdre de vue le véritable sens de l'art et oublier ainsi que l'œuvre porte l'ensemble de l'expérience de l'artiste comme être social d'abord, il apparaît qu'un revirement évident et nécessaire est de plus en plus perceptible. Par définition, l'œuvre d'art n'est pas un phénomène isolé qui n'aurait de sens que pour l'artiste et son entourage immédiat. Mais il existe depuis peu un besoin et une volonté renouvelés, chez des artistes, à vouloir s'inscrire dans la multiplicité de la vie d'aujourd'hui, à resserrer et à approfondir leur contact avec le monde jusqu'à agir sur lui. Cette proximité récente, qui témoigne de l'urgence ressentie, est perceptible dans un comportement nouveau de la part des artistes et dans l'œuvre elle-même.

Malgré ses égarements passagers et ses fumistes attendus, le monde de l'art demeure tout de même l'un des derniers foyers générateurs de réflexion et de changements profonds. C'est que l'art, qui a aussi valeur de sismographe, puise également dans l'imaginaire humain, véritable lieu de ressourcement et de possibilités nouvelles. D'où son inévitable et nécessaire potentiel de malaise et de provocation qui amène ou force parfois à voir et à sentir autrement. C'est ainsi, comme le rappelle Hans Haacke, que «le monde de l'art fait partie intégrante de l'industrie de la conscience⁴».

D'un autre point de vue, et de façon plus primaire encore, l'on se rappellera que l'art, d'abord expression, est aussi une tentative de rejoindre l'autre, d'entrer en rapport avec lui et, pour l'artiste, de communiquer quelque chose de lui-même. Et de cette volonté de communication, de cette nécessité

2. «La revalorisation d'un contenu en art, depuis les années 70, a permis d'introduire un contenu politique qui nous renvoie non pas à l'art comme tel, nécessairement et exclusivement, mais à la relecture de nos propres vies à la lumière de ces œuvres. Cela est une façon d'assumer la liberté de l'artiste actuelle tant revendiquée tout au long du XX^e siècle.» Rose-Marie Arbour, «L'Odeur de l'art : art international, art local», *Possibles*, vol 14, n° 8 (hiver 1990), p. 31. (Dossier thématique : Art... Politique.)

3. En France, dans un contexte social fort difficile, les Hugo, Lamartine et Vigny, chacun à sa manière, prirent le parti du pauvre et de l'opprimé, tout en dénonçant une société devenue déshumanisante et qui ne tenait pas ses promesses. À ce sujet, lire «The Position of the Artist», dans Eugenia W. Hubert, *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 40-54.

4. Philippe Evans-Clark, «Hans Haacke : l'art, le sens et l'idéologie», *Art press*, n° 136 (mai 1989), p. 24.

d'atteindre les autres, il n'y a qu'un pas à vouloir les aider, au sens d'apporter soi aux autres, juste retour des choses pour le créateur qui en tire la matière de sa réflexion et de son discours. Chez des artistes de plus en plus nombreux, il y a un mouvement qui renoue avec une telle définition de l'art.

Cette attitude presque compassionnelle de l'artiste, autant pour l'autre en lui-même que pour les autres qu'il prend nécessairement en compte, s'insinue dans les œuvres jusque dans leur structure même et le lieu commandé de leur exposition. À cet égard, quelque chose de neuf, producteur de sens, est proposé dans l'installation. Cette forme de travail prédispose d'abord à l'accueil, à un certain mode de participation. De plus, en réunissant un ensemble de pratiques et de moyens, elle «métaphorise» doublement son propre contenu le plus souvent, engageant déjà le spectateur à l'ouverture et à une notion élargie de tolérance⁵. Jusqu'aux lieux nouveaux investis, dont *Pour la suite du Monde* fait office d'exemple ici, en favorisant la présentation d'œuvres hors du cadre convenu qu'est le Musée, pour s'insinuer dans la ville, à la rencontre de l'autre, là où il se trouve.

On notera au passage que ce nouveau type de comportement artistique — qui a des incidences aussi sur les habitudes de ce que l'on nomme le «consommateur d'art», qu'on incite plutôt à s'engager dans un rapport sinon d'échange, du moins de communication, voire de stimulation — trouverait peut-être ses racines les plus lointaines à la fin du Moyen Âge et au tout début de la Renaissance, juste avant que des changements ne surviennent, instaurateurs d'une distanciation de plus en plus marquée de l'individu dans son rapport au monde. Au même moment naîtra — il n'y a jamais de hasard — la notion, et par la suite le culte, de la personnalité artistique⁶.

L'œuvre et l'artiste

L'ensemble de ce changement d'attitude dont les incidences sont notables donc, dans la forme du travail et dans son contenu, amène également à déplacer peu à peu vers l'œuvre elle-même l'importance démesurée qu'on avait appris à

accorder à l'artiste comme personnalité. On assiste alors, depuis une dizaine d'années, à la naissance de collectifs d'artistes, phénomène surtout américain à ce jour, dont Tim Rollins + K.O.S., Group Material, Gran Fury et Guerrilla Girls sont parmi les plus connus. Non seulement ce phénomène détermine-t-il une façon différente d'aborder le travail artistique — lui-même éminemment porteur de sens⁷ — qui commande générosité, écoute, tolérance, etc., mais il oppose en outre un refus de nature presque ostentatoire à la notion d'individualité à tout prix qui a eu tendance trop souvent à jeter une ombre sur les œuvres elles-mêmes et sur l'importance de leur contenu⁸. Dépouillés ainsi de toutes ces contingences dont se sont abondamment nourries les années 80, le projet (l'œuvre) et sa portée reprennent tout à coup le devant de la scène⁹.

Il est tout de même ironique de constater que, de plus en plus, la teneur des œuvres qui sont remarquées depuis quelques années nous ramène quand même à l'artiste. En dépit du fait qu'est notée cette sorte de pulsion à mettre de l'avant un discours, à promouvoir l'acte de communication qui lui est relié,

5. «Table des matières : 1. Art et politique», (retranscription libre de M. Forcier et de M. Régimbald), *Etc Montréal*, n° 13 (hiver / déc. 1990), p. 10. (Dossier thématique : Art et politique.). «Quant à la tolérance de la part des artistes, il faudrait remarquer que beaucoup de pratiques actuelles mettent en valeur l'hétérogénéité, et c'est à la fois une façon de tolérer l'autre et de tolérer ce qui vient de l'extérieur, en même temps que de l'allier, c'est-à-dire d'accueillir l'autre.» (Manon Régimbald)

6. La vie quotidienne et sociale, de même que la vie artistique, deviendront peu à peu beaucoup plus complexes et seront bientôt soumises à toute une série de nouvelles règles, de nouveaux codes, etc., dont les incidences seront progressivement ressenties par l'individu, éventuellement jusque dans certains de ses gestes les plus courants. Avant que ne s'instaurent ces changements, à la Renaissance, l'individu jouit d'un rapport au monde généralement beaucoup plus simple. Voir à ce sujet, en ce qui concerne l'artiste en particulier : Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, volume 2, Paris, Le Sycomore-Arguments critiques, 1982, p. 50-78.

7. Nombreux aux États-Unis donc, les collectifs d'artistes existent aussi dans d'autres pays occidentaux dont le Canada (General Idea), l'Italie (Plumcake), la France (IFP — plus que deux artistes aujourd'hui, IFP comptait trois membres à ses débuts, Readymades Belong to Everyone), la Yougoslavie (IRWIN), etc. De plus, en abordant ce phénomène on pense inévitablement à la phrase célèbre de Marshall McLuhan, «le médium, c'est le message».

8. On songe également aux couples d'artistes — qui existent depuis plus longtemps encore et dont le nombre a tendance à croître — qui commandent également une façon différente de voir le travail artistique, et dont *Pour la suite du Monde* offre deux exemples bien connus.

9. Il y a ici encore un peu de l'esprit de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance dans cette façon, entre autres, de se mobiliser et de travailler, sur un mode collectif et plus ou moins anonyme, à des projets ou pour des causes. Et comme le fait remarquer Arnold Hauser, jusqu'à la fin du XV^e siècle, le processus d'exécution artistique est absolument collectif. Hauser, *op. cit.*, volume 3, p. 52.

dans une volonté de presque anonymat, dans certains cas, force est de revenir à l'artiste et de voir ce qui a pu produire ce changement d'attitude dans sa façon de faire de l'art.

La distanciation avec le monde

On sait qu'à la fin du Moyen Âge donc, et au début de la Renaissance, l'organisation de la vie en général, et les activités dites artistiques en particulier, obéissent à une codification relativement simple où l'individu généralement a davantage de prise sur le monde qui l'entoure qu'il n'en aura plus tard dans son quotidien¹⁰. Ainsi l'artiste de la Renaissance peut relativement cumuler le vaste mais encore limité ensemble de connaissances plus ou moins nécessaires à la pratique de son art qui visent autant les notions d'anatomie, de botanique, de mathématiques que celles de musique, de poésie, etc. C'est l'humaniste, figure emblématique de la Renaissance.

Quelques dizaines d'années plus tard pourtant, au moment du maniérisme, alors que le champ des connaissances ne cesse de croître et de s'étendre, et que tout un système d'accumulation du savoir, de codification du comportement dans divers domaines, s'instaure peu à peu, bouleversant une grande partie de l'activité humaine, — de la naissance des premières sciences¹¹ (l'anatomie, la botanique, la cartographie, etc.) à l'avènement de la gastronomie et des manières de table, en passant par le raffinement des codes régissant divers types de danse ou les fêtes populaires, etc.¹² — un long processus de distanciation dans la variété des connaissances et de l'activité humaine en général s'amorce, qui se développera et s'affinera au cours des siècles qui suivront, et dont on perçoit aujourd'hui avec acuité la limite extrême.

C'est dans ce contexte très rapidement esquissé et dont la mise en place des principaux éléments remonte fort loin qu'il y aurait lieu de situer en partie nombre de démarches artistiques aujourd'hui. Avec une intensité variable, la plupart d'entre nous, artistes compris, en ressentons et en vivons chaque jour les limites à travers, entre autres, la surspécialisation des champs d'activité à laquelle nous nous heurtons. L'individu y perd toute vue d'ensemble, toute globalité, toute possibilité

de voir une relation s'établir d'un champ à un autre, ce qui mène à plus ou moins long terme à l'aliénation de son propre monde et vers la catastrophe. C'est à cette urgence, à la sensibilité et à la réceptivité qu'il en a, que l'artiste répond, se sentant personnellement et collectivement concerné.

Se réapproprier le monde

Ainsi, dans le travail d'artistes de plus en plus nombreux maintenant, il y a une volonté et un profond désir de compréhension et de réappropriation du monde et de soi-même à travers une ouverture à de nouveaux moyens d'expression ainsi qu'à travers leur diversité grandissante. Dans cette hybridation, qui est une façon d'aborder différemment la connaissance, il y a en partie une vision de celle-ci et un effort de réconciliation qui sont proposés. De même, sur un mode relié au bricolage, nous est proposée une perception davantage sensible et globale du monde.

Autant dans ce que porte l'œuvre que dans la manière et les moyens de son élaboration, s'affirme l'ampleur du geste artistique qui, de prise de parole qu'il est toujours, devient par moments véritable prise de position politique¹³ dont les assises reposent d'abord sur une attitude volontaire et un comportement délibéré de la part de l'artiste¹⁴. C'est dans une sorte d'harmonie de ces trois termes dont l'ensemble offre à sa manière une solution de rechange à ce qui est, qu'à tendance en définitive à se recentrer, par nécessité, une partie de l'activité artistique aujourd'hui.

10. *Ibid.*, volume 2, p. 50-78.

11. «C'est l'artiste qui a formulé pour la première fois cette distanciation et permis notamment aux sciences de se concevoir et de se développer. Toute l'histoire de l'art depuis la Renaissance est celle de l'analyse critique du monde, puis de l'analyse de notre perception de celui-ci. Le sentiment de devenir étranger au réel et à nous-mêmes ne signifie-t-il pas que cet effort a atteint ses limites?» François Hers et Bernard Latarjet, «Rendre l'art à sa fonction», *Le Débat*, n° 60 (mai/août 1990), p. 301.

12. Lire à ce sujet le livre de Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

13. «Il y a des relations entre le désir de transformation de l'imaginaire et une lutte concrète pour la défense d'une rue, d'un édifice, d'un espace vert ou d'une idéologie.» Richard Martel, «Ruses et procédures», *Inter*, n° 39 (printemps 1988), p. 9.

14. «Si les pratiques institutionnelles situent l'œuvre, l'artefact, comme point de vue privilégié, l'artiste de l'alternative par contre ne considère pas «l'œuvre» comme son centre d'intérêt, c'est plutôt le processus et le comportement qui importent.» Martel, *op. cit.*, p. 11.

«Je est un autre»

Et c'est dans cette attitude, dans ce comportement, ce positionnement particulier par rapport au monde, que se définit la condition même de l'artiste, laquelle condition détermine à la limite son potentiel de marginalité (en conséquence, un peu son statut aussi), dans ce qu'il propose comme risque nouveau, comme rupture d'équilibre, bouleversement du quotidien. Ce positionnement, c'est l'authentique lieu de l'artiste où celui-ci donc, parle à la fois d'un lieu qui est lui-même, mais qui est également l'autre. Cela constitue le véritable défi de son «entreprise» ; autant le positionnement sera juste, autant l'œuvre sera susceptible de gagner en efficacité esthétique et subversive.

Et l'on aura reconnu, dans ce lieu d'exigence pour l'artiste, tout le sens porté par le «Je est un autre» d'Arthur Rimbaud, cette «définition de l'identité par l'altérité¹⁵» ; position ambiguë, parfois intenable sur une longue période de temps, où l'individu fait à la fois deuil de lui-même pour lui-même — et c'est là un acte hautement éthique — et don de lui-même (sous-entendu pour l'autre, pour une cause qui de toute façon passe par l'autre)¹⁶. Au pied de la lettre, ce «Je est un autre» de Rimbaud se voit littéralement prendre forme dans les collectifs d'artistes encore une fois et, par association, dans le travail collectif d'artistes ou dans leurs mobilisations ponctuelles et de plus en plus fréquentes pour une cause en particulier.

Enfin, ce positionnement, cette rigueur constante qui lui est reliée font de l'art un lieu trouble qui souvent génère un malaise profond, qui constamment bouscule, déséquilibre ; un lieu aussi qui, inmanquablement, dans les pires cas, astreint l'artiste à une très haute exigence et le confine à la solitude, mais auquel se lie un indéniable pouvoir créateur¹⁷. Rimbaud — pourquoi pas lui ? — en fut un exemple éloquent.

Cassandre

Mais c'est à la figure de Cassandre peut-être, cette princesse troyenne, douloureusement marginale mais tolérée, prophétisant et cependant méprisée, que ces artistes à qui va notre écoute aujourd'hui — paradoxalement dans ce contexte

— trouveraient le mieux à s'identifier¹⁸. C'est cette figure qui «métaphoriserait» le mieux la nature du statut que leur réserve la société ; c'est cette figure encore qui définirait avec le plus de pertinence le rapport qu'entretiennent l'artiste et son discours ; rapport déterminé, chez Cassandre, par le lieu d'émission, sorte de point aveugle, en l'occurrence Cassandre elle-même, viscéralement concernée par la teneur même de son discours, mais d'abord mue par son acte d'énonciation et l'urgence de la diffusion. Cassandre, c'est un émetteur on ne peut plus conscient mais neutralisé d'un message forcément anamorphique, dans la mesure où il est déterminé par une façon personnelle de dire d'abord, et à cause de son contenu même ensuite — qu'elle sait entendu par le plus grand nombre, mais qu'elle sait aussi écouté et compris par bien peu.

Et l'artiste dont il est question ici, dans cette exposition notamment, tour à tour annonce, questionne, trouble, alerte, éclaire¹⁹ aussi l'ensemble des questions existentielles qui nous concernent tous²⁰. La finesse de cette sensibilité qu'il a pour le monde qui l'entoure et dont il fait partie est la source de son action ; au pied de la lettre, il s'agit là d'une action médiumnique. Et c'est dans cette sensibilité particulièrement aiguë que l'artiste a pleinement choisi d'assumer — ce sont là les limites d'une comparaison avec Cassandre — qu'est né et que se situe le véritable potentiel de sa marginalité que la culture populaire continue de perpétuer.

15. L'expression est de Catherine David.

16. Catherine David, «Ouvertures : Nanni Moretti, Bruce Nauman, Jeff Wall», *Parachute*, n° 60 (oct./nov./déc. 1990), p. 24-28.

17. «But someone told me, Art is an old man's game, it's not a young man's profession. He said it was a very lonely, lonely, lonely profession. Most people can't deal with all the loneliness of it.» Kellie Jones, «David Hammons [interview]», dans *Discourses : Conversations in Postmodern Art and Culture* (sous la dir. de Russell Ferguson, de William Olander, de Marcia Tucker et de Karen Fiss), New York, The New Museum of Contemporary Art ; Cambridge, MIT Press, 1990, p. 209.

18. Ce rapprochement a d'abord été fait à propos de l'intellectuel par André Glucksmann, tel que le rapporte Vaclav Havel, dans son livre *Interrogatoire à distance*, Paris, éditions de l'Aube, 1989, p. 135.

19. «De l'élément mystique à l'éthique, il n'y a qu'un pas pour le philosophe [Wittgenstein] qui accorde à l'esthétique une importance éthique. Clarification de l'obscur, lumière dans les ténèbres, l'éthique est un lieu étrange, difficilement cernable, mais dont l'urgence est indiscutable, à preuve...» Chantal Pontbriand, «Splendeurs et misères de l'art», *Parachute*, n° 60 (oct./nov./déc. 1990), p. 6.

20. Nous faisons référence ici au texte de Félix Guattari publié dans le présent catalogue.

L'art et l'activisme

Mais là où le recours à l'image de Cassandre devient plus caduc encore, c'est dans le besoin chez certains d'aller jusqu'à l'activisme, qui a pour conséquence d'amener des bouleversements dans l'ensemble des «conventions» plus ou moins tacites et des traditions du milieu de l'art; cela pouvant aller, on l'a vu, de la définition même de l'artiste aux lieux d'exposition recherchés et inusités, à l'urgence mise à diversifier les publics; il s'ensuit, dans l'œuvre, un plus grand dépouillement de la forme quelquefois, un recours plus fréquent au texte de même qu'à des images davantage directes, différemment codées, moins savamment dirions-nous, pour mieux en décupler l'impact et en permettre un accès beaucoup plus large.

On notera que ce nouveau comportement aura tendance à faire boule de neige dans différents champs de l'activité artistique, touchant au passage la critique²¹, la conservation²², jusqu'à envahir l'institution elle-même, traditionnellement plus immuable, on en conviendra, plus conservatrice, plus imperméable aussi à ce type d'attitude résolument moins passive, plus engagée²³. À tel point d'ailleurs que cette émulation de la part de l'institution ira jusqu'à provoquer la naissance d'activités artistiques cohérentes qui, à leur tour, auront des retombées dans l'ensemble de la communauté non plus seulement artistique, mais sociale²⁴.

C'est là un tournant majeur à la fois de la muséologie et de l'art qui a été atteint, et dont l'exposition *Pour la suite du Monde* constitue, à sa mesure, et dans son contexte social et historique particulier, un apport et un exemple supplémentaires. Les artistes, une fois encore, en auront été l'élément déclencheur et un stimulant remarquable. Cette exposition nous a été inspirée par eux, et pour cela nous leur rendons hommage.

21. Le changement important qu'a amené la crise du sida dans le travail critique de Douglas Crimp.

22. On pense ici à Bill Olander qui en novembre 1987 invite entre autres le groupe ACT UP à se manifester dans la vitrine du New Museum à New York.

23. On songe bien sûr à la direction qu'a prise dès ses débuts, sous l'impulsion de sa directrice-fondatrice Marcia Tucker, le New Museum of Contemporary Art à New York, direction marquée encore davantage au cours des dernières années.

24. Voir Douglas Crimp et Adam Rolston, *AIDS demo graphics*, Seattle, Bay Press, 1990, p. 13-23 et Douglas Crimp, «AIDS : Cultural Analysis/Cultural Activism», *October*, n° 43 (hiver 1987), p. 3-16.

Depuis la naissance des musées, au moment de la Révolution française, on ne cesse de se questionner sur leurs fonctions essentielles et sur leur orientation future. En parcourant les nombreux écrits qui, depuis les années 60, abordent la notion de musée, d'aucuns pourraient croire que cette institution vit en état de crise permanente. Pourtant, les années 80 ont vu naître en Europe et en Amérique un tel nombre de nouveaux musées qu'il est difficile, même pour un professionnel, de les répertorier tous. Le nombre de visiteurs que ces musées accueillent est plus surprenant encore. En Europe, à Paris notamment, il est pour ainsi dire impossible de voir sans bousculade des expositions comme celles de Giacometti ou de Max Ernst. Or, au-delà du nombre d'entrées, certaines œuvres ont en elles-mêmes une fonction, une mission critique, un rôle social à jouer dans le temps. Elles sont le reflet d'une époque, l'empreinte d'une pensée individuelle et collective.

LES NOUVEAUX ÉCLAIREURS

Si un bouillonnement exceptionnel — non seulement de la recherche, mais également de la politique mondiale — semble vouloir marquer les débuts de cette décennie, de même dans le présent contexte de resserrement soudain des ressources, les artistes, témoins et critiques de ces moments historiques, jouent un rôle primordial qui concerne les musées au premier chef. Quant aux institutions qui se consacrent à la diffusion de l'art contemporain, elles sont actuellement confrontées à des pressions impérieuses, notamment de la part de l'opinion publique et des instances politiques.

C'est à notre avis aux travaux de Michel Serres que nous devons une description générale de la situation de convergence actuelle des savoirs. Le philosophe constate le pouvoir croissant des sciences, qui interviennent de moins en moins sur les choses mais créent «de toutes pièces des réalités nouvelles qui deviennent vite les conditions de l'espace et du temps¹». Il ajoute également que «du coup, l'activité scientifique, technique, industrielle [...] se distingue de moins en moins de l'acte moral²». Aussi assistons-nous à l'émergence d'une vision globale qui mobilise toutes les données individuelles ou particulières, y compris l'éthique. Or, le danger de cette vision

Manon Blanchette

1. Michel Serres, «Un entretien avec Michel Serres», *Le Monde*, 21 janvier 1992.
2. *Ibid.*

des choses peut-être trop globalisante, c'est qu'elle tend à occulter les choix et les actions des individus, autrement dit la dimension éthique. Et une des questions urgentes de l'heure, une question inévitable malgré l'aveuglement de certaines politiques extérieures nationales, concerne l'éthique scientifique. Car c'est à la science que nous devons aujourd'hui tant de pouvoir. Sur le plan de l'éthique scientifique, plusieurs prises de positions s'avèrent préoccupantes pour l'avenir. L'une d'elles soutient que «la recherche porte en elle-même sa justification³» et que les considérations éthiques feraient obstacle à l'avancement des sciences. Il serait de la seule responsabilité des destinataires éventuels d'une découverte d'en évaluer les conséquences et les bienfaits pour la société⁴, le cas échéant.

Du pouvoir, nous passons au devoir. Après la science, nous en venons à la morale. Et Michel Serres d'ajouter : «Il va donc nous falloir un savoir prodigieux, aigu dans le détail, harmonieux dans son ensemble, et une sagesse immense, claire pour l'instant et prudente pour l'avenir. Nous sommes obligés désormais à une vision du monde et du temps très large. Oui, nous sommes acculés à la morale et à la philosophie⁵.»

Comment les artistes réagissent-ils aujourd'hui à cette situation complexe? Interviennent-ils pour autant sur le musée, soi-disant lieu par excellence de la démocratisation de l'art? De plus, dans quelle mesure l'institution muséale peut-elle opposer une réponse critique à cette vision globalisante où tout intervient sur tout et où tout influence autant la méthodologie que les résultats? Il n'est pas rare, par exemple, de rencontrer des artistes qui possèdent une solide formation scientifique ou philosophique. Mentionnons notamment le cas d'une artiste de cette exposition, Adrian Piper, qui cumule une formation en philosophie et en art et qui enseigne la philosophie dans plusieurs universités américaines; c'est dire sa compétence dans un champ qui ne peut qu'influencer sa recherche artistique.

En fait, les artistes ont des réactions diverses à l'égard d'un musée d'art contemporain ou d'un centre d'exposition. Ils peuvent opter pour une pratique qui exclut définitivement le lieu d'exposition, préférant une intégration complète de leur action dans des médias non connotés. Gran Fury, un groupe

d'artistes dont les personnalités se fondent au profit de l'anonymat, a fait ce choix. Il intervient au cœur d'une activité non artistique afin d'en pervertir les objectifs ou tout au moins de l'utiliser comme véhicule. D'autres acceptent de jouer en partie le jeu de la structure du musée et s'efforcent par tous les moyens de bénéficier des avantages qu'elle offre en refusant catégoriquement les compromis. Ils subvertissent alors la fonction muséologique elle-même — du moins le croient-ils. Mais en fait, dès lors qu'il y a prise de conscience de l'asservissement aux règles du musée et qu'il y a permission de subvertir ces règles, il n'y a plus de subversion possible : il n'y a plus que stratégie de part et d'autre, et nous sommes en droit de nous demander qui, de l'artiste ou de l'institution, se sert de l'autre. Le travail qui s'harmonise avec les règles du musée est généralement plus conformiste. Dans les deux cas, le conservateur de l'exposition est lui-même perçu comme jouant un rôle social important puisqu'il permet la dissémination d'une information critique.

Dans tous les cas, face à une situation globalisante où interviennent l'éthique et la morale, nous assistons à un recul des préoccupations purement formelles en faveur d'un art davantage axé sur le contenu. Cela ne veut pas dire que la forme employée par l'artiste soit indifférente pour autant, bien au contraire. Mais elle est plutôt intégrée à une stratégie où elle joue un rôle étudié.

D'autre part, si on parle d'un type d'art qui prône une conscience plus aiguë de notre situation planétaire à travers des thèmes précis dont certains sont tabous, il faut bien reconnaître que la liste d'expériences négatives est longue. Il n'est pas rare en effet que telle œuvre ou telle exposition ait fait scandale au point de provoquer la censure. Cela signifie que, loin d'être entièrement libre, le discours artistique doit aujourd'hui encore tenir compte de paramètres institutionnels. Pourtant, il arrive que l'opposition rencontrée par les artistes échappe complètement à la volonté de l'institution; elle émane alors du public qui,

3. Jean Michaud, «L'âge de l'éthique», *Le Monde*, 15 janvier 1992, p. 14.

4. *Ibid.*

5. Michel Serres, «Un entretien avec Michel Serres», *Le Monde*, 21 janvier 1992.

outré, ébranlé dans ses valeurs et dans ses idéologies, manifeste ainsi son désaccord. Il intervient de son propre pouvoir. Or, l'institution ne peut que s'incliner devant la volonté collective, dont elle dépend entièrement. Cette situation de constante controverse expliquerait l'état de crise permanente dans laquelle l'institution muséologique semble fatalement plongée depuis sa naissance.

L'action des artistes influence pourtant la nature des musées. À preuve, l'évolution du rôle du conservateur et des critères de sélection adoptés par ce dernier. S'il est vrai qu'une conscience de l'histoire continue de présider à tout choix d'événement ou d'exposition, on accepte désormais de prendre certains risques avec des créations nouvelles. L'œuvre *in situ*, créée sur les lieux et souvent produite avec l'appui financier du musée, en est l'exemple le plus probant. C'est d'ailleurs le cas de plus de la moitié des œuvres présentées dans *Pour la suite du Monde*. De lieu de consécration d'un art déjà réalisé, le musée d'art contemporain en général a donc évolué vers un espace de production où le conservateur troque son rôle d'historien de l'art pour celui de négociateur, puisque l'œuvre qui naîtra à l'intérieur des murs institutionnels ne peut être que le résultat de compromis faits de part et d'autre. Comme Pontus Hulten l'écrivait en 1972 : «Le musée qui accomplirait le meilleur travail serait celui que les autorités fermentaient. Le musée ne peut servir les intérêts de l'art qu'en échappant aux contraintes sociales⁶.»

Si vingt années se sont écoulées depuis la réflexion de Pontus Hulten, il semble que le système des musées d'art contemporain n'ait pas tellement changé pour autant. Afin de survivre à des problèmes financiers qui vont sans cesse croissant, les musées sont forcés de se rapprocher d'une élite (entreprises ou individus), afin que celle-ci leur porte secours. Après le parti pris systématique des musées en faveur des artistes, les années 90 s'annoncent comme une décennie de négociations et de compromis. Nous croyons cependant que la principale fonction d'un musée d'art contemporain, voire son rôle fondamental dans ce contexte de vision globale, se définit précisément par une orientation à contre-courant. En d'autres

termes, on se propose de ne jamais perdre de vue l'expression individuelle, qui est à la base d'une vision collective. Car s'il est une donnée jusqu'à présent immuable du travail des musées, c'est bien celle de la singularité, de l'originalité de l'expression artistique. *Pour la suite du Monde* en est d'ailleurs un exemple éloquent. L'exposition aborde des problèmes de société, mais il n'en demeure pas moins que la forme choisie pour exprimer ces problèmes d'ordre collectif obéit à des règles individuelles. En cela, le musée offre une réponse des plus valables à la situation évoquée par Michel Serres. Il se propose comme phare, comme pôle vérificateur dont le rôle peut devenir socialement indispensable. Adéquatement exploitée par le «politique», cette fonction permettrait au musée de sortir définitivement de son isolement.

Par ailleurs, le discours tenu par le musée doit s'adapter aux problèmes que suscite cette globalisation. Il doit s'ouvrir à tous les discours et à toutes les recherches. Les conservateurs ne peuvent plus se contenter de se référer à ces approches désormais conventionnelles de l'art que sont notamment la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, la sémiologie et bien entendu l'histoire. Les sciences dures, telles que la physique, ont depuis longtemps des choses à apprendre aux analystes de l'art. Si la physique adopte aujourd'hui une approche empreinte de philosophie, l'histoire de l'art et le discours critique sur l'art doivent également puiser des enseignements du côté des sciences. Or, on ne peut évidemment pas exiger du conservateur que sa formation reflète une telle polyvalence. Il doit donc s'associer les penseurs des autres disciplines. Encore une fois, *Pour la suite du Monde* innove à cet égard, du moins au Québec.

Le rapprochement réel entre l'art et les sciences aura pour effet d'introduire un mécanisme critique au cœur même de l'enjeu dramatique de l'heure. La science est en effet si puissante que son mode de recherche se rapproche de celui des artistes : elle crée désormais son propre système, ses propres règles, et ses propres lois. D'où une compatibilité

6. Pontus Hulten, «Problèmes du musée d'art contemporain en Occident», *Museum* xxiv, 1972, p. 6.

manifeste avec l'art, compatibilité qui ouvre la voie à un rapprochement entre les deux types de recherche. Et comme une des tendances préoccupantes de la recherche scientifique consiste à reporter la responsabilité éthique sur la société, donc de projeter cette responsabilité au niveau de la morale, alors la juxtaposition, le rapprochement, le dialogue, enfin la communication entre la science et l'art ne peuvent qu'être révélateurs. Du coup, l'art retrouve sa fonction critique à l'intérieur de la mise en place d'un système subversif fondamental.

Cela nous amène par ailleurs à la question de l'orientation des événements à l'intérieur du musée. Faudrait-il y voir davantage d'art politique ou engagé ? Il est vrai que peu d'événements à teneur politique se sont déroulés dans le cadre du Musée d'art contemporain de Montréal. Depuis *Québec 75*, le Musée ne semble pas avoir été le lieu des grands débats politiques via l'art. Est-ce vraiment faiblesse de la part du Musée ou serait-ce plutôt le reflet d'une réalité culturelle ? Car on ne peut non plus nier le risque de succomber à une mode du politique. Ce danger guette présentement les musées et toute redondance du discours politique ne ferait que l'exacerber. La conséquence immédiate serait une impression de banal et de prévisible. D'où un choix délibéré de non spécialisation qui donne au Musée la possibilité de s'ajuster plus rapidement aux changements constants qui caractérisent la création. Il reste cependant que ce choix ne justifie pas entièrement certaines absences remarquées. Si les femmes ont leur place au sein de la programmation des musées, on doit effectivement reconnaître que les Autochtones et les représentants d'ethnies minoritaires n'y figurent pas. Le reproche que l'on fait aux musées américains d'être « blancs⁷ » vaut également pour les musées canadiens. Rares sont en effet les expositions qui font une place aux formes d'art marginalisées.

Cependant, une nuance mérite d'être apportée. Dans un article sur l'art international et l'art local, Rose-Marie Arbour cite avec justesse les propos de Susan Sontag : « On ne saurait se référer à la vie pour interpréter l'œuvre. Mais on peut se référer à l'œuvre pour interpréter la vie. » Et Arbour d'ajouter : « Il y a lieu de poser la question du politique en art, non dans le sens d'un art qui se ferait le reflet de faits ou d'affrontements

politiques, mais d'œuvres qui plutôt donnent un sens politique à notre vie⁸. »

Mentionnons enfin qu'il existe à notre avis un malaise entre le politique et l'art. Le premier a clairement démontré son inaptitude à jouer un rôle d'éclaireur. Trop concentré sur son champ de vision, il ne peut aborder de problèmes particuliers, à moins qu'ils n'aient des effets néfastes sur l'ensemble de l'idéologie. Ainsi, le problème éthique du pouvoir des sciences ne figure même pas sur la liste des préoccupations politiques actuelles. Comme l'art et la culture, la science est livrée à elle-même, sous prétexte qu'elle ne présente aucune menace immédiate. Or, nous savons maintenant que cela n'est qu'un leurre. Force est de reconnaître que le pouvoir politique n'admet qu'un seul maître : lui-même. Le fait de vouloir unir définitivement et systématiquement l'art au politique sous toutes ses formes équivaldrait donc à mettre en place une structure aisément récupérable par le pouvoir. S'il veut éviter ce piège, le musée doit donner dans la polyvalence et l'éclectisme.

Ce fondement important de l'autonomie des musées expliquerait également pourquoi ces derniers vivent en constant état de crise. Il existe une contradiction irréductible entre la volonté politique, en grande partie responsable de la croissance de ces institutions, et la résistance que celles-ci opposent à l'assujettissement total. Cette contradiction apparaît le plus clairement dans le cas des musées d'art contemporain. En France notamment, musées et centres d'art contemporains sont indéniablement tributaires des largesses de l'État. Or, le souhait le plus cher de ces entités pourtant dynamiques et créatives est de ne pas être englobées dans une politique d'ensemble. À notre avis, toute volonté individuelle qui résiste à la normalisation est encore efficace pour démontrer l'existence de problèmes contemporains et les analyser. Un pouvoir politique qui aurait compris le mécanisme stratégique d'un musée d'art contemporain lui donnerait pleine latitude dans la dynamique de ses rapports avec la collectivité ; il en tirerait des indices précieux, plus révélateurs encore que les sondages.

7. « Are Art Museums Racist? », *Art in America*, vol. 78, n° 9, sept. 1990, p. 68-77.

8. Rose-Marie Arbour, « L'odeur de l'art : art international, art local », *Possibles*, vol. 14, no 1, hiver 1990, p. 30.

Nous nous permettons enfin de céder à nouveau la parole à Michel Serres qui, mieux que nous-même, peut conclure. «Plus que jamais il faut être savant et moraliste, les deux à la fois. Comment vivre aujourd'hui dans ce monde sans précédent qui est le nôtre? Comment l'homme peut-il assumer sans risque mortel sa nouvelle souveraineté? Ses formidables pouvoirs exigent une responsabilité accrue et la mobilisation de tous les savoirs sans exclusion. L'homme ne saurait se consacrer à la seule domination du monde que lui procurent les sciences dures, mais il ne peut se replier sur lui-même comme l'y incitent les sciences humaines. Il doit jouer des deux registres, inventer d'autres rapports avec la nature et avec ses congénères, devenir ce citoyen nouveau d'un nouveau monde⁹.»

9. Michel Serres, *Le Monde*, 21 janvier 1992.

La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire : thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé [...] L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace [...] Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve [...] moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps, que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace.

Michel Foucault¹

Récemment, des géographes postmodernes ont soutenu avec fermeté la thèse selon laquelle l'histoire serait une aventure spatiale, et non seulement temporelle. Alors que le temps écrasait jadis la signification de l'espace, les questions de lieu, de distance, ainsi que de production et d'organisation sociales de l'espace, connaissent aujourd'hui une nouvelle vigueur. Les activités (les professions) de l'art contemporain et de la critique invitent également à une interprétation spatiale. On y fait une lecture géographique de la pratique artistique, considérant que la nature et la position de l'artiste, de l'auditoire et de la critique contribuent à modeler les divers secteurs de la production esthétique.

Alors qu'il y a de plus en plus de domaines où l'activité critique s'exerce, les situations et les contextes évoqués paraissent éparpillés, le plus souvent obscurs. Certitude et scepticisme, conviction et doute se partagent l'espace critique. Cet état de fait, apparemment paradoxal, recèle cependant beaucoup de promesses, autrefois négligées. Il est clair que la nouvelle géographie de la critique, pour schématique qu'elle soit, a connu un processus de spatialisation marqué.

LES LIEUX DE LA CULTURE

Il y a peu de temps, je donnais une conférence dans un centre d'art de l'État de New York. En principe, j'avais été invitée pour me livrer à l'interprétation (qui devait devenir un épilogue) d'une exposition saisonnière montée plusieurs mois auparavant et sur le point de prendre fin. Je dois admettre que le décor offrait un cadre particulièrement stimulant à la libre association : l'atmosphère bucolique d'un immense parc de sculptures, tenu de façon méticuleuse, fit naître en moi des images de «machines dans le jardin».

Patricia C. Phillips

Plusieurs historiens, dont Leo Marx, ont perçu le chemin de fer comme une métaphore industrielle et culturelle, le train s'enfonçant au cœur d'une contrée inexplorée pour en retirer ressources et biens. Dans le parc en question, les sculptures d'acier, héroïques, du milieu du XX^e siècle, m'apparurent alors comme des «machines» transformant le milieu naturel en entreprise culturelle.

Submergée par les images de progrès et de mouvement jaillies des XIX^e et XX^e siècles, je voyais la fonction — ou plutôt la position — du critique d'art comme celle du dernier wagon d'un long convoi. Rattaché à celui-ci, mais se tenant à une

1. Michel Foucault, «Des espaces autres», *Architecture-Mouvement-Continuité*, Publications du moniteur, octobre 1984, p. 46.

distance respectable de la locomotive (force motrice qui donne son impulsion à une exposition), le critique remplit la fonction de la coda : il assure la conclusion mélodique. À la manière des roues glissant sur les rubans d'acier parallèles de la voie ferrée, il suit une destination qu'il ne contrôle pas ; et comme le wagon de queue, il indique que le convoi s'achève. Cependant, le dernier wagon ne remplit pas qu'une seule fonction : il est le lieu où se rafraîchir, se reposer, se divertir et converser.

Dans le cas que j'évoque, la position du critique lui permet d'accompagner l'exposition et tout à la fois de la clore. Partie intégrante du système de circulation de l'art, il en est néanmoins séparé par la position qu'il occupe et par son programme. On a aussi recours à un autre modèle spatial pour décrire la situation du critique. Souvent ce dernier surgit à l'ouverture d'une exposition pour en formuler quelque interprétation « officielle ». L'historienne Barbara Tuchman compare souvent l'histoire à la lanterne de poupe d'un navire : sa lumière éclaire la voie empruntée, la mer traversée. Une lanterne à la proue ne produit pas le même éclairage. De même, assurer le prologue, c'est pour un critique exercer une action spéculative, souvent polémique ; l'épilogue, au contraire, le contraint souvent à produire une analyse récapitulative, à défaut d'être concluante. Aucune de ces deux images, bien sûr, n'induit que le critique se tient seul au début de l'événement ou qu'il est là pour en signaler la fin. Règle générale, les critiques sont sceptiques à l'égard de la position qu'ils occupent, comme malgré eux, et des implications soulevées par le fait de prononcer le premier ou le dernier mot. Une critique énergique, démocratique et provocante vise à stimuler les idées, à susciter des questions et des objections, à relayer d'autres voix critiques. Le critique engagé aiguise le regard et élargit le champ visuel de la critique. Mais quel est le lieu idéal de ce travail d'instigation ? Le critique peut-il agir de la manière la plus persuasive et la plus créative en se plaçant dans un entre-deux ?

Beaucoup d'événements récents, de changements dans l'environnement culturel — et une exposition comme *Pour la suite du Monde* — ont soulevé, parfois de façon inopinée, des questions au sujet de la géographie de la critique. Quel lieu le

critique occupe-t-il dans une grande exposition thématique internationale ? Quels sont les tenants et aboutissants d'une critique ? Qu'est-ce qui précède et suit l'activité critique ? Quelle influence la géographie (lieu, contexte) exerce-t-elle sur la trajectoire de la critique ?

Dans *Pour la suite du Monde*, la position critique a précédé la réalisation et anticipé la signification esthétique de l'exposition. On a en effet réuni un groupe d'auteurs pour étudier les problèmes et les objectifs relatifs à ce projet ambitieux. La plupart d'entre eux poursuivent, dans leurs disciplines respectives, des recherches qui recoupent les visées de l'exposition. Leurs considérations politiques et scientifiques sont parallèles aux préoccupations des artistes. De plus, on a demandé à quelques critiques et auteurs de prévoir les réponses qu'apporteraient les artistes aux questions élaborées par les conservateurs, et d'envisager un élargissement des activités du musée, toutes réflexions qui entrent sur le terrain de l'exposition. Cette production critique s'appuie sur les nombreux témoignages qui font état des bouleversements politiques et environnementaux de notre monde, et s'en inspire ; mais comment les artistes ici rassemblés interpellent-ils un avenir de changement et de continuité ? Cela demeure mystérieux, et la critique elle-même doit accepter cette abstruse réalité. Dans une telle situation, elle ne peut qu'osciller entre la fiction et le compte rendu.

L'énoncé des conservateurs est énergique et concis. Les propositions des artistes ont été classées, de clairement élaborées à très schématiques, voire totalement indéterminées. Tout reste sujet à changement. La « réalité » de l'exposition fera peut-être paraître nombre de ces spéculations comme le fruit d'hallucinations ou d'apparitions. L'espace critique est illimité et indéterminé : il a une réalité géographique, mais à la manière d'un lieu inconnu, découvert au milieu de la nuit : ses caractéristiques spatiales sont difficiles à cerner, les relations entre ses contours, ses objets et ses limites demeurent imprécises. Invités à Montréal comme témoins, les critiques que nous sommes y sont parvenus au cœur de la nuit. Le jour qui sera fait sur cet événement adviendra longtemps après que notre contribution aura été située et que nous serons partis.

Le travail du critique est tributaire du caractère fugace des idées et des intentions. Il doit s'attendre à voir les contours de celles-ci se modifier et se déplacer constamment, souvent de façon impromptue. Comment un groupe d'artistes distingués vont-ils travailler au Musée d'art contemporain de Montréal? Voilà une question qui comporte plus que sa part d'inconnu. Si le critique est invité à commenter des états transitoires de l'art, c'est parce qu'il n'y a pas davantage de certitude. Dans beaucoup de cas, des artistes ne nous laissent pour objet de réflexion que les quelques paroles et pensées qu'ils nous ont abandonnées; quelques-uns nous livrent des images qui situent leurs projets esthétiques. D'autres déclarent: «Le projet sera soumis», ou: «Les toiles seront choisies.» Le lieu d'installation est parfois précisé: l'artiste se voit indiquer un «espace» à occuper, à l'intérieur ou à l'extérieur du musée. En somme, on ne demande pas au critique de réagir à une «œuvre», mais à des intentions arrêtées et à des modes d'occupation souhaités. Quelle critique accepterait de se fonder sur les seules intentions de l'artiste? Qu'en serait-il, alors, de l'intégrité, de la crédibilité de cette nouvelle géographie critique?

Dès lors que la spatialité est à la fois résultat (matérialisation) et moyen d'expression (présupposition) des relations et de la structure sociales, [...] la vie sociale doit être vue comme créatrice d'espace et tout à la fois produit d'une spatialité déterminée. Cette relation à deux sens (re)définit [...] les tensions et contradictions qui opèrent entre la production sociale de la géographie (espace) et celle de l'histoire².

Aux États-Unis, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, artistes, interprètes et intellectuels se rassemblaient en des groupes culturels itinérants. Appelés «chautauquas», ces derniers parcouraient les petites agglomérations et les hameaux afin d'éduquer, d'instruire et de divertir. Dans la plupart des cas, leurs manifestations artistiques alliaient le sublime et le médiocre. Ce type de tournée a rapidement disparu quand le mode d'établissement des populations s'est

stabilisé et quand les communautés ont pu se suffire à elles-mêmes, tant sur le plan économique que culturel. Ce moment disparu de notre histoire culturelle n'est pourtant pas étranger à notre monde. Il y résonne encore, et nous le retrouvons à travers les nouvelles intensités spatiales que nous inventons. Ainsi, la fin du XX^e siècle a donné naissance à ses propres formes de «chautauquas». La différence, c'est qu'ils sont pratiqués dorénavant à une échelle globale plutôt que régionale et qu'ils ont leur lieu dans des institutions culturelles réputées, au sein des grandes villes et non dans de nouvelles villes encore sous-développées.

La géographie des artistes itinérants s'est également transformée. Ils parcourent maintenant le monde, tentant de susciter, de formuler des propositions qu'ils veulent universelles en même temps que locales, subjectives en même temps qu'objectives. En dépit de la variété des œuvres présentées par les artistes à l'exposition *Pour la suite du Monde*, certains points communs se dégagent. L'idée du voyage en est un. Il est bien connu que le terme anglais «travel» provient du mot «travail». Voyager, en effet, exige un travail soutenu et fait appel à un ensemble de connaissances chèrement acquises. C'est une entreprise qui examine à fond les espaces; en somme, tout le contraire d'un tourisme débridé et superficiel.

Ces artistes ont également accepté cette réalité, troublante pour certains: l'atelier n'est ni une retraite ni un sanctuaire, on n'y attend pas dans la quiétude que vienne l'inspiration. Il est au contraire une serre chaude, un centre cacophonique où les activités fusent de toutes parts, où l'inspiration provient des circonstances même de la vie. La pratique artistique impose de se relier au monde plutôt que de s'en exclure.

Il fut un temps où l'avant-garde frayait au-delà des limites du recevable, au cœur de la discontinuité. On demandait alors à l'artiste de s'extraire des vicissitudes de la vie quotidienne. La pratique artistique poursuivait les incongruités, explorait les fissures du monde. Puis on a assisté à la dérive de ce type de spatialisation. L'exposition *Pour la suite du Monde*, avec d'autres

2. Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989, p. 129.

événements culturels récents, fournit la preuve irréfutable que l'avant-garde s'ouvre dorénavant à la vitalité confuse du monde, qu'elle est sensible au drame aussi bien qu'à l'ennui distillés par la vie. Même s'il n'y a plus de centre, comme le disait William Butler Yeats, l'artiste travaille à partir d'une position qui n'est pas celle de l'excentricité, du mouvement centrifuge : il sait investir et se concentrer. Si l'artiste peut continuer à offrir une vision alternative, celle-ci n'est ni distante, ni panoramique ; elle s'engage avec intensité, s'alimentant par l'observation, prenant en compte les imperfections de notre monde. Elle relève d'une pratique artistique dont la spatialité est différente. L'exil n'a plus sa place dans l'univers contemporain, où l'espace est devenu un *continuum*.

Les artistes réunis pour la présente exposition sont tous engagés dans un travail stratégique. Ils ont recours à des matériaux, à des techniques et à des lieux pour faire apparaître et pour humaniser les abstractions politiques de la vie contemporaine. Leurs œuvres traitent de l'injustice, de l'environnement mis en péril, du dogmatisme qui sévit à l'échelle mondiale, et le musée est devenu leur espace de diffusion. En les acceptant en son sein, le musée ne peut plus se soustraire aux incessantes mutations qui touchent la spatialisation de l'art et la communication.

[...] *la question de l'engagement a pris tellement de temps à pénétrer le musée. Pourtant, parler ou agir en faveur d'une cause a toujours fait partie de la nature même de toute institution. Depuis les hôpitaux, les prisons et les bibliothèques, jusqu'aux armées de conscrits, aux associations professionnelles et aux musées, les institutions ont été créées pour répondre à des besoins. Leur existence même se fonde sur l'anticipation des problèmes contemporains [...] Il y va de l'intérêt des institutions d'évaluer les politiques qui ont une incidence sur leur public*³.

L'exposition *Pour la suite du Monde* annonce un nouvel aménagement muséal et inaugure une conception inédite de l'institution artistique. Dans le passé, l'espace du musée a agi à

la manière d'un «cordon sanitaire» [en français dans le texte], le protégeant contre les pressions extérieures susceptibles de perturber son équilibre interne et l'idée qu'il se faisait de sa haute mission éducative. Mais, depuis deux décennies, le musée est devenu une entreprise obsédée de publicité, mettant sur pied des expositions gigantesques, intervenant dans l'aménagement urbain, lançant des campagnes de promotion. Le musée est devenu son propre agent de développement. Toute cette activité d'auto-conservation donne cependant à penser que le programme du musée est à changer. La force centripète autrefois nécessaire pour instaurer un territoire culturel stable doit maintenant se transmuier en force centrifuge. Les musées doivent effectuer des «excursions culturelles» afin de joindre les communautés locales et internationales. La nouvelle géographie du musée comporte une topographie bigarrée, un champ d'activité plus généreux et un sens pointu du caractère politique de ses interventions.

*Comprendre le sens d'un lieu (d'une position) exige que nous le prenions aussi bien dans sa réalité objective que subjective. Pour le savant théoricien, dont le point de vue est excentrique, le lieu est soit un emplacement, soit un ensemble de relations génériques ; de ce fait, il perd de son sens au regard de l'action humaine. Du point de vue du sujet, le lieu n'a de sens que mis en relation avec les objectifs et les préoccupations de l'individu ou du groupe. On juge mieux d'un lieu à partir d'une position intermédiaire*⁴.

Le travail de l'artiste circule entre le subjectif et l'objectif, son œuvre relève d'un processus d'invention et de médiation. La critique, elle, se trouve située entre les intentions de l'artiste et les résultats de l'œuvre ; son travail est une justification de la spéculation et du scepticisme. Pour nous tous — artiste, public

3. Neil Harris, «A Historical Perspective on Museum Advocacy», dans *Cultural Excursions : Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago, Université de Chicago, 1990, p. 82.

4. J. Nicholas Entrikin, *The Betweenness of Place : Towards a Geography of Modernity*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991, p. 5.

et critique —, les nouveaux territoires de l'art demeurent, pour l'essentiel, inexplorés. Et pour tous ceux d'entre nous qui croient à l'art comme outil de transformation sociale, au pouvoir de l'image, de l'œuvre esthétique, toute découverte signifie un appel à la continuité.

PATRICIA C. PHILLIPS

Née en 1952.

Critique d'art indépendante, Patricia C. Phillips est professeure et directrice de l'Art Studio et de l'Art Education à la State University of New York (SUNY) à New Paltz, N.Y., États-Unis.

Durant les dix dernières années, elle a travaillé dans le domaine de l'art public, architecture, design et sculpture, et s'intéresse à leurs convergences.

Ses articles et essais ont été publiés dans diverses revues, dont *Artforum*, *Art in America* et *Flash Art*. Elle prépare présentement un livre sur la temporalité et les arts.



Melvin Charney, *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, 1976.
Installation au coin des rues Sherbrooke et Saint-Urbain,
Montréal, juin/juillet 1976. Photo : © Melvin Charney.

Remarques liminaires

*M*on titre déplace celui de l'exposition, en demeurant dans l'orbe du média qu'il cite : le cinéma. *Pour la suite du Monde* est en effet un emprunt fait à la filmographie du cinéaste Pierre Perrault. Mais on me permettra d'avancer, sans qu'on y voie de sacrilège, que ce titre eût pu convenir aussi au plus grand succès cinématographique de l'été dernier, *Terminator II*; ce film se développait par rapport à un futur postapocalyptique d'où les protagonistes s'étaient échappés, par un retour dans le passé, afin de modifier le cours de l'histoire et d'empêcher la catastrophe de se produire. Mais en reprenant le titre de Perrault (1963), les conservateurs invoquent le monde à partir non seulement d'un film d'ici, mais surtout à partir d'un film dont *l'ici est le propos et le point de départ de la suite du monde*. Pierre Véronneau aborde le film de Perrault en ces termes :

LE MONDE PART II : THE SEQUEL

Ce film a été souvent commenté pour son importance au plan de l'écriture et au plan sociologique. Les cinéastes suggèrent qu'au pays de Neufve-France — titre de la précédente série de Perrault — les Québécois ont eu leur propre personnalité collective que la Conquête et l'aliénation qui s'ensuivit reléguèrent aux oubliettes, du moins au fond des mémoires, justement à ce point aveugle où le souvenir devient un secret. Depuis le XVIII^e siècle, à l'île aux Coudres, se pratiquait une pêche au marsouin, et la dernière avait eu lieu à la fin des années vingt, si l'on se fie aux indications verbales données dans le film par les vieux qui la tendirent. Des jeunes — entendre par là des hommes dans la trentaine et la quarantaine — entreprennent de la ressusciter, non comme une geste folklorique, mais pour la suite du monde. Une expression qu'il faut entendre à tous les niveaux : économique car il s'agira de vendre les marsouins aux aquariums, mythique car il s'agira de la geste fondatrice, idéologique car la connaissance du passé assoit le présent et balise l'avenir.

Les pêcheurs usent de deux stratégies. Ils fouillent la mémoire des vieux [...] et cherchent les traces de la pêche dans le fleuve car, bien que brisés par les glaces, les harts ont laissé des chicots dans le limon, visibles à marée basse. La métaphore est ici limpide et généreuse. Il existe partout dans la terre-Québec des traces, des signes, des écritures — des secrets — auxquels on ne porte pas attention quand on ne les cherche pas ou qu'on ne veut pas les voir¹.

Johanne Lamoureux

1. Pierre Véronneau, «L'inscription du cinéma québécois dans la culture nationale», dans *Les arts et les années 60* (sous la dir. de Francine Couture), Montréal, Triptyque, 1991, p. 73.

Qu'on soit ou non d'accord avec cette vision, celle-ci n'en indique pas moins que le monde auquel il est fait référence, dans le film et dans l'exposition, est un monde à partir d'ici. Ce serait donc un des enjeux que le titre pose à notre réflexion, en cette année qui devrait être référendaire et qui verra, autour du 500^e anniversaire de la «découverte» du Nouveau Monde, les plus importantes contre-célébrations de l'Histoire. Mais outre la difficulté de penser le monde avec l'ici, sans complaisance narcissique, le titre de l'exposition présente aussi un paradoxe dans la mesure où il résonne d'une indéniable actualité.

Or, il s'agit d'un titre qui paraîtra sans ancrage historique. «Pour la suite» nous introduit à une logique séquentielle, nous fait espérer le prolongement d'un temps que permettrait de spécifier le complément de «la suite». Mais ce complément, le «monde», vient brouiller la dimension temporelle des premiers mots. À bien y penser, «du monde» a-t-on jamais connu autre chose que la suite? La langue familière possède assez d'expressions qui en témoignent : «depuis que le monde est monde», «vieux comme le monde», etc. C'est dire qu'en dépit des efforts des astrophysiciens et des archéologues, le monde, tel qu'on le conçoit d'ordinaire, n'a pas de commencement qui se puisse ressaisir. Le temps qui est le nôtre est déjà le temps de sa suite, mais cela peut aussi se dire d'un passé quasi immémorial, d'aussi loin qu'on s'en souvienne. La suite du monde ouvre à tout, sauf à un sens aigu d'un moment périodique spécifique, par exemple le nôtre. Comment se fait-il dès lors, et à quelles conditions, que ce titre devienne porteur, comme je crois qu'il l'est, d'une valeur d'actualité²?

Pour la suite du Monde? Dois-je entendre qu'il y a dans les coulisses un lobby qui est contre? Faut-il s'annoncer «pour la suite du monde» parce que son sort est incertain? En dépit de la nouvelle doxa, je m'empresse de dire non. Il faut plutôt être «pour la suite du monde» parce que le monde va continuer. On pourrait presque dire que ce doit être le postulat du titre de l'exposition si celle-ci a la moindre ambition d'accomplir son programme. Une des principales raisons du péril que, de l'avis de certains, le monde court aujourd'hui tient à ce que des générations entières ont cru ou joué à croire que tout, demain,

pouvait, allait disparaître. Mieux vaut donc s'interdire d'imaginer du contre derrière ce «pour» et insérer le titre en tête d'une série de paradigmes qui offriraient, plutôt qu'une contradiction, une liste de variations aux nuances importantes. Par exemple, «pour *quelle* suite du monde». Ce qui pourrait aussi s'écrire «pour la suite de *quel* monde» ou encore «pour un monde de quoi», «pour le monde à qui».

On l'aura compris, le monde absolu, à la fois singulier et total, dont le titre de l'exposition annonce la suite, ne va pas sans soulever quelques problèmes, particulièrement aux yeux d'une critique qui, comme moi, s'est intéressée de près aux péripéties de la «site specificity». À part les tenants d'un nouvel humanisme, quels discours nous entretennent aujourd'hui quotidiennement d'un monde global? Le discours économique qui s'extasie devant la mondialisation des capitaux, le discours politique du nouvel ordre mondial de Bush et le discours écologique qui, malgré ses indéniables vertus, n'est pas dépourvu de supporters victimes d'un vaste malentendu médiatique qui les a convaincus que la planète leur appartient personnellement. C'est dire qu'à vouloir parler «du monde», on ne peut pas faire l'économie de ce qu'on entend par là.

Je souhaiterais donc entreprendre ici, afin d'éviter les écueils d'un discours sur le monde en général, sur le monde préfabriqué du téléjournal, une réflexion qui situerait, au sein de la pratique des arts visuels des 20 dernières années, l'apparition du monde comme déplacement des enjeux et concepts élaborés par cette tradition d'interventions ponctuelles et circonstanciées qu'a été la «site specificity» : *le monde comme suite...* Dans cette perspective, il convient de préciser que la notion de monde à laquelle je m'associerai ici vient en droite ligne du célèbre essai d'Edward Said, «The World, the Text and the Critic³».

Dans un premier temps, Said conteste l'opposition établie par Ricoeur entre la parole et le texte, entre la voix toujours

2. Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse* (trad. de l'allemand), Paris, Le Seuil, 1984, 122 p.

3. Edward W. Said, «The World, the Text and the Critic», dans *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 31-53.

liée aux contigences énonciatives et le flottement du texte au-delà de toute mêlée événementielle, de tout ancrage circonstanciel. Said s'emploie ensuite à dénouer une autre opposition qui sous-tend la conception du texte proposée par Ricœur et il démontre que la textualité n'est pas antinomique à ce qu'il nomme la «wordliness» (que nous traduirons, faute de mieux, par mondanité). Il ne s'agit pas ici bien sûr d'une mondanité qui inscrirait les choses de ce monde en rapport avec les choses de l'Église, tel que le premier sens, religieux, du terme, le ferait supposer. Et il s'agit encore moins d'une définition de la mondanité désignant les cercles plus ou moins restreints où il est possible d'apparaître et de se distraire en société. Quand il évoque la mondanité, et plus spécifiquement la mondanité du texte, Said ne s'intéresse pas non plus au caractère universel de l'œuvre, ni même obligatoirement à ce que celle-ci déclare du monde en tant que le monde serait ce réservoir où puiser, et peut-être épuiser, les référents du texte. Par «mondanité», il désigne, j'allais écrire simplement, comme si ça pouvait être simple, la réalité circonstanciée dont participe l'œuvre. Le monde s'entend donc, dans cette perspective, comme une conjoncture événementielle qui, loin de déterminer le texte de façon mécaniste, marque néanmoins la position énonciative d'un auteur, les lecteurs visés par son texte, les niveaux de langue utilisés et les agencements d'énoncés produits, tout autant que le plan des référents dénotés du texte. Cette insistance sur l'être-au-monde des textes n'entraîne pas un reniement de l'approche textuelle interne, mais elle l'ouvre du dedans au filigrane mondain qui le travaille. Et ce filigrane se dessine à partir d'un ensemble de données spécifiques qui ne renvoient jamais au «monde» dans sa plus large extension géographique, comme espace planétaire, mais au monde en tant que *situation*.

Les exemples par lesquels Said illustre sa position datent tous du début du siècle. C'est dire que dans son projet de déconstruire la tradition de la textualité, Said recourt à des exemples modernes, qui sont du même coup, pourrait-on dire, doublement exemplaires puisqu'ils donnent à penser que l'enjeu de la «fuite dans le texte» est intrinsèquement lié au moder-

nisme. Mais la portée de la position de Said tient à ce qu'elle renvoie deux approches dos à dos : l'une infléchie par une tradition de l'art pour l'art et des affiliations de spécialistes qu'elle produit, l'autre déterministe et selon laquelle l'œuvre n'est toujours qu'un reflet du social. Ayant choisi quant à moi d'esquisser le façonnement de la notion de «monde» dans les arts visuels, à partir de la notion de «site», mon point de départ se trouve passablement en aval de celui de Said. En effet, à travers la tradition récente des œuvres réfléchissant le «site», j'ai déjà un corpus d'œuvres, encore souvent autoréférées certes, mais dont l'autoréférence demande explicitement à être reçue à partir de données contextuelles spécifiques. Voilà donc le «monde» dont je parlerai : la réalité circonstanciée et spécifiable où s'ancrent certains aspects de l'œuvre. Mais avant de poursuivre dans cette voie, quelques précisions s'imposent encore qui confirmeront que cette approche est recevable du point de vue du «monde» défendu par la présente exposition.

Il faut par exemple nous assurer que le «monde» en question ne se réduit pas au simple recouplement d'un de ces «mondes de l'art» décrits par Becker⁴, et pas un des moindres, celui du monde de l'art international. La provenance des artistes retenus est-elle ici le seul garant d'une problématisation du «monde»? Les artistes dont on verra les œuvres dans cette exposition sont nés ou vivent en Angleterre, au Canada, aux États-Unis ou au Québec, mais aussi au Brésil, au Chili, en Espagne, au Liban, en Pologne, au Zaïre, et chez beaucoup d'entre eux, les traces de ces lieux d'origine sont utilisées comme matériaux du travail. Pourtant, disons-le d'emblée, *Pour la suite du Monde* n'a pas les prétentions planétaires et humanistes des *Magiciens de la Terre* où le commissaire se targuait de rassembler sous un même toit, et sous le prétexte d'une définition chamanique homogénéisante du travail de l'artiste, une série d'artefacts divers, allant des échafaudages vidéo de Paik à la sculpture inuit ou congolaise. Yves Michaud a bien analysé les tenants ethnocentriques d'une telle exposition⁵.

4. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (trad. de l'anglais), Paris, Flammarion, 1988, 381 p.

5. Yves Michaud, «L'art planétaire — entre eux et nous», dans *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 69-125.

Citant James Clifford, il a expliqué comment cet «art planétaire» échoue en ramenant tout au même, sous le couvert de la différence : *il manque à nous faire sentir que nous manquons quelque chose dans ces rapprochements*, faute de l'outillage perceptuel et conceptuel nécessaire.

Certes, *Pour la suite du Monde* écarte la solution ambiguë proposée par Clifford et qui consisterait à rendre incontournable le fait que quelque chose nous échappe⁶, mais en même temps elle ne succombe pas au leurre des *Magiciens de la Terre* qui voudrait que le monde se résorbe sous l'égide du Même. La nomenclature des artistes que cette exposition réunit ne se propose pas de surprendre. Je ne suis même pas sûre qu'il faille s'extasier devant le fait que l'exposition accueille des artistes d'horizons divers dans la mesure où tous participent d'un même monde, et dans la mesure surtout où l'on a beaucoup exagéré l'homogénéité des mouvements antérieurs. L'École de Paris ou celle de New York ont après tout compté assez peu de membres originaires de Paris ou de New York : elles ont aussi été des carrefours internationaux. Et c'est le discours moderniste, davantage que les artistes eux-mêmes (qu'on pense à Picasso ou à Brancusi), qui semble avoir fabriqué, à côté de l'oblitération de l'auteur et du lieu, l'effacement de la question identitaire de façon à soutenir une conception insulaire et autarcique de l'œuvre d'art.

Le «monde» ne renvoyant donc pas ici au vaste échantillonnage de passeports que détiennent les artistes invité(e)s à l'exposition, faut-il en déduire alors qu'il est convoqué en tant que référent principal de leurs œuvres ? Tout de suite on voit le problème. D'un côté, cette définition du monde ne constitue pas vraiment un critère de sélection, puisque toute référentialité de l'art, qu'il s'agisse de dénoncer une situation sociopolitique, de détourner un matériau ou de citer un tableau antérieur, renvoie, à divers niveaux, au monde. D'autre part, l'idée d'un monde-réservoir référentiel contredit le propos que j'ai annoncé, à savoir celui de situer cette «suite du monde» par rapport à la tradition récente de l'installation «site specific». En effet, l'installation «site specific», telle que Rosalind Krauss l'a analysée⁷, incarnait un problème de nature sémiotique et se

distinguaient par le rapport contigu existant entre le lieu-référent et l'œuvre-trace. Postuler qu'il faille comprendre l'émergence du «monde» comme enjeu de l'art en tant qu'elle marquerait le prolongement des pratiques «site specific» laisse supposer, une fois le «monde» limité au statut de référent de l'œuvre, que la problématique de l'œuvre et du lieu se trouve désormais entièrement déplacée vers le champ sémantique.

Du «site» au monde

L'installation a longtemps été associée, voire confondue, à la «site specificity». Dans un texte célèbre, Rosalind Krauss présentait l'installation en tant que pratique exemplaire de l'art indicial des années 70 et insistait sur le caractère déterminant du lieu dans l'élaboration de l'œuvre appelée à s'y insérer⁸. On a dit, depuis, que l'installation avait tôt fait de renoncer à sa dimension «site specific». En effet, toutes les installations sont loin d'être préoccupées au même degré de leur insertion en un lieu donné ou des contingences de leur présentation. Certaines installations ignorent même tout à fait la question. On a assisté au retour d'installations orchestrant la syntaxe d'un ensemble de morceaux dans un lieu non indifférent certes, mais pas déterminant non plus, à la popularité d'installations lumineuses exigeant la mise au noir de l'espace environnant. Par diverses ruses, l'installation devenait paradoxalement déménageable.

Parallèlement, il apparaissait de plus en plus évident que les pratiques encore concernées par le rapport de l'œuvre

6. «Il faudrait produire des "expériences de traduction". Ce seraient des expériences de traduction qui échoueraient. Cela susciterait la communication et la subvertirait. Ou au moins cela maintiendrait une tension entre différentes significations qui entourent l'œuvre d'art, entre l'interprétation ou la communication esthétique et un sens de l'étrangeté de l'objet, puisque souvent il signifie quelque chose de très différent pour ceux qui l'ont fait, ou pour des gens dans une situation historique différente. [...] La bonne traduction vous mène assez loin dans le monde autre pour que vous puissiez commencer à voir ce que vous manquez. Vous prenez votre instrument de traduction — ici la notion d'"art" — et vous l'observez au fur et à mesure qu'elle perd sa signification. Vous l'observez en train de se défaire.» (James Clifford, cité dans Yves Michaux, *ibid.*, p. 121.) Cette citation est extraite de «The Global Issue : A Symposium», *Art in America*, vol. 77, n° 7 (juill. 1989), p. 152. L'ouvrage de James Clifford *The Predicament of Culture* (Cambridge, Harvard University Press, 1988) doit prochainement paraître chez Jacqueline Chambon sous le titre *La culture comme imbroglia*.

7. Rosalind Krauss, «Notes on the Index : Seventies Art in America», *October*, n° 3 (printemps 1977), p. 68-81 ; «Notes on the Index : Seventies Art in America (Part 2)», n° 4 (automne 1977), p. 58-67. Trad. française : «Notes sur l'index : l'art des années 1970 aux États-Unis», *Macula*, n° 5-6 (1979), p. 165-175.

8. *Ibid.*

au lieu envisageaient la plupart du temps le problème comme une simple injonction à s'harmoniser au «site». On se mit à «faire avec» l'espace selon des modalités variables allant de la rime décorative au camouflage pur et simple. L'autre courant, la tendance *intrusive* de l'installation⁹, demeurait moins pratique

et surtout, opérant sur le mode d'un heurt délibéré avec le lieu, il semblait souvent ne pas être spécifique aux yeux d'un public qui s'était familiarisé avec le premier type d'installations.

Au sein de toute cette complexification du problème, l'installation allait perdre le monopole de la «site specificity», si tant est qu'elle l'ait jamais possédé. D'un côté, des œuvres photographiques ou picturales, par ailleurs tout à fait conventionnelles, tenaient néanmoins compte des circonstances de leur inscription ponctuelle en un lieu donné. D'autre part, la définition du «site» semblait ébranlée. La volonté et, pourquoi pas, le désir de concevoir et d'insérer une œuvre en relation avec les circonstances de sa visibilité ne se limitaient plus à la seule considération de la matérialité du lieu ou des accidents physiques de l'édifice. L'ici enflait. Une œuvre pouvait se réclamer de la «site specificity» et néanmoins désigner comme ici, à travers son lieu de présentation, des traits de la ville ou du pays où ce lieu était inscrit. L'espace d'exposition devenait une figure synecdochique de relais et les déterminations par le lieu qu'une œuvre choisissait de privilégier allaient provenir moins d'une architecture «fantomatique» que d'un registre institutionnel, historique, ou sociopolitique.

Jean-Marc Poinot a bien vu le profit que les commissaires d'exposition ont su tirer de ce parti en proposant des expositions concepts qui établissaient, d'entrée de jeu, le paramètre «site specific» de leur projet : et il a bien cerné ce déplacement en le nommant «event specificity»¹⁰. Dans cet esprit, on a pu



voir à Münster en 1987, lors de *Projekte Skulptur*, des artistes invité(e)s à penser ponctuellement leurs travaux à partir de l'histoire de la ville. Plus près de nous, l'exposition organisée au Musée du Québec en 1989 appelait par son titre, *Paysages verticaux*, une prise en compte des caractéristiques géographiques, topographiques, de la ville de Québec, séparée entre la haute et la basse ville. Dans ces deux cas, la ville devient le «site» de référence et le contexte de présentation puisque l'exposition est disséminée à travers le champ urbain. Et cela ne va pas sans problème puisque chaque artiste sollicité de contribuer au paysage réalise indirectement du même coup le portrait de la communauté commanditaire. Les publicitaires n'ont pas manqué d'être séduits par les conséquences de cette conception «site specific», ainsi qu'en témoignent les déboires de plusieurs artistes avec la compagnie Coca-Cola lors du concours de sculpture pour l'aéroport de Toronto. Coke exigeait à la fois que l'œuvre s'intègre au lieu et incorpore un élément iconographique faisant référence à la compagnie mécène¹¹.

La multiplication de ce type d'événements a peut-être contribué à asseoir l'idée que le «site» de la «site specificity» connaissait une expansion sans précédent. Mais deux remarques s'imposent ici.

1° Il serait plus juste de dire que ces expositions ont levé un point aveugle dans notre discours sur l'installation «site specific». Force est d'admettre aujourd'hui que dès les balbutiements de la «site specificity», bon nombre d'œuvres en développaient la pratique en fonction d'une compréhension tout à fait large du lieu. J'en donnerai pour exemples deux installations qu'on a pu voir à Montréal.

On peut bien dire que *Les Maisons de la rue Sherbrooke* que Melvin Charney réalise en 1976, (au moment même où se tient l'exposition à partir de laquelle Krauss rédige ses *Notes sur l'index*) dans le cadre de *Corridart*, sont déterminées par un coin

9. Voir à ce sujet le texte de Douglas Crimp, «Serra's Public Sculpture : Redefining Site Specificity», dans *Serra*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1986, p. 40-56.

10. Conférence prononcée dans le cadre du colloque *Les Pratiques in situ*, au Centre Georges Pompidou à Paris, les 1^{er} et 2 juillet 1987.

11. Voir à ce sujet l'article de Kate Taylor, «Snubbed by Coca-Cola, artists are left with bad taste in the mouth», *The Globe and Mail*, 11 mai 1991, p. C-3.

de rue spécifique. La façade de bois, miroir de la maison victorienne située de l'autre côté de la rue, évoque à la fois l'idée d'un double analogique et la trace de l'édifice détruit. En cela l'œuvre s'inscrit bien sous la rubrique du photographique que Krauss ouvrira dans son texte. Néanmoins, on voit bien qu'une lecture de cette œuvre, qui se serait contentée de souligner le caractère «site specific» de la spécularité qu'elle met en jeu, serait passée à côté du commentaire qui s'y fait jour sur la dénégation moderniste de l'espace urbain et sur les politiques particulières de l'administration municipale de l'époque. Et on pourrait soutenir que ces dernières considérations furent d'abord déterminantes quant au choix du «site» avant que celui-ci ne soit autorisé à fournir quelques déterminations formelles des contours de l'œuvre.

En 1982, Hans Haacke présentait à la galerie France Morin une installation qui poursuivait bien son travail de la décennie précédente. Malgré le caractère déictique de son titre, *Voici Alcan*, la galerie n'était absolument pas le lieu dont traitait l'installation. Celle-ci ne représentait pas autre chose que le terrain où venaient s'étayer une série de figures en vertu desquelles l'ici renvoyait à une compagnie québécoise (Alcan), à son matériau (l'aluminium) et à un de ses produits emblématiques et fort répandus dans nos chaumières (les châssis de fenêtres). À travers cette chaîne, Haacke mettait en relation, selon une formule qu'il avait déjà bien éprouvée, les intérêts d'Alcan dans les mines d'Afrique du Sud et le blanchiment de ses profits dans le mécénat culturel (l'opéra de Montréal).

Dans *Voici Alcan*, la prise en compte architecturale du lieu se résumait à la seule disposition des châssis d'aluminium de l'installation selon un alignement parallèle à la fenestration de la galerie. Krauss commentait l'installation au regard de sa conjonction illogique d'un ici et d'un autrefois¹². Cette observation, tout à fait juste dans le cadre des installations qui investissent des lieux désaffectés, fait pourtant l'économie du bon vieux rapport entre l'ici et l'ailleurs, qui toujours demeure un aspect incontournable de la réception de l'installation, de ses effets sur les spectateurs. Que d'installations n'avons-nous pas parcourues qui nous offraient en premier lieu le frisson d'un

exotisme local, le privilège de considérer les vieilles manufactures et les vieilles écoles de notre propre ville comme des attractions touristiques dépaysantes¹³. Par rapport à cette tendance, le travail de Haacke offrait une nouvelle conjonction de l'ici et de l'ailleurs, une équation qui fabriquait, entre les châssis d'aluminium qui nous préservent du froid et l'exploitation des travailleurs noirs sous la loi de l'apartheid, une chaîne où le glissement d'un terme à l'autre ancrerait l'opéra d'ici aux tragédies de là-bas. L'intérêt de cette démonstration pour mon propos n'est pas étranger au fait que ce là-bas pour Haacke, ce n'est jamais d'emblée le monde, autrement qu'à entendre par là un autre point du globe, tout aussi spécifique que le nôtre et auquel nous sommes liés.

Il allait pourtant falloir attendre la trilogie des installations montréalaises de Martha Fleming et Lyne Lapointe (*Projet Building/Caserne #14*, *Le Musée des Sciences* dans un ancien bureau de poste et *La Donna delinquenta* du Théâtre Corona) pour que la critique commence à entrevoir ici le travail épistémologique de l'installation, en l'occurrence la conversion métaphorique d'un lieu à partir d'enjeux sexuels et politiques.

2° Il ne faudrait pas pour autant parler d'une expansion du «site», comme si on en avait soufflé la notion au point de lui faire perdre toute sa pertinence. Après tout, les installations «site specific» qui font d'une exposition, que ce soit au musée, dans une galerie, au coin d'une rue ou dans un local converti, l'occasion de renvoyer à des déterminations ponctuelles autres que celles proposées par la contiguïté d'un lieu, *contractent* le «site» qui les interpelle à l'échelle du lieu qui nous intéresse et que nous visitons. On invoquera donc moins l'expansion du «site» que son élaboration par l'œuvre à titre de *formation*, au sens foucauldien du terme : l'installation procède d'une conception sédimentée du lieu qui apparaît dès lors comme le terrain de diverses pratiques discursives qui s'ignorent. Le périmètre du «site» ne se distend pas, mais les paramètres en fonction desquels une œuvre souhaitera s'y inscrire, le détourner et y

12. Rosalind Krauss, *op. cit.*, trad. française, p. 174.

13. Johanne Lamoureux, «Le Musée en pièces détachées», *Public*, n° 1 (hiver 1988), p. 52-70, trad. en anglais : p. 71-84. (Publication du Public Access Collective, Toronto.)

développer ses figures, se multiplient, s'étagent. Si le monde convoqué dans cette exposition peut être envisagé comme une telle relève du «site», ou plutôt comme sa levée ainsi qu'on le dirait d'une pâte qui cuit, c'est dans la mesure où plusieurs des artistes invité(e)s annoncent d'ores et déjà, au moment où j'écris ce texte, que c'est moins la globalité de l'espace planétaire qui les intéresse que, pour l'occasion, un de ces lieux particuliers, un de ces problèmes localisés. Certains même, gageons-le, auront veillé à élaborer ces situations en fonction de paramètres locaux susceptibles de moduler la réception de leur travail.

Le box des artistes

Les artistes dont les œuvres exacerbent cette mondanité de l'art sont aussi les révélateurs d'un problème crucial et pourtant occulté de la scène actuelle des arts : la crise du jugement. Disons-le sans ambages, au risque dans un premier temps, de le dire grossièrement, sans nuances. Ces artistes font la plupart du temps l'objet de commentaires qui demeurent la seule critique à se faire encore dans le milieu des arts. Je n'entends pas par là que les propos tenus à leur sujet procèdent immanquablement d'une résistance critique, d'une critique oppositionnelle. Au contraire, leurs commentateurs cèdent tout autant que les autres à la tendance apologétique, plus ou moins avouée, du discours actuel sur l'art. Mais même quand ces commentateurs louent, ils et elles s'emploient à la seule pratique du commentaire sur l'art qui se donne encore la peine d'être critique, au sens où elle précise, ou du moins sous-entend, les critères selon lesquels elle considère ces artistes : les enjeux éthiques du contenu de leurs œuvres.

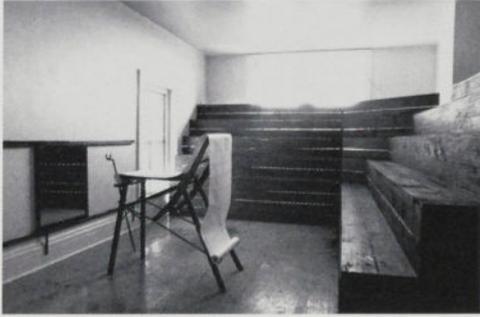
Cela ne va pas sans malaise. Bien sûr, ces critères, formulés de la sorte, demeurent souvent implicites dans les textes qu'ils inspirent. Pourtant on les reconnaît. Malheureusement souvent limités à leurs fondements éthiques, ils produisent des commentaires qui font l'économie de toutes considérations esthétiques ou qui manquent à indiquer le rapport de l'éthique à l'esthétique. Le discours sur l'art des dernières années n'a pas encore trouvé à articuler, surtout dans les communautés francophones, au Québec mais aussi en France, cette dimension

esthétique-éthique dont parle Guattari¹⁴. Et, il faut bien le dire, une œuvre «politically correct» n'est jamais *ipso facto* une bonne œuvre, même si plus personne n'ose s'expliquer sur l'écart entre celle qu'on jugera bonne et les autres.

Aussi incomplètes que soient en conséquence les balises critiques de ceux et celles qui défendent un art aux prises avec le monde, aussi inadéquats que puissent être les jugements étayés exclusivement sur cette assise, il n'en reste pas moins qu'ils présentent l'avantage, par rapport à la grande majorité des commentaires, de préférer, plus ou moins explicitement, un jugement dont ils sembleront désormais, et par défaut, posséder le monopole. Car que font les autres? Les cyniques ont l'air de nous dire : «Si j'en parle, c'est que je trouve ça bon.» Or ce postulat, de plus en plus généralisé, ne répond absolument pas à la question de savoir pourquoi cette œuvre est «bonne». Ou alors il y répond tautologiquement, et sous forme d'autolégitimation, en sous-entendant que «c'est bon parce que j'en parle». Les autres confondent théorie et critique et considèrent, sans plus s'en expliquer, que si l'œuvre soutient un discours intelligent, elle ne saurait être nulle. Dans cette perspective, chaque œuvre provoque son commentaire et nous fournit les critères en fonction desquels elle demande à être jugée; il faut seulement déplorer que les critiques, pour la plupart, s'épargnent désormais le travail de nous les indiquer comme tels.

Le désir de jugement et la difficulté de juger ne sont pas l'apanage du monde de l'art, même s'ils peuvent en partie éclairer la fortune critique des artistes de «la suite du monde». La crise du jugement a pénétré nos vies. Pour vous en convaincre, je vous invite, en guise de conclusion, à ouvrir un horaire-télé. Feuillotez-le : *Night Court*, *La Loi de Los Angeles*, *La Cour en direct*, *Street Legal*, *Legal Eagles*, *Reasonable Doubts*, *Matlock*, *The Trials of Rosie O'Neil*. Et cette liste ne tient pas compte du conseiller légal qui accompagne désormais, en remplacement des psychothérapeutes, un pourcentage toujours croissant des invités de divers «talk shows». Elle exclut aussi tous les téléfilms qui sont essentiellement des reconstitutions de procès.

14. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, 73 p.



Martha Fleming et Lyne Lapointe, *Le Musée des Sciences* (détail), 1984.
Installation dans un ancien bureau de poste, Montréal. Photo : Françoise Boulet.

La boîte-télé a fait récemment de la cour sa scène privilégiée, et de l'avocat(e) sa figure idéale. Il y a une dizaine d'années encore, le

grand paradigme des séries télévisées américaines résidait dans le déchiffrement des indices et des symptômes. Médecins et détectives s'activaient à recueillir des données, à repérer des traces de manière à produire un diagnostic ou un coupable avant la fin de l'heure qui leur était allouée¹⁵. Une fois l'interprétation révélée, le malade guérissait (ou se dépassait dans la mort) et le coupable avouait (malgré la faiblesse des preuves ou le caractère invérifiable du raisonnement échafaudé). On pouvait alors passer en toute tranquillité à l'émission suivante. La télévision connaissait son régime sémiotique de textualité et Quincy, le médecin légiste, maître herméneute de cadavres où se trouvaient résumés tout le drame et toute la preuve, en fut, à mon humble avis, la figure emblématique.

«Best on the box» clamait la saison dernière le slogan publicitaire de la CBC. Et pour cause. Aujourd'hui, l'écran s'est mué en tribunal permanent et l'on y rejoue inlassablement le drame du jugement impossible, douloureux. Souvent, on connaît l'accusé dès les premières minutes et le procès, avec ses procédures et sa sentence, accapare tout le récit. C'est en tant que «site» d'une complexité fascinante, carrefour du quotidien et de l'éthique, que la loi, à la fois motivée et arbitraire, toujours décalée par rapport aux nouvelles circonstances du social, devient la vedette de mille scénarios possibles. L'espace se déchire entre la justice et la loi, mais surtout, et les juges comme les avocats s'en arrachent les cheveux, entre la loi et une éthique encore imprécise, jamais consensuelle, et en voie de se renouveler. Les règles établies sont secouées sans fin, semaine après semaine, par les circonstances particulières de cas sans précédent et par la difficulté de procédures complexes à leur accorder une juste reconnaissance.

Le succès de *La Loi de Los Angeles* est tout à fait fondé sur cette incertitude d'un nouveau genre. Les spectateurs y sont

moins occupés à s'identifier avec l'accusé, le plaignant ou leurs avocats qu'à mesurer les apories auxquelles l'appareil judiciaire doit faire face, et à prendre conscience qu'ils et elles ne sauraient pas non plus comment trancher le litige ou reconnaître le différend (car tout ne relève pas du litige dans ces procès difficiles), en attendant que la loi se modèle sur les principes d'une éthique appliquée.

Au moment où j'écris ces lignes, la réalité dépasse la fiction et depuis 12 heures déjà, j'assiste en direct, devant mon petit écran, à l'enquête du juge Clarence Thomas. Moins liée à l'intérêt de la population envers la nomination des juges ou envers le harcèlement sexuel, la fidélité de l'auditoire à ce cirque médiatique tient au fait qu'il y retrouve, reconduit «live», le format le plus actuel du paysage télévisuel, avec en prime le suspense d'un possible renversement qui n'aura pas eu lieu : celui du juge jugé.

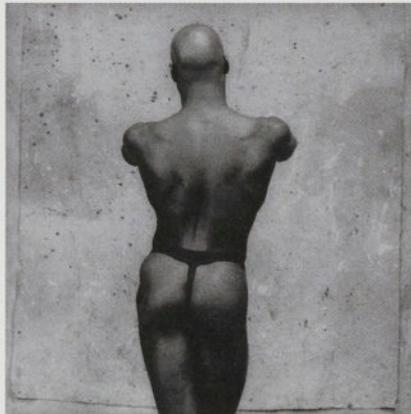
J'avance tout cela sans prétention aucune, comme j'écrirais ma version d'une allégorie de la suite du monde. Le petit écran continue de faire trembler sa lumière rassurante, à débouler le parasitage à distance qui lui donne son nom de télévision. C'est un médium sans «site». Et pourtant l'écriture ponctuelle de ce texte m'a imposé comme défi d'en cerner une situation. Il s'agit d'en venir au monde : à savoir, partir d'ici, *situer la distance*, à la lettre, y reconnaître la figure d'un «site», la face d'une conjoncture, esquisser un lien pour en dénouer d'autres plus mortifères. Un lien, c'est déjà pas mal pour un début. Surtout quand on nous annonce une suite...

15. Carlo Ginzburg, «Morelli, Freud, and Sherlock Holmes : Clues and Scientific Method», dans *The Sign of Three : Dupin, Holmes, Peirce* (sous la dir. d'Umberto Eco et de Thomas A. Sebeok), Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 81-118.

JOHANNE LAMOUREUX

Née à Montréal (Québec), en 1958.

Professeure à l'Université de Montréal, Johanne Lamoureux enseigne l'art actuel et les méthodologies contemporaines de l'histoire de l'art. Elle a publié des articles dans diverses revues, dont *Artsmagazine*, *Art press*, *Revue d'esthétique*, *Etc Montréal*, et a rédigé des catalogues d'exposition pour plusieurs musées et galeries parallèles au Québec, au Canada, aux États-Unis et en Europe. Elle prépare actuellement un ouvrage sur la peinture et son lieu, à partir des tableaux de ruines d'Hubert Robert, et elle collabore régulièrement aux revues *Trois* et *Parachute*.



Robert Mapplethorpe, *Ken Moody*, 1983.
© Succession Robert Mapplethorpe.

Plus d'une décennie s'est écoulée depuis la fin du printemps 1981, moment où le syndrome qu'on allait nommer «sida» fut signalé pour la première fois. Aux États-Unis seulement, l'épidémie a fauché plus de 100 000 vies; presque autant de personnes sont actuellement atteintes de cette maladie, et les porteurs du virus du syndrome immunodéficientaire acquis dépassent le million. Et ces chiffres continuent d'augmenter de façon exponentielle. On pourrait écrire des livres (en fait, certains ont déjà été publiés) sur l'incapacité de faire face à cette urgence, et pointer du doigt les institutions gouvernementales des États-Unis, puisque ce pays est le centre mondial de la pandémie. Mais cela a déjà le goût suranné des vieilles nouvelles. Et de fait, au cours de la décennie, ces nouvelles ont fort peu changé.

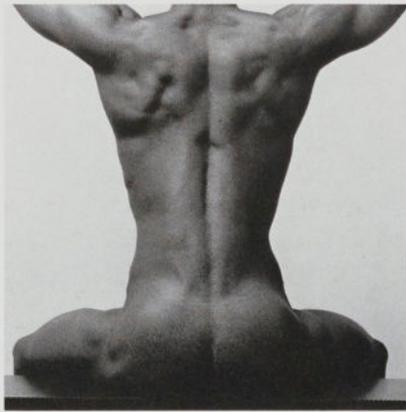
IL EST MORT, MAIS . . .

Voyez cette image : une frêle jeune femme portant une veste à fleurs, qu'on pousse sur un fauteuil roulant et qui s'apprête à témoigner devant le Congrès américain. Les caméras de télévision sont braquées sur elle; elles l'ont été depuis qu'elle a quitté son domicile de Fort Pierce, en Floride, pour se rendre à Washington en train. À la barre des témoins, à peine capable de parler, elle réussit malgré tout à faire entendre ces paroles : «Le sida est une maladie terrible que nous devons prendre au sérieux. Je n'ai rien fait de mal, mais je suis forcée de souffrir comme ça. Ma vie m'a été enlevée. S'il vous plaît, adoptez une loi afin que les autres patients et ceux qui dispensent les soins de santé n'aient pas à vivre l'enfer que j'ai vécu¹.»

La jeune femme s'appelle Kimberly Bergalis, l'une des cinq patientes qui auraient été infectées par le VIH chez un dentiste de Floride (seuls cas connus de transmission par un professionnel de la santé depuis le début de l'épidémie du sida). Nous pouvons tirer de cette image à peu près tout ce qu'il nous faut savoir sur le système politique qui est responsable du traitement de l'épidémie depuis dix ans. Ce qu'il importe de savoir sur Kimberly Bergalis est ce qu'elle n'est pas : elle n'est pas un homosexuel, ne se pique pas et n'est ni la partenaire sexuelle ni l'enfant d'un utilisateur de drogues par intraveineuses; elle n'est ni noire, ni latino-américaine, ni pauvre. Qui plus est, elle ne s'identifie à personne qui aurait été frappé par la maladie. Au contraire, en choisissant la voie passive, elle se présente

Douglas Crimp

1. Tiré du *New York Times*, 27 septembre 1991, p. A-12.



Robert Mapplethorpe, *Clifton Taylor*, 1981. © Succession Robert Mapplethorpe.

comme la victime innocente de ceux qui ont le sida : «Je suis forcée de souffrir comme ça. Ma vie m'a été enlevée.» Pour

l'homme de média qu'est Gregg Bordowitz, «Kimberly Bergalis est la première représentante du grand public à mourir du sida².» «Le sida, supplie Kimberly Bergalis, est une maladie terrible que nous devons prendre au sérieux.» Mais que peut bien signifier prendre au sérieux cette maladie? Cela signifie-t-il qu'il faille décréter l'état d'urgence et mobiliser dès maintenant le maximum de ressources pour prévenir les infections, assurer des soins adéquats ou procurer des services indispensables aux personnes atteintes, enfin mettre au point des traitements pour empêcher que les porteurs asymptomatiques ne développent la maladie? Non. La loi que Kimberly Bergalis demande au Congrès d'adopter n'aurait aucun de ces résultats. Elle n'aboutirait qu'à punir ceux et celles qui sont déjà infectés par le VIH.

Considérez cette autre image, datant de l'automne 1991 : un homme d'un certain âge, tout en mâchoire et en lunettes, s'adresse à ses collègues du Sénat américain. Avec un dégoût manifeste, il brandit un numéro du *Movement Research Performance Journal*, publication d'une institution d'art alternatif de New York. L'article principal de ce numéro, publié par le collaborateur occasionnel Tom Kalin, cinéaste et membre du groupe Gran Fury, s'intitule «Gender Performance». Le texte traite de travestissement, de transsexualité et d'autres manifestations liées aux «troubles de l'identité sexuelle»³. Exhibant les illustrations qui l'accompagnent, le sénateur propose d'amender la loi sur le financement du National Endowment for the Arts (NEA) afin d'interdire l'attribution de bourses pour la production de tout matériel décrivant, de «manière offensante», «des activités ou des organes sexuels ou excréteurs». Le Sénat vote massivement en faveur de l'amendement⁴.

Cet homme, c'est bien sûr Jesse Helms, sénateur de la Caroline du Nord. Il s'est rendu ridicule auprès de la commu-

nauté artistique en lançant une série d'offensives contre le NEA, dont toutes avaient pour prétexte l'utilisation de matériel sexuellement explicite. Bien que son image puisse — et doive, comme je vais le démontrer — être rattachée à celle de Kimberly Bergalis, elle en diffère sur un point important : elle ne peut, apparemment, tout nous apprendre de ce que nous devons savoir sur le système politique qui gère le financement public des arts aux États-Unis. Tandis que Kimberly Bergalis est perçue comme une figure tragique, Jesse Helms paraît grotesque.

Le vision que Helms se fait du monde des arts est empreinte d'une certaine suffisance. Cette attitude n'est pas sans faire penser à celle que Michel Foucault, mort du sida en 1984, nommait «avantage du locuteur», position que «nous autres victoriens» adoptons volontiers, même si c'est pour nous opposer à la répression de la sexualité :

Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée. Qui tient ce langage se met jusqu'à un certain point hors pouvoir ; il bouscule la loi ; il anticipe, tant soit peu, la liberté future⁵.

Persuadés que Jesse Helms est un homme de Néandertal, nous nous tournons vers l'avenir, vers la libération ; nous dénonçons la censure et décidons de défendre le droit à la libre expression. Mais quelle est notre stratégie? Et comment l'image de Helms l'affecte-t-elle?

Peut-être devrions-nous poser ces questions de façon différente : existe-t-il une relation entre la position adoptée par

2. Cathy Caruth et Thomas Keenan, «“The AIDS Crisis Is Not Over” : A Conversation with Gregg Bordowitz, Douglas Crimp and Laura Pinsky», *American Imago*, à paraître.

3. *Movement Research Performance Journal*, n° 3 (automne 1991).

4. Le 19 septembre 1991, le Sénat votait en faveur de l'amendement de Helm à 68 voix contre 28. Le 31 octobre, il changeait d'avis et optait pour un compromis, connu sous le nom de «corn for porn», basé sur une concession mutuelle entre les partisans des arts et les adversaires d'un projet de loi qui aurait doublé la «ration» de fonds du gouvernement fédéral allouée aux artistes.

5. Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1 : An Introduction** (traduit par Robert Hurley), New York, Vintage Books, 1980, p. 6.

* Version originale française : Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 13.

le monde artistique à l'égard de Jesse Helms et le fait que les derniers travaux de Foucault sur la sexualité aient eu si peu d'impact sur le discours de l'art? Je me pose la question à moi-même avant tout, parce mon ouvrage sur les musées a été très fortement influencé par le *premier* Foucault⁶.

Cet ouvrage peut être résumé de la manière suivante : À la fin du XVIII^e siècle, un nouveau régime discursif s'est développé au sujet de l'art. Accompagnant la naissance de l'histoire de l'art, l'éclosion de la philosophie esthétique et de la critique d'art ainsi que l'apparition de l'institution du musée, l'art tel que l'a compris la modernité était né — c'est-à-dire, l'art comme entité distincte possédant sa propre histoire et sa propre dynamique internes. En matérialisant le caractère distinct de l'art en un lieu délimité, le musée fut au centre de cette évolution. Par cette autonomie, par la destinée que lui réservait dorénavant le musée, l'art se trouva désengagé des autres aspects de la vie sociale. C'est ainsi que la critique du musée que l'on trouve dans certaines pratiques de l'art contemporain, qu'elle soit explicite ou implicite, appelle en fait le réengagement de l'art dans les autres aspects de la socialité. J'ai qualifié ces pratiques artistiques de postmodernes, pour dire qu'elles transcendaient le régime discursif moderne qui traite de l'art. Cependant, cette politisation de l'art fut dénoncée au nom même de l'autonomie de l'art, qui avait permis la modernité, tandis qu'au même moment la résurgence de la tradition, du caractère « désintéressé » de l'art de musée, était jugée signe de postmodernité. Au cours des années 80, artistes, critiques et institutions artistiques ont engagé un âpre débat autour des définitions contradictoires données au postmodernisme, mettant en scène deux factions que, pour reprendre la distinction apportée par Hal Foster, j'appellerai le postmodernisme de résistance et le postmodernisme de réaction⁷.

Cependant, à la fin des années 80, en marge de ce débat et sans rapport avec lui, une polémique tout à fait différente à propos de l'art fit irruption aux États-Unis. L'exposition itinérante de photographies de Robert Mapplethorpe, *The Perfect Moment*⁸, dont l'œuvre avait déjà représenté pour moi l'art de musée par excellence, était au centre de cette dispute. Par

crainte des réactions des éléments conservateurs du Congrès américain, la directrice de la Corcoran Gallery de Washington, D.C., annula abruptement la présentation de cette rétrospective. Le motif de l'annulation était une série de photos de scènes homosexuelles sado-masochistes, parmi les premières de l'artiste, tirées de *X Portfolio*.

Les événements qui ont suivi sont nombreux et complexes. J'en rapporte ici quelques-uns, tous survenus entre 1989 et 1990.

— Des artistes se rallient contre le geste de censure de la Corcoran Gallery, et le Washington Project for the Arts, galerie gérée par des artistes, réorganise rapidement l'exposition.

— Le Congrès amende le texte de la loi touchant le budget du NEA de manière à interdire les bourses pour la production de matériel qui « peut être considéré comme obscène, incluant, sans leur être limité,

les représentations de sado-masochisme, d'homoérotisme, d'exploitation sexuelle des enfants ou de scènes montrant des actes sexuels ».

— Le président du Conseil du NEA, John Frohnmayer, tente d'interrompre le financement de l'Artists Space de New York pour son exposition *Witnesses : Against Our Vanishing*, consacrée au sida. D'autres protesta-

tions conduisent à la restitution des fonds, à la condition que ceux-ci ne soient pas employés à la production du catalogue de l'exposition.

— Le NEA exige des lauréats de la bourse qu'ils signent un serment d'anti-obscénité au moment de recevoir les fonds.



Sherrie Levine,
After Edward Weston #2, 1980.

6. Cet ouvrage sera publié dans *On the Museum's Ruins*, à paraître chez MIT Press.
7. Hal Foster, « Postmodernism : A Preface », dans *The Anti-Aesthetic : Essays on Post-modern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. ix-xvi.
8. Janet Kardon, *Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment*, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, 1988.

Plusieurs artistes et organisations refusent, et des poursuites contestant la constitutionnalité du serment sont engagées.

— La police ferme l'exposition *The Perfect Moment* au Contemporary Arts Centre de Cincinnati, et le directeur du musée, Dennis Barrie, est arrêté pour avoir appuyé « dans les faits » cette obscénité. Plus tard, le musée et son directeur sont acquittés par un jury formé de néophytes dans le domaine des arts.

— Le président du Conseil du NEA, Frohnmayer, utilise son droit de veto pour bloquer une bourse obtenue par quatre créateurs et créatrices de spectacles multi-arts dont l'œuvre comporte un caractère sexuel; trois d'entre eux sont ouvertement homosexuels. Les artistes s'adressent au tribunal pour récupérer les bourses.

On a beaucoup écrit sur ces événements et d'autres les ayant entourés, mais pour bien comprendre les conditions actuelles de l'art aux États-Unis, une analyse en profondeur est nécessaire⁹. Pour les besoins de la cause, je considérerai plus particulièrement deux points parmi les précédents.

En affirmant que l'œuvre de Robert Mapplethorpe avait



Sherrie Levine
After Edward Weston #5, 1980.

représenté pour moi l'art de musée par excellence, je pensais à une comparaison que j'avais faite, en 1982, entre les photos de nus classiques de Robert Mapplethorpe et les « citations » faites par Sherrie Levine des photos réalisées par Edward Weston de son jeune fils Neil¹⁰. J'avais alors tenté d'établir la distinction entre deux formes d'appropriation : d'une part, celle

pratiquée par le « moderne » Mapplethorpe à l'égard de certains styles — le style classique de Weston, par exemple —, d'autre part, celle pratiquée par la « postmoderne » Levine qui reproduit tel quel le matériel qu'elle emprunte, par exemple les

images de Weston. Les appropriations de Mapplethorpe, avançais-je, l'inscrivaient dans une tradition de maîtrise esthétique, s'inspirant à la fois de cette tradition et la recréant, alors que l'œuvre de Levine réfutait le discours sur cette maîtrise en refusant de réinventer l'image. L'œuvre de Mapplethorpe, avais-je conclu, perpétuait la tradition de l'art de musée, alors que celle de Levine l'offrait à l'examen.

Ce dont j'oubliais de tenir compte, cependant, et que Jesse Helms ne pouvait manquer de remarquer : l'œuvre de Mapplethorpe rompait la tradition d'une façon toute différente de celle de Levine. Alors que les nus masculins de Weston, et donc ceux de Levine, recourent parfaitement la tradition occidentale de l'homo-érotisme, où le désir pour le même sexe est provoqué seulement pour être à la fin contenu ou désavoué, les nus de Mapplethorpe dépeignent un désir ouvertement homosexuel¹¹.

Alors que je considérais les nus de Mapplethorpe dans la seule perspective des autres styles, ceux-là conventionnels, de son œuvre — des natures mortes et des portraits —, Jesse Helms les associait aux images ouvertement homosexuelles du *X Portfolio*. La frontière entre le citoyen tranquille et le dangereux homosexuel que Mapplethorpe avait franchie était aussi la ligne de partage entre une esthétique relevant d'une culture de musée et celle d'une sous-culture « gaie » en quête de sa propre identité. Laquelle de ces interprétations, la mienne ou celle de Helms, doit être considérée comme ouvrant plus largement sur une culture qui dépasserait le musée ? Et laquelle de ces deux pratiques, celle de Mapplethorpe ou celle de Levine, est la plus hermétique ? Laquelle est la plus assujettie au champ discursif du musée ou y est la plus enracinée ?

9. Parmi les analyses les plus complètes à l'heure actuelle, on compte celles de Carole Vance, «The War on Culture», *Art in America*, vol. 77, n° 9, sept. 1989, p. 39-43, et «Misunderstanding Obscenity», *Art in America*, vol. 78, n° 5, mai 1990, p. 49-55; et d'Allan Sekula, «Some American Notes», *Art in America*, vol. 78, n° 2, févr. 1990, p. 39-45. Voir aussi *The Art Journal*, automne 1991 et hiver 1991, deux numéros spéciaux sur la censure.

10. Douglas Crimp, «Appropriating Appropriation», dans *Image Scavengers : Photography*, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, 1982.

11. J'ai écrit un bref article sur mon erreur d'alors dans «The Boys in My Bedroom», *Art in America*, vol. 78 n° 2 (févr. 1990), p. 47-49. Le lecteur trouvera dans Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990 (v. en particulier p. 48-59), un important exposé sur la différence entre homo-érotisme et homosexualité déclarée dans la tradition occidentale et dans les débats normatifs actuels.

Parmi les événements décrits plus haut, le deuxième moment sur lequel je désire revenir est celui du procès de Cincinnati. Les accusations portées contre le musée et son directeur étaient d'avoir appuyé « dans les faits » une obscénité et d'avoir utilisé de manière illégale « du matériel exploitant la nudité d'un mineur ». Bien que la plupart des images incriminées eussent été tirées du *X Portfolio*, deux d'entre elles étaient des portraits de jeunes enfants. L'un de ces portraits était une photographie du jeune Jesse McBride, un nu dont l'innocence est évidente, et d'autant plus quand on compare cette photo avec celles, homo-érotiques, prises par Edward Weston de son jeune modèle, Neil, à l'époque où il était à peu près du même âge que Jesse McBride sur le portrait de Mapplethorpe. Cependant, cette innocence manifeste doit attirer notre attention sur l'insistance qu'à mise Helms à considérer toutes les images de Mapplethorpe dans la seule perspective de l'homosexualité. Au milieu des débats entourant Mapplethorpe et les restrictions légales imposées au NEA, le *New York Times* citait ces paroles de Helms :

Le vieux Helms réussira toujours à obtenir qu'on coupe les subventions fédérales aux projets artistiques impliquant des thèmes homosexuels. «Ce Mapplethorpe», disait M. Helms, s'amusant à prononcer le nom de l'artiste de toutes sortes de façons, «était un homosexuel notoire. Il est mort, mais l'homosexualité subsiste dans son œuvre»¹².

Le «scandale» de Jesse McBride réside dans le fait que la photographie a été prise par un homosexuel déclaré, un homme qui a aussi pris en photo des scènes sexuelles «perverses», de plus un homme qui est par la suite mort du sida.

La poursuite a essayé d'exploiter la mise en perspective de Helms (sa contextualisation) en rejetant celle que j'avais proposée : mettre en relation les photographies incriminées avec celles de l'ensemble de l'exposition, ce qui aurait permis au jury de voir des nus classiques, des natures mortes et une grande variété de portraits¹³. Bien que la poursuite ait réussi

à isoler les photographies en question de l'ensemble de l'œuvre, la défense a tout de même gagné sa cause en réinscrivant les photos incriminées dans le discours du musée. Les témoins experts de la défense, pour la plupart des officiels de musées, ont parlé de l'ampleur des préoccupations esthétiques de Mapplethorpe. Ils ont décrit en détail les «qualités formelles» des photographies, parvenant ainsi à les assimiler à un travail d'abstraction, de lignes et de formes, d'ombre et de lumière. Voici, selon Janet Kardon, conservatrice responsable de l'exposition *The Perfect Moment*, une description de l'autoportrait de Mapplethorpe en blouson et en jambières de cuir, avec un fouet destiné au bétail planté dans l'anus. Parlant d'«étude figurative» à propos de cette photographie, Kardon a témoigné dans ces termes :

Le visage humain est centré. La ligne d'horizon est aux deux tiers du plan vertical, proche de la proportion classique deux tiers/un tiers. L'éclairage est projeté de façon telle que la lumière enveloppe tout le visage, créant une symétrie tout à fait caractéristique de ses natures mortes...¹⁴

Par un geste qui fait ressortir les nombreuses contradictions du procès, la poursuite a tenté de démontrer que ces qualités pourtant très formelles avaient pu être mises en œuvre pour camoufler des fins obscènes. Dans le portrait de Jesse McBride par Mapplethorpe, l'enfant est assis sur le dossier d'une chaise



12. Maureen Dowd, «Jesse Helms Takes No-Lose Position on Art», *New York Times*, (28 juill. 1989), p. B-6.

13. Dans une de ses décisions les plus subjectives, le juge a rejeté la requête de la défense pour mettre les photographies incriminées en relation avec l'ensemble de l'exposition. Cela fut grandement préjudiciable puisque, selon le jugement de la Cour suprême dans *Miller c. California*, 1973, il est possible de faire la preuve de l'obscénité seulement si l'œuvre prise dans son ensemble suscite un intérêt lascif. Voir note 9 ci-dessus, C. Vance, «Misunderstanding Obscenity».

14. Tiré de «Art on Trial», de Jayne Merkel, dans *Art in America*, vol. 78, n° 12 (déc. 1990), p. 47.



Robert Mapplethorpe, *X Portfolio, Self-Portrait*, 1978. © Succession Robert Mapplethorpe.

lourdement rembourrée placée près d'un réfrigérateur. Le long du mur, en arrière de la chaise, une moulure croise un fil électrique, évoquant, pourrait-on dire, la forme d'une flèche pointée en direction du sexe de l'enfant. Mais alors que le procureur tentait de prouver ses dires, la mère de l'enfant fit simplement remarquer : « Les réfrigérateurs fonctionnent à l'électricité¹⁵. »

L'évacuation du contenu des photographies de Mapplethorpe ne s'est toutefois pas limitée à de pures descriptions formelles. Tout au long du débat public autour de la censure du NEA, les arguments les plus utilisés en faveur de la liberté d'expression prirent la forme d'une dénégation fétichiste : « Je sais... et pourtant. » « Je conçois que les photographies mettent en scène des formes extrêmes de comportement sexuel, mais elles n'en sont pas moins protégées par le Premier Amendement. » Ou encore : « Je n'aime pas les photographies de Mapplethorpe, mais je prends la défense de son droit de les produire. » Un désaveu du même type, quoique différent, fut formulé au procès de Cincinnati par Robert Sobieszak, conservateur en chef au George Eastman House International Museum of Photography :

Je dirai que [les photographies du X Portfolio] sont des œuvres d'art, parce que je sais qu'elles sont de Robert Mapplethorpe, parce que je connais ses intentions. Elles témoignent avec une grande force des préoccupations de leur créateur, ... cherchant à maîtriser une partie trouble de son existence. Cette quête de signification peut être rapprochée de celle de Van Gogh¹⁶.

Ce qui est désavoué ici, c'est la participation active et volontaire de Robert Mapplethorpe à une sous-culture sexuelle dont rien ne nous oblige à croire qu'il la considérait comme « troublante » ou qu'il cherchait à la « maîtriser ». Cette attitude évite à la personne concernée de reconnaître ses propres choix sexuels.

La comparaison de l'œuvre de Mapplethorpe avec celle de Van Gogh — ou plus exactement celle véhiculée par le mythe populaire de Van Gogh —, fait de la première une expression pathologique qui tient sa signification à cause, et non en dépit, de son caractère « troublant ».

On a donc resitué la frontière franchie par l'œuvre de Mapplethorpe — ligne de partage entre une esthétique relevant d'une culture de musée et celle d'une sous-culture « gaie » en quête de sa propre identité — de manière à pouvoir réinscrire en toute sécurité l'œuvre dans le musée. Au sein du vaste débat public concernant la censure de l'expression artistique, presque personne ne fut sollicité pour parler au nom de la sous-culture à laquelle s'adressait l'œuvre de Mapplethorpe¹⁷. Et parce qu'il est lui-même mort du sida, il n'a pu parler pour lui-même.

Dans l'analyse faite par Michel Foucault du régime moderne de la sexualité, le sexe n'est pas réprimé, il est suscité. Bien sûr, il est aussi parfois réprimé, mais cette répression doit être comprise simplement comme une tactique singulière à l'intérieur d'une technologie du pouvoir plus générale. Ce n'en est pas moins à la répression que nous nous en prenons; voici que le pouvoir n'est tolérable qu'à « [...] à la condition de masquer une part importante de lui-même [...] Sa réussite est en proportion de ce qu'il parvient à cacher de ses mécanismes¹⁸. » L'exhortation au discours qui, selon Foucault, caractérise la sexualité moderne, valorise non pas le sujet sexuel mais bien l'expert qui interprète l'auto-divulgaration du sujet. D'où la prolifération des domaines d'expertise, dont la fonction est non pas de censurer mais de normaliser, non de punir mais de contrôler. Par le fait même, là où il y a pouvoir, il y a aussi résistance, possibilité d'un « discours en retour » au sein duquel

15. *Ibid.*, p. 49.

16. *Ibid.*, p. 47.

17. La seule exception dont je puis faire état, mise à part, évidemment, la presse homosexuelle, est l'invitation qui fut faite — sur ma suggestion — à Gayle Rubin de donner une conférence dans le cadre d'un symposium sur Mapplethorpe organisé par l'Institute of Contemporary Art de Boston à l'automne de 1990. Gayle Rubin, qui participe activement à la sous-culture homosexuelle sadomasochiste de San Francisco, a publié sur cette question et prépare depuis plusieurs années une thèse de doctorat sur les pratiques sadomasochistes chez les hommes homosexuels.

18. Foucault, *The History of Sexuality...*, p. 86. *Orig. franç. : p. 113.

les sujets sexuels parlent en leur propre nom. Dans *l'Histoire de la sexualité*, Foucault cite sans le nommer l'exemple du mouvement d'émancipation des homosexuels allemands au tournant du siècle :

Or, l'apparition au XIX^e siècle, dans la psychiatrie, la jurisprudence, la littérature aussi, de toute une série de discours sur les espèces et sous-espèces d'homosexualité, d'inversion, de pédérastie, d'«hermaphrodisme psychique», a permis à coup sûr une très forte avancée des contrôles sociaux dans cette région de «perversité» ; mais elle a permis aussi la constitution d'un discours «en retour» : l'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa «naturalité» et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée¹⁹.

Que la version contemporaine de ce «discours en retour» ait été la véritable cible des manœuvres législatives de Jesse Helms, voilà ce que je désire démontrer. Ses tactiques de censure visent moins à empêcher les minorités sexuelles de produire une culture qu'à maintenir la marginalité de cette dernière et à la soumettre à des règles de normalisation et de contrôle. Les positions défensives prises par le monde artistique dans l'ensemble du débat sur la censure vont dans le même sens que les objectifs de Helms. Que ce soit en évacuant des photographies de Mapplethorpe leur véritable sens, ou en admettant que leur contenu est extrême et troublant, les officiels des musées et autres «experts» contribuent à la normalisation de leur présumé public. Ce faisant, ils réservent la diffusion de telles œuvres à une minorité, à des auditoires formés à la sous-culture, à un public susceptible de véritablement voir les images de Mapplethorpe. Ces images, explique le musée, ne sont pas pour nous. Elles n'ont d'autre but que de décrire notre altérité dans un langage autorisé.

Cela devrait nous sensibiliser à un problème central concernant les musées actuels, où l'on commence à prendre au sérieux les arguments du postmodernisme et où l'on s'ouvre plus volontiers aux pratiques artistiques qui impliquent des

questions sociales.

L'artiste dont l'œuvre est accrochée au musée n'est pas un témoin privilégié : il ou elle est un sujet social,

comme toute autre personne. Les musées eux-mêmes habitent et construisent «le social». Si le résultat de leur ouverture est seulement d'exposer et d'interpréter l'«altérité» pour un public présumément indifférencié, donc présumément «troublé» par les «problèmes sociaux», les fonctions d'universalisation et de normalisation du musée seront préservées. Le «trouble», dans le cas Mapplethorpe, vient de ce que sa subjectivité puisse être si aisément désavouée ou, paradoxalement, défendue. Pour cette raison, ses photographies sont récupérables par le discours traditionnel du musée.

«Il est mort, mais...». La remarque spontanée de Jesse Helms au sujet de Mapplethorpe a tout d'une menace. Mais alors, s'il n'était pas mort, nous saurions quoi faire de lui ? Et tous ses semblables n'auraient qu'à prendre garde ? J'écrivais plus haut que l'image de Jesse Helms doit être reliée à celle de Kimberly Bergalis. Je pensais que dans ces débats sur la censure en art, il y avait une première absence : aucun rapport n'a été établi entre les attaques de Helms contre les subventions à l'art et les subventions pour le sida. Son amendement de 1989 visant à restreindre le financement du NEA, dans la foulée de *The Perfect Moment*, était virtuellement identique à celui de 1987 visant à empêcher que le matériel d'éducation sur le sida serve à «promouvoir, encourager ou tolérer les activités homosexuelles». Le prétexte utilisé dans ce cas par Helms était une série de bandes dessinées «sécurisexe» produites à New York par le Gay Men's Health Crisis, un groupe de bédéistes homosexuels bien connu. Encore une fois, il s'agissait pour une sous-culture «gaie» de poser un geste d'auto-affirmation²⁰.



19. *Ibid**, p. 101. *Orig. franç. : p. 134.

20. Le lecteur trouvera dans mon essai «How To Have Promiscuity in an Epidemic», dans *AIDS : Cultural Analysis/Cultural Activism*, sous la dir. de Douglas Crimp, Cambridge, Mass., MIT Press (v. en particulier p. 256-265) une analyse complète de cet amendement de Helms.

Je pensais aussi à une autre absence, celle sur laquelle l'image de Kimberly Bergalis se fonde. Parce que derrière son image gisent les dizaines de milliers de personnes mortes du sida, et les dizaines de milliers de personnes qui en sont atteintes mais qui n'ont pas été autorisées à parler en leur propre nom. De plus, la transformation de Kimberly Bergalis en «image» dépend de ce que l'on puisse porter cette absence au sein de l'auditoire à qui on a l'intention de s'adresser. Ce n'est pas seulement que les personnes atteintes du sida ne peuvent parler, c'est aussi qu'on ne peut *leur* parler. Dans le cadre de cette représentation, Kimberly Bergalis n'est pas une personne atteinte du sida; son image est le fruit de la projection de tous ceux qui n'ont pas le sida, mais qui n'en craignent pas moins d'être contaminés par ceux-là, «les autres», qui l'ont. La victoire de Jesse Helms, son habileté à «réussir chaque fois» qu'il utilise l'homosexualité comme prétexte, est basée sur la même stratégie : décrier l'homosexualité, oui, mais d'abord et avant tout constituer un auditoire pour qui l'homosexualité est un problème — sinon un objet d'abomination, du moins quelque chose qui demande à être présenté ou expliqué.

Le musée d'art ne relèvera pas le défi du postmodernisme simplement en ouvrant ses portes aux pratiques artistiques engagées dans des questions sociales concrètes et précises. Aussi longtemps que le musée se contentera de présenter et d'expliquer, il percevra le domaine social comme lui étant extérieur. C'est seulement lorsque l'auditoire du musée sera considéré pour ce qu'il est, à savoir une foule composée d'individus différenciés pour qui les questions sociales concrètes et précises sont *vécues réellement*, qu'on pourra voir les effets essentiels du postmodernisme.

DOUGLAS CRIMP

Né en 1944.

Douglas Crimp enseigne présentement la théorie de l'art à la Cooper Union School of Art, à New York et les «études homosexuelles» (Gay Studies) au Sarah Lawrence College à Bronxville, N.Y., États-Unis.

Pendant treize ans, il fut rédacteur en chef de la revue culturelle *October* où, en 1987, il publia une anthologie intitulée *AIDS : Cultural Analysis/Cultural Activism*. Il est l'auteur, avec Adam Rolston, de *AIDS demographics* (Seattle, Bay Press, 1990) et de *On the Museum's Ruins* (un recueil d'essais sur l'art contemporain et le musée qui sera publié en 1992 par le MIT Press).

Il a publié par ailleurs, dans divers périodiques, et rédigé de nombreuses présentations pour des livres et des catalogues d'exposition.

Douglas Crimp s'intéresse présentement aux implications de la théorie postmoderne dans les questions de l'identité et de l'activisme politique suscitées par la crise du SIDA. Depuis cinq ans, il est membre actif de ACT UP (Coalition d'action directe contre le SIDA), et il intervient dans le débat par de nombreuses publications et conférences.

Pour ma part, je crois que l'accumulation massive de menaces contre l'homme et ses systèmes écologiques découle directement d'erreurs dans nos habitudes de pensée, erreurs situées à des niveaux très profonds et partiellement inconscients.

Gregory Bateson

Les configurations géopolitiques se modifient à grande allure tandis que les univers de la techno-science, de la biologie, de l'assistance par ordinateur, de la télématique, des médias déstabilisent chaque jour davantage nos coordonnées mentales. La guerre au Moyen-Orient sur fond de misère dans le monde, le cancer démographique, la croissance monstrueuse et la dégradation des tissus urbains, la destruction insidieuse de la biosphère par les pollutions, l'incapacité du système actuel à recomposer une économie sociale adaptée aux nouvelles données technologiques : tout devrait concourir à mobiliser les esprits, les sensibilités et les volontés. Au lieu de cela, l'accélération d'une histoire qui nous entraîne peut-être vers des abîmes est masquée par l'imagerie sensationnaliste, et en réalité banalisante, que les médias confectionnent à partir de l'actualité.

V E R S U N E É C O S O P H I E

En fait la crise écologique renvoie à une crise plus générale du social, du politique et de l'existential. Ce qui se trouve mis en cause ici, c'est une sorte de révolution des mentalités afin qu'elles cessent de cautionner un certain type de développement, un productivisme ayant perdu toute finalité humaine. Alors, lancinante, la question revient : comment modifier les mentalités, comment réinventer des pratiques sociales qui redonneraient à l'humanité — si elle l'a jamais eu — le sens des responsabilités non seulement à l'égard de sa propre survie, mais également de l'avenir de toute vie sur cette planète, celle des espèces animales et végétales comme celle des espèces incorporelles, si je puis dire, telle que la musique, les arts, le cinéma, le rapport au temps, l'amour et la compassion pour autrui, le sentiment de fusion au sein du cosmos ?

Il convient certainement de recomposer des moyens de concertation et d'action collective adaptés à une situation historique qui a radicalement dévalué les anciennes idéologies et les pratiques sociales et politiques traditionnelles. Remarquons, à cet égard, qu'on ne peut exclure que les nouveaux instruments informatiques contribuent au renouvellement de semblables moyens d'élaboration et d'intervention. Mais ce n'est pas eux, en tant que tels, qui déclencheront les étincelles créatrices, qui engendreront les noyaux de prise de conscience capables de déployer des perspectives constructives. À partir d'entreprises fragmentaires, d'initiatives quelquefois précaires, d'expérimentations tâtonnantes, de nouveaux agencements collectifs d'énonciation commencent à se chercher,

Félix Guattari

d'autres façons de voir et de faire le monde, d'autres façons d'être et de mettre à jour des modalités d'être doivent s'ouvrir qui seront susceptibles de s'irriguer, de s'enrichir les unes les autres. Il s'agit moins d'accéder par le savoir à des sphères cognitives inédites que d'appréhender et de créer sur des modes pathiques des virtualités existentielles mutantes. En ce sens, toute une écologie du virtuel se trouve ici mise en question, une écologie¹ qui noue dans le même engagement éthico-politique notre responsabilité à l'égard des formes vivantes déjà là et à l'égard des formes à venir qui frappent à la porte de l'intelligence et de l'imagination collective.

Mais une telle prise en compte de facteurs subjectifs de l'histoire et le saut de liberté éthique qu'entraîne la promotion de cette écologie du virtuel n'impliquent aucunement un repli sur soi, type méditation transcendente, un renoncement à l'engagement politique. Elle implique, au contraire, une refondation des praxis politiques.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, l'impact des sciences et des techniques sur les sociétés développées a été assorti d'une bipolarisation idéologique, sociale et politique entre des courants progressistes — souvent jacobinistes dans leur appréhension de l'État — et des courants conservateurs préconisant une fixation aux valeurs du passé. C'est au nom des lumières, des libertés, du progrès, puis de l'émancipation sociale, qu'un axe gauche-droite s'est constitué comme une sorte de référence naturelle.

Mais, aujourd'hui, les social-démocraties se sont converties sinon au libéralisme du moins au primat de l'économie de marché, tandis que l'effondrement généralisé du mouvement communiste international a laissé béant un des termes extrêmes de cette bipolarité. Doit-on penser, dans ces conditions, que celle-ci est appelée à disparaître, comme le proclame le mot d'ordre de certains écologistes : «ni gauche, ni droite»? Ne serait-ce pas le social lui-même qui serait appelé à s'effacer, tel un leurre, comme l'ont affirmé certains théoriciens du postmodernisme? À l'encontre de ces positions, je considère qu'à travers des schémas plus complexes, comme on peut le constater en Russie, une polarisation progressiste est appelée à

se reconstituer; peut-être selon des modalités moins jacobines, plus fédéralistes; par rapport à laquelle se positionneront les différentes moutures contemporaines de conservatisme et de centrisme. Les formations partidaires traditionnelles sont trop entremêlées aux différents rouages étatiques pour disparaître du jour au lendemain des systèmes de démocratie parlementaire. Et cela malgré leur évidente perte de crédit qui se traduit par une désaffection croissante de l'électorat, aussi bien que par un manque de conviction évident de la part des citoyens qui continuent de voter. Il est clair que les enjeux politiques, sociaux et économiques échappent de plus en plus aux joutes électorales qui se ramènent le plus souvent à de grandes manœuvres massmédiatiques. Une certaine forme de «politique politicienne» paraît appelée à s'effacer devant un nouveau type de pratique sociale mieux adaptée à la fois aux problèmes de terrain les plus locaux et aux grands problèmes planétaires de notre époque.

Les masses des pays de l'Est se sont soulevées pour le pain et la liberté mais avant tout pour vivre autrement et pas nécessairement selon les modèles occidentaux. Il apparaîtra à l'avenir que l'échec du socialisme est aussi un échec indirect des régimes prétendument libéraux qui vivaient en symbiose — chaude ou froide — avec lui depuis des décennies. Échec en ce sens que le Capitalisme Mondial Intégré, s'il a apporté des réponses partielles dans certaines de ses citadelles — au prix de dévastations écologiques considérables et au prix d'une ségrégation redoutable —, est manifestement incapable de sortir les pays du tiers monde de leur enlèvement sauf à leur imposer un ordre par la force, et probablement ne pourra apporter que des réponses très partielles aux problèmes gigantesques qui assaillent les pays de l'Est et l'ex-URSS.

Le drame insondable de la guerre du Golfe manifeste l'impuissance du prétendu «ordre international» à régler des conflits territoriaux dans le respect du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. La rechute dans le militarisme, l'arrogance des pouvoirs d'État, la mystification permanente des

1. De «oïkos», la maison, l'habitat (pris ici dans son sens le plus large : notre biosphère) et «sophia», la sagesse et aussi la science.

médias vont approfondir une nécessaire démarcation d'une nouvelle polarité progressiste.

Une prise de conscience écologique élargie, dépassant de beaucoup l'influence électorale des partis «Verts» devrait conduire à remettre en question l'idéologie de la production pour la production, c'est-à-dire uniquement polarisée sur le profit dans le contexte capitaliste du système de prix et d'un consumérisme débilisant. Il apparaît que l'objectif n'est plus simplement de prendre le pouvoir à la place des bourgeoisies et des bureaucraties, mais de déterminer avec précision ce qu'on veut mettre à la place. À cet égard, deux thématiques complémentaires me paraissent devoir passer au premier plan dans les années à venir :

— la redéfinition de l'État, ou plutôt des fonctions étatiques qui sont multiples, hétérogènes et souvent contradictoires;

— la recentralisation des activités économiques sur la production de subjectivité.

La bureaucratisation, la sclérose, le passage éventuel au totalitarisme des machines d'État ne concernent pas seulement les pays de l'Est mais aussi les démocraties occidentales et les pays du tiers monde. La dégénérescence du pouvoir d'État, préconisée autrefois par Rosa Luxemburg et par Lénine, est plus d'actualité que jamais. Le mouvement communiste s'est déconsidéré — et dans une moindre mesure la social-démocratie le sera également — pour avoir été incapable de lutter efficacement contre les méfaits de l'étatisme dans tous les domaines, les partis se réclamant de ces idéologies étant devenus eux-mêmes, au fil du temps, des appendices de l'État. Partout les questions nationalitaires ressurgissent, le plus souvent dans les pires conditions subjectives — intégrisme, haines raciales... — parce qu'aucune réponse fédéraliste alternative n'a été proposée au lieu et place d'un internationalisme abstrait et fictif.

Aujourd'hui, la subjectivité individuelle et collective vit sous le régime du repli sur soi, de l'infantilisation massmédiatique, de la méconnaissance de la différence et de l'altérité dans le domaine humain autant que dans le registre cosmique. Ces modes de subjectivation ne sortiront de leur «encerclement» que si des objectifs créateurs paraissent à leur portée. C'est de

la finalité même de l'ensemble des activités humaines qu'il s'agit ici. Au delà des revendications matérielles et politiques émerge l'aspiration à une réappropriation individuelle et collective de la subjectivité humaine. Ainsi l'éthique est-elle en passe de devenir le nœud de tous les enjeux à l'égard des politiques qui manquent aujourd'hui le local, la relation immédiate, l'environnement, la reconstitution du tissu social.

Une écosophie articulant entre elles l'ensemble des écologies scientifiques, politiques, environnementales, sociales et mentales est peut-être appelée à se substituer aux vieilles idéologies qui sectorisaient de façon abusive le social, le privé et le civil, et qui étaient foncièrement incapables d'établir des jonctions transversales entre le politique, l'éthique et l'esthétique.

L'art a toujours été un élément essentiel de la charpente de toute société. Mais depuis sa mise en «œuvre» par des corporations spécialisées, il a pu apparaître comme un «à côté», un supplément d'âme, une fragile superstructure, dont on annonce régulièrement la mort. Et pourtant, des grottes de Lascaux à Soho en passant par le temps des cathédrales, il n'a cessé d'être un enjeu vital pour la cristallisation des subjectivités individuelles et collectives.

Charpenté dans le socius, l'art, pourtant, ne se soutient que de lui-même. C'est que chaque œuvre produite possède une double finalité : s'insérer dans un réseau social qui se l'appropriera ou le rejettera et célébrer, une fois encore, l'univers de l'art en tant, précisément, qu'il est toujours menacé de s'effondrer.

Qu'est-ce qui lui confère cette pérennité à éclipses ? À mon sens, sa fonction de rupture des formes et significations qui ont cours trivialement dans le champ social. L'artiste, et plus généralement la perception esthétique, détachent, déterritorialisent un segment du réel de façon à lui faire jouer le rôle d'un *énonciateur partiel*. L'art confère une fonction de sens et d'altérité à un sous-ensemble du monde extérieur. Cette prise de parole quasi animiste de l'œuvre a pour conséquence de remanier la subjectivité et de l'artiste et de son «consommateur».

Il s'agit, en somme, de raréfier une énonciation qui n'a que trop tendance à se noyer dans une sérialité identificatoire qui l'infantilise et l'annihile. L'œuvre d'art, pour ceux qui en ont l'usage, est une entreprise de décadage, de rupture de sens, de prolifération baroque ou d'appauvrissement extrême qui entraîne le sujet dans une récréation et une réinvention de lui-même. Sur elle, un nouvel étayage existentiel oscillera selon un double registre de reterritorialisation (fonction de ritournelle) et de resingularisation. L'événement de sa rencontre peut dater irrévérablement le cours d'une existence et générer des champs de possible «loin des équilibres» de la quotidienneté. Vues sous l'angle de cette fonction existentielle — c'est-à-dire en rupture de signification et de dénotation — les catégorisations esthétiques ordinaires perdent une grande part de leur pertinence. Peu importent la référence à la figuration libre, l'abstraction ou le conceptualisme! Ce qui compte, c'est de savoir si une œuvre concourt effectivement à une production mutante d'énonciation. La focale de l'activité artistique demeure toujours une plus-value de subjectivité ou, en d'autres termes, la mise à jour d'une néguentropie au sein de la banalité de l'environnement — la consistance de la subjectivité ne se maintenant qu'en se renouvelant par le biais d'une resingularisation minimale, individuelle ou collective.

L'essor de la consommation artistique, auquel on a assisté ces dernières années, devrait être mis en relation avec l'uniformisation croissante de la vie des individus dans un contexte urbain. Il faut toutefois souligner que cette fonction quasi vitaminique de la consommation artistique n'est pas univoque. Elle est susceptible d'aller dans une direction parallèle à cette uniformisation, comme elle peut jouer un rôle d'opérateur de bifurcation de la subjectivité (cette ambivalence est particulièrement sensible avec la portée de la culture rock). C'est à ce dilemme que se heurte chaque artiste : aller dans le sens du vent, comme l'ont préconisé, par exemple, la transavantgarde et les apôtres du postmodernisme, ou bien œuvrer au renouvellement de pratiques esthétiques prises en relais par d'autres segments innovateurs du socius, quitte à risquer l'incompréhension et l'isolement de la part du plus grand nombre.

Certes, il n'est nullement évident de prétendre faire tenir ensemble la singularité de la création et les mutations sociales potentielles. Et il faut bien admettre que le dit socius ne se prête guère à l'expérimentation de cette sorte de transversalité esthétique et éthico-politique. Il n'en demeure pas moins que l'immense crise qui balaye la planète, le chômage chronique, les dévastations écologiques, le dérèglement des modes de valorisation uniquement fondés sur le profit ou sur une assistance étatique, ouvrent le champ à un autre positionnement des composantes esthétiques. Il ne s'agit pas seulement ici de meubler le temps libre des chômeurs et des «émarginés» dans les maisons de la culture! En fait c'est la production même des sciences, des techniques et des rapports sociaux qui sera amenée à dériver hors des paradigmes esthétiques. Qu'il me suffise ici de renvoyer au dernier livre d'Ilya Prigogine et d'Isabelle Stengers lorsqu'ils invoquent la nécessité d'introduire en physique un «élément narratif» indispensable à une véritable conception de l'évolution². Nos sociétés sont aujourd'hui le dos au mur et elles devront, pour leur survie, développer toujours plus la recherche, l'innovation et la création. Autant de dimensions qui impliquent une prise en compte des techniques de rupture et de suture proprement esthétiques. Quelque chose se détache et se met à travailler à son propre compte tout autant qu'au vôtre si vous êtes en mesure de vous prêter à un tel processus. Une telle remise en question concerne tous les domaines institutionnels, par exemple l'école. Comment faire vivre une classe scolaire comme une œuvre d'art? Quelles sont les voies possibles de sa singularisation, source de «prise d'existence» des enfants qui la composent³?

Un rejet systématique de la subjectivité, au nom d'une mythique objectivité scientifique, continue de régner dans l'Université. À la belle époque du structuralisme, le sujet s'est trouvé méthodiquement expulsé de ses matières d'expression multiples et hétérogènes. Il est temps aujourd'hui de réexaminer

2. «Pour les hommes d'aujourd'hui, le "Big Bang" et l'évolution de l'Univers font partie du monde au même titre que hier, les mythes d'origine», dans : *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Fayard, 1988, p. 65.

3. Dans la ligne de la pédagogie institutionnelle, voir parmi tant d'autres ouvrages celui de René Laffitte, *Une journée dans une classe coopérative : le désir retrouvé*, Paris, Syros, 1985.

ce qu'il en est des productions machiniques d'images, de signes, d'intelligence artificielle, etc., comme nouveaux matériaux de la subjectivité.

Au Moyen-Âge, l'art et les techniques avaient trouvé refuge dans les couvents qui étaient parvenus à subsister. Aujourd'hui, ce sont peut-être les artistes qui constituent les dernières lignes de repli des questions existentielles primordiales. Comment aménager de nouveaux champs de possible? Comment agencer les sons et les formes de telle sorte que la subjectivité qui leur est adjacente reste en mouvement, c'est-à-dire réellement en vie?

FÉLIX GUATTARI

Né à Villeneuve-les-Sablons (Oise), France, en 1930.

Philosophe et psychanalyste, Félix Guattari est codirecteur, avec le Dr Jean Oury, de la clinique de psychothérapie institutionnelle des malades psychotiques de La Borde à Cour-Cheverny. Il est également codirecteur, avec Gilles Deleuze, de la revue *Chimères*.

Influencé par la pensée lacanienne, il s'en démarque en 1968, reprochant à la psychanalyse la manière dont elle expulse tous les contenus sociopolitiques de l'inconscient. Il n'a jamais dissocié l'action politique de la pratique analytique.

Ses principaux ouvrages sont : *Les trois écologies* (Paris, Galilée, 1989) ; *Cartographies schizoanalytiques* (Paris, Galilée, 1989) ; *L'Inconscient machinique : éléments de schizo-analyse* (Paris, Recherches, 1979) ; *La Révolution moléculaire* (Paris, Recherches, 1977) ; *Psychanalyse et transversalité* (Paris, François Maspero, 1972).

Félix Guattari a aussi publié, en collaboration avec Gilles Deleuze : *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris, Minuit, 1991) ; *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie* (Paris, Minuit, 1980) ; *Kafka, pour une littérature mineure* (Paris, Minuit, 1975) ; *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-œdipe* (Paris, Minuit, 1973).

*E*t si le réalisme n'était qu'un imaginaire atrophié...

Dans le monde «rationnel» où nous vivons, l'imaginaire tend à se déprécier à la bourse des réalités. Comme s'il y avait une façon sûre, claire, objective de voir le réel, devant laquelle l'imaginaire ne serait qu'illusion. Au nom de la raison, au nom d'une conception réaliste, raisonnable des choses, nous nous contentons souvent d'un regard réducteur, et pas moins «illusoire», sur le monde.

Or le monde est représentation. Réel et imaginaire s'y entrelacent étroitement. Le monde devient, en partie, ce que nous le pensons. Malheureusement, la pensée reste à maints égards prisonnière d'un langage que l'habitude établit à son tour comme une réalité infranchissable. Les mots les plus admis, les expressions les plus courantes, à force de n'être plus réfléchis, ne font que consolider les positions acquises. L'effort de la pensée exige alors un autre langage, un autre regard.

L'ART DU POLITIQUE : ÉTAT D'ÂME POUR LA SUITE DU MONDE

C'est le cas du politique aujourd'hui. Ordinairement confondu et discrédité avec *la* politique, *le* politique tend à s'effacer derrière cette technique du pouvoir et à se perdre sous les contraintes de l'économie. Ce que je propose ici procède du naïf désir de retrouver, sous les «nécessités», un certain sens du politique : tenter de discerner ce qu'une démarche artiste, ouverte et réceptive, peut apporter à la réflexion sur ce politique, lui-même envisagé comme art de l'être-ensemble.

Longtemps, pour le meilleur et pour le pire, l'art, le religieux et le politique ont cheminé ensemble, au point d'être souvent confondus : l'art contribuait avec le divin, le magique, le mythique à *relier* les humains, entre eux et au cosmos, à fonder l'appartenance au groupe et au monde. Avec l'Europe moderne, il y a apparemment dissociation croissante de ces trois instances, et la Raison s'impose peu à peu dans les esprits comme la référence ultime du politique en Occident, tandis que sous son égide se généralise l'enseignement primaire, se développent les sciences, les techniques, les moyens de production et une conception nouvelle qui se veut organique, fonctionnelle, des rapports sociaux.

Dans cette évolution, le religieux tend à se «privatiser» (même si la politique ne renonce pas à le manipuler), et l'art,

Thierry Hentsch

de plus en plus détaché du sacré, devient à lui-même sa propre référence, devient *esthétique* dans son essence. Dès lors, le sens n'est plus donné d'avance mais le désir d'en produire, loin de disparaître, s'exacerbe — jusques et y compris dans l'expression désespérée de son absence. Ainsi, c'est sans doute dans le langage artiste que s'exprime au plus haut degré, en Occident aujourd'hui, le besoin de transcendance, de dépassement, de rencontre.

Tenter de voir le politique au prisme de l'art participe évidemment de ce besoin. Besoin ici, plus spécifiquement, de dépasser l'insatisfaction que j'éprouve devant une représentation du monde aussi malade que le monde lui-même. Cette insatisfaction me pousse du même coup à interroger la raison qui sous-tend cette représentation alarmante et à me méfier des remèdes que cette raison nous prépare sur cette base.

La représentation du monde

Il ne manque pas de graves rêveurs pour proposer une «gouvernance du monde», manière douce, écologico-cybernétique, de préconiser une gestion planétaire et de nous faire à l'idée d'un gouvernement mondial. L'ampleur, la gravité des maux qui affligent l'humanité, l'état d'urgence où se trouve notre mère porteuse, cette terre mal aimée, leur donnent apparemment raison. Mais cette raison, au fond, n'est guère différente de celle qui nous a menés où nous sommes : elle opère toujours sur la base du postulat qu'il nous incombe de maîtriser le monde. La même démesure par laquelle nous nous sommes institués «maîtres et possesseurs de la nature» imprègne aujourd'hui le désir de corriger la trajectoire où cette démesure nous a entraînés. Pour légitime qu'il soit, ce désir nourrit une chimère détestable : l'idée d'un ordre politique mondial qui, dans la condition actuelle et prévisible de l'humanité, demeure hors de portée, échappe à notre capacité de représentation et ne ferait donc que consacrer l'hégémonie des forces dominantes.

Sans doute, les préoccupations écologiques ne sont pas sans fondement : une dynamique est à l'œuvre depuis près de deux siècles, dont les effets pervers n'ont véritablement commencé à être saisis dans leur inquiétante dimension qu'au

cours des deux ou trois dernières décennies — une génération à peine. Rien de plus compréhensible que de vouloir combattre ces effets, que de chercher un contrepois politique pour courber la dynamique qui les engendre à l'échelle où ils se déploient et où l'apparente ubiquité de l'information nous les «montre» : celle du «village global». Formule qui a fait fortune au point de devenir un des poncifs les moins questionnés de notre temps. Ce fameux village n'est peut-être qu'un trompe-l'œil projeté sur nos petites lucarnes. Qu'à cela ne tienne ! Il convient à l'idéologie du moment, il nous permet à peu de frais de souscrire au sentiment d'être concernés par ce qui se passe aux antipodes. Et pour les fortes têtes qui ne se satisfont pas de ces apparences, la science dispose d'une formule passe-partout pour organiser cet appétit d'universel : la globalité devient système.

Tout, du noyau de l'atome à l'univers entier, peut être appréhendé comme système, y compris le chaos, qui a désormais sa théorie. Pourquoi pas le monde ? De fait le «système mondial» est aujourd'hui un concept de sciences sociales admis, presque rabâché, en passe d'entrer dans la langue courante. Si au plan politique le système, naguère encore bipolaire, paraît aujourd'hui incertain, le système économique, lui, semble s'imposer avec plus de force que jamais à l'ensemble de la planète, comme l'indique l'effondrement des régimes qui se réclamaient jusqu'à tout récemment du marxisme. Le monde est effectivement pris dans de puissants réseaux d'intérêts qui paraissent n'obéir qu'à la dynamique du pouvoir et de l'argent ; et le concept de système a l'indiscutable mérite d'en rendre compte.

Mais il rend compte de cela seulement. Rien, en bonne méthode, ne l'autorise à représenter le tout. Ce qu'il tente d'organiser n'est qu'une part de la réalité. Le monde est d'une complexité telle qu'aucune représentation systémique ne saurait servir de cadre conceptuel satisfaisant à sa compréhension globale, impossible de toute façon. Aucun schéma ne nous permet de dire ce qui en résulte pour le monde. Ainsi, l'action indéniable de cette dynamique économique à l'échelle mondiale, quoi qu'en veuillent les hérauts du libéralisme, ne justifie en rien

une vision *économiste* du monde, même si cette vision participe évidemment de la dynamique qu'elle contribue à renforcer et à répandre aujourd'hui avec plus de vigueur que jamais. Là, justement, est le danger : qu'elle prenne trop de place dans notre tête, qu'elle en vienne à envahir l'espace de notre imaginaire, comme les baobabs, la planète du Petit Prince. C'est peut-être dans le cerveau, en effet, que le système étend ses tentacules les plus tenaces, au nom d'un réalisme qui repose sur l'utopie la plus grossière : l'utopie du bonheur par la consommation dans l'Eldorado de la marchandise.

Vrai : la modernisation à l'œuvre dans le monde depuis deux siècles n'a pas seulement bouleversé les rapports économiques et les structures sociales. Avec la transformation de la vie matérielle, notamment en Occident mais un peu partout ailleurs à des degrés divers et de façon très inégale, ont également changé les mœurs, les manières de voir. Au point, selon certains, que la valeur marchande serait en train de supplanter toutes les autres en les asservissant à sa logique : elle ne laisserait plus la place qu'à des illusions passagères portées par des (in)dividus eux-mêmes fragmentés, eux-mêmes réduits à des faisceaux de comportements fractaux, fluctuant au gré des circonstances et des occasions. Cette vision postmoderne de la société exprime assez bien l'espèce de désarroi de surface où naviguent la quête du plaisir et la fuite du vide. Mais ce n'est, là encore, qu'un aspect des choses. S'il est vrai que la logique marchande tend effectivement à faire le vide, elle ne suffit pas à le combler : laissée à elle-même, elle s'effondrerait comme un château de cartes (si Mozart est devenu une bonne affaire, c'est que sa musique éveille chez ceux qui l'aiment quelque chose qui n'a justement rien à voir avec les affaires). Au-delà des changements qui affectent les attitudes, subsistent, d'autant plus vigoureuses qu'elles restent cachées, des pulsions profondes, dont certaines seraient plus anciennes que l'humanité même (cette part dite « reptilienne » de notre cerveau). Chacun sait, d'ailleurs, que la promotion de la marchandise n'hésite pas à renforcer son emprise en essayant d'atteindre les ressorts inconscients de notre comportement. Il y a là, dans l'influence occulte de l'inconscient, un obstacle sérieux au travail de la

raison, mais cet obstacle n'est pas moindre pour la raison commerciale que pour n'importe quelle autre.

Au-delà des changements demeure donc la nappe phréatique des désirs. Demeure également la possibilité de penser, d'être éveillé, si peu que ce soit, à l'inépuisable richesse du monde. Dans la mesure même où la logique marchande « fait le vide », à supposer qu'elle le fasse, dans la mesure où elle « détruit », elle contribue à ouvrir de nouveaux espaces dont elle n'a pas nécessairement la maîtrise. À vrai dire l'étendue de cette maîtrise dépend de ce que chacun fait de ses nouvelles libertés. Dire que la marchandise règne sans partage sur le vide qu'elle crée ne serait finalement qu'une façon de renoncer à utiliser ces espaces, une façon de les lui laisser entièrement et de rationaliser cet abandon : piètre excuse à la démission de l'être.

Et nous sommes, imaginant. Et l'imaginaire est politique : il participe activement au devenir du monde.

C'est pourquoi je voudrais ici, « pour la suite du monde », esquisser quelques traits d'un rêve autre que celui de sa « gouvernance ». Le rêve que je désire ébaucher part de l'idée qu'aux forces de la destruction planétaire, il est vain d'opposer une stratégie de même niveau. La raison en est toute simple : nous ne pouvons pas réellement savoir ce contre quoi il faudrait mener le combat ni quels en seraient les effets à cette échelle globale. Nous ne ferions que lancer une arrogance contre une autre dans le tunnel de notre ignorance. Plutôt que de contre-carrer un système par un système, si bien intentionné soit ce dernier, je préfère chercher entre les mailles du premier ce que son réseau laisse échapper. Plus exactement : les espaces que la réflexion et le désir peuvent y libérer. C'est dans cet effort de libération que le politique peut être à la fois abordé comme art et inspiré par une vision artiste des choses, susceptible d'élargir le champ de la raison. Cette vision passe tout d'abord par une critique de la raison qui a servi de base au projet de la modernité.

La raison de l'être-ensemble

Sur la Raison s'est édifié au Siècle des lumières — qu'on me pardonne cette simplification — le projet de la modernité :

le projet d'une société transparente, régie par les compétences plutôt que par les privilèges, désireuse de s'édifier elle-même sur la base de principes connus de tous et partagés par le plus grand nombre, capable d'assurer à chacun une chance égale de vivre dans la dignité et de décider librement de ses choix dans les limites explicites que dicte le respect d'autrui. «Liberté, égalité, fraternité», c'était ça. Ce rêve fou. Que l'avènement de la Raison et le progrès de la Science rendaient enfin possible. Ce possible, bien entendu, ne faisait pas l'unanimité et, parmi ceux qui le croyaient atteignable, les moyens de le réaliser suscitaient de nombreuses et profondes divergences. Mais l'idée était là, omniprésente. Elle dominait le siècle. La raison en constituait la clef de voûte.

Désormais, aucune référence transcendente ne sera plus censément nécessaire pour assurer la bonne marche de l'ordre social et, s'il faut encore une apparence divine pour rassurer et rassembler le peuple, on élèvera la Raison sur l'autel de l'Être suprême, on lui donnera le visage austère, la parure et les armes d'Athéna, déesse de la sagesse et de la science. Cette déification de la Raison n'est pas anodine : un mythe en remplace un autre. Mais l'objet du mythe nouveau, la Raison, refuse en quelque sorte de le savoir, même s'il existe à l'époque des voix pour la démystifier. Les Lumières elles-mêmes, en effet, produisent leur contre-jour : non seulement les «bonnes intentions» ne suffisent pas, mais la raison en personne peut s'enrôler au service des plus «mauvaises».

«La raison, mon ami, oui, la raison toute seule doit nous avertir que de nuire à nos semblables ne peut jamais nous rendre heureux, et notre cœur, que de contribuer à leur félicité est la plus grande pour nous que la nature nous ait accordée sur la terre. Toute la morale humaine est renfermée dans ce seul mot : "rendre les autres aussi heureux que l'on désire de l'être soi-même" et ne leur jamais faire plus de mal que nous n'en voudrions recevoir. Voilà, mon ami, voilà les seuls principes que nous devons suivre, et il n'y a besoin ni de religion, ni de dieux pour goûter et admettre ceux-là : il n'est besoin que d'un bon cœur¹.» Ainsi parle, à l'heure de vérité, le moribond impie que Sade expose aux exhortations du prêtre venu vainement lui arracher *in extremis* son repentir.

Sade, parce que nul mieux que lui ne nous précipite dans le trou noir de la raison. Dans ce passage angélique du divin marquis, le maître-mot, à la relecture, n'est pas le mot raison mais le mot *cœur*. Et l'essentiel de l'œuvre sadienne ouvre à la part d'ombre qui habite le cœur de l'homme. La raison n'incite ce dernier à rendre les autres heureux que si le cœur le commande. Le même Sade montre *ad nauseam* qu'il n'est besoin que d'un cœur mauvais pour que la raison, avec une égale éloquence, plaide le crime — pourvu seulement que l'impunité le couvre. Du moment que l'homme reste seul avec lui-même, sans avoir à répondre de ses actes, ne compte plus pour lui que le principe de plaisir : si ce plaisir passe par la souffrance et la mort de l'autre, la raison, mise dans sa froide nudité au service des pulsions les plus extrêmes, n'hésite pas à recommander l'usage de tous les moyens pour les assouvir. En définitive, en l'absence de toute crainte et de toute transcendance dans un cœur que la nature même s'est plu à noircir, c'est en quelque sorte la raison qui tue et qui mutile — et la raison d'État ne s'en prive pas. Peu important ici les intentions de l'écrivain maudit : ce que Sade dit de la raison, c'est qu'elle n'a pas de signe. Elle se porte sans distinction à la défense de toutes les sensations, de tous les sentiments qui l'emploient : orgasmes, lubies, jubilation, rage, frustrations, générosité, domination, jalousies, peurs, etc. Le mal se laisse aussi «naturellement» rationaliser que le bien. L'abîme et le sommet commencent et finissent exactement aux mêmes points.

La raison toute seule doit nous avertir, dit Sade. Mais de quoi? Non pas de ce que *nuire à nos semblables ne peut jamais nous rendre heureux*, mais de ce qu'elle n'est jamais «toute seule»; ou, plutôt, que l'homme, en se croyant seul avec elle, peut aller à toutes les extrémités. Mais de quelle raison s'agit-il au juste? De l'esprit, de l'entendement, de l'intelligence? Du discernement, du jugement, de la sagesse? D'un certain type de connaissance : réflexive, par induction et déduction, plutôt que mystique, par révélation ou intuition? Que Sade réduise souvent la raison à un simple enchaînement de raisonnements,

1. Sade, *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (Œuvres, I), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 11.

à une pure rationalisation, n'en rend pas moins vertigineux le piège qu'il tend ainsi à la pensée : dans un monde sans autre principe que celui de la jouissance — et qui donc voudrait s'opposer à la jouissance aujourd'hui? —, dans un monde où la capacité de jouir se répartit entre les individus, entre les groupes, les peuples à raison du rapport de forces qui les régit, la logique du cynisme n'a pas de limites.

Descartes avait très bien vu que sans horizon de référence, c'est-à-dire sans principe de vérité plus grand que nous (qu'on l'appelle Dieu, transcendance ou idée de perfection), il n'y a aucun moyen de « bien conduire sa raison » ni de « chercher la vérité dans les sciences » (objets du *Discours de la méthode*, dont toute la portée philosophique ne peut être saisie qu'à la lumière des *Méditations métaphysiques*). En poussant le doute de l'esprit jusqu'aux franges du néant, Descartes exprime au plan métaphysique le fameux paradoxe du menteur formulé dans l'Antiquité par le philosophe crétois Épiménide et devance le principe d'incomplétude que le mathématicien Gödel formalisera au XX^e siècle sous forme de théorème applicable à la théorie des nombres; paradoxe ou principe selon lesquels toute proposition autoréférentielle (du genre « je ne dis jamais la vérité ») est indécidable : ni vraie ni fausse. Cette incomplétude que la logique mathématique trouve en son sein expose de la façon la plus rigoureuse l'impossibilité où est la raison, sous quelque angle qu'on l'envisage, de constituer sa propre référence. La raison se découvre incapable de se légitimer elle-même.

Plus que cela, les progrès qu'elle permet d'accomplir en maint domaine de la science, si réels soient-ils, multiplient les questions et les incertitudes : les biologistes ne savent plus aujourd'hui où commence le vivant, les physiciens doutent qu'on puisse encore parler de matière, les psychologues balbutient devant l'inconscient. Cette exploration de l'inconscient, qui commence (avec les expériences cliniques sur l'hypnose) presque à la même époque que les Lumières, cette aventure au rivage de l'océan obscur de la psyché, à elle seule, permet d'éprouver la fragilité de la glace où marche la conscience. Le temps d'affirmer sa suprématie, et cette raison qui se croyait sur terre ferme se voit flottant sur une banquise.

Ces découvertes successives, pourtant, n'ont pas empêché le développement autiste des rationalités particulières ni inquiété le rationalisme qui les chapeaute. La raison a beau faire la démonstration rigoureuse de ses propres limites, elle a beau explorer à tâtons les lisières de l'immense nuit où se perd sa lumière, elle ne parvient pas, semble-t-il, à tirer la leçon de modestie que devraient lui dicter ses expériences. Cela tient précisément au fait qu'elle a perdu la maîtrise de sa trajectoire, si tant est qu'elle l'ait jamais eue. Ses trajectoires, au pluriel, serait plus exact : tandis que la raison philosophique s'épuisait vainement à maintenir l'unité du savoir et s'enfermait dans un jargon de plus en plus éloigné du sens commun, la raison expérimentale multipliait en tout sens le nombre et la puissance de ses outils sans plus avoir d'autre référence que la curiosité et, plus encore, l'efficacité pratique de ses trouvailles. Du moment que les sciences, aidées des techniques qu'elles contribuaient à développer, se sont mises à foisonner et à se diviser en branches de plus en plus spécialisées, l'écart n'a fait que s'accroître entre la raison en tant que pensée de l'humain pour l'humain dans toutes ses dimensions et les raisons instrumentales des diverses disciplines appliquées seulement à poursuivre l'accumulation de leurs performances.

Dans ce sillage, un divorce de même nature s'est creusé, au plan socio-économique, entre le projet politique de la modernité et le développement des forces productrices, des instruments de modernisation qui étaient censés contribuer à sa réalisation. Non seulement le projet n'a pas eu lieu, ou si peu. Bien pire, les mésaventures de la raison, annoncées dans l'imaginaire de Sade, peintes sur un tout autre registre dans la protestation nietzschéenne, ont trouvé leur aboutissement dans une logique de l'horreur dont l'apogée concrète dépasse toute fiction : les camps de concentration, c'est-à-dire la science et la modernisation au service de la production de masse du meurtre, au service de l'extermination à la chaîne. Sade lui-même n'avait pas poussé l'*imagination* jusque là. Et Nietzsche ne croyait peut-être pas si bien dire lorsqu'annonçant la mort de Dieu par la voix de *l'Insensé*, il avertissait :

Mais comment avons-nous fait cela? Comment avons-nous pu vider la mer? Qui nous a donné une éponge pour effacer tout l'horizon? Qu'avons-nous fait quand nous avons détaché la chaîne qui liait cette terre au soleil? Où va-t-elle maintenant? Où allons-nous nous-mêmes? Loin de tous les soleils? Ne tombons-nous pas sans cesse? [...] Ce que le monde a possédé de plus sacré et de plus puissant jusqu'à ce jour a saigné sous notre couteau;... qui nous nettoiera de ce sang? Quelle eau pourrait nous en laver? Quelles expiations, quel jeu sacré serons-nous forcés d'inventer? La grandeur de cet acte est trop grande pour nous².

Descartes, Sade, Nietzsche, chacun à sa manière, ont poussé la raison au bord de l'abîme. Et, de fait, la science et la société, du moins en Occident, se sont développées et ont fonctionné sans Dieu, sans transcendance. Dieu n'est pas nécessairement mort pour les consciences individuelles, mais il a cessé d'exister comme lien, comme religion au sens de ce qui relie, dans les sociétés occidentales et à l'échelle du monde. Même si cette mise à l'écart de Dieu est un acte encore trop grand pour nous et que notre raison reste trop faible pour en porter les conséquences (ce que dit Nietzsche), son rapatriement paraît impossible. Et tant mieux : le retour de Dieu n'est pas plus désirable que l'abandon de la raison. La seule leçon générale à retenir des aventures de la raison, c'est que celle-ci nous est en effet indispensable et qu'elle chemine chancelante au bord du gouffre. Arrivée à cet extrême, la raison n'a pas à renoncer. La conscience lucide de l'insondable à ses côtés l'incite au contraire à poursuivre en se dépouillant de toute arrogance, en (re)devenant humaine dans ses fins comme dans ses moyens ; en questionnant, notamment, la prépondérance de la démarche instrumentale qui se couvre de son nom et dont l'*ainsi-de-suite* (expression de Heidegger) nous éloigne progressivement du projet qu'esquissait pour l'humanité la philosophie politique des Lumières.

Non pas que ce projet doive ni puisse être simplement repris comme si de rien n'était : croire que nous pourrions

aujourd'hui réaliser la promesse que la raison des Lumières n'a pas tenue, ce serait une fois de plus attribuer à cette raison des pouvoirs qu'elle n'a pas ; croire que maintenant nous disposons des moyens qui le permettent reviendrait à réaffirmer une foi aveugle en la raison instrumentale, à remettre notre avenir entre les mains de la logique économique-technique dont souffre le monde. Cette logique n'a pas besoin de nos rêves, elle va toute seule. Rien ne l'arrêtera, et il ne s'agit pas plus de l'arrêter que de la canaliser dans un méga-projet pour l'humanité, dont nous savons désormais la trajectoire imprévisible, ingérable. Ce que nous pouvons faire, en revanche, c'est accompagner cette logique d'un regard différent. Et c'est là que l'art intervient.

L'art de l'être-ensemble

Le projet des Lumières, donc, rien n'empêche que nous le gardions à cœur comme une utopie dont nous nous rapprocherons peut-être, par des voies imprévues, un peu comme la lueur d'une maison aperçue la nuit par monts et par vaux nous donne la direction générale de l'espoir, tandis que l'ignorance du relief où l'obscurité nous laisse nous interdit de voir les méandres du chemin, les ponts à franchir, les forêts à traverser, les étendues d'eau à contourner. Cette lueur en tête, reste à savoir comment nous voulons marcher : la route n'a pas que des obstacles, elle nous réserve aussi des beautés, pour peu que nous y prêtions attention, pour peu que nous ne la considérons pas comme la simple voie de service du bonheur collectif — l'autoroute de la modernisation —, mais comme un voyage plein de surprise au long duquel la raison esthétique n'a pas moins d'importance que la raison instrumentale.

L'esthétique, ici, n'est pas tellement la science de la beauté qu'une certaine qualité d'attention, de disponibilité mentale et affective grâce à laquelle le monde — ce monde que nous voulons à tout crin disséquer, compartimenter, organiser — nous parle. À force de construire les multiples objets de nos innombrables sciences, nous finissons par réduire les choses au silence. Les discours imposants de la science, de la technique et

2. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, livre III, § 125, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1985, p. 166-167.

de la marchandise font un tel brouhaha que nous en venons à oublier que le monde, la vie, y compris la nôtre, puissent nous parler. Une foule de bavardages convenus tendent avec le plus grand sérieux à nous séparer d'un univers que nous habitons de moins en moins; ils tissent un brouillard qui nous isole de l'autre, qui, pis encore, nous rend à nous-mêmes étrangers. Le monde nous devient à ce point extérieur qu'avec la meilleure intention qui soit, nous crions de plus en plus fort «sauvons la nature», comme si nous n'en faisons pas partie, au lieu de penser à commencer par nous sauver nous-mêmes. Comment pourrions-nous encore «préservé» quoi que ce soit si nous restons incapables de nous occuper de nous, incapables de donner un sens à notre propre vie ?

Donner un sens à notre vie, voilà évidemment ce que la vie nous réserve de plus difficile, voire de plus douloureux, du moment que ce sens ne nous est plus dispensé de l'extérieur, du moment qu'il ne découle plus nécessairement non plus d'un consensus collectif sur le Bien, le Beau, le Désirable. Cette absence de transcendance générale ne conduit au vide que si, profondément, nous renonçons à nous-mêmes, que si nous renonçons au désir de transcendance en nous, si nous nous contentons de l'égoïsme plat auquel la raison instrumentale et économique nous invite.

L'art est ce par quoi, au-delà des habitudes, au-delà de la platitude du convenu, nous pouvons nous révéler à nous-mêmes, et par là nous révéler aussi dans notre rapport à l'autre, dans notre rapport au monde. Ce pouvoir, Marcel Proust l'exprime magnifiquement. Avec le sentiment d'avoir «retrouvé le temps», en fait de l'avoir aboli en retrouvant, enfouie dans la mémoire, la vie, Proust comprend enfin ce qu'il a si longtemps cherché :

La grandeur de l'art véritable [...] c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquons fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout

*simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir*³.

Parce que cette vie-là habite à chaque instant chez tous, il existe dans sa découverte, dans son approfondissement un terrain commun où les expériences individuelles peuvent se rencontrer. Ce terrain est évidemment plus difficile à définir que celui de la technique et de l'économie. Il est pourtant, selon moi, le seul vrai terrain du politique, le seul espace où l'être-ensemble est susceptible de faire sens, le seul lieu où la vie de la cité échappe un tant soit peu à la gestion des contraintes, où des significations peuvent s'échanger avec une certaine gratuité. Si de nos jours la politique lasse la plupart des gens, c'est qu'on sent plus ou moins confusément qu'elle répète son jeu de pouvoir et de régulation à l'intérieur du même cercle de nécessités qu'elle renonce à dépasser. Manque d'ambition qu'on hésite à lui reprocher devant la faillite monumentale des grands projets, des grands idéaux (au premier rang desquels on trouve évidemment le marxisme et ses divers avatars).

C'est que nous éprouvons apparemment beaucoup de difficulté à concevoir le politique, l'être-ensemble, en dehors des grandes machines, en dehors des grands systèmes d'idées. Là encore nous sommes tributaires de visions totalisantes où les «globalités» s'opposent les unes aux autres. Si ce qu'on appelle à tort et à travers la «fin des idéologies» (tandis que l'idéologie libérale domine plus que jamais) pouvait effectuer une première brèche dans cette conception systémique vorace de la société, qui fait d'elle un ensemble hypercomplexe de rouages à régler, alors, peut-être, le politique pourrait réapparaître, non plus cette fois comme projet global, mais sous forme de multiples interstices susceptibles de se répandre, de s'élargir, de se rejoindre malicieusement entre les éléments «sérieux» du système, de tisser d'autres réseaux sur la trame des contraintes.

3. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé (À la recherche du temps perdu, 3)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 895.

Bien plus, ces espaces existent. Encore faut-il les voir. Encore faut-il les habiter avec intelligence. Leurs signes en sont pas donnés d'avance : lieux de connivences, carrefours de complicités, croisements crapuleux, zones d'incompréhension et d'affrontements haineux, tout y est possible. Montréal offre à cet égard un paysage particulièrement fascinant : le côtoiement de ses diverses communautés culturelles est à la fois riche de possibilités et lourd de malentendus, chargé d'exclusions et d'incidents racistes (minimes aujourd'hui mais peut-être plus graves demain). Et c'est ici, dans le rapport à l'autre, que l'intelligence artiste permet une habitation fertile de nos lieux communs. Plutôt que de construire son objet à la manière des sciences expérimentales, elle approche l'autre avec empathie, le laisse parler, se met à son écoute et ne s'empresse pas de porter un jugement sur lui, y compris dans ce qui pourrait la heurter⁴.

Cette intelligence, en effet, ne se contente pas de rechercher ou de reconnaître le beau : elle accepte également ce qui dérange. Ouverte à l'incongru, désireuse d'imprévu, elle-même dérange l'ordre apparent des choses — à l'inverse de la tolérance, qui n'est au fond que la négation passive de ce qu'on renonce à comprendre, refus mou de l'altérité, voire résignation à l'inacceptable, chez soi-même comme chez l'autre. Chez l'autre *parce que* chez soi-même. Oui, l'inacceptable existe, et il n'a pas le même visage pour tous, lié qu'il est à la culture de chacun. Et l'ouverture à l'autre n'implique nullement l'acceptation béate de toutes ses coutumes, de tous ses comportements, pas plus qu'elle ne se réduit à l'adoption de ses recettes culinaires : la curiosité du monde mène presque inévitablement à des confrontations. Et il n'y a rien de mal à ça, pour autant qu'on accepte également la confrontation avec soi-même. Le danger ne réside pas tant dans les conflits, expressions de la vie, que dans l'imbécillité et l'ignorance crasse qui les gouvernent. L'intelligence artiste ne trace pas la voie de la facilité, c'est un travail, et pas n'importe lequel :

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie [...] Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qu'il a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre⁵.

Ce que Proust dit du retour aux profondeurs de notre vécu s'adresse aussi à l'instant que nous vivons, à cette vie que les conventions et les schémas privent d'étonnement, à ce monde que les explications savantes et moins savantes ne nous permettent pas d'habiter. Commencer d'habiter ce monde, ne serait-ce pas défaire notre manière habituelle de voir, entreprendre cette marche en sens contraire, à rebours des représentations admises, et s'y laisser surprendre par l'inconnu qui chaque jour passe subrepticement devant nos yeux? L'étonnement deviendrait ainsi le nouveau pays où les humanités pourraient commencer à se reconnaître.

4. À propos de cette question, voir ce que dit Peter Sloterdijk (*Critique de la raison cynique*, Paris, Bourgois, 1987, livre d'une richesse et d'une intelligence réjouissantes, dont je me suis beaucoup inspiré ici et ailleurs) sur le primat du sujet dans la démarche scientifique occidentale, notamment cette phrase : « Dans la volonté de savoir, se manifeste toujours des intérêts qui ne se réduisent pas au savoir en tant que tel, mais servent l'armement des sujets contre les objets » (p. 435). Contre l'élévation présomptueuse du sujet connaissant au-dessus de l'objet connu, Sloterdijk veut rétablir le primat de l'objet, en une sorte d'intimité amoureuse — avec lui qui le laisse parler — qui n'est pas sans rapport avec la démarche de l'artiste (p. 445 et s.).

5. Marcel Proust, *op. cit.*, p. 896.

THIERRY HENTSCH

Né à Lausanne, Suisse, en 1944.

Thierry Hensch enseigne les relations internationales au Département des sciences politiques de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse plus particulièrement à la dimension culturelle des rapports internationaux et aux relations entre l'Islam et l'Occident.

Il a publié des articles dans *Études internationales*, *Études françaises*, *Cadmos*, dans la *Revue d'études palestiniennes*, *Le Monde diplomatique* ainsi que dans la revue montréalaise *Conjoncture* dont il est membre du collectif de rédaction depuis 1986, activité à laquelle il attache une importance particulière.

Thierry Hensch a récemment publié *L'Orient imaginaire : la vision politique occidentale de l'Est méditerranéen* (Paris, Minuit, 1988).

Nous sommes nombreux à avoir cru que notre époque, ce temps postmoderne, cette «ère du vide¹», était malgré elle, un peu fatalement et plus qu'aucune des précédentes, ouverte à la différence.

Nous étions en effet convaincus d'assister à l'agonie sinon à la mort de la plupart des grandes hégémonies et des idéologies qui les avaient soutenues : cette époque, croyions-nous, devenait «posthumaniste, postBlancs, postoccidentale, postmâle²».

Ce qui la marquait par-dessus tout et laissait tant de place aux différences, c'était, et c'est encore et plus que jamais, la fin des certitudes ; car les plus récentes, celles générées par les sciences de notre époque, non seulement n'ont pas fait disparaître la souffrance, la maladie, la pauvreté et les inégalités, contrairement aux attentes qu'elles avaient suscitées et malgré toutes leurs prétentions, mais elles ont engendré d'incroyables effets pervers. Quant aux certitudes plus lointaines qui ont bercé notre enfance, les métarécits, les grandes légendes qui nous racontaient nos origines et nous parlaient en termes rassurants de notre fin, elles étaient bien ébranlées par le nihilisme de certains philosophes du siècle précédent, dont Nietzsche, qui leur a probablement donné le coup de grâce.

Marie-Andrée Bertrand

VOUS AVEZ DIT : ÉGALITÉ « ET » DIFFÉRENCE ?

Mais nous avons tant besoin de rêves que nous en avons inventé d'autres en cours de route. Aussi nous a-t-il fallu nous interroger récemment, avec angoisse, sur le prix et les conséquences de ces grands bouleversements de l'ordre social qu'ont été les révolutions américaine et française, des mouvements dont nous ne cessons de dire le plus grand bien et dont nous prétendions, nous des pays du premier monde et sans doute d'autres qui nous enviaient, qu'ils avaient instauré un nouveau paradigme, vraiment plus égalitaire que les anciens, et pourtant respectueux des libertés.

Mais les démocraties libérales s'inspirant de cet idéal ont elles aussi dû reconnaître les vices de leurs économies et les effets d'opportunisme des régimes électoraux dont elles avaient chanté les louanges.

1. Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

2. Leslie Fiedler, «The New Mutants», dans *The Collected Papers of Leslie Fiedler*, vol. 2, New York, Stein and Day, 1970.

Pourtant, le bilan n'est pas entièrement négatif et sans doute est-ce cela qui explique la permanence de nos illusions. La science, par exemple, n'a pas que trompé nos espoirs en un progrès illimité, elle a accru de façon indiscutable la marge d'autonomie d'un grand nombre, y compris celle des plus faibles et des plus infirmes des handicapés physiques; elle a considérablement augmenté plusieurs aspects de notre maîtrise de la nature, facilité notre mobilité; elle a agrandi et multiplié les avenues de la liberté individuelle de plusieurs d'entre nous et multiplié aussi les possibilités de choisir.

Les années 60 se sont saisies de ces possibilités comme autant d'armes pour tirer à boulets rouges sur les traditions, lançant à la cantonade à travers l'Occident et plus généralement dans les sociétés avancées : FEU SUR L'UNANIMITÉ et FEU SUR L'UNIFORMITÉ.

Dans les années 90, point n'est besoin de crier; on peut se contenter de constater : FEU l'unanimité et FEU l'uniformité (en dehors des théocraties et des dictatures militaires, bien sûr).

Il me semble que c'est poussés par ces vents de libéralisation et d'individualisation que les États modernes se sont vus pratiquement contraints de proclamer le droit à la différence et le droit à l'égalité dans la différence.

Nous en sommes donc à l'heure des chartes, les sœurs cadettes des constitutions démocratiques auxquelles les révolutions américaine et française ont donné lieu.

Seraient-ce là nos nouvelles religions? À constater avec quelle fréquence on les invoque, on serait bien tenté de l'admettre. Il faut donc se hâter d'exercer son esprit critique sur ces religions-là, comme sur les précédentes, ces nouveaux mythes n'étant pas moins trompeurs que les précédents, pas moins générateurs de fausses sécurités et de fausse bonne conscience.

L'égalité dans la différence : une contradiction dans les termes?

Peut-on vraiment instaurer l'égalité entre les «différents»? Je vois une contradiction dans les termes, une vue de l'esprit destinée à nous confondre, un leurre juridique, une prétention démagogique.

Dif\fére[r], c'est se porter ailleurs qu'au centre, s'écarter de la norme. Ceux qui habitent le centre peuvent, eux, être différents sans risquer l'exclusion : ils ne sont alors qu'«originaux» ou «personnels» ou «spéciaux». Pour tous les autres, différer c'est se situer à côté, se mettre et surtout se faire mettre (être mis) de côté, à côté, de travers.

Dif\fére[r], quand on n'appartient pas au cercle intérieur des puissants, c'est être dans les marges.

Les marges

La marge, c'est ce qui n'est pas au centre; les marges, ce sont toutes ces portions de la population qui se situent en périphérie par rapport à ceux qui ont le pouvoir et l'argent, ces groupes rejetés vers l'extérieur parce qu'ils ne sont pas du «bon» genre, du «bon» style, du bon teint, de la bonne morphologie corporelle, du bon quartier, du bon hémisphère.

Et comment définit-on ce qui est bon? Nietzsche nous est ici d'un grand secours : les bons, selon lui, ce sont ceux qui se sentent supérieurs à cause de leur situation et de leur élévation d'âme; ceux qui se sont eux-mêmes définis comme bons, jugeant leurs actions «de premier ordre par opposition à ce qui est bas, mesquin, commun et populacier³». C'est du haut de ce sentiment qu'ils se sont arrogé le droit de créer des valeurs, de les déterminer.

Nos sociétés, toutes démocratiques qu'elles se prétendent, ont aussi «leurs bons» qui se sont arrogé le droit de décider de l'étalon, des normes. Ces bons sont généralement des hommes et non des femmes, du «bon» niveau socio-éducatif, de la bonne couche sociale, de la bonne origine ethnique, parlant la langue de l'économie et de la culture dominantes. C'est à partir de ce centre que se définissent les marges.

Quelques hommes d'État contemporains et plusieurs philosophes, sociologues et autres intellectuels de droite prétendent que nous avons réussi non seulement à réduire les marges, mais à intégrer les marginaux. Les premiers, les hommes

3. Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1971 (édition originale, 1887), p. 21.

d'État, ont intérêt à faire croire que tel est le cas pour des raisons électoralistes : tous doivent trouver place dans leurs préoccupations et les programmes annoncés; les seconds, les intellectuels de droite, déplorent l'avènement d'une certaine égalité (dans l'accès à l'éducation par exemple), car selon eux toute démocratisation entraîne un nivellement par le bas, la fin des élites, le mépris de la qualité et du mérite.

Quant à la partie de la population, des gouvernants et des intellectuels qui souhaite sincèrement que s'instaure une égalité de fait, il lui arrive trop souvent de prendre ses vœux pour des réalités, de croire que «c'est arrivé», de penser et de dire que notre époque a intégré la majorité de ses marginaux dans le tissu social, leur «permettant» non seulement de devenir visibles, mais de participer réellement aux activités de la vie collective, comme de vrais acteurs. Pour s'en convaincre, on se répète entre soi, avec une fréquence qui trahit sans doute le fait qu'on n'est pas très sûr de la force de ses arguments, que «maintenant» les plus handicapés des infirmes peuvent «sortir», aller et venir dans la ville (il est vrai que certains attendent encore la nuit tombante pour le faire, mais sans doute est-ce parce qu'ils le préfèrent ainsi...); les citoyens aux orientations sexuelles les plus extraordinaires peuvent désormais se manifester, exprimer publiquement leurs préférences affectives. (Cependant pas tout à fait comme le feraient des amoureux «normaux» sur les bancs publics, dans les parcs, «à cause des enfants». Autrement, il faudra peut-être penser à des endroits réservés pour cela...)

Quant aux personnes qui ne sont pas tout à fait de la même origine que nous, ne doit-on pas reconnaître qu'on en voit et en entend de plus en plus dans les médias, qu'il s'en trouve même plusieurs parmi les présentateurs et présentatrices de journaux radiodiffusés et télévisés? N'a-t-on pas réussi à vraiment intégrer là plusieurs représentants des minorités ethniques⁴?

Voulons-nous un autre exemple de notre succès à réaliser l'égalité dans la différence? En voici un, indiscutable : *les femmes*. Elles ont pénétré partout dans les pays du premier monde au cours des 25 dernières années et d'ailleurs bien plus tôt dans

les pays socialistes. Elles sont policières, ministres, championnes dans des disciplines sportives jusqu'à récemment exclusivement réservées aux hommes, elles sont médecins (dans certains pays, elles sont plus nombreuses que les hommes parmi les médecins), arbitres, juges, chercheuses scientifiques, professeures (à peine 20 p. 100 dans les universités, comme en 1978, mais Rome ne s'est pas bâtie en un jour; c'est une affaire de temps...); on trouve des femmes parmi les auteurs, les cinéastes, des femmes sculptrices (rares), peintres, propriétaires de galeries, conservatrices de musées, compositrices (rares), directrices d'entreprise, créatrices de mode, chefs syndicales (surtout depuis que le syndicalisme est en baisse de pouvoir, mais quand même), artisanes et ouvrières dans des métiers «durs», autrefois considérés comme tout à fait masculins (plomberie, briqueterie, menuiserie). Par exemple, le croiriez-vous, on enseigne maintenant la menuiserie dans les prisons pour femmes!

Les pièges de l'égalité formelle

Il est exact qu'une grande majorité des 145 pays dont on connaît les lois constitutionnelles ont reconnu l'égalité juridique des sexes au travail et au foyer : on en trouve cependant encore 38 qui n'adhèrent pas au premier principe, et 27 maintiennent les femmes dans un statut inférieur, dominées qu'elles sont à la maison⁵. Mais malgré cela, les femmes ne gagnent toujours que de 52 p. 100 à 71 p. 100 du salaire des hommes occupant le même type d'emploi⁶. Si les épouses ne sont plus juridiquement inférieures à leur mari quant à leurs droits personnels et maternels, elles ne sont pas pour autant exemptées des effets de la domination psychologique et de la violence physique au foyer, pas plus que les femmes en général, pourtant politiquement égales aux hommes dans la majorité des pays, n'ont encore réussi à accéder aux postes décisionnels en nombre suffisant pour influencer les politiques nationales et internationales :

4. Une expression postmoderne pour désigner les gens qui ne sont pas tout à fait du «bon» teint, qui n'ont pas tout à fait le «même» accent (que nous) et qui possèdent une morphologie les désignant comme des étrangers d'origine même lorsqu'ils constituent des groupes démographiques plus nombreux que les «citoyens de souche».

5. Joni Saeger et Ann Olsen, *Women in the World*, Londres et Sydney, Pan Books, 1986, p. 12.

6. *Ibid.*, tableau 19.

dans les organismes internationaux, elles représentent de 0 p. 100 à 6 p. 100 des personnels de direction, mais 90 p. 100 des employés de secrétariat et de soutien⁷.

En général, les chartes des droits sont des propositions législatives qui se bornent à formaliser des situations de fait, à entériner le résultat de changements déjà existants dans les rapports sociaux et les mentalités. Elles permettent surtout aux législateurs et aux groupes dominants de se donner bonne conscience et bonne réputation. Il est rare qu'elles innovent par rapport aux coutumes existantes et si d'aventure elles le font, les résistances à ce qu'elles soient vraiment appliquées dans les faits ne tardent pas à se manifester. Il arrive d'ailleurs, comme c'est présentement le cas au Canada et aux États-Unis pour ce qui est de l'accès à l'avortement, qu'elles deviennent inopérantes ou se heurtent à des ressacs conservateurs d'une telle puissance qu'elles sont tenues en échec dans des secteurs précis d'application.

D'ailleurs, les autres sources de droit n'échappent pas à cette règle. Par exemple, on a souvent prétendu que le projet de loi Omnibus qui venait décriminaliser les rapports sexuels entre adultes consentants du même sexe, en 1968, au Canada, devançait les mentalités de l'époque. Je crois que tel est bien le cas : si la population avait alors été consultée sur l'opportunité de cette mesure, la majorité des Canadiens se serait prononcée contre le projet de loi. Aussi n'est-il pas étonnant qu'on ait vu se multiplier les résistances à cette libéralisation, les arrestations arbitraires, les descentes illégales dans les lieux où se tenaient les homosexuels. Sous la pression de groupes qui constituent de redoutables contingents électoraux et qui sont notoirement conservateurs, comme des personnes du troisième et du quatrième âge, plusieurs municipalités se pourvoient de statuts qui limitent sérieusement les droits des «marges» sociales et «sexuelles» sous prétexte de préserver la paix publique.

Des inégalités croissantes

Si l'individualisme contemporain laissait ouverte la porte à l'affirmation des différences ou en tout cas ne les niait pas, puisque chacun était occupé à affirmer sa propre identité, l'air

du temps ne favorisait sûrement pas les solidarités, mais plutôt l'atomisation des rapports.

Certains analystes attribuent l'individualisme contemporain au désarroi qu'entraîne la fin des certitudes : il s'agirait selon eux d'un sauve-qui-peut, d'un repli sur soi pour organiser sa survie, une réaction qui laisse bien peu de place à autrui, peu d'énergies pour les préoccupations et les actions d'ordre collectif. D'autres auteurs plus positifs y voient plutôt l'expression d'un furieux besoin d'affirmation et d'individualité en réaction aux périodes marquées par la soumission au pouvoir politique ou religieux, aux hégémonies masculines, occidentales, blanches, etc. Comment croire qu'il s'agit là d'un temps dépassé?

Il me semble que ce que les analystes n'ont pas bien vu, c'est que parlant d'individualisme ils ne traitaient encore que du centre, du lieu du pouvoir; ici se situe le paradoxe le plus cruel ou la fleur la plus fine de la logique perverse de l'égalité : l'individualisme, caractéristique présumée de notre époque, n'est possible qu'aux nantis. C'est là un luxe que seuls les puissants peuvent se payer. Ceux qui ont été relégués dans les marges sont contraints à la solidarité. On voit d'ailleurs celle-ci se développer à l'intérieur de certains groupes minorisés comme les sans-travail, les malades, les personnes du troisième et du quatrième âge, les handicapés, les membres des minorités ethniques, les femmes, et même *entre* ces marges.

Car, malgré les chartes des droits affirmant l'égalité dans la différence, les inégalités croissent. Et s'il est vrai qu'elles se déplacent et que certains groupes minorisés, à cause du poids même de leur nombre et donc de leur pouvoir électoral (les troisième et quatrième âges par exemple), réussissent à faire pression sur le centre, le mécanisme d'exclusion en frappe d'autres avec une vitesse et une force foudroyantes. Qui eût dit, dans les années 60, que les jeunes, ces choyés des années fastes de la libération sexuelle, seraient les opprimés des années 85 et 90?

7. Joni Saeger et Ann Olsen, *Women in the World*, op. cit., tableau 38.

Et ce n'est plus de sociétés à deux vitesses qu'il faut parler, mais à quatre ou à cinq vitesses : nous avons fracturé les identités selon tant de critères qu'il devient mortel d'être à la fois jeune, sans travail, du mauvais «genre», de la mauvaise couleur, de ne pas parler les bonnes langues, ou d'être vieux, handicapé multiple, pauvre et peu instruit.

L'égalité dans la différence ? avec ou sans les chartes ?

MARIE-ANDRÉE BERTRAND

Née à Ville-Saint-Laurent (Québec), en 1925.

Professeure titulaire de criminologie à l'Université de Montréal, Marie-Andrée Bertrand remplit de nombreux mandats au sein d'organismes politiques, scientifiques et syndicaux.

Elle s'intéresse aux droits des universitaires, au développement des institutions universitaires canadiennes, au sort des justiciables — spécialement des femmes tombant sous le coup de la justice pénale. Elle assume aussi des fonctions plus politiques — bien qu'associées à la recherche scientifique — comme celle de commissaire à la Commission canadienne d'enquête sur l'usage des drogues à des fins non médicales. Elle a été élue présidente de la Ligue internationale antiprohibitionniste à Rome, en 1989, par un groupe de scientifiques de réputation mondiale.

Marie-Andrée Bertrand a publié de nombreux articles critiques portant sur les lois pénales anti-drogues, sur l'épistémologie en criminologie, et sur la vision féministe des fondements des sciences humaines et sociales.

Sa publication principale est un livre sur la question des femmes dans le système pénal et en criminologie, intitulé *La Femme et le crime* (Montréal, L'Aurore, 1975).

*J'aime que le savoir fasse vivre, cultive, j'aime en faire
chair et maison, qu'il aide à boire et à manger, à marcher
lentement, aimer, mourir, renaître parfois, j'aime à
dormir entre ses draps, qu'il ne soit pas extérieur à moi.
Or il a perdu cette valeur vitale, il faudra même se guérir
du savoir.*

Michel Serres, *Les Cinq Sens*

On énonce souvent cette estimation : la terre est aujourd'hui peuplée de davantage de chercheurs qu'elle n'en a jamais porté depuis l'aube des temps. Cependant cette évaluation ne prend pas en compte le nombre total d'individus actuellement vivants comparé à l'effectif cumulé de ceux qui les ont précédés. Surtout elle n'attribue la qualité de chercheur qu'à ceux dont l'histoire des sciences a retenu le nom. Mais s'il est clair que le seul fichier du CNRS rassemble plus d'individus ainsi qualifiés que l'ensemble des traités savants disponibles, on peut douter que ceux-là entreront tous dans la postérité. Ainsi, il n'est pas pertinent de se référer à l'effectif des chercheurs pour apprécier l'extraordinaire aventure humaine qu'est la recherche scientifique contemporaine. Peut-on aussi assimiler le savant d'antan au chercheur d'aujourd'hui ? Imaginons, placés côte à côte, tous nos ancêtres réputés inventeurs, disséqueurs, calculateurs, alchimistes et autres explorateurs de l'espace, de la matière inanimée ou vivante, de l'abstraction. Dans cette foule de costumes et d'instruments variés, les derniers venus reconnaissent leurs anciens, lesquels ne parviennent pas toujours à se mêler à cette filiation, de l'arithmétique à la relativité et à la théorie du chaos, du créationnisme au code génétique.

R É V O L U T I O N D A N S L ' É V O L U T I O N

L'histoire, en donnant vie et postérité à la connaissance, sépare les hommes prospectivement, mais ils n'ont pas la possibilité d'éprouver ces fractures épistémologiques, sauf à voyager dans l'avenir avec quelque Jules Verne. Gageons pourtant qu'à l'occasion de cette fiction, seuls les chercheurs du XX^e siècle se distingueraient absolument de la cohorte de leurs lointains prédécesseurs, feraient figure d'étrangers au clan des découvreurs, mutants fonctionnels et fonctionnaires au sein d'un appareillage inouï, affrété pour connaître et maîtriser le monde. Gregori Mendel explique ses croisements de petits pois à un groupe de curieux où on reconnaît Darwin, Cuvier et Aristote, les plus passionnés parmi des porteurs de longues barbes et de chapeaux pointus. La discussion est animée, parfois violente, mais chacun comprend bien de quoi il s'agit. Survient un petit monsieur en blouse blanche, plein de suffisance et d'acné, qui entraîne la troupe colorée devant son « poster » intitulé : « Quantitative determination that one of two potential RNA-binding domains of the A protein component of the UI small nuclear ribonucleoprotein, complex binds with high affinity to stem-loop II of UI RNA » (Proc. Nat. Acad. Sci., USA 87, 16, 6393-6397, 1990). Aristote s'esclaffe et, se tournant vers Darwin héroïquement sérieux, lui

Jacques Testart

susurre à l'oreille une chansonnette du XX^e siècle : « Mais qui c'est ce type-là?... Il a une drôle de tête, les gars... qu'est-ce qu'il veut? qu'est-ce qu'il a? qui c'est ce type-là? ...» Et les mauvais élèves s'éloignent pour rejoindre un attroupement autour d'une table d'expérimentation où Edison démontre le fonctionnement du télégraphe. Ptolémée, vivement intéressé, prend des notes, tandis que Vinci fait des croquis de chaque pièce. Il y a là aussi plusieurs chercheurs en blouse blanche qui se font expliquer par Newton et Archimède ce qu'ils n'ont pas compris. Comme si ces fringants spécialistes au langage codé étaient moins capables que leurs anciens d'approcher un champ de connaissance étranger à leur quotidien. Même si beaucoup des journalistes auxquels ils fournissent matière à gratter du papier et beaucoup des braves gens qui les entretiennent persistent à les nommer « savants », ils savent seulement beaucoup sur presque rien.

Le temps des artisans de la découverte s'est achevé avec celui des fortunes personnelles ou du mécénat, mais aussi avec la complexité grandissante des méthodes d'analyse et l'atomisation des phénomènes étudiés. L'objet d'étude s'est réduit progressivement de l'individu entier à l'organe, puis au tissu et à la cellule, ensuite aux organes cellulaires et enfin à la molécule. Il n'y avait pas d'autre façon pour aborder les phénomènes, mais parfois on souhaiterait que le chercheur décolle son nez du gène qu'il bricole et remonte le meccano dans sa tête pour comprendre ce qu'il fait. Il semble en être empêché par la nature même de son objet d'étude comme par les moyens développés pour étudier cet objet. Car la sophistication des techniques introduit des transactions successives entre la réalité qu'on ignore encore et le résultat univoque qui apparaît. Un peu comme si on prétendait contribuer à la connaissance du fonctionnement d'une métropole en évaluant la quantité résiduelle de sucre dans les chewing-gums à la menthe collés, après avoir été mâchés, sous les pupitres en bois reconstitué et laqué blanc, dans les écoles primaires situées du côté des numéros impairs des rues piétonnes... Exemple caricatural mais qui n'est pas sans évoquer le titre énoncé plus haut d'un article très sérieux choisi au hasard parmi les milliers d'autres.

Le postulat de la recherche est d'assimiler l'inconnu au connaissable. L'inconnu est cette bête qui fait des petits de toute espèce chaque fois qu'on pénètre en son antre, et c'est donc le privilège de la recherche que de créer du connaissable en affrontant l'inconnu. Aussi la chasse devrait durer jusqu'à la fin des temps... À ce moment fictif, des masses extraordinaires d'ouvrages auront consigné le connu, tandis que l'inconnu nous apparaîtra plus vaste que jamais. Inconsciemment, le chercheur œuvre à la conscience commune de l'ignorance.

Puisqu'il faut bien, à chaque nouveau pas de la connaissance, mettre en œuvre des experts inédits du parcellaire, il faut aussi inventer une méthode globale pour faire vivre la recherche, c'est-à-dire conserver du sens à chaque extrémité de chaque ramification. Où on retrouverait la fonction de généraliste, au cœur des laboratoires, pour orienter et lier l'activité des spécialistes : si le chercheur devient nécessairement un être collectif, la recherche doit se garder de n'être qu'une collection d'experts.

La scène imaginée plus haut consistait à faire se rencontrer les anciens avec les modernes, les savants avec les spécialistes, façon de remonter le cheminement du métier de chercheur par l'escalier à sens unique du temps de l'évolution. Il y a 300 millions d'années une bête, nécessairement étrange, se préparait à des destins multiples et grandioses. Elle était, sans le savoir, l'ancêtre de l'homme aussi bien que du kangourou, du crocodile ou du boa, de la grenouille et de la mésange. Parmi toutes les créatures de la première catégorie, dont les chefs d'États, les cultivateurs et les assassins, les pithécantropes demeurés, les instituteurs et les curés, les plombiers, les journalistes et les artistes, la bête aussi se préparait à engendrer les savants, les inventeurs et les chercheurs. Elle s'y préparait sans malice et sans projet, seulement pour expulser une flopée d'œufs gonflant son abdomen. C'est tout. Et serions-nous là si un paléontologiste, doué du pouvoir adéquat de communication avec ces bestioles, avait placé ses écriteaux prophétiques à chaque ramification du grand arbre généalogique? La bête nage, elle ne sait se déplacer qu'en nageant, elle nage lourdement tant son ventre est plein des mondes à venir, elle arrive à un carrefour où elle fait ses

petits. Les panneaux indiquent qu'à gauche on sera amphibie tandis qu'à droite on abandonnera la flotte définitivement, sauf pour le plaisir, dans les piscines javellisées. Le choix des meilleurs petits de la bête, quoique coton, fut hydrofuge. Les piscines ont toujours fait rêver les enfants qui n'aiment pas vraiment l'eau. Mais on n'a pas assez célébré le risque de la sortie des eaux qui fut pris ce jour-là. Nouveau carrefour : un coup à droite et il faudra ramper, un coup à gauche et on pourra s'envoler, plus tard. Un piège pour soudoyer les plus ambitieux. Les arrière-petits de la bête-mère sont partagés et choisissent, par deux moitiés de 3 500 larves chacune, de tenter chaque issue en promettant de semer des petits cailloux pour que les autres puissent les rejoindre par la suite. Car ces bêtes, qui ont fait l'évolution, ne comprenaient rien à l'interdit du sens.

Adieu poules, faucons, couvées ! c'est encore la droite qui gagne. On inventera des machines pour voler plus vite et plus loin. Nouveau carrefour, un coup par ci et mes larves seront dans la poche, un coup par là et je garde mon œuf au chaud du ventre. Les futés qui ont pris par là sont devenus des tigres, des taupes et des humains. Ce qui est excitant et aliénant à la fois dans les chemins de l'évolution, c'est qu'on n'a jamais le droit de revenir en arrière alors qu'on ne sait jamais bien où on va.

Mais voyons le cas de l'homme, notre ancêtre, notre présent, et notre avenir si tout va bien. « Si vaste que soit le champ des possibles, il ne l'est pas encore assez pour proposer à l'homme le peu dont il se serait satisfait » (Jean Rostand). Voilà une pensée plus forte qu'il n'y paraît. Constatons que, pour la première fois, révolution dans l'évolution, une espèce vient d'acquérir le pouvoir de déléguer à ses spécialistes la tâche de poser des panneaux indicateurs pour l'évolution.

On aurait pu croire que cela multiplierait les choix, augmenterait le champ des possibles, décuplerait les carrefours. Non, ce qu'on appelle « maîtrise » correspond à une raréfaction des chemins de vie et de rêve, à une évaluation des devenirs au moyen d'un étalon normatif. Pour gagner le futur qu'elle se destine, l'espèce va perdre en fantaisie, marges et pénombres. Pour vouloir gagner, l'espèce va perdre. C'est la fonction géniale

du « génie » génétique. Cela on peut le deviner déjà, comme on devine que de multiples ruisseaux se résolvent en quelques rivières dont la confluence mène à un fleuve unique. Et la mer dans tout cela ? On ignore de quoi sera la mer, de quelle couleur d'angoisse ou de résignation, il y a si longtemps depuis la sortie des eaux. Mais, à côté de ce qu'on devine, se terre le refoulé de ce qu'on n'ose pas même deviner : les manipulations de la procréation sexuée ont-elles une fonction autre que celle d'autoriser la procréation ? Risquons qu'un fantasme collectif, déguisé en fantôme de maîtrise, vienne « proposer à l'homme le peu dont il se serait satisfait » : survivre malgré tout, quitte à changer de peau et d'histoire, survivre de corps en corps et sans corps à corps, planter sa graine intacte, de loin en loin, dans le terreau de la vie. Évolution, révolution, involution, nous y sommes, le film va commencer.

Au début était le clonage. La cellule, indemne de sexe et inapte à la séduction, ne livrait que des combats économiques afin de se nourrir et croître jusqu'à se bouturer en d'autres cellules identiques, appelées par la nécessité à livrer les mêmes combats depuis le début. Tel monde d'êtres semblables côtoyait d'autres mondes dans un rapport élémentaire d'indifférence ou de prédation. C'était le temps de la reproduction, capable seulement de faire naître du déjà vu jusque dans les recoins les plus intimes de ce monde d'avant la pudeur. Seule la mutation créait, froidement, un peu de nouveau. Et ce nouveau-là, encore violent et chaste comme l'ancien, était presque toujours légal. Quand le soleil se couchait sur ces grouillements de pareils, il n'y avait aucun murmure de plainte ou de désir mais seulement le bruissement énorme de l'indifférence.

Plus tard, peu importe quand exactement, certains de ces rudiments du vivant se groupèrent pour constituer des bêtes ou plantes composites chez lesquelles les fonctions vitales étaient déléguées à des portions spécialisées. La perte d'une fraction de tels individus n'entraînait pas toujours la mort de l'ensemble, car le corps blessé était capable de reconstituer les organes lésés. Ainsi font encore les lézards dont la queue sectionnée régénère ; ainsi intervient la chirurgie pour remplacer les pièces défailantes.

Quand venaient les longues périodes de glaciation, la chair des bêtes et des plantes se figeait dans l'attente et bien peu de formes adultes résistaient. C'est peut-être en ces temps de désastre que s'affirma la supériorité de la spore, de la graine ou de l'œuf. Car des formes infiniment petites et économes du vivant étaient apparues que certains imagos semaient en grand nombre au hasard des vents et des marées et quelques-uns, parfois, survivaient au froid intense ou aux longues sécheresses. Les meilleurs et les pires demeuraient là, dans l'apparence de la mort, sous les cadavres lourds des adultes desséchés ou gelés, jusqu'à réhabilitation. Certaines plantes disparues se perpétuent par la trace de leurs graines ou de leurs spores ; peut-être est-ce d'une similaire épopée dont témoignent la biche ou la chauve-souris quand elles freinent en leur sein l'élan vital de l'œuf afin de faire naître le petit à la belle saison. Seul le pas encore né est capable de résister à la durée. C'est pourquoi l'humain fait hiberner sa semence ou ses embryons dans les réservoirs de congélation.

Mais la grande invention fut celle de la fécondation. Les êtres pratiquant ce nouveau mode de survie en multipliant les cartes produisirent du jamais vu en toute innocence. Au début, les individus recouraient seulement à la fécondation hors du corps, compensant la perte de la plupart des œufs par l'effectif énorme des gamètes excrétés. Souvent les sexes ne se reconnaissent pas : une bête dépose là ses ovules qu'une autre, comme en passant et sans même connaître qu'ils procèdent d'une génitrice proche et aimable, arrose de son sperme. D'autres pratiquent des parades galantes à l'occasion de l'engendrement sans jamais s'affronter sexuellement tandis que les créatures les plus récentes vont jusqu'à s'accoupler. Ainsi a évolué l'insémination, d'abord projection visqueuse ici ou là, puis projection visqueuse là seulement où la pulsion de copuler exaspère la peau du cloaque ou du vagin. L'homme imagina de conserver l'ordre qui désigne la destinataire du sperme tout en retrouvant l'asepsie sexuelle primitive : la semence, émise dans un réceptacle, devenait distribuable aux ayants droit. Puis les mammifères reçurent le pouvoir de conserver un ou quelques germes au dedans du corps féminin jusqu'à la naissance, les

protégeant ainsi des prédateurs et des frimas. Aujourd'hui l'éprouvette contient, reconstituée, l'eau nourricière sécrétée par la trompe et l'œuf de l'homme peut y accomplir sa première semaine.

D'un point de vue biologique, l'évolution serait achevée depuis que sa plus prestigieuse créature la reconnaît comme telle. Un tel constat n'est pas dépourvu d'orgueil et suppose que le seul changement possible soit une involution vers les origines. C'est ce qui vient de commencer. Comme si la créature juchée au sommet du zoo éprouvait le désir sourd de vivre à l'envers l'histoire de sa venue, comme si notre futur ressemblait à une répétition programmée vers le néant. Armé des techniques qu'il s'est données afin d'exaucer sa pulsion de maîtrise, l'homme rompt avec le sort, il mesure ses désirs pour les objectiver et s'ouvrir un devenir. L'homme n'invente pas, il est seulement capable de découvrir. Tous les objets complexes et dérisoires qu'il fabrique sont des prothèses, finalement naturelles, pour réécrire en négatif l'histoire du monde ; et ceci avec la même inconscience, la même absence de projet qu'on suppose pour l'écriture de la version originale. Nous venons à peine de réinventer pour notre propre compte l'insémination artificielle. Ainsi faisait déjà la salamandre, aspirant dans son cloaque les magmas de spermatozoïdes déposés par le mâle. Mais l'humain technicisé ne pouvait laisser au hasard son projet frileux d'enfant conforme. Au contraire de la bête, naïve et bête, il se mit à choisir le mâle donneur, cet abandonneur de tant de petits possibles. Le sperme qu'on mérite est élu selon les traits qu'on manifeste et peut être conservé jusqu'à faire naître le bébé après la mort parentale, comme chez ces insectes dont la charogne nourrit les propres larves. Juste après ce premier exploit qui ouvrit l'ère de la régression phylogénique, l'humain (ou seulement l'homme ?), grâce à la redécouverte de la fécondation externe, a su réduire la part procréative du corps féminin à la production des ovules et à l'accomplissement de la gestation. Alors la fécondation prend place dans une flaque savante de liquide nourricier comme il arrive chez les grenouilles. À cette occasion, renouant avec l'instinct d'incertitude des bêtes de mare, l'humain restaure chez sa femelle l'ovulation multiple et

la voilà qui pond ses œufs par douzaines. La distribution raisonnée des gamètes et des œufs permet enfin à notre espèce de procréer plusieurs petits simultanément, comme il arrive chez la plupart des bêtes, et aussi, plutôt qu'à une paire parentale, de les attribuer à un seul ou à trois ou à quatre, réminiscence de la parthénogénèse ou de la tribu. L'œuf de la technique est précieux : on réinventa la glaciation afin de le conserver jusqu'au prochain printemps physiologique. Certains proposent de le déposer dans une matrice d'emprunt, nid de coucou; d'autres de le faire naître en bocal, retour à la source marine. Gageons qu'il restera des humains convenables puisqu'il y a aussi des poissons ou des mouches vivipares malgré les mâles accoucheurs de l'hippocampe ou du crapaud, ou des hermaphrodites, du ver à l'escargot.

Au cours des deux derniers siècles, et surtout depuis 20 ans, l'espèce humaine s'est efforcée de modifier la condition physiologique et biologique selon laquelle ses générations se succédaient depuis toujours. Des artifices biomédicaux ont été développés, justifiés par des carences graves dans les facultés procréatrices de certains, et connaissent déjà une extension à d'autres sujets.

Il reste à notre science beaucoup à inventer ! Je tiens l'œuf dans mon éprouvette, je le coupe en deux et d'une moitié je fais un bébé tandis que j'enferme l'autre au congélateur, ça fera des bouts possibles pour réparer plus tard. Enfoncés les lézards et les lombrics... Mais c'est bien le bouturage de l'humain qui devrait être la fin du chemin de réinvention. Tout se passe comme si la maîtrise de la procréation humaine, qui fait mine d'oublier l'inconscient, ne devait s'achever que par l'alliance de l'intelligence et du narcissisme en vue d'un contrôle collectif sur la qualité du produit humain. Alors, l'espèce pourrait décider pour ses meilleurs sujets du recours au système de reproduction le plus primitif : la répétition du même.

Au début était le clonage. Et si la logique, qui nous échappe en tout cela, était de revenir jusqu'au départ ? Si les exploits contemporains n'étaient qu'une façon de nous ressourcer en effeuillant une à une les branches de l'arbre de création pour mieux remonter à la souche ? L'humanité est comme

sidérée par sa faculté d'exécuter ses fantasmes de maîtrise; la déshominisation pourrait être l'histoire de cette maîtrise, pas à pas, jusqu'au bouturage, jusqu'à exaucer Narcisse en imitant la paramécie.

JACQUES TESTART

Né à Saint-Brieuc, France, en 1939.

Jacques Testart est directeur de recherches à l'Institut national de la santé et de la recherche médicale (INSERM) et responsable du Laboratoire de fécondation *in vitro* à l'hôpital Antoine Béchère à Clamart, près de Paris.

Ses travaux portent sur les conditions de la fécondation (animale et humaine). Il mène des recherches sur de nouvelles voies contraceptives. Il est une autorité mondiale en matière de fécondation *in vitro*, de congélation et de transfert d'embryons humains. Jacques Testart a publié de nombreux articles dans des revues scientifiques d'audience internationale. Il est l'auteur de : *Simon l'embaumeur ou la Solitude du magicien* (Paris, Bourin F., 1987; Paris, Gallimard, 1989); *L'Œuf transparent*, préf. de Michel Serres (Paris, Flammarion, 1986); *De l'éprouvette au bébé spectacle* (Bruxelles, Complexe, 1984). Il a dirigé la publication de : *La Génétique et les Droits de l'homme* (Paris, Bourin F., 1990); et avec René Frydman, celle de : *Human in vitro Fertilization : Actual Problems and Prospects : Proceedings/ International Symposium on Human in vitro Fertilization, Cargèse, France, 19-22 sept. 1984* (Amsterdam, Elsevier Science, 1985).

*A*imer, c'est être la proie de deux tensions : le désir de connaître l'objet aimé, le besoin de s'émerveiller face à lui.

Nous voulons savoir ce qu'il est, comprendre ce qui se passe en lui, analyser les plus infimes détails de son être, pénétrer le prodigieux mystère de l'association de tous ces éléments en un ensemble unitaire et unique. Co-naître l'autre, c'est naître avec l'autre.

Simultanément, nous devons donner libre cours à l'enthousiasme, à la palpitation intérieure que provoque en nous chacun de ses aspects ou de ses actes, savourer la transformation de notre être provoquée par son contact, inventer, à partir de lui, la beauté.

LA SCIENCE ET L'ART, LE YIN ET LE YANG

Depuis que les hommes sont capables de regarder autour d'eux et de constater l'existence d'un univers, ils vivent très exactement avec lui l'équivalent d'une histoire d'amour, riche d'élans, de reniements, de promesses, de trahisons, de bonheurs, de chagrins. La science est le produit de notre besoin de comprendre ; l'art, de notre besoin d'admirer en comprenant. La science, quelle entreprise étrange ! Elle a pour prétention de reconstruire le monde en substituant aux objets qui le constituent, aux processus qui s'y déroulent, des concepts que nous avons inventés.

Face à l'apparence des choses, nous nous sommes tout d'abord contentés de contempler, de constater ; jour et nuit se succèdent ; une boule de feu tourne dans le ciel ; elle disparaît ; des points brillants parcourent l'espace ; puis la boule de feu revient, en un cycle apparemment immuable. Il a fallu des millénaires d'observations pour constater que ces apparences étaient trompeuses. Cette boule qui tourne est en réalité immobile ; nous tournons sur nous-mêmes et autour d'elle. Ce point brillant à peine discernable dans le ciel nocturne, nous avons compris que c'était une étoile mille fois plus grande que le soleil, et même parfois une galaxie formée de milliards d'étoiles. Chaque compréhension nouvelle nous a poussés vers d'autres découvertes, impliquant une autre vision du monde. Il nous a fallu nous débarrasser d'illusions d'autant mieux ancrées en nous qu'elles avaient pour elles l'évidence. Il nous a fallu croire ce que nous montrait notre raisonnement et mettre en doute ce que nous montraient nos sens.

Albert Jacquard

Le plus bel exemple est sans doute la découverte de la rotondité de la Terre par Ératosthène, suivie de la mesure de son rayon. Se promenant au sud de l'Égypte au solstice d'été, trois siècles avant Jésus-Christ, il constate qu'à midi les rayons du soleil tombent dans les puits sans y laisser aucune ombre. L'année suivante, ses voyages le mènent, à la même époque de l'année, à Alexandrie, au nord de l'Égypte. L'idée lui vient d'aller vérifier le phénomène des puits sans ombre; surprise, à Alexandrie, les rayons du soleil ne sont pas verticaux; à midi, le jour du solstice, il reste dans les puits une zone d'ombre. Deux explications possibles : ou les rayons solaires ne sont pas parallèles au nord et au sud du pays, ou les puits ne sont pas parallèles. Ératosthène opte pour cette seconde possibilité et en tire les conséquences. Les puits, où qu'ils se situent, sont verticaux; s'ils ne sont pas parallèles, c'est que les verticales ne le sont pas; donc la Terre, apparemment plate, est une sphère, et les verticales se rencontrent en son centre. Pour le plaisir de savoir, il se pose alors la question : quel est le rayon de cette sphère? Pour le calculer «il n'y a qu'à» mesurer la distance entre les deux puits, et l'angle des deux verticales lorsqu'elles se rencontrent au centre de la Terre. Pour la distance, c'est facile; il loue un chameau, constate à quelle vitesse il avance et mesure le temps mis pour joindre les deux puits. Pour l'angle, c'est plus facile encore, à condition de connaître les théorèmes sur les angles formés par deux parallèles et une sécante : l'angle au centre est égal à celui des rayons du soleil avec la verticale du second puits. Naturellement ces deux mesures telles que pouvait les faire Ératosthène étaient très approximatives; mais les erreurs commises sur la distance et sur l'angle se sont si bien compensées que son estimation du rayon de la Terre est exacte à 10 p. 100 près.

Le résultat chiffré n'a présenté, d'ailleurs, d'intérêt pour personne jusqu'à ce qu'on ait été en mesure de lancer des satellites autour de la planète. Ératosthène avait à remplacer une idée reçue par le fruit d'un raisonnement, raisonnement gratuit, libre de tout intérêt immédiat. Un acte typiquement «scientifique», une victoire de la raison sur de fausses évidences.

Depuis, de telles victoires se sont multipliées, d'autant que

nous nous sommes donné des outils nous permettant d'interroger les objets lointains avec la même efficacité que si nous étions capables de transporter près d'eux nos laboratoires. Il a fallu pour cela nous donner des instruments autrement plus coûteux que le chameau d'Ératosthène. Le résultat aujourd'hui est spectaculaire. Sans aller y voir, nous savons quels sont les processus qui fournissent au soleil son énergie, nous connaissons la composition chimique d'une étoile, nous regardons des événements qu'aucun œil n'avait pu encore observer, comme la rencontre d'un ovule et d'un spermatozoïde ou le choc de deux particules.

Les machines, si énormes soient-elles, immenses télescopes, accélérateurs de particules ou microscopes électroniques, ne sont pas l'outil le plus précieux du scientifique. Son arme décisive, celle qui lui permet d'accroître sans cesse sa lucidité, c'est le concept. Sans un concept correct, nous sommes incapables non seulement de décrire nos observations, mais même de voir ce qui se passe sous nos yeux. Songeons combien la mécanique céleste a été bloquée par les erreurs d'Aristote, fidèlement reproduites par les chrétiens. Pour lui, l'état normal d'un objet abandonné à lui-même est le repos; le mouvement nécessite l'intervention d'une force. La recherche consistait donc à trouver un lien entre vitesse et force. Il a fallu le génie de Galilée, à la fin du XVI^e siècle, pour oser lutter contre cette idée reçue et admettre que la force n'entretient pas la vitesse mais la modifie. Le lien à élucider concerne le rapport entre la force et l'accélération, c'est-à-dire la dérivée de la vitesse par rapport au temps. Cette révolution conceptuelle a permis de sortir de l'impasse. Disposant d'un concept de force correspondant enfin à la réalité, Newton a pu relancer dans une nouvelle direction la mécanique céleste et donner une explication correcte du mouvement des planètes. Une force gravitationnelle inversement proportionnelle au carré de la distance leur impose une trajectoire en forme d'ellipse.

Force, masse, accélération, ne sont pas des réalités appartenant à l'univers concret; ce sont des inventions humaines permettant de décrire les objets qui constituent une réalité définitivement inaccessible et d'expliquer les événements

observés. Le succès paraît total lorsqu'une relation algébrique entre les mesures attribuées aux objets parvient à résumer l'ensemble de leurs interactions. La formule de Newton, « $F = kmm'd^{-2}$ », permettant de calculer la force d'attraction à partir des masses de deux corps et de leur distance, est une merveilleuse victoire de l'esprit, mais ne nous faisons pas d'illusion, elle ne décrit pas la réalité. Elle substitue à celle-ci un modèle qui permet de prévoir les transformations apparentes de la réalité. Newton lui-même ne prétendait pas que les masses en présence génèrent une force d'attraction; il constatait simplement que «tout se passe comme si».

La victoire est certes prodigieuse, mais elle est toujours provisoire. Un jour, les choses se gâtent, car l'on est en mesure de décrire les phénomènes avec plus de précision. Cela s'est produit à propos des planètes quand on a mis en évidence un mouvement du grand axe des ellipses qu'elles décrivent. La façon dont cette crise a été résolue est significative. On peut résumer l'événement en disant qu'Einstein a remplacé Newton, et un tenseur de courbure, la force d'attraction. Mais c'est là passer à côté de l'essentiel : une profonde révolution conceptuelle. On ne se réfère plus à une mystérieuse gravitation qui se propagerait dans l'espace en ignorant tous les obstacles, mais à une courbure de l'espace provoquée par la présence d'une masse.

L'importance de notre changement d'attitude face au réel, du bouleversement de notre regard sur le monde, est révélée par l'ambiguïté du mot «espace» que nous venons d'employer à deux reprises dans la phrase précédente, en fait avec deux sens parfaitement différents.

Lorsque l'on évoque l'«espace» dans lequel se propagerait l'attraction entre masses, on pense à une réalité physique, un domaine au sein duquel les objets concrets, étoiles et planètes entre autres, se meuvent. Cet espace, nous le voyons doté de caractéristiques éventuellement mesurables : ne l'avait-on pas durant longtemps supposé empli d'une substance mystérieuse, l'éther, support des vibrations lumineuses?

Au contraire, lorsqu'on se réfère à l'«espace» courbé par les masses, on évoque le système de coordonnées grâce auquel

on décrit les mouvements des objets. Par une habitude acquise à l'époque où les trois coordonnées x , y et z permettaient de décrire l'espace physique, on continue à appeler «espace» l'ensemble des quatre coordonnées x , y , z et t utilisées pour décrire les mouvements. La courbure de cet espace n'a rien de physique, elle correspond au fait que le calcul des distances entre deux points repérés chacun par quatre nombres nécessite un tenseur métrique, dont les termes sont tels que le «tenseur de Ricci» qui lui correspond n'est pas nul. Utiliser le mot «espace» pour désigner cet ensemble de coordonnées est en fait un abus de langage qui camoufle le rôle non seulement novateur, mais réellement créateur d'Einstein.

Comme tous ceux qui ont provoqué les bonds en avant de la pensée scientifique, il nous a débarrassés d'une illusion : la croyance en un espace absolu, préexistant aux objets qui s'y meuvent et indépendant des événements qui s'y déroulent. Einstein nous apprend qu'un tel espace ne peut être défini. Ce n'est que par paresse intellectuelle que nous avons imaginé d'une part l'espace, d'autre part le temps, enfin les objets et leurs mouvements. L'espace n'existe que si des objets y sont localisés; le temps n'existe que si des événements se succèdent. Il nous faut, d'un même effort, créer dans notre esprit, simultanément, les concepts d'objets, d'espace et de temps; aucun des trois n'a de contenu sans les autres, cette trinité est une.

Si notre intelligence est rétive devant cet effort, nous pouvons l'aider en évoquant le célèbre cercle où les Chinois font apparaître le Yin et le Yang. Lorsque vous dessinez la frontière entre eux, êtes-vous en train de définir ce qu'est le Yin ou de définir ce qu'est le Yang? La question est évidemment absurde; chacun des deux est défini par sa différence avec l'autre; la dynamique de chacun a pour source la tension que l'autre exerce sur lui.

Un apport tout aussi décisif est venu de la physique quantique qui nous a débarrassés d'une illusion tenace sur la nature des particules élémentaires. Depuis les Grecs, depuis surtout Lucrèce, ces particules étaient vues comme de tout petits grains de sable, si petits qu'ils étaient insécables, mais avaient fondamentalement les caractéristiques d'un grain de

sable dont on peut, par exemple, connaître la position et la vitesse. Cette représentation était encore il y a un siècle, celle d'un électron, lorsque cette catégorie d'objets a été découverte. Aujourd'hui un électron n'est plus du tout vu comme un grain de sable ; il est un paquet d'ondes non localisable ; sa seule réalité pour le scientifique est la fonction $\psi(x,y,z,t)$ dont le carré du module est égal à la probabilité de sa présence en chaque point de l'univers.

La découverte la plus riche de conséquences de la pensée scientifique en cette fin de siècle ne concerne cependant ni les étoiles ni les particules élémentaires, mais nous-mêmes. Nous commençons enfin à comprendre que nous sommes des objets sécrétés par l'univers. Notre histoire n'a pas commencé il y a 6 000 ans, comme nous l'a trop longtemps fait croire une lecture mot à mot de la Bible ; elle n'a pas commencé il y a 2 ou 3 millions d'années comme le suggèrent les plus anciens restes attribués au genre Homo ; elle a commencé avec l'univers lorsqu'après l'indescriptible «Big Bang» a débuté le lent cheminement vers la création de structures toujours plus complexes.

Il se trouve que sur notre petite planète ce cheminement a été accéléré grâce à quelques heureuses coïncidences. Distance au soleil, présence d'eau, ceintures de Van Allen..., ont contribué à l'apparition d'objets toujours plus riches d'éléments en interaction et donc dotés de pouvoirs toujours plus étendus. Un des aboutissements est aujourd'hui une structure matérielle qui dépasse de loin en complexité toutes les autres et disposant par conséquent de pouvoirs qu'aucune autre ne possède : le cerveau humain. Ce cerveau a été capable de créer entre les hommes un réseau de communication si dense, si efficace, qu'est apparu un objet plus riche ayant donc plus de pouvoirs que chaque homme : l'humanité. Son pouvoir le plus décisif est de faire émerger en chaque individu une personne. Les hommes, disant collectivement «tu» à l'un d'eux, font apparaître en lui la capacité à dire «je».

Notre vision de nous-mêmes s'en trouve totalement changée. Le concept de l'homme dédoublé en une âme et un corps, un esprit et des organes, entités distinctes, de natures

différentes, est remplacé par le concept d'un homme réunifié. Il n'est qu'un objet, mais il est, parmi tous les objets qu'a réalisés localement l'univers, le seul qui ait le pouvoir de prendre en main la suite de l'aventure commencée avec le «Big Bang».

La vie n'est pas un «plus» accordé par bienveillance à certains êtres, un cadeau spécial : elle est l'aboutissement d'une succession de processus naturels. «Vie» n'est qu'un mot résumant l'ensemble des pouvoirs dont sont dotés certains objets grâce à leur hypercomplexité.

De même l'esprit n'est pas un ajout venu d'ailleurs. Il est le résultat de l'appartenance des hommes à l'humanité qu'ils ont construite, faisant d'elle un tout intégré, unitaire. Cette humanité a lentement sécrété des interrogations, des angoisses, des espoirs, que chacun aujourd'hui partage et peut, à son tour, enrichir. «Esprit» n'est qu'un mot désignant ce pouvoir et de vivre et de se savoir vivant que détiennent les hommes.

Cette vision de nous-mêmes peut sembler bien réductrice. Ne suis-je donc qu'un agglomérat de cellules, de molécules, de protons et de neutrons ? Oui, certes. Mais je n'en suis pas moins merveilleux. Je suis un morceau d'univers capable de penser l'univers, de comprendre les processus qui s'y déroulent, et de les infléchir. Mon émerveillement s'étend à cet univers qui m'a fait. Et me suggère une ambition nouvelle : ajouter à sa beauté.

La production artistique est l'aboutissement d'une entreprise humaine plus étrange encore que la science, d'une ambition plus folle encore que de reconstruire le monde : lui apporter de la beauté et transmettre le vertige de l'émerveillement.

Mais qu'est-ce donc que la beauté ? La réponse ne peut être que tautologique : est beau ce que je trouve beau. Au delà de sa forme, de ses constituants, au delà de la description que je peux en faire, aidé de tous les instruments imaginables, un objet est beau lorsqu'il provoque en moi une émotion qui me transforme et qui transforme le regard que je porte sur lui.

Un coucher de soleil sur le Causse, une nuit au cœur du Tanezrouft, un sourire d'elle, sont-ils beaux ? Evidemment non. Ils sont. Ils ne peuvent être beaux que si je suis là, apportant mon regard.

La beauté est mon cadeau à tout ce que je sais voir beau, mon cadeau aux êtres et aux choses avec qui je sais si bien entrer en connivence que je me dilue en eux, fond, pour n'être plus que le Causse, le désert, elle, mais un Causse, un désert, elle, enrichis de moi.

Depuis que les hommes sont capables non seulement de regarder le monde, mais de se savoir le regardant, ils ont cherché à manifester cette conscience : je suis celui qui voit, et qui exprime ce qu'il voit. Toute œuvre d'art est d'abord l'affirmation de la présence consciente de celui qui la crée. Sur les parois de la grotte du Pech-Merle, un artiste a dessiné des mamouths, des bisons, des aurochs, mais il a surtout laissé la trace de sa main, peinte en négatif; il l'a posée sur la roche et en a peint les contours. Il a signé son œuvre; il a marqué sa présence définitive; il a déjoué le temps; il se l'est approprié et l'a transmis.

Les autoportraits sont les témoins extrêmes de ce besoin d'ajouter de la beauté à un univers qui, parfois, semble ne sécréter que de la laideur. Rembrandt est vieux, les rides s'accumulent, tout dans son visage manifeste la décrépitude; la fin est proche, avec son lot de pourriture et de puanteur. Mais l'œil de Rembrandt regarde ce visage qui est le sien, la main de Rembrandt trace des lignes enchevêtrées, et des formes surgissent, inspirées par cette réalité, mais qui s'en dissocient, vivent par elles-mêmes, et sont belles. Vincent Van Gogh est malade, la folie s'installe en lui; hier au soir, il est allé offrir une de ses oreilles aux pensionnaires du bordel voisin. Mais il se regarde et ose affronter son regard; il ose y voir la folie menaçante; il devient celui qui sait voir la folie en l'autre, même lorsque cet autre est lui-même; il se construit supérieur à lui avec les inquiétants débris de lui. Il ajoute au monde un petit carré de couleurs sur une toile, qu'aucune puissance au monde n'aurait pu produire, qu'aucun créateur n'avait prévu. Il est à cet instant le Créateur. L'a-t-il su?

Cette beauté, l'œuvre ne l'enferme pas, elle l'exprime. Et cette expression n'est qu'un message perdu, une bouteille à la mer jamais retrouvée, si un homme n'est pas là pour le recevoir. Si je n'étais pas face à Rembrandt et à Van Gogh, il n'y aurait, quelque part dans un musée vide, qu'une surface barbouillée. Elles n'existent, ces œuvres, que si elles sont regardées et provoquent une émotion. La main du Pech-Merle est tendue depuis 130 siècles; elle le serait en vain si personne ne venait évoquer celui qui l'a tendue. L'art est communication, mise en commun d'émotions, comme la science est mise en commun d'interrogations. Cet univers dont je suis le fruit, je l'aime avec exigence et désir. Je veux le connaître. Je veux pouvoir l'admirer. Pourquoi mon désir de connaître ne serait-il pas source d'admiration, mon désir d'admirer source de compréhension? En fait ils sont indissociables, l'un est le moteur de l'autre, comme le Yin et le Yang se dynamisent l'un l'autre par la tension que chacun exerce sur l'autre.

De même, je suis fait des exigences, des désirs et des admirations que m'inspirent les autres et que j'inspire aux autres.

ALBERT JACQUARD

Né à Lyon, France, en 1925.

Généticien, Albert Jacquard est conseiller scientifique à l'Institut national d'études démographiques (INED) à Paris et professeur honoraire à l'Université de Genève, Suisse. Il est également un des fondateurs de la revue *Le Genre humain*.

Il prend une part importante aux grands débats actuels sur le rôle social de la science, et se consacre également au combat social que mènent les plus démunis, participant entre autres à des *sit-in* de sans-abri car, dit-il, «je suis une de ces personnes sur qui les flics n'osent pas taper».

Ses principaux ouvrages sont : *Tous pareils, tous différents* (Paris, Nathan, 1991); *Voici le temps du monde fini* (Paris, Le Seuil, 1991); *C'est quoi l'intelligence?* (Paris, Le Seuil, 1989); *Idées vécues*, en collab. avec Hélène Amblard (Paris, Flammarion, 1989); *Cinq milliards d'hommes dans un vaisseau* (Paris, Le Seuil, 1987); *Inventer l'homme* (Bruxelles, Complexe, 1984 et 1991).

*L*a philosophie amérindienne m'a inspiré l'écriture de ce texte. Je crois que ma réflexion éclairera autant la connaissance que la reconnaissance des racines de notre continent et aidera par conséquent nos frères et sœurs de cultures différentes à mieux comprendre le comportement de mon peuple. C'est dire que nous espérons de meilleures communications interculturelles et une prise de conscience collective s'ouvrant sur un monde plus uni et plus sensible à l'avenir de nos enfants et de ceux de toutes les nations de l'an 2000.

SCIENCE DE L'ESPRIT AMÉRINDIEN

Notre philosophie a pour fondement le respect de la création, sentiment qui se vit quotidiennement dans les relations familiales où le respect des aînés, des femmes et des enfants s'harmonise avec celui de la nature. Pourtant ces valeurs se sont vues ridiculisées et méprisées. Si l'on se refuse toujours à reconnaître cet idéal spirituel de communion entre les êtres, si l'on s'obstine à provoquer le déséquilibre de la nature et de la planète en général, l'on continuera à voir surgir des maux inexplicables, inextricables et monstrueux, plus destructeurs que les missiles nucléaires, et qui porteront, à une allure de feu, la mort et la désolation chez les Innus, entre autres peuples. Les bouleversements provenant du «progrès» des abuseurs de la Terre-Mère désorientent les plus illustres savants, comme le rapportent les médias qui citent notamment M. et Mme Bush et leur chien atteints de maux incurables.

Mers

Terre de mers

Et mères de soleil

Ballottées par les vents

Aux bruits d'extases

Et de sources de pleine lune

Les yeux vissés sur le temps

Qui marche

De la ville aux rochers

Dans son solstice

De solitude

Éléonore Jiconsasseh Sioui

Philosophie et spiritualité amérindiennes

La philosophie amérindienne s'exprime plutôt par des symboles, des métaphores, des actes que par des écrits. Là est la valeur intrinsèque des choses et des contextes. Il ne faut ni mentir, ni s'approprier faussement des pouvoirs qui ne nous sont pas attribués, ni devenir un clown rituel comme l'explique un chaman : « Si le pouvoir ne t'est pas donné, tu ne mentiras pas sur le sujet, tu ne prétendras pas le contraire, sinon cela te tuera ou tuerait un de tes proches. » Ne devient pas qui veut un « yuwipi » (voyant guerrier) ou un consacré. Cependant il est recommandé par nos guérisseurs de prier pour nos ennemis, de dire du bien d'eux, puis de poursuivre son chemin en bonne intelligence avec tous. Il y a quelque chose au fond de nous-mêmes qui nous gouverne, que nous croyons être parfois magie, esprit ou « Wakan Tanka ».

Pensées amérindiennes

Les oiseaux volent parce qu'ils croient qu'ils le peuvent.
On doit voguer jusqu'à la concrétisation de ses rêves.
La vie semble parfois comme une montagne dans les nuages.
Continuer à voyager afin d'atteindre l'arc-en-ciel.
Toucher la Terre-Mère pour retrouver son sentier.
D'aucuns peuvent être plus jeunes en années, mais souvent plus vieux dans leur corps.
N'ayons pas peur de pleurer, car ça dégage et libère l'esprit des pensées douloureuses et ainsi élimine les mauvaises pensées de l'organisme.
On n'est jamais seul, car l'Esprit tutélaire nous veille jour et nuit.
Pour garder son corps en forme, il est bon de s'entraîner à courir le matin et de se baigner dans les sources d'eau vive.
Nous croyons qu'il faut éviter les problèmes de famille, car ils brisent le cœur et rouvrent le canal des blessures de l'âme, de l'esprit et du corps.
Si tu veux ton père en vie, il faudra que tu fasses attention, car trop d'insolence le tuera.

Dans les fleurs d'aujourd'hui sont contenues les semences d'où grandira le bonheur de demain.

Grand Esprit, Providence protectrice, guide également la course de notre planète et l'envol de l'aigle.

C'est dans l'âme qu'est contenu le meilleur de soi-même : l'intelligence, la pensée, l'amour et les émotions.

Il ne faut jamais démordre, mais bien aller droit au but. Il faut avoir la conviction de gagner ainsi que l'enthousiasme et la motivation. Toute réalisation trouve son origine dans un rêve, un but précis, un besoin d'aller vers de nouvelles avenues, dans la prise de conscience du pouvoir de l'esprit sur la matière, pour celui qui sait y puiser la force. Pourquoi attendre un lendemain imprévisible, alors qu'aujourd'hui est un jour splendide qu'il faut boire avec avidité ? Regarder du côté du soleil permet d'estomper les ombres qui peuvent assombrir le chemin du succès.

Pointe des sauvages

Soir de solitude

Où la beauté de la mer et celle du firmament
S'harmonisent au spectacle
De centaines d'oiseaux
Dansant à une vitesse vertigineuse
Leur dernier ballet du soir couchant
S'ornant des cercles qui se suivent et s'enlacent
Puis repartent à une allure folle
Pour revenir aussitôt
En dessinant un cœur immense
Entre l'air et l'eau
Devant nos yeux incrédules
Mais soudainement tout le chœur
Dans un parfait ensemble
Se soulève au-dessus du miroir
Brillant de tous les feux de l'harmonie
Puis enfin revient effleurer la mer
Comme dans un dernier baiser
Et pour saluer le soleil se couchant
Dans un lit d'arcs-en-ciel

Âme de tigresse

Je reprends le sentier
Des philosophes des sous-développés
De l'humanité dispersée, démantelée
À la recherche d'une voix
Pour crier mon vertige
Et risquer ma liberté
En bombardant les murs
Qu'enserme la jeunesse
De ma bouche
Et de mon ventre de joies
Nonchalamment allongée
Côte à côte avec la mer
Je fais en vitesse
De longs et profonds voyages
Transportée par des chevaux blancs
Houleux et fringants
Dans un roulis d'écume
Plongeant dans la force énergétique
Pour boire à grandes goulées
Puis la transmettre
Par la voie de la brise chaude
Du midi des nations rouges
Sous les regards stagnants
Des mouettes et des passants
Unie aux quatre éléments du Cercle de Vie
Je ressens leur soutien
Injectée d'amour et de fraîcheur

Libre-échange

Pour l'Amérindien, cinq cents ans de libre-échange
Libre-échange contre notre liberté
Libre-échange contre nos richesses naturelles
Renouvelables et non renouvelables
Contre vos crois ou meurs
Croix de mercure, d'isolement, d'emprisonnement, d'apartheid
De missiles infanticides lancés sur nos territoires et sur
les nations Innus
D'éducation très secondaire et primaire déformante, annihilante
De tyrannie perpétrée contre nos peuples par vos «chefs»
Indiens que vous cuisinez à la bébé Doc
De cinq cents ans de génocide
Ère de mort
Aux dents de lion
À la McDonald & Sons
Soucieux de s'assurer
L'écologique économique
Des fast-food des développés
Et des chain-saws des sous-développés
Qui ne laissent que les marques des matraques
Qui résonnent dans nos bois et lacs
Réponses à nos enfants qui ont besoin de viande de caribou
Nourriture traditionnelle remplaçant vos supermarchés
Afin d'oublier le goût âcre de vos baloneys

Dépossédé de l'ange

Pourquoi chaque jour
Faut-il mourir
Dans la langueur
L'oreille et l'œil collés
À la radio ou à la TV
Afin d'apercevoir, d'entendre notre sang
Résonner dans le drum de la patience
Loin de son vrai peuple
Attaché et les yeux bandés
Pour ne pas entendre nos cris vers lui
Poussés sur des lèvres asséchées par quelques pas
À une brassée de nos cœurs qui meurent sans lui
Pourquoi tant de bûchers sur son passage construits
Par la bouche de la possession
Que possédons-nous? Même pas la vie
Qui s'étoffe dans ses yeux sans oser regarder
Ceux de sa race braqués sur eux
Dans un élan qu'il ne peut vouloir
L'argent, le confort, un plat à manger, qu'est-ce que c'est?
Si tu es empêché de mettre ta main
À ton front pour saluer les larmes des reniés de chaque jour
Pour l'amour de l'incapable d'aimer tes entrailles
Pour cela on te veut seul
Sur le front
Prêt à dormir
D'un sommeil de plomb
Refusant à tes alliés de toujours
Et d'avant-garde
Pour te jeter dans les bras
De l'appât, du néant, enjolivés
Se faisant compagne de l'enfant
Ensorcelé

César Newashish

Un présent et un avenir

Le 24 mai 1991, à Manouane, petite réserve indienne de la nation des Attikameks (située au nord de La Tuque), nous avons eu le très grand honneur, mais surtout la joie immense de revivre nos fêtes ou «agochin» du passé, auxquelles étaient conviées nos nations, venant de tous les coins de la «Grande Isle», comme nous nommions notre continent avant l'arrivée parmi nous de nos frères blancs.

Cette fête, organisée par les nations montagnaise et attikamek, avait un but très particulier : rendre hommage à un héros de la nation attikamek, César Newashish. Toute sa vie, cet homme a été un ardent défenseur des droits amérindiens, guidé par son père et sa mère, soutenu par la fidélité du sourire doux, énigmatique mais déterminé de son épouse et épaulé par la force d'esprit et de volonté de son peuple; il se dévoua à une nation menacée de dislocation, d'éparpillement, de la dépossession de ses territoires millénaires de chasse et de pêche, menacée donc d'anéantissement.

En ce jour si mémorable, César et sa femme étaient assis à la table d'honneur. Cependant ce sage respecté de tous ne parlait pas; son regard semblait perdu dans le passé et reflétait son inquiétude pour l'avenir de son peuple.

Enfin, César fut invité à nous adresser la parole. Alors, pendant une heure et demie, il décrivit sa vie, entretenant un auditoire muet d'émotion. Ce héros amérindien raconta que lui-même n'avait reçu pour toute éducation que celle lui venant de ses parents. Il parla avec amour de la tâche quotidienne qu'il avait dû fournir, souvent jusqu'à l'épuisement, afin que survivent sa famille et son peuple. Dès son jeune âge, ce noble sage savait à quoi sa vie serait consacrée, charge qu'il «partagea» jusqu'à maintenant, sans jamais faillir. Son intelligence brillait sous ses paroles qui ne connaissaient pas d'hésitation; ses yeux sans lunettes ne bougeaient pas; ils étaient rivés sur sa vie de luttes acharnées. Malgré ses quatre-vingts ans avancés, César marchait d'un pas ferme, déterminé et fier; c'était son jour de joie, gagné dans la paix du cœur que procure la liberté d'avoir

«tout donné». Les remerciements fusèrent, soulignés d'embrassades chaleureuses, afin de démontrer l'amour et l'estime pour ce valeureux couple qui n'a jamais manqué à son devoir dans la lutte pour la survivance et l'affranchissement de la Nation attikamek ainsi que dans la défense de tous les Amérindiens ou des Premières Nations.

La salle était remplie, et les enfants participaient attentifs et heureux, écoutant avec respect cet ancêtre dont la vie demeure, pour tous, un modèle de culture et d'apport social précieux. César Newashish relata que la baie d'Hudson avait été l'intermédiaire entre les nations amérindiennes de la Mauricie et celles de la Grande-Bretagne. «À l'époque, précisa ce vénérable guerrier de la paix, on négociait de nation à nation, on avait le monopole du transport, car on connaissait tous les portages, les rivières et les rapides situés sur notre territoire.» Par la suite vint le changement, avec les Français et la colonisation, affirma le doyen de la nation; il nous rappela qu'alors «les Indiens ne payaient pas sur les chemins de fer». Il mentionna aussi que son grand-père lui avait raconté que les relations entre les Attikameks et les Britanniques étaient surtout commerciales — échanges de viandes, fourrures, fruits — et s'étaient révélées satisfaisantes, puisqu'une médaille fut frappée pour symboliser les échanges entre les Indiens et la Compagnie de la baie d'Hudson qui, en ce temps-là, demandait aux Indiens la permission d'exploiter leurs forêts. Mais tout changea à l'arrivée des Français ou des «settlers» sur nos territoires autochtones, expliqua-t-il avec tristesse.

«Puis, dit-il, le gouvernement de ces étrangers, qui n'avait aucun service à proposer à notre population, vint donner ordre à mon peuple de partir et d'aller s'installer à Weymontachi et à Maniwaki.» Cela se produisit vers 1906. Il ajoute encore : «Mon père, qui avait refusé d'être chef, prit la décision, pour le bien de son peuple, de demeurer à Manouane.» C'est alors que l'ovation donnée pour cette page d'histoire de notre pays fut enthousiaste, chaleureuse et réconfortante. Elle fut suivie par un souper des plus délicieux : pâtés de caribou, steaks d'orignal, etc., et, comme dessert, de la «bannick» trempée dans de la compote de bleuets chauds; festin auquel la population entière

fut conviée. Pour clore cette journée mémorable, à quelques invités de marque on présenta une plume d'aigle, dont la valeur symbolique demeure inestimable. Ce fut donc pour moi une très grande joie et un très grand honneur que de recevoir de mes nations sœurs une telle récompense. Les chefs traditionnels ainsi que certains membres de ces nations amérindiennes me remercièrent de mon soutien apporté tant à la lutte engagée pour la protection du territoire qu'à la conservation de la Terre-Mère pour le salut de nos enfants et de ceux des sept générations à venir.

Conjoncture des Fédérations des Premières Nations d'Amérique

Depuis l'arrivée de Colomb, l'annihiliste, nos ancêtres ont lutté, subi des massacres, des démembrements, des génocides, qui perdurent toujours en Amérique du Nord, du Sud et centrale, cela depuis 500 ans d'intrusion et d'infiltration au nom de pouvoirs racistes et envahisseurs. Colonisateurs et soi-disant planificateurs de progrès nourrissent le désir d'en arriver à la subrogation subreptice de nos nations continentales afin de s'approprier nos richesses humaines et naturelles. Cependant, malgré ces siècles de génocides tant physiques que spirituels, nos droits sont demeurés les mêmes; il reste indéniable que même la mort, que nos peuples affrontent avec fierté et courage, ne pourra vaincre notre esprit. Nous sommes une partie intégrante des uns et des autres, et de toute la création. Nos racines sont ancrées profondément dans cette Terre-Mère, et nous avons reçu pour mission de la conserver et de la protéger. Pourtant le colonialisme, l'esclavage, les religions et l'impérialisme, qu'on ose nommer «démocratie» et qui utilisent comme outils les tueries, les massacres, les génocides tant spirituels que physiques, ne peuvent atteindre l'imperturbabilité de la race rouge, car son âme et son esprit restent imprenables. Sur cette conviction reposent notre espoir de liberté sociale et de dignité à retrouver, notre désir d'un retour à une politique saine et juste de même que nos vœux pour une économie qui

puisse remplacer, sur toute l'étendue de notre continent, la pauvreté créée par l'usurpateur.

Malgré cette ère de dépossession, nous savons que le Grand Esprit nous garantit sa force, plus puissante que celle du matérialisme marquée par une évolution à son déclin et destiné à être remplacé par la beauté infinie de la création, omniprésente et omnipotente.

Civilisation judéo-chrétienne

Pourquoi vouloir exercer une vengeance politique sur un peuple appauvri et n'ayant comme défense que sa fierté et son courage! Les nations rouges exigent aujourd'hui la reconnaissance de leurs droits ancestraux — territoriaux, économiques et culturels — sans lesquels nous croyons qu'il ne peut y avoir d'autodétermination. L'Esprit semble maintenant parler à travers celui des femmes, lesquelles comme mères de la terre souffrent du non-respect et de l'abus. Pourquoi les religions, qu'elles soient blanches, rouges, jaunes ou autres, ne demandent-elles pas en cette année 1992, une heure de méditation qui mettrait fin à une ère de 500 ans de «Colomb-annihilisme»? Quant à l'interdépendance raciale, se fait-elle ainsi, à coups de police et d'armée, contre un autre peuple encore plus démuné qui lutte pour les mêmes causes? Car cette même armée est précisément celle de ceux qui demandent pour eux-mêmes l'autonomie et la souveraineté, mais qui osent se poser à leur tour comme colonisateurs. Quelle inconscience! Quelle ignorance de concept! L'échec ou l'avortement du Lac Meech aurait-il à ce point aveuglé les sentiments des gouvernants? Ou seraient-ce les transnationales qui cristallisent le leitmotiv de tout ce drame projeté contre nos peuples? Soulignons toutefois que les droits et traités des Premières Nations n'ont jamais été annihilés, car nous croyons que la terre ne doit être vendue ni cédée à personne. C'est notre mère sacrée. Les abuseurs de notre nation et de notre race, pour mieux pouvoir nous abattre en versant nos larmes et notre sang, s'attaquent à notre liberté, fondement de notre spiritualité.

Nous ne sommes pas des bébés phoques
Nous sommes humains
Nous sommes Terre-Mère d'Amérique
En danger de disparition

Protégez-nous, mettez-nous dans des parcs nationaux
Pour que vous puissiez nous rejoindre
Lorsque vous aurez brûlé
Ce qui reste de notre planète ou continent rouge

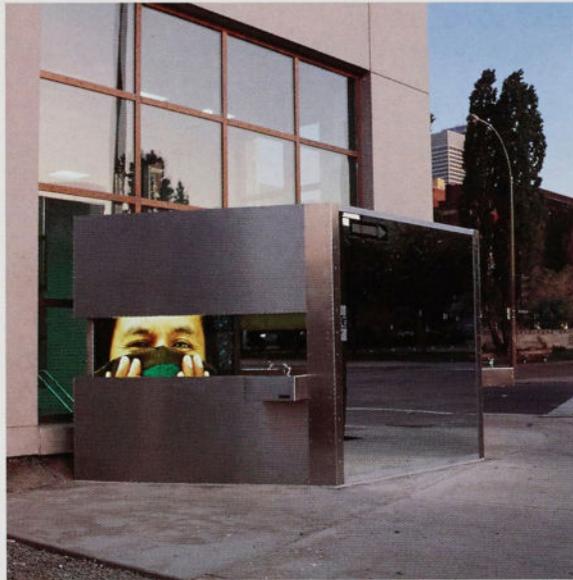
ÉLÉONORE JICONSASSEH* SIOUI

*Descendante en ligne directe d'Aataensic
Née à Wendake (Québec), en 1925.
Mère de clan de la Nation huronne-wendat.

Philosophe et poétesse amérindienne, Éléonore Sioui a organisé des colloques internationaux portant sur des questions relatives au monde amérindien. Ses écrits prennent racine dans la tradition orale et nous révèlent une part du monde spirituel des premiers habitants du continent que les Hurons-Wendats appellent Wendake, la Grande-Île, et que nous nommons les Amériques. Son travail porte sur les luttes, sur les souffrances et sur les réalités de la post-colonisation dans ce continent et dans d'autres lieux du monde.

Éléonore Sioui a notamment publié : «Femme de l'isle», recueil de poèmes, numéro hors série de *Sur le dos de la tortue*, revue de littérature amérindienne (Rillieux France, 1991) ; *Corps à cœur éperdus* (Val-d'Or [QC], Ici et d'ailleurs, 1991) ; *Andatha* [anthologie de poèmes] (Val-d'Or [QC], Hyperborée, 1985).

CATALOGUE



Réservoir, 1992
Kiosque fontaine accolé à l'entrée du métro Place-des-Arts,
au coin de la rue Jeanne-Mance et du boulevard de Maisonneuve





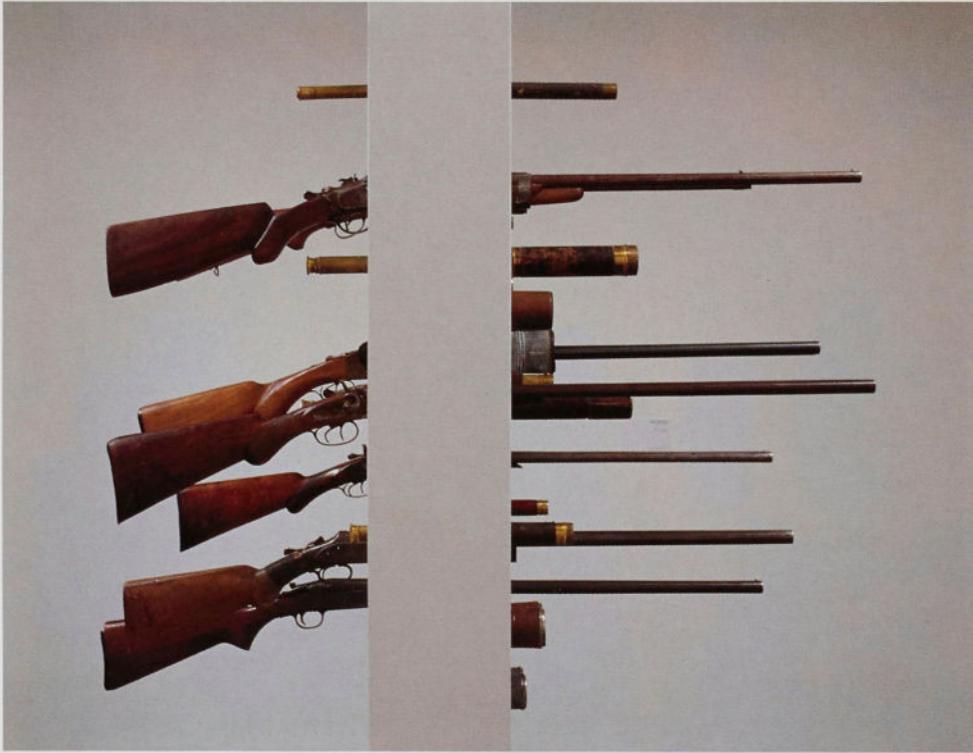
Lohengrin / bacitracin, 1990
Collection privée

circumcize / ostracize, 1991

Avec l'aimable permission de Ronald Feldman Fine Arts, New York



pandemic / endemic, 1991
Collection privée



L'Éclaireur, 1991-1992
Collection : Tom Patchett, Los Angeles



Détails, 1992



Les Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, 1992

CHRISTIAN
BOLTANSKI



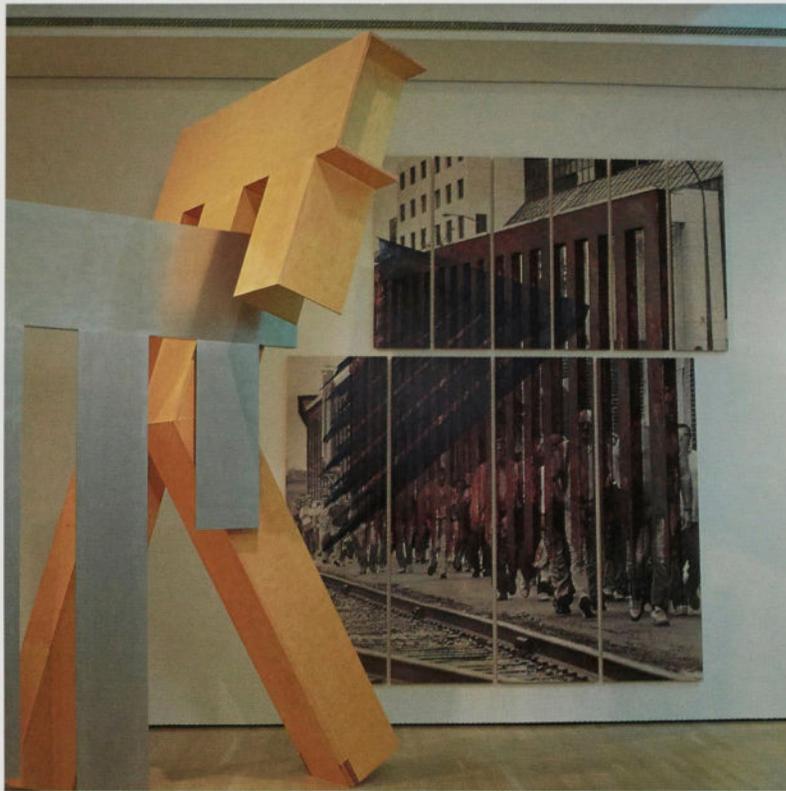




Artiste en conversation un jour d'audience, 1992

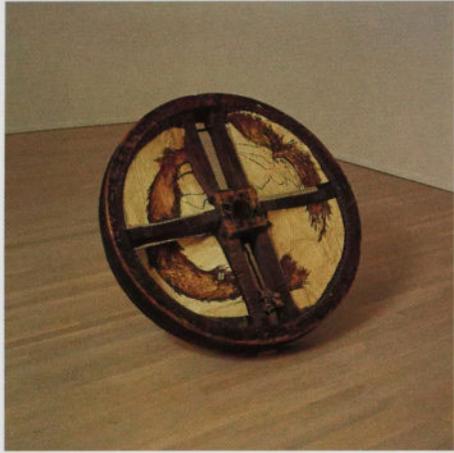








Parabole n° 9... ainsi soit-il : les usines ferment, les musées ouvrent, 1992
(Suite à une photographie de la fermeture des ateliers Angus
parue dans *Le Devoir* du 9 novembre 1991)



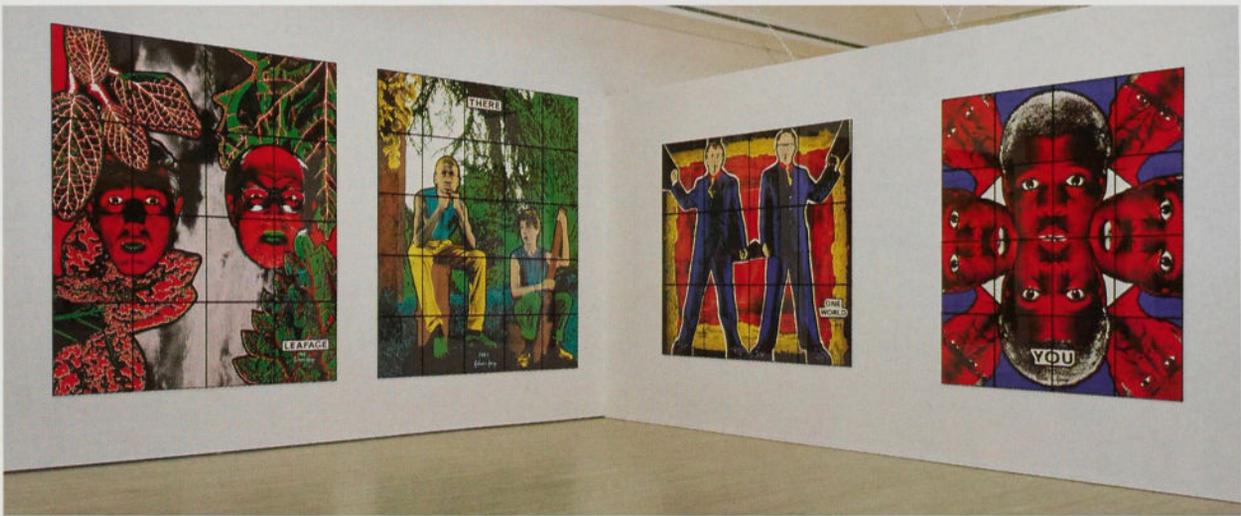


Lagrima viva, 1992

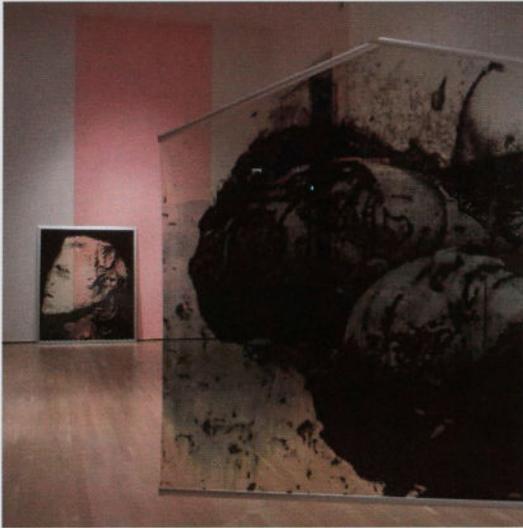
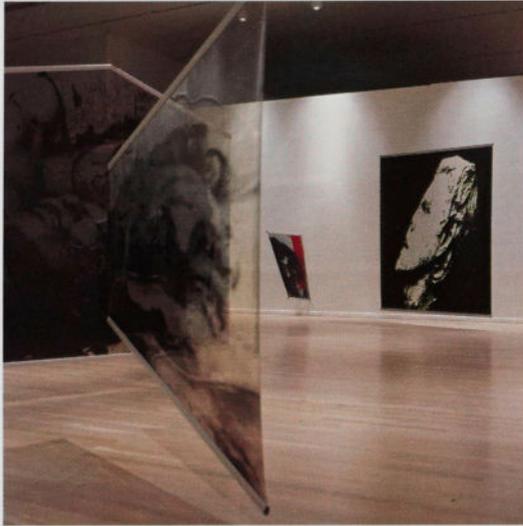


Fallers, 1984, et *Exists*, 1984. Avec l'aimable permission de la Anthony d'Offay Gallery, Londres

Flow, 1988, et *Wrong*, 1988. Avec l'aimable permission de la Anthony d'Offay Gallery, Londres
A.D., 1987, et *Leafage*, 1988. Collection : Janet de Botton, Londres



Leafage, 1988. Collection : Janet de Botton, Londres.
There, 1987, *One World*, 1988, et *You*, 1986. Avec l'aimable permission de la Anthony d'Offay Gallery, Londres





An Incident, 1992

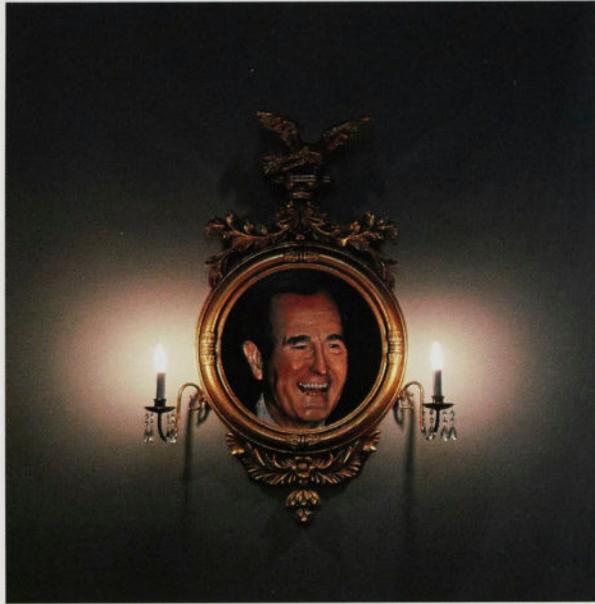


Affiche de métro refusée par la STCUM et utilisée dans la rue de juin à septembre 1992

Drapeau installé au Musée



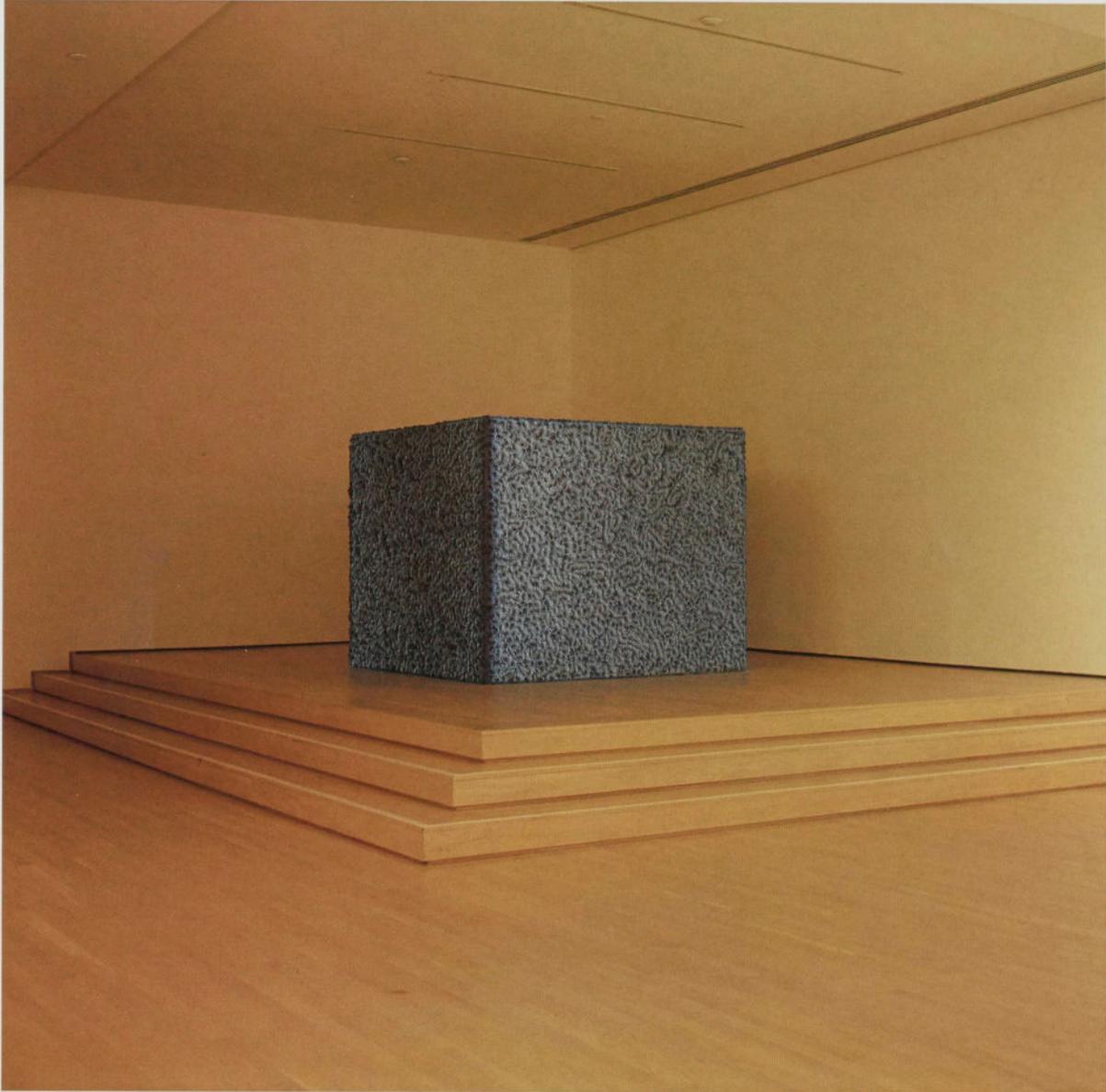
Je me souviens, 1992
Affichage de rue de mai à septembre 1992.



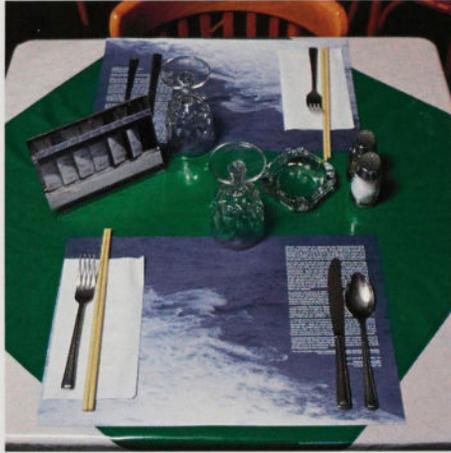
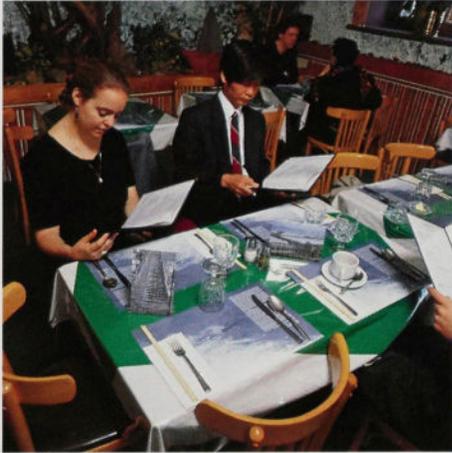


Eagle and Prey (Aigle et Proie), 1992





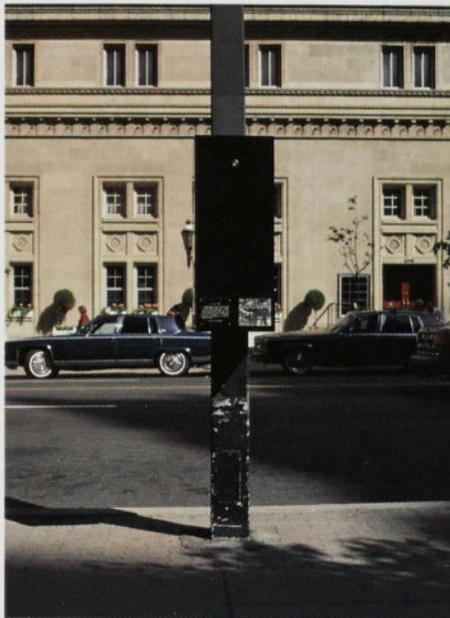
Socle du Monde 1991, 1991-1992
Hommage à Piero Manzoni pour son *Socle du Monde 1961*





Je me souviens, 1992
Intervention dans trois restaurants vietnamiens de Montréal :
Dalat, rue de Bleury; *Delta-Ba*, rue Prince-Arthur; *La Vietnamienne*, rue Duluth

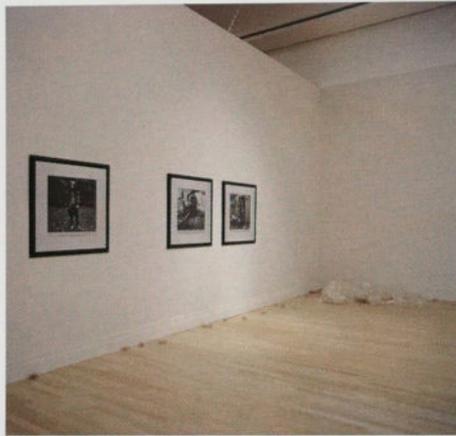




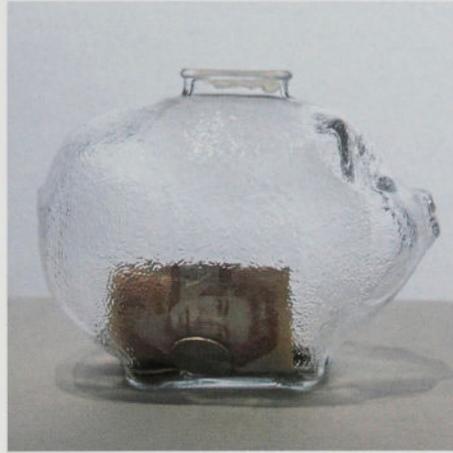
Une odeur de désordre, 1992
10 monuments temporaires dans la ville de Montréal

Dix «monuments olfactifs» ont été installés en divers endroits de la ville de Montréal. Pour chacune des odeurs, le choix du site a été dicté par des manifestations (iconoclastes) antérieures de désordre public. Les odeurs, créées pour chaque site particulier, rappellent les événements originels en ranimant de possibles expériences personnelles et parallèles. Celles-ci, peut-être trop banales pour justifier un monument, nous rappellent néanmoins l'impossibilité de retrouver le passé sous sa forme absolue. La photographie ou le dessin qui accompagne chaque monument situe l'événement historique; le texte décrit le souvenir imaginaire d'une personne qui en aurait été le témoin.

Intervention dans 4 librairies de Montréal (Champigny, Flammarion [succursale Laurier], Gallimard, Lexis) : section de livres portant sur le thème de l'odeur.





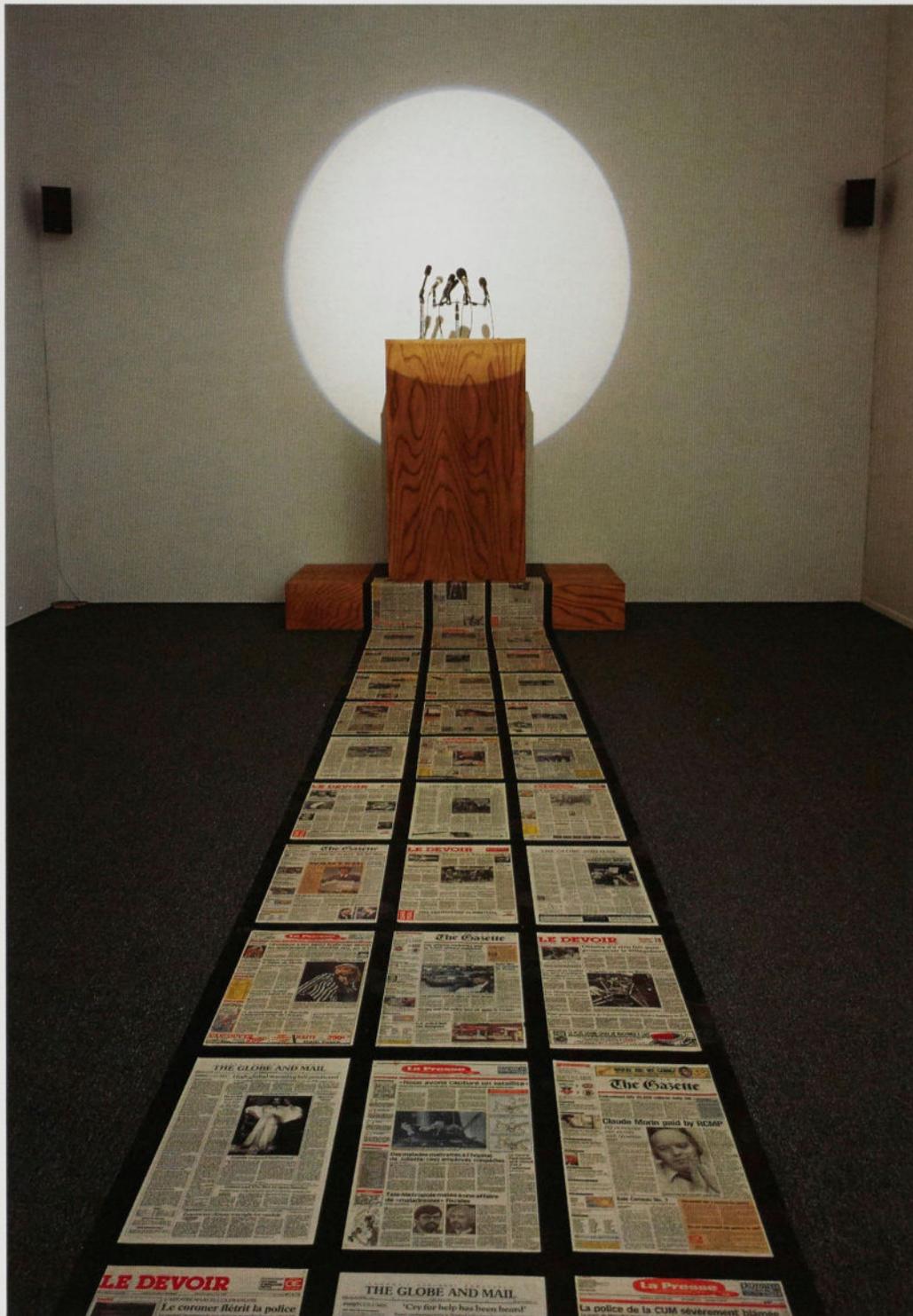




E pur si muove, 1991

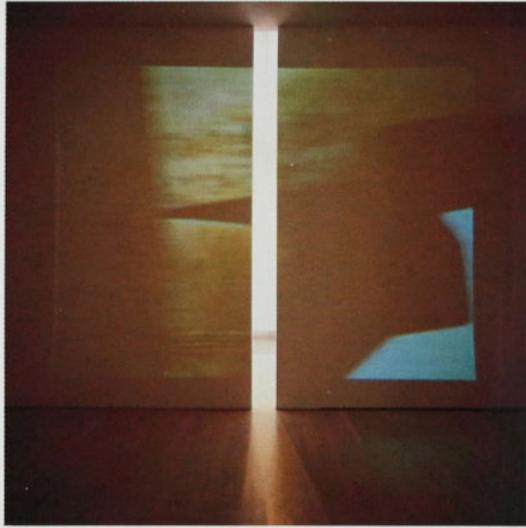
Œuvre composée de 3 tirelires déposées sur 3 socles : la première tirelire contient le résultat d'une série de conversions entre des devises canadiennes, britanniques et françaises. La seconde contient l'ensemble des reçus des opérations bancaires. La troisième tirelire contient la même somme que la première. Les opérations de change ont été effectuées du 21 au 25 mai 1992, à Montréal.

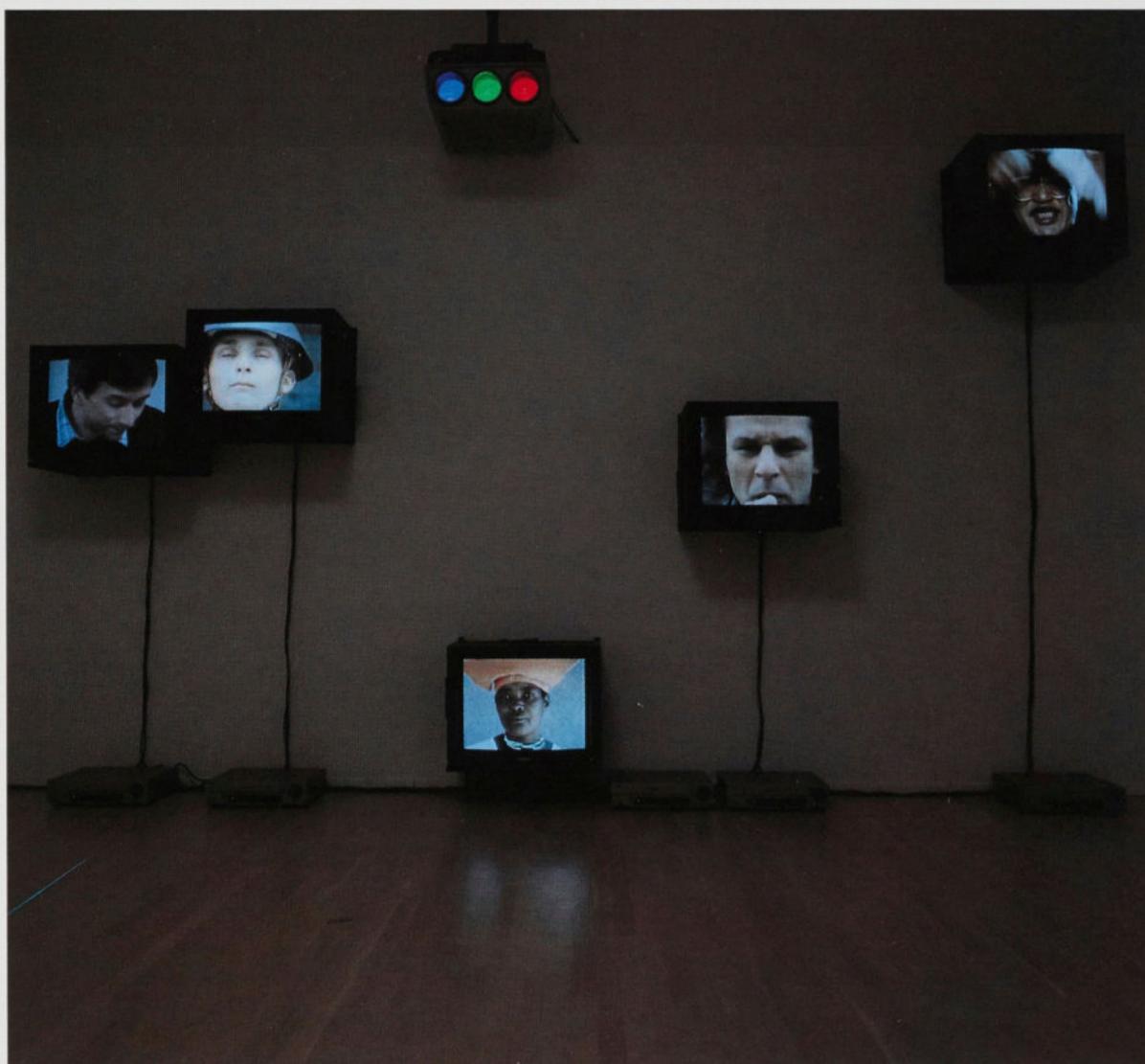




Les Mots : la salle de conférence de presse, 1992

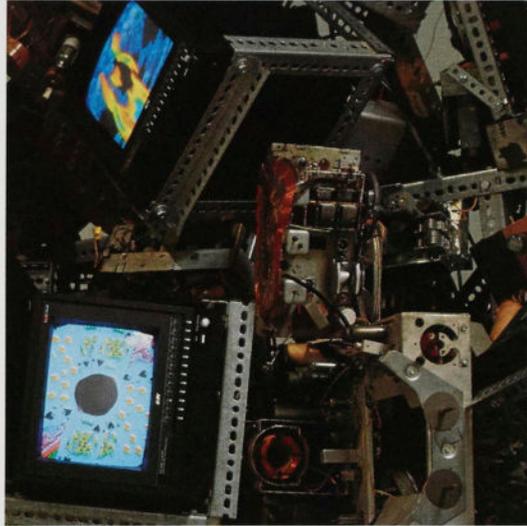
L'artiste désire remercier les personnes suivantes de leur aide :
 Daniel Azelie, Stephanie Berger, Caterina Borelli, Hamid Laïdaoui,
 Ramon Martinez, Jessica Nissen, Jocelyn Robert





United Colors, 1990-1992

Comprenant les vidéogrammes couleur suivants :
Poseidon Temple, Paestum, 1988; Soldier, East Germany, 1990; African Woman, 1991;
Japanese Man, 1991; Terrorist, West Germany, 1991; Arabic Man, 1992

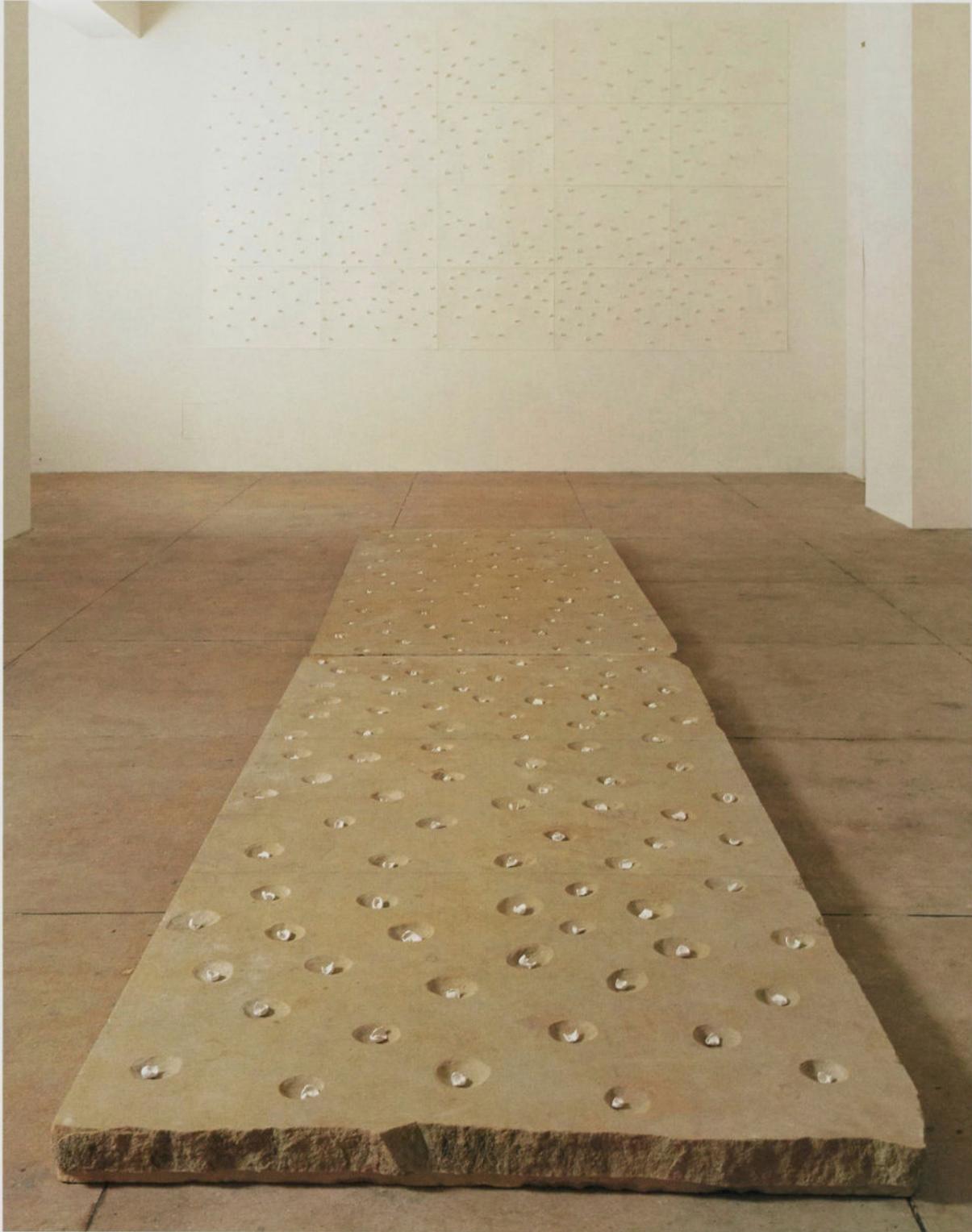




India Invented the Wheel, but Fluxus Invented India, 1991
Avec l'aimable permission de la Carl Solway Gallery, Cincinnati

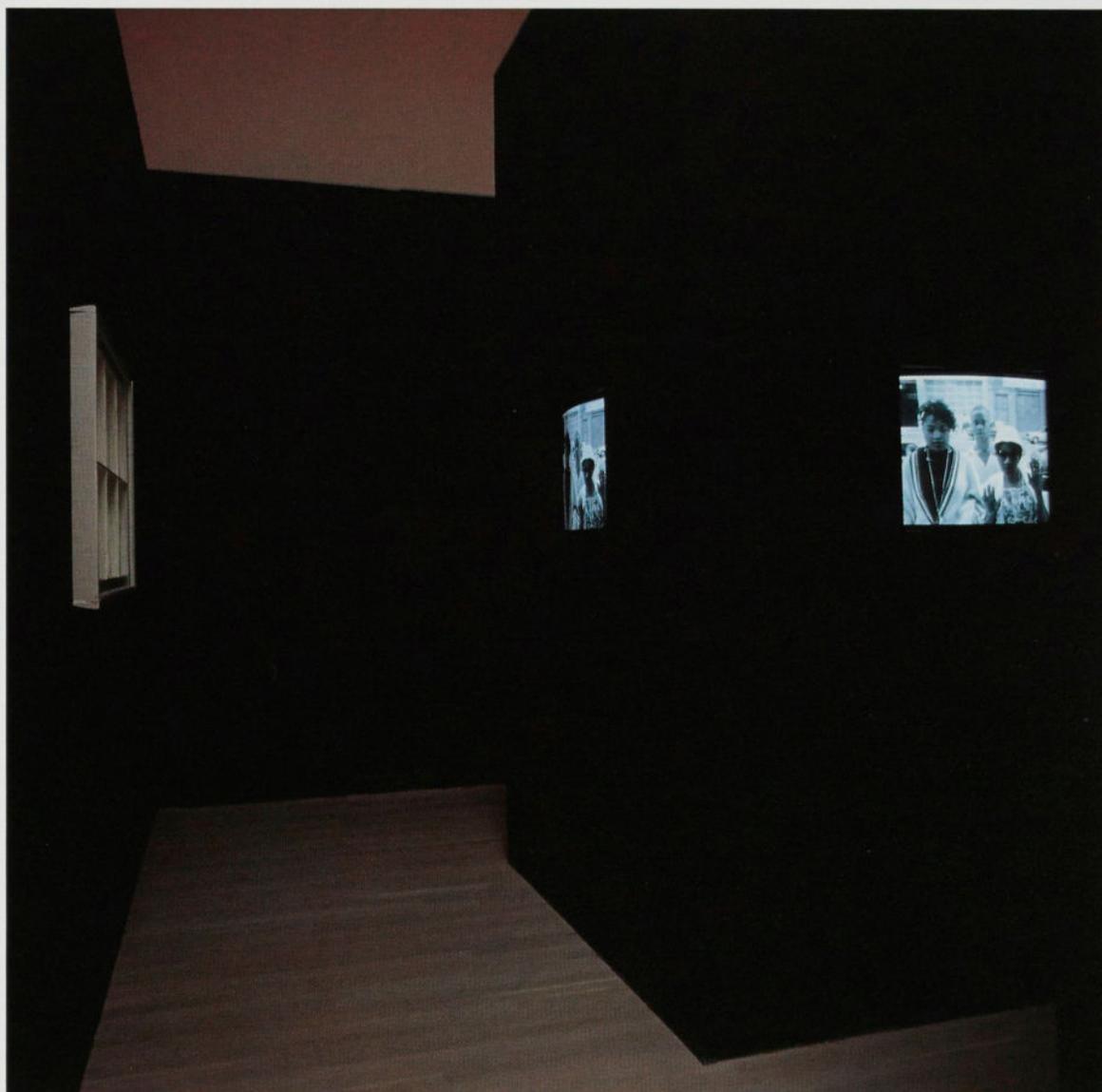


I Have Been a Tree in the Hand, 1984-1991, et *Sans titre* (détail), 1989
Avec l'aimable permission de la Marian Goodman Gallery, New York

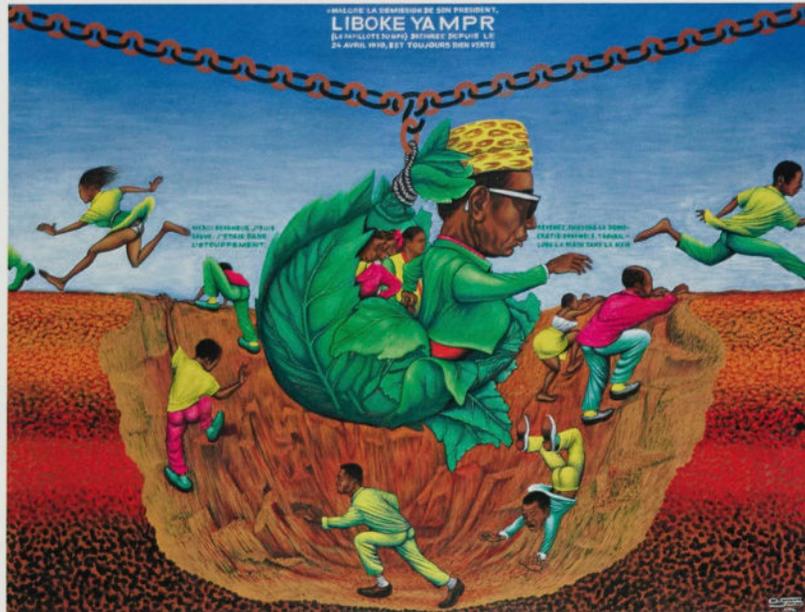


Unghiate, 1989
Avec l'aimable permission de la Marian Goodman Gallery, New York



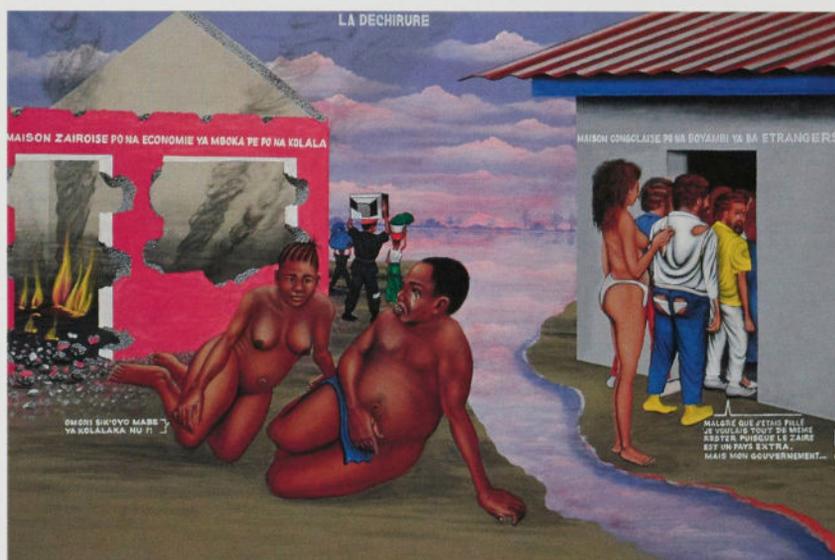
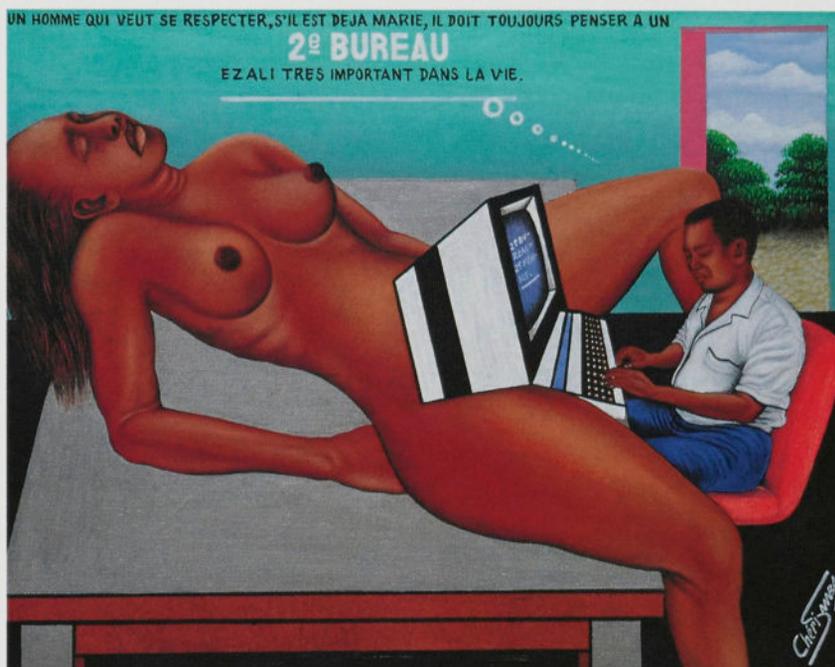


What It's Like, What It Is #1, 1991
Avec l'aimable permission de la John Weber Gallery, New York



Liboké Ya MPR, 1991
Collection : M. et M^{me} Claude Bonan, Montpellier, France

Le Malade du Sida, 1991
Collection : M. et M^{me} Claude Bonan, Montpellier, France



2^e Bureau, 1991

Avec l'aimable permission de la galerie Jean-Marc Patras, Paris

La Déchirure, 1991

Avec l'aimable permission de la galerie Jean-Marc Patras, Paris

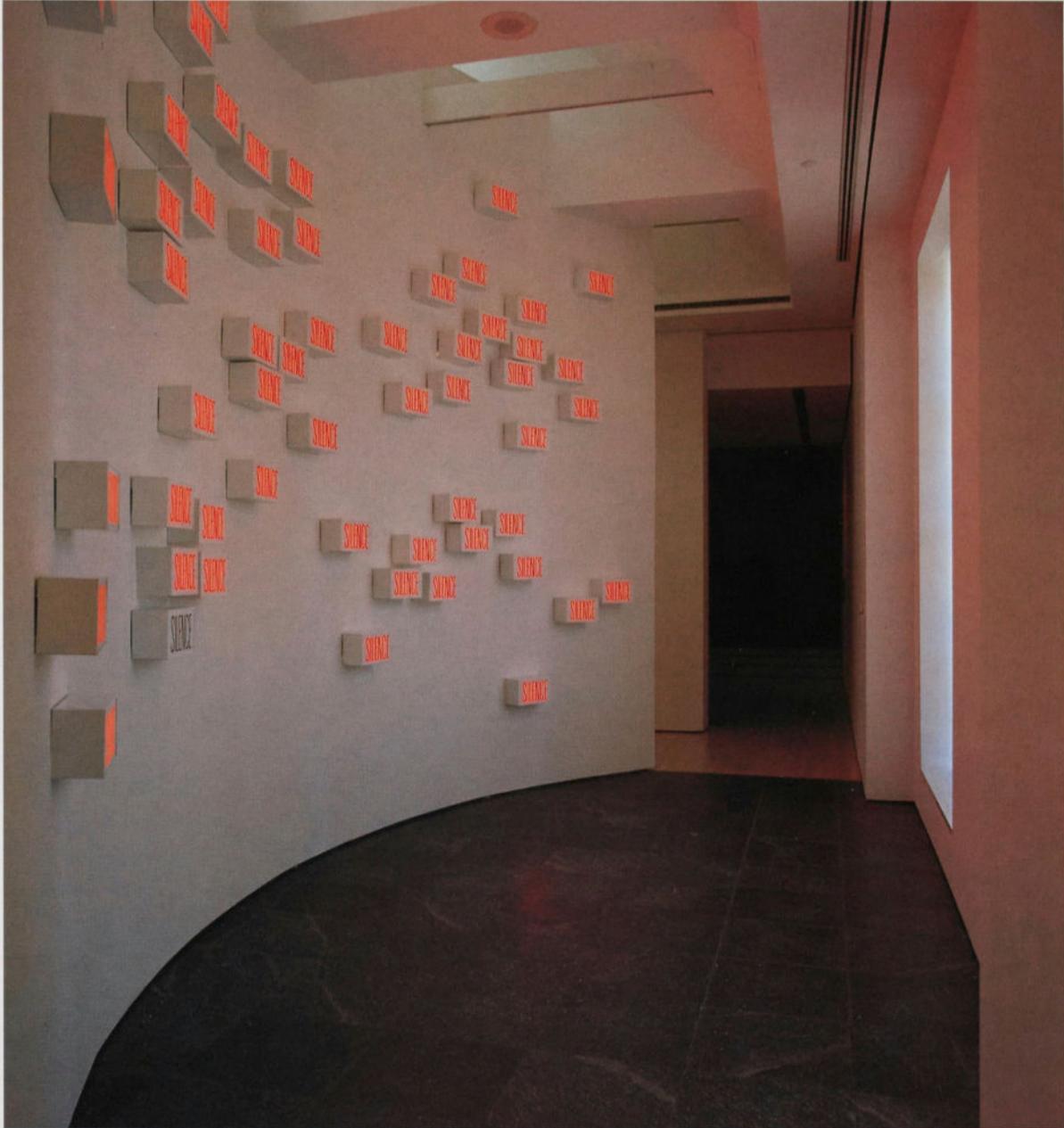


Growing Protectors, 1991-1992

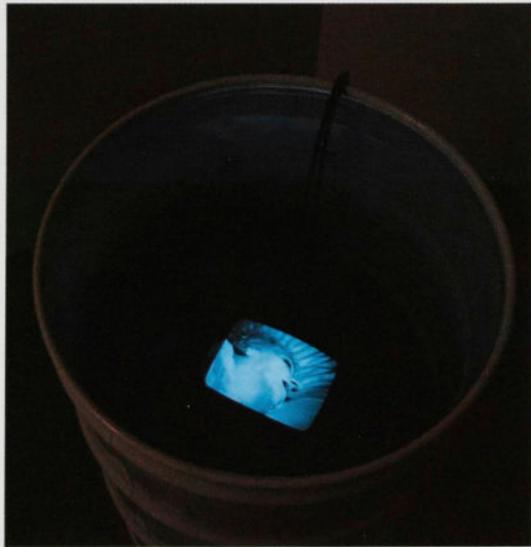
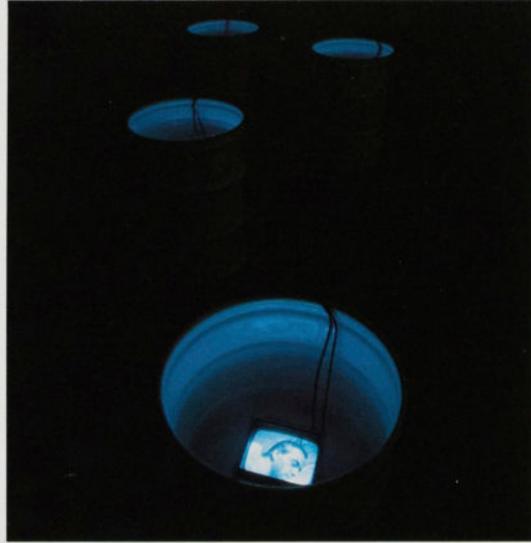
ALAN
SONFIST





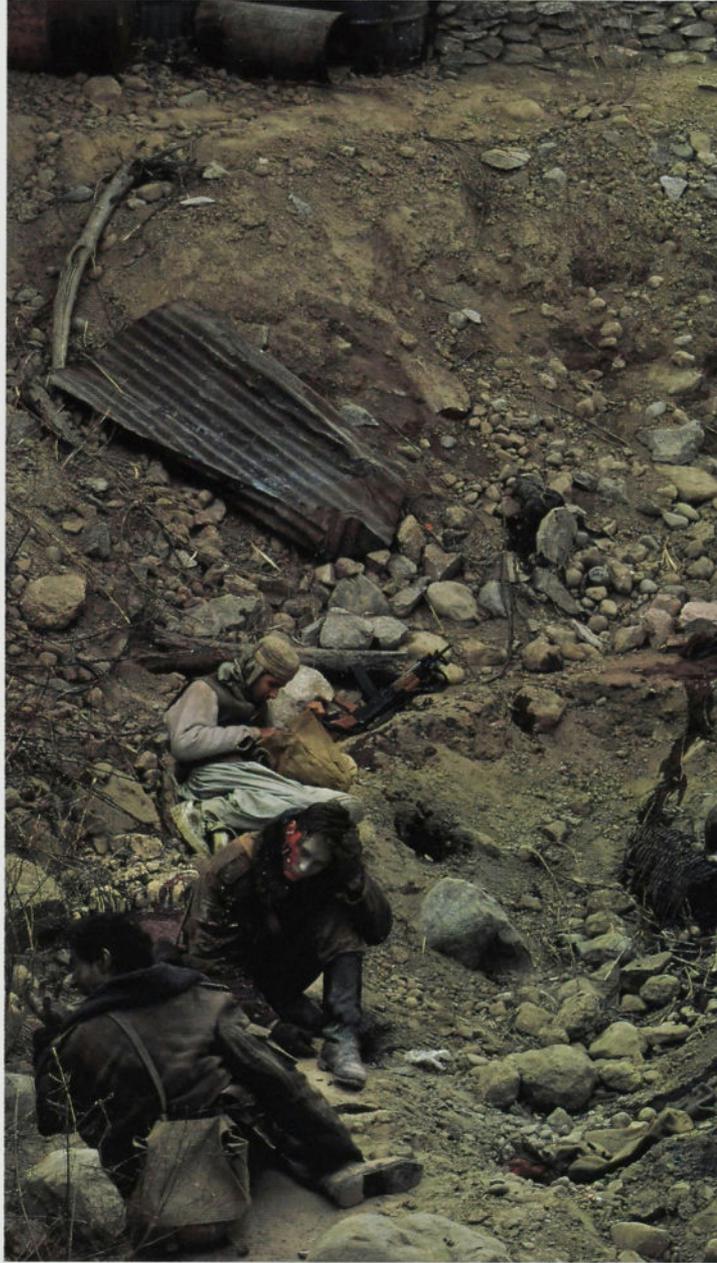


Signs (Signes), 1992





The Sleepers, 1992



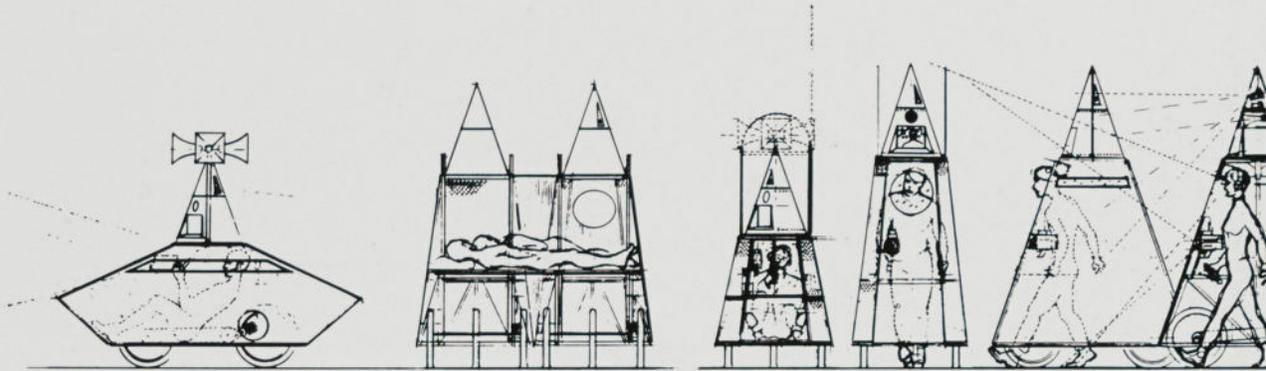


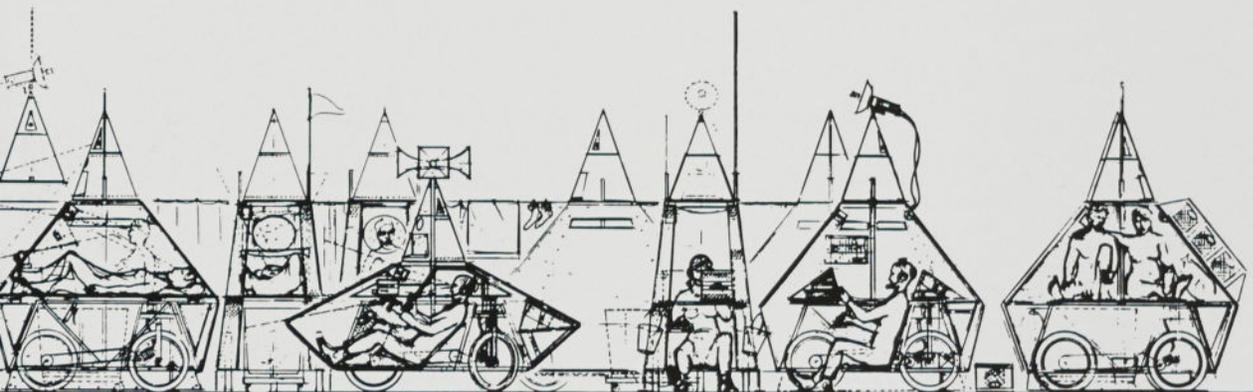
*Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Mogor, Afghanistan, Winter 1986) /
Les morts parlent (une vision, après une embuscade tendue à une patrouille de l'Armée rouge, près de Mogor, Afghanistan, hiver 1986), 1991-1992*
Avec l'aimable permission de la Marian Goodman Gallery, New York





Émanation = Le Musée noir, 1991-1992





Poliscar, 1991

Proposition pour un Réseau de communication des sans-abri
opérant à partir du parc de véhicules Poliscar

Recherche en communication : Bruce Ferguson, Klaus vom Bruch, Ingo Gunther, Grai St. Clair Rice.
Réalisation du vidéo : Grai St. Clair Rice. *Conseil sur la philosophie du squat et photographie des essais du Poliscar :*
John Ranard. *Conseil sur le logement, l'organisation et les communications des sans-abri, et sur les politiques qui les concernent :*
Robert de Dinkinsville (campement de sans-abri à New York, démantelé en 1991). *Réflexions, avis, suggestions
et critiques :* Pixsy et Nick de Dinkinsville, et Nancy, une ancienne résidente de Dinkinsville.
Fabrication du prototype de Poliscar : Paul Geshlinder. *Conseil en matière d'ingénierie :* Bob Sharp. *Assistance technique :*
Torry Zastro d'Ikegami. *Conseil technique :* Leffert Brown. *Évaluation technique, soutien et assistance :*
Rosalyn Deutsche, Mark Rakatanski, Keong Park, Warren Niesluchowski, Leslie Sharpe, Michael Nolan.
Aide additionnelle : Noreen Ash MacKay, Joel Katz, Sherry Buckberrough

BIOBIBLIOGRAPHIES DES ARTISTES

Note au lecteur

La notice biobibliographique type comprend des renseignements biographiques sur l'artiste, une liste d'expositions individuelles et collectives, puis une bibliographie sélective. Les expositions sont répertoriées par ordre chronologique inversé. Ici, chaque article inclut dans l'ordre : le titre de l'exposition (s'il y a lieu); l'institution qui l'accueille; la ville; le pays ou la province canadienne. Pour des raisons d'économie de place, les catalogues sont mentionnés avec l'exposition ou l'événement appropriés. Dans certaines notices, il a été jugé nécessaire d'indiquer, à la suite de l'exposition la plus récente dans une galerie, les années où d'autres expositions ont eu lieu. Les titres des expositions et des catalogues respectent la langue et, dans la mesure du possible, l'orthographe et la ponctuation originales.

La bibliographie est colligée par ordre chronologique inversé, avec des subdivisions, et pour chaque année, par ordre alphabétique d'auteurs. Les catalogues ne sont mentionnés que dans les cas où cela semblait nécessaire. La présentation respecte les règles du *Guide de rédaction bibliographique* publié par la Bibliothèque nationale du Canada.

**DENNIS
ADAMS**

Né à Des Moines, Iowa, États-Unis, en 1948.
Vit et travaille à New York, États-Unis.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 Portikus, Francfort, Allemagne
Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne
Trans Actions, Galerie Franck & Schulte, Berlin, Allemagne
- 1991 Patricia Hearst A Thru Z, 1979, Die Orangerie, Englischer Garten, Munich, Allemagne. — Dans le cadre de l'événement Foto-Projekt München. — Catalogue
Road to Victory [installations au Project Room], The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de Laura Rosenstock
Vanities, Galerie Lumen Travo, Amsterdam, Pays-Bas
- 1990 Street Vanities, Kent Fine Art, New York, N.Y., É.-U. — Publication (The Architecture of Amnesia) : texte de Mary Anne Staniszewski
The Archive [installation], Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Dépliant : texte de Amada Cruz
Trans Actions, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France
- 1989 Holy War, Christine Burgin Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Public Access [installation], Galerie Meert-Rihoux, Bruxelles, Belgique
Preferred Properties [installation], John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1988 Transit Authorities, De Appel Foundation, Amsterdam, Pays-Bas
Falling Water [installation], Nature Morte Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Making Connections, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France
Public Image : Homeless Projects by Krzysztof Wodiczko and Dennis Adams, The Clocktower, Institute for Art & Urban Resources, New York, N.Y., É.-U. — Publication
- 1987 Out of Service, City University Graduate Center Mall, New York, N.Y., É.-U.
Dennis Adams : Building Against Image 1979-87, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : texte de Patricia C. Phillips ; interview par Howard Halle
- 1986 Selling History, Nature Morte Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1984 Kiosks for America, The Kitchen, New York, N.Y., É.-U.
- 1980 California Two Tone Political Conversion/Confusion Furnishings [installation], California State University, Long Beach, Calif., É.-U.
Shifting Cinema for a Red, White and Blue Movie [installation], Miami University, Oxford, Ohio, É.-U.
- 1979 Patricia Hearst : A Thru Z [installation], Minneapolis College of Art & Design, Minneapolis, Minn., É.-U. — Dépliant : introduction de John Bowsher
Patricia Hearst : A Second Reading [installation], Artists Space, New York, N.Y., É.-U.

PRINCIPALES ŒUVRES PUBLIQUES

- 1992 Cataratas, Ubeda, Espagne
Port of View, L'Observatoire, Marseille, France
Arcadian Blind [permanent], Floriade, Zoetermeer, Pays Bas. — Dans le cadre de l'exposition Allocaties/Allocations
- 1991 Ehrentempel, Munich, Allemagne
Emancipation, Boston, Mass., É.-U. — Commandité par Photographic Resource Center, Boston
- 1990 Siege, Derry, Irlande du Nord. — Dans le cadre de l'exposition New Works for Different Places, TSWA Four Cities Project
- 1989 Pedestrian Tunnels, Esslingen-am-Neckar, Allemagne. — Dans le cadre de l'exposition I. Internationale Foto-Triennale
Kunstinsel, Hambourg, Allemagne. — Dans le cadre de l'exposition D & S Ausstellung
Bus Shelter V & VI, Museum Folkwang Essen, Essen, Allemagne
- 1988-1989 Bus Shelter VIII, rues Queen et Bay, Toronto (Ont.), É.-U. — Dans le cadre de l'exposition Publics Art
- 1988 Landfill : Bus Station [en collab. avec Andrea Blum], Battery City Park, New York, N.Y., É.-U. — Dans le cadre de l'exposition The New Urban Landscape ; commandité par Real Estate Developers Olympia and York
Public Commands/Other Voices, Metro Dade Art in Public Places, Metro Dade Center, Miami, Flor., É.-U.
Fallen Angels, Steirischer Herbst, Graz, Autriche. — Dans le cadre de l'exposition Bezugspunkte 38/88 : Points of Reference
Reworking, Genève, Suisse. — Dans le cadre de l'exposition Reprises de vues
Bus Shelter VIII/Alteration, C.W. Post Campus, Long Island University, Brookville, N.Y., É.-U.
- 1987 Bus Shelter IV, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Allemagne. — Dans le cadre de l'exposition Skulptur Projekte
- 1986-1988 Bus Shelter II, 14^e Rue et 3^e Avenue, New York, N.Y., É.-U. — Commanditée par Public Art Fund
- 1985 A Podium for Dissent [en collab. avec Nicholas Goldsmith, architecte, FTL Associates, et Ann Magnuson, artiste de performance], Battery City Park, New York, N.Y., É.-U. — Dans le cadre de l'événement de Creative Art Art on the Beach
- 1983-1986 Bus Shelter I, 66^e Rue et Broadway, New York, N.Y., É.-U. — Commandité par Public Art Fund
- 1978 Patricia Hearst : A Second Reading, 8^e Avenue et 10^e Rue, New York, N.Y., É.-U.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 Pour la suite du Monde, Musée d'art contemporain de Montréal. — Catalogue ; cahier avec propos et projets des artistes
Allocaties/Allocations, Floriade den Haag-Zoetermeer 1992, Zoetermeer, Pays-Bas. — Catalogue
- 1991 ArgusAuge, Königsplatz, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Allemagne. — Catalogue
Artists of Conscience : 16 Years of Social and Political Commentary, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Power : Its Icons, Myths and Structures in American Culture, 1961-1991, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind., É.-U. — Catalogue
Enclosures and Encounters : Architectural Aspects of Recent Sculpture, Storm King Art Center, Mountainville, N.Y., É.-U. — Catalogue
Constructing Images : Synapse Between Photography and Sculpture, Lieberman & Saul Gallery, New York, N.Y., É.-U. ; Tampa Museum of Art, Tampa, Flor., É.-U.
The Political Arm, John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1990 Passages de l'image, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire, en 1991] ; Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne ; Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, É.-U. ; en 1992 : San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U.]. — Catalogue ; version espagnole/anglaise publiée par la Fundació Caixa de Pensions en 1991
Images in Transition : Photographic Representation in the Eighties, National Museum of Modern Art, Kyoto ; National Museum of Modern Art, Tokyo, Japon. — Catalogue
Eighth Biennale of Sydney : The Readymade Boomerang : Certain Relations in 20th Century Art, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie. — Catalogue
Rhetorical Image, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : comprend une interview

- First Tyne International, 1990 : A New Necessity*, National Garden Festival, Gateshead, Angleterre, R.-U. — Catalogue
- New Works for Different Places : TSWA Four Cities Project*, organisée par TSWA dans diverses villes du Royaume-Uni : Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord; Third Eye Centre, Glasgow, Écosse; Projects UK, Newcastle, Angleterre; Plymouth Arts Centre, Plymouth, Angleterre. — Catalogue
- For Real Now*, Stichting de Achterstraat, Hoorn, Pays-Bas. — Catalogue
- Life-Size : A Sense of the Real in Recent Art*, Israel Museum, Jérusalem, Israël. — Catalogue
- I. Internationale Foto-Triennale*, Villa Merkel, Esslingen-am-Neckar, Allemagne. — Catalogue
- D & S Ausstellung*, Kunstverein in Hamburg, Hambourg, Allemagne. — Catalogue
- 1989 *Image World : Art and Media Culture*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Tenir l'image à distance*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
- Magiciens de la Terre*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou; Grande Halle, La Villette, Paris, France. — Catalogue
- Images critiques : Adams, Jaar, Jammes, Wall, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, Paris, France. — Catalogue
- Sequence(con)sequence : Photographic Multiples of the Eighties*, Edith C. Blum Art Institute, Bard College Center, Annandale-on-Hudson, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Conspicuous Display*, Stedman Art Gallery, Rutgers University, Camden, N.J., É.-U. — Catalogue
- The Photography of Invention : American Pictures of the 80's*, National Museum of American Art, Washington, D.C., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis : Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill.; Walker Art Centre, Minneapolis, Minn.] — Catalogue
- 1988 *Publics Art : Dennis Adams, Alan Belcher*, Cold City Gallery, Toronto (Ont.). — Dépliant
- Public Discourse*, Real Art Ways (RAW), Hartford, Conn., É.-U.
- Dennis Adams, Alfredo Jaar, Jeff Wall, Tomoko Liguori*, Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Bezugspunkte 38/88 : Points of Reference*, Steirischer Herbst, Graz, Autriche. — Catalogue
- Reprises de vue*, Halle Sud, Genève, Suisse. — Catalogue
- Presi per incantamento : la nuova fotografia internazionale*, Padiglione di arte contemporanea (PAC), Milan, Italie. — Catalogue
- Insight/On Site*, Hillwood Art Gallery, Long Island University, Brookville, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Photography on the Edge*, The Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee, Wisc., É.-U. — Catalogue
- Material Ethics*, Milford Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Constructions : Between Sculpture and Architecture*, Sculpture Center, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Accrochage I : Dennis Adams, Dan Graham, Louise Lawler*, Galerie Meert-Rihoux, Bruxelles, Belgique
- 1987 *Constitution [Installation de Group Material]*, The Temple Gallery, Temple University, Philadelphie, Penns., É.-U. — Catalogue
- Art in the Dark*, City Without Walls, Newark, N.J., É.-U. — Catalogue
- Atlantic Sculpture*, Art Center College of Design, Pasadena, Calif., É.-U. — Catalogue
- Im Auftrag : Skulpturen im öffentlichen Raum*, Museum Folkwang, Essen, Allemagne. — Catalogue
- Spectre of Saturation*, McIntoch/Drysdale Gallery, Washington, D.C., É.-U.
- Skulptur Projekte in Münster 1987*, Domplatz, face au Westfälisches Landesmuseum, Münster, Allemagne. — Catalogue

- 1986 *Uplifted Atmospheres, Borrowed Taste*, Hallwalls Contemporary Arts Center, Buffalo, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Lost/Found Language*, Lawrence Gallery, Rosemont College, Rosemont, Penns., É.-U.
- Cinemaobject*, City Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Liberty and Justice*, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Homeless at Home*, Storefront for Art & Architecture, New York, N.Y., É.-U.
- 1985 *Disinformation : The Manufacture of Consent*, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- The Artist as a Social Designer*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Calif., É.-U. — Dépliant
- Not Just Any Pretty Picture* [dans le cadre de l'événement *State of Union/ State of Mind*], P.S. 122, New York, N.Y., É.-U. — Commandité par PADD
- 1984 *Contemporary Perspectives 1984*, Center Gallery, Bucknell University, Lewisburg, Penns., É.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue
- Site Specific Proposals*, East Carolina University, Greenville, Car. du N., É.-U.
- 1983 *Persuasion(s)*, The Kitchen, New York, N.Y., É.-U.
- Subculture*, Group Material, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante]
- 1982 *100 Anniversary Invitational Art Exhibition*, YMI/YWHA, Union, N.J., É.-U.
- 1979 *Reality of Illusion*, Denver Art Museum, Denver, Col.; University of Southern California, Los Angeles, Calif., É.-U. [exposition itinérante en 1980]. — Catalogue
- In the Shadow of Marcel Duchamp*, Grolier Club Library; Franklin Furnace Archive, New York, N.Y., É.-U.
- 1977 *Great Enlargements*, Midway Studios, Chicago, Ill., É.-U.
- Allegoria dell'impronta digitale*, Galleria Mercato del Sale, Milan, Italie
- Art Stories*, Libra Gallery, Claremont Graduate School, Claremont, Calif., É.-U. — Dépliant
- 1974 *American Painting and Sculpture Today*, Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, É.-U.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1989 Adams, Dennis; Duval, Adèle. — *Public difference*. — New York : Christine Burgin Gallery, 1989. — 95 p. — Livre d'artiste
- 1986 «Questionnaire». — *Zone 1/2 : The contemporary city*. — Sous la dir. de Michel Feher et de Sanford Kwinter. — New York : Urzone, 1987. — P. 423, 455
- 1985 «Transit authorities». — *Stroll*. — (Spring/Summer 1985). — P. 3
- ### Livres
- 1991 *Jahresring 38*. — Sous la dir. de Kasper König et de Hans-Ulrich Obrist. — Munich : Silke Schreiber Verlag, 1991. — P. 9-17
- Grout, Catherine. — *À propos de l'art dans la ville*. — Besançon, France : Association Unité Mobile, 1991. — P. 30-32
- 1989 Magnani, Gregorio; Salvioni, Daniela; Verzotti, Giorgio. — *Special effects : the photographic experience in contemporary art*. — Milano : Giancarlo Politi Editore, 1989. — P. 13, 25-27, 162, 165, 191
- Kunst im öffentlichen Raum*. — Sous la dir. de Volker Plagemann. — Köln : DuMont Buchverlag, 1989. — P. 125, 129, 142, 148, 242
- 1988 Finkelpearl, Tom. — «Public image : homeless projects by Krzysztof Wodiczko and Dennis Adams». — *Modern dreams : the rise and fall of pop art*. — Boston : Institute of Contemporary Art; New York : The Clocktower; Cambridge : The MIT Press, 1988. — P. 111-118
- Okun, Rob A. — *The Rosenbergs : collected visions of artists and writers*. — New York : Universe Books, 1988. — Planches 50, 51
- 1981 *Still photography : the problematic model*. — Sous la dir. de L. Thomas et de P. D'Agostino. — San Francisco : NFS Press, 1981

Articles de périodiques

- 1992 Staniszewski, Mary Anne. — «Dennis Adams : the architecture of amnesia». — Arts [International Directory of Exhibition Catalogue : Directory Issue 1991-1992]. — Vol. 65, no 11 (1992). — P. 9, 17-20. — Repris dans la publication : The architecture of amnesia, New York, Kent Fine Art, 1990
- Stimson, Blake. — «Slow provocation : an interview with Dennis Adams». — Views — The Journal of Photography in New England. — (Winter 1992). — P. 3-7
- 1991 Agboton-Jumeau, Jean-Charles. — «Dennis Adams at Galerie Gabrielle Maubrie». — Forum International. — (Jan./Feb. 1991). — P. 77, 84
- Cooke, Lynne. — «Dennis Adams : l'amnésie collective mise en sourdine = Quelling collective amnesia». — Galleries Magazine. — N° 41 (févr./mars 1991). — P. 88-91, 144.
- Doroshenko, Peter. — «Interview with Dennis Adams». — Journal of Contemporary Art. — (Spring/Summer 1991). — P. 5-11
- Faust, Gretchen. — «New York in review : Dennis Adams; MOMA». — Arts Magazine. — Vol. 65, n° 8 (Apr. 1991). — P. 97-98
- Hoffmann, Justin. — «Dennis Adams in München». — Kunst zur Texte. — N° 4 (Herbst/Winter 1991). — P. 187-189
- 1990 Faust, Gretchen. — «Dennis Adams at Kent Fine Art». — Arts Magazine. — Vol. 65, n° 1 (Sept. 1990). — P. 102
- Henry, Gerrit. — «Dennis Adams; Kent Gallery». — Contemporanea. — N° 20 (Sept. 1990). — P. 99
- Mahoney, Robert. — «Dennis Adams; Kent Fine Art». — Tema Celeste. — N° 3 (July/Oct. 1990). — P. 58
- Nesbitt, Lois E. — «Reviews : Dennis Adams; Kent Fine Art». — Artforum. — Vol. XIX, n° 1 (Sept. 1990). — P. 158-159
- Schmitz, Rudolf. — «Rettet das Archiv!». — Artis. — (July/Aug. 1990). — P. 30-35
- 1989 Bobka, Vivian. — «Reviews : Dennis Adams; Christine Burgin». — Flash Art. — N° 147 (Summer 1989). — P. 148-149
- Heartney, Eleanor. — «Street scenes». — Art in America. — Vol. 77, n° 4 (Apr. 1989). — P. 230-237, 277
- Moorman, Margaret. — «Reviews : Dennis Adams»; Christine Burgin. — Artnews. — Vol. 88, n° 8 (Oct. 1989). — P. 197
- Sans, Jérôme. — «Dennis Adams [interview]». — Flash Art. — N° 147 (Summer 1989). — P. 129-131
- Wilson, Andrew. — «Dennis Adams; Galerie Meert Rihoux». — Artscribe. — N° 77 (Sept./Oct. 1989). — P. 91-92
- 1988 Brenson, Michael. — «He challenges a privileged point of view». — The New York Times. — (Mar. 13, 1988). — P. 35, 38
- Durand, Régis. — «Dennis Adams, une repolitisation fragile du signe». — Halle Sud. — N° 18 (2^e trimestre 1988). — P. 4-5
- Duyn, Edna van. — «Between innocence and amnesia». — De Appel. — N° 2 (1988). — P. 23-26
- Pelenc, Arielle. — «Dennis Adams; Galerie Gabrielle Maubrie». — Artefactum. — Vol. 5, n° 23 (Apr./May 1988). — P. 48
- Phillips, Patricia C. — «Adams, jaar, Wodiczko : des images parasites». — Art press. — N° 123 (mars 1988). — P. 17-20
- Rinder, Larry. — «The public eye : a special section on public art; Dennis Adams interviewed by Larry Rinder». — Artpaper. — Vol. VII, n° 9 (May 1988). — P. 9-10
- 1987 Geibel, Victoria. — «Capitalist clash». — Metropolis. — (Sept. 1987). — P. 26
- Hefting, Pau. — «Een vragg naar de bekende weg?». — Archis. — (Aug. 1987)
- Indiana, Gary. — «Dennis Adams at Nature Morte». — Art in America. — Vol. 75, n° 1 (Jan. 1987). — P. 133-134
- Kuspit, Donald. — «The critic's way : review of Bus Shelter IV, Münster». — Artforum. — Vol. XXVI, n° 1 (Sept. 1987). — P. 109-120; p. 116
- Phillips, Patricia C. — «Reviews : Dennis Adams; gallery Nature Morte; 14th Street and Third Avenue. — Artforum. — Vol. XXV, n° 5 (Jan. 1987). — P. 116
- 1986 Decter, Joshua. — «Review : Dennis Adams; Nature Morte Gallery». — Arts Magazine. — Vol. 61, n° 4 (Dec. 1986). — P. 124
- Heartney, Eleanor. — «Studio : Dennis Adams». — Artnews. — Vol. 85, n° 8 (Oct. 1986). — P. 71-72
- Melrod, George. — «Luminous noir : the shades of a scary era». — Eye. — (Dec. 1986). — P. 35
- 1984 Meeks, Fleming. — «Dennis Adams at Broadway and 66th St.» — Art in America. — Vol. 72, n° 8 (Sept. 1984). — P. 207

IDA

APPLEBROOG

Née dans le Bronx, New York, États-Unis, en 1929.
Vit et travaille à New York.

Étudia à la School of the Art Institute of Chicago, de 1965 à 1968, et au New York Institute of Applied Arts and Sciences, de 1948 à 1950.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *Ida Applebroog*, Galerie Akinci, Amsterdam, Pays-Bas
Ida Applebroog, Stichting De Appel, Amsterdam, Pays-Bas
- 1991 *Safety Zone*, Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U.
Ida Applebroog, Ulmer Museum, Ulm, Allemagne [itinéraire : Bonner Kunstverein, Bonn, Allemagne; en 1992 : NGBK-Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, Allemagne]. — Catalogue
Ida Applebroog, Barbara Gross Galerie, Munich, Allemagne
Ida Applebroog, Hall d'exposition, Avtozavodskaya, Moscou, Russie. — Catalogue
Ida Applebroog, Galerie Langer Fain, Paris, France
- 1990 *Ida Applebroog*, Seibu, Seed Hall, Tōkyō, Japon. — Catalogue
Ida Applebroog, Riverside Studios, Londres, Royaume-Uni
Ida Applebroog : Happy Families, A Fifteen-Year Survey, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., É.-U. [itinéraire : The Power Plant, Toronto (Ont.)]. — Catalogue : textes de Lowery S. Sims, de Thomas W. Sokolowski et de Marilyn A. Zeitlin
- 1989 *Nostrums Paintings and «Belladonna»*, Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : texte de Carlo McCormick
Ida Applebroog, Barbara Gross Galerie, Munich, Allemagne
Art at the Edge : Ida Applebroog, High Museum of Art, Atlanta, Géorgie, É.-U. [itinéraire : Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Penns., É.-U.]. — Catalogue : texte de Susan Krane
Herter Art Gallery, University of Massachusetts, Amherst, Mass., É.U.
- 1988 *Ida Applebroog : Paintings, Prints and Artist's Books 1977-87*, The Picker Art Gallery, Colgate University, Hamilton, N.Y., É.-U.
Ida Applebroog, Reed College, Portland, Or., É.-U.
- 1987 University of Kentucky Art Museum, Lexington, Kent., É.-U.
Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U.
— Catalogue : textes de Lucy R. Lippard et al.
Matrix Gallery, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., É.-U.
— Dépliant : texte d'Andrea Miller-Keller
- 1986 *Investigations 16 : Ida Applebroog*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, Penns., É.-U. — Catalogue : texte de Judith Tannenbaum
Culs-de-sac, Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U.

- 1985 Galleria del Cavallino, Venise, Italie. — Catalogue : texte de Thomas W. Sokolowski
Dart Gallery, Chicago, Ill., É.-U.
Real Art Ways (RAW), Hartford, Conn., É.-U.
- 1984 Carl Solway Gallery, Cincinnati, Ohio, É.-U.
Silences : The Recent Work of Ida Applebroog, Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virg., É.-U.
Tommy Segal Gallery, Boston, Mass., É.-U.
Castillo Gallery, New York, N.Y., É.-U.
The Chrysler Museum, Norfolk, Virg., É.-U.
Inmates ans Others, Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U.
- 1983 *Life is Good, Isn't It Mama?*, Spectacolor Lightboard, Times Square, New York, N.Y., É.-U. — dans le cadre de l'événement *Messages to the Public*, Public Art Fund
Common Causes, Koplin Gallery, Los Angeles, Calif., É.-U.
- 1982 *Current Events*, Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : texte de Nancy Princenthal
Nigel Greenwood Gallery, Londres, Angleterre, R.-U.
Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine, É.-U.
- 1981 Galleria il Diagramma, Milan, Italie
Ida Applebroog, Galleria del Cavallino, Venise, Italie. — Catalogue
Douglass College, Rutgers University, New Brunswick, N.J., É.-U. — Catalogue : texte de Evelyn Apgar
Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U.
- 1980 Rotterdam Arts Foundation, Rotterdam, Pays-Bas
Co-op City, Printed Matter Windows, New York, N.Y., É.-U.
Apropos, Lucerne, Suisse
Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U.
- 1979 *Works by Ida Applebroog*, Williams College Museum of Art, Williamstown, Mass., É.-U.
Manuscripts, Franklin Furnace, New York, N.Y., É.-U.
- 1978 Whitney Museum of American Art, Département de film et de vidéo, New York, N.Y., É.-U.
Papers Stagings, Ellen Sragow Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1976 Women's Inter-Art Center, New York, N.Y., É.-U.
- 1973 Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif., É.-U.
- 1971 *Soft Forms : Ida Horowitz*, Boehm Gallery, Palomar Community College, San Marcos, Calif., É.-U.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Empowering the Viewer : Art, Politics and Community, The William Benton Museum of Art, The University of Connecticut, Storrs, Conn., É.-U.
- 1991 *Domenikos Theotokopoulos : A Dialogue*, Phillip Briet Gallery, New York, N.Y., É.-U.
The Hybrid State, Exit Art, New York, N.Y., É.-U.
Dénonciation, Usine Fromage-École d'architecture de Normandie, Darnétal, France. — Catalogue
Devil on the Stairs : Looking Back on the Eighties, Institute of Contemporary Art, Philadelphie, Penns., É.-U. [itinéraire en 1992 : Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif., É.-U.]. — Catalogue
- 1990 *Broken Rifles*, The Cooper Union, New York, N.Y., É.-U.
Aging : The Process, The Perception, The Forum Gallery, Jamestown Community College, Jamestown, N.Y., É.-U.
- Selected 1990 NYFA Fellowship Award Recipients in Painting*, University Art Gallery, State University of New York at Albany, Albany, N.Y., É.-U.
Images of Death, Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee, Wisc., É.-U.
The Decade Show, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York; The New Museum of Contemporary Art, New York; The Studio Museum in Harlem, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1989 *Mythic Moderns*, Artworks Gallery, Hartford, Conn., É.-U.
Making Their Mark : Women Artists Today, A Documentary Survey, 1970-1985, The Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio, É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis : New Orleans Museum of Art, La Nouvelle-Orléans, Louis.; The Denver Art Museum, Denver, Col.; Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphie, Penns.]. — Catalogue
Fantastists' REALITIES, Pratt Manhattan Gallery, Pratt Institute, New York, N.Y., É.-U.; Schafler Gallery, Brooklyn, N.Y., É.-U.
- 1988 *New Visions of the Apocalypse*, Rhode Island School of Design Museum of Art, Providence, R.I., É.-U. — Catalogue
The Social Club, Exit Art, New York, N.Y., É.-U.
Just like a Woman, Greenville County Museum of Art, Greenville, Car. du S., É.-U.
Visions/Revisions : Contemporary Representation, Marlborough Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Heroics : A Critical View, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.). — Catalogue
- 1987 *Contemporary Diptychs : The New Shape of Content*, Whitney Museum of American Art, Fairfield County, Stamford, Conn., É.-U. — Catalogue
Some Like It Hot, Washington Project for the Arts, Washington, D.C., É.-U.
The Viewer as Voyeur, Whitney Museum of American Art, Whitney at Philip Morris, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Documenta 8, Cassel, Allemagne. — Catalogue
Morality Tales : History Painting in the 1980s, Independent Curators, Inc., New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis]. — Catalogue
Documenta-Auslese '87, Galerie Art Forum Thomas, Munich, Allemagne
- 1986 *Recent Acquisitions*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.
RAPE, University Gallery of Fine Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, É.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue : texte d'Arlene Raven
An American Renaissance : Painting and Sculpture Since 1940, Museum of Art, Fort Lauderdale, Flor., É.-U. — Catalogue
Il Bienal de La Habana, La Havane, Cuba. — Catalogue
MASS, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1985 *Drawing in situ*, Hillwood Art Gallery, Long Island University, Greenvale, N.Y., É.-U. — Catalogue
La Narrativa Internacional de Hoy, Museo Tamayo, Arte Contemporáneo Internacional, Mexico, Mexique [itinéraire : P.S. I, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U.]. — Catalogue
- 1984 *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Time Line, P.S. I, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U. — Organisée par Group Material, en collab. avec Artists Call Against U.S. Intervention in Central America
- 1983 *Directions '83*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Catalogue
Subculture, Wagons de métro de New York, New York, N.Y., É.-U. — Organisée par Group Material
The American Artist as Printmaker, The Brooklyn Museum, Brooklyn, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1982 *Erotik in der Kunst*, Bonner Kunstverein, Bonn, Allemagne. — Catalogue
The Atomic Salon, Ronald Feldman Fine Arts, New York, N.Y., É.-U. — En collab. avec *Village Voice*

- 1981 *Episodes*, Grace Borgenicht Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1980 *Painting and Sculpture Today : 1980 Biennial*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind., É.-U. — Catalogue
- 1979 *With a Certain Smile*, Halle für Internationale Neue Kunst (INK), Zurich, Suisse
- 1977 *The Proscenium : The Staged Works of Ida Applebroog, Manny Farber, and Patricia Patterson*, P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U.
- 1973 *In Spaces*, Sarah Lawrence College, Bronxville, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1972 *21 Artists : Invisible/Visible*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., É.-U. — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications de l'artiste

- 1985 «American medical association». — Artforum. — Vol. XXIII, n° 8 (Apr. 1985). — P. 57-59. — Projet d'édition
- 1981 *Blue books : I can't; It's very simple; Stop crying; Untitled; I mean it; So?; Untitled.* — New York : Ida Applebroog, 1981. — 7 livrets. — Distribution : Printed Matter, New York
- 1979 *Dyspepsia.* — New York : Ida Applebroog, 1979. — 11 livrets
- 1977 *Galileo Works.* — New York : Ida Applebroog, 1977. — 10 livrets
«The "I am Heathcliff," says Catherine syndrome». — Heresies. — N° 2 (May 1977). — P. 118-124

Livres

- 1989 Sayre, Henry, M. — *The object of performance : the american avant-garde since 1970.* — Chicago : The University of Chicago Press, 1989. — P. 27, 87
- 1988 Raven, Arlene. — *Crossing over : feminism and art of social concern.* — Ann Arbor : UMI Research Press, 1988. — P. 162-163, 168, 187
- 1983 *The Amazing Decade : Women and performance art in America 1970-1980.* — Sous la dir. de Moira Roth. — Los Angeles : Astro Artz, 1983. — P. 80-81

Articles de périodiques

- 1992 Cameron, Dan. — «Reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Flash Art.* — Vol. XXV, n° 163 (Mar/Apr. 1992). — P. 113-114
Finley, Kathleen. — «Ida Applebroog». — *Arts Magazine.* — Vol. 66, n° 5 (Jan. 1992). — P. 62
- 1991 Hess, Elizabeth. — «In the rose garden». — *The Village Voice.* — Vol. XXXVI, n° 47 (Nov. 19, 1991). — P. 100
Piguet, Philippe. — «Ida Applebroog; Galerie Langer-Fain». — *Art press.* — N° 156 (mars 1991). — P. 102
Smith, Roberta. — «Americana with benign and sinister side by side». — *The New York Times.* — (Nov. 1, 1991)
Weskott, Hanne. — «Life is good, isn't it mamma?». — *Artis.* — Vol. 43, n° 10 (Okt. 1991). — P. 16-19
- 1990 Schor, Mira. — «Medusa Redux : Ida Applebroog and the spaces of post-modernity». — *Artforum.* — Vol. XXVIII, n° 7 (Mar. 1990). — P. 116-122; p. couv.
Heartney, Eleanor. — «Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Artnews.* — Vol. 89 n° 1 (Jan. 1990). — P. 168
Heartney, Eleanor. — «Review : Ida Applebroog and Beth B at Feldman». — *Art in America.* — Vol. 78, n° 1 (Jan. 1990). — P. 159
Zed, Xenia. — «Interview : Ida Applebroog». — *Art Papers.* — Vol. 14, n° 5 (Sept/Oct. 1990). — P. 30-33
- 1989 Weskott, Hanne. — «Ida Applebroog; Barbara Gross Galerie». — *Kunstforum International.* — Vol. 104 (1989). — P. 394-395
- 1988 Bass, Ruth. — «Ordinary people». — *Artnews.* — Vol. 87, n° 5 (May 1988). — P. 151-154
Heartney, Eleanor. — «Reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Artnews.* — Vol. 87, n° 1 (Jan. 1988). — P. 151-152

- Linker, Kate. — «Reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Artforum.* — Vol. XXVI, n° 5 (Jan. 1988). — P. 109-110
- Robins, Corinne. — «Changing stories : recent work by Dottie Attie, Ida Applebroog and Suzanne Horvitz». — *Arts Magazine.* — Vol. 63, n° 3 (Nov. 1988). — P. 80-85
- 1987 Schwendenwien, Jude. — «Social surrender : an interview with Ida Applebroog». — *Real Life Magazine.* — Vol. 40, n° 17/18 (Winter 1987/1988). — P. 40-44
- 1986 Applebroog, Ida et al. — «The women's movement in art, 1986». — *Arts Magazine.* — Vol. 61, n° 1 (Sept. 1986). — P. 54-57. — Women's Caucus for Art Annual Conference 1986
Cotter, Holland. — «Reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Arts Magazine.* — Vol. 60, n° 8 (Apr. 1986). — P. 143
Gill, Susan. — «New York reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Artnews.* — Vol. 85, n° 4 (Apr. 1986). — P. 154-155
McGreevy, Linda F. — «Ida Applebroog's latest paradox : dead-ends = new beginnings». — *Arts Magazine.* — Vol. 60, n° 8 (Apr. 1986). — P. 29-31
- 1985 Cameron, Dan. — «Illustration is back in the picture». — *Artnews.* — Vol. 84, n° 9 (Nov. 1985). — P. 114-120
Gambrell, Jamey. — «Reviews : Ida Applebroog at Feldman». — *Art in America.* — Vol. 73, n° 1 (Jan. 1985). — P. 141-142
Phillips, Deborah. — «New York reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman Fine Arts». — *Artnews.* — Vol. 85, n° 2 (Feb. 1985). — P. 141
- 1984 Cameron, Dan. — «Against collaboration». — *Arts Magazine.* — Vol. 58, n° 7 (Mar. 1984). — P. 83-87
Cohen, Ronnie H. — «Ida Applebroog ; her books». — *Print Collector's Newsletter.* — Vol. XV, n° 2 (May/June 1984). — P. 49-51
McGreevy, Linda F. — «Under current events : Ida Applebroog's "Inmates and others"». — *Arts Magazine.* — Vol. 59, n° 2 (Oct. 1984). — P. 128-131
- 1983 Brach, Paul. — «Reviews : Ida Applebroog at Ronald Feldman». — *Art in America.* — Vol. 71, n° 2 (Feb. 1983). — P. 139-140
Eisenman, Stephen F. — «Art reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Arts Magazine.* — Vol. 57, n° 5 (Jan. 1983). — P. 40
Linker, Kate. — «Reviews : Ida Applebroog». — *Artforum.* — Vol. XXI, n° 6 (Feb. 1983). — P. 80
Silverthorne, Jeanne. — «Review : Directions 1983». — *Artforum.* — Vol. XXII, n° 2 (Oct. 1983). — P. 79-80
- 1981 Casademont, Joan. — «Reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman Fine Arts». — *Artforum.* — Vol. XIX, n° 9 (May 1981). — P. 72-73
Cavaliere, Barbara. — «Reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Arts Magazine.* — Vol. 55, n° 10 (June 1981). — P. 35
Frank, Elizabeth. — «Review : Ida Applebroog at Feldman Downtown». — *Art in America.* — Vol. 69, n° 5, (May 1981). — P. 137
Matta, Marianne. — «Ida Applebroog». — *Du.* — Vol. 41, n° 479 (Jan. 1981). — P. 56
Nadelman, Cynthia. — «Reviews : Ida Applebroog; Ronald Feldman». — *Artnews.* — Vol. 80, n° 6 (Summer 1981). — P. 246, 248
- 1979 Rickey, Carrie. — «Reviews : Ida Applebroog; Franklin Furnace». — *Flash Art.* — Nos 90/91 (June/July, 1979). — P. 46
Saunders, Wade. — «Reviews : Ida Applebroog at Ellen Sragow». — *Art in America.* — Vol. 67, n° 3 (May/June 1979). — P. 144
- 1978 Larson, Kay. — «Ida Applebroog». — *Artnews.* — Vol. 77, n° 10 (Dec. 1978). — P. 144-145

**DOMINIQUE
BLAIN**

Née à Montréal (Québec), en 1957.
Vit et travaille à Montréal et à Los Angeles, Californie, États-Unis.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 *The Primitive Rooms*, Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., É.-U.
Zolla/Lieberman, Chicago, Ill., É.-U.
- 1990 Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., É.-U.
- 1989 Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC)
Perspective 89 : Roy Arden & Dominique Blain, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.). — Catalogue : texte de Michèle Thériault
- 1987 Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC).
— Catalogue : texte de Thérèse St-Gelais
- 1985 *Peaces*, Studio 701 [atelier de l'artiste], Montréal (QC)
Centre culturel canadien, Rome, Italie
- 1984 Centre culturel canadien, Paris, France

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Dialogues [œuvres de la collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada], CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)
- 1991 *Working Truths/Powerful Fictions*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.)
Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
- 1990 *Dominique Blain, Eva Brandl, Sylvie Blocher*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC). — [itinéraire en 1991 : Centre d'art contemporain Passage, Troyes, France; Galerie Latitude, Nice, France]. — Catalogue
Goya à Beijing, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC) [exposition itinérante]. — Organisée en collab. avec la Fondation Canada-Chine, Montréal (QC)
Art contemporain 1990 : savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Dépliant
Silent Rooms, Security Pacific Bank Gallery, Seattle, Wash. É.-U.
Systems, Los Angeles Municipal Art Gallery, Los Angeles, Calif., É.-U. — Catalogue
- 1989 *Fictions*, Aéroport international de Mirabel, Mirabel (QC). — Organisée par LGE-Les Grands Espaces et Aubes 3935 galerie, Montréal (QC). — Catalogue
Les Cent Jours d'art contemporain, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Cité de l'image, Montréal (QC)
Territoires d'artistes : paysages verticaux, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
Idiosyncratic Perspectives, Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., É.-U.
- 1988 *Montréal/Berlin 88-89*, Centre Saidye Bronfman — La Galerie d'art; Goethe-Institut Montréal; La Galerie d'art Lavalin, Montréal (QC) [itinéraire en 1989 : TIP-Technologie und Innovationspark, Berlin, Allemagne]. — Catalogue
Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC) [itinéraire, en 1989 : F.R.A.C. Midi/ Pyrénées, Toulouse, France; en 1990 : Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons, Belgique; Norman Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.)]. — Catalogue
Memory Track, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.). — Catalogue

The Canadian Contemporary Figure, McIntosh Art Gallery, The University of Western Ontario, London (Ont.). — Catalogue

- 1987 *Médium : photocopie = Medium : Fotokopie = Medium : Photocopy*, Centre Saidye Bronfman — La Galerie d'art, Montréal (QC)
[exposition itinérante en Allemagne : Atelier Rolf Glasmeyer, Gelsenkirchen; Galerie Brötzing, Pforzheim; Maison des artistes, Stuttgart]. — Catalogue
- 1986 *Installations/Fictions*, Galerie Graff, Montréal (QC). — Publication
Le Musée imaginaire de..., Centre Saidye Bronfman — La Galerie d'art, Montréal (QC)
- 1985 *Écrans politiques*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
Proteste [exposition d'affiches politiques], Article, Montréal (QC)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Livres

- 1992 St-Gelais, Thérèse. — *Diagonales Montréal : 10 monographies*. — Montréal : Parachute publications, 1992. — Texte en français et en anglais
- 1989 Fortin, Célyne. — *D'elle en elles : dessins de Dominique Blain*. — Saint-Lambert : Noroît, 1989
- 1987 Payant, René. — *Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987*. — Laval : Éditions Trois, 1987. — P. 529-530
- 1986 «Dominique Blain/Louise Cotnoir». — *Installations/ Fictions*. — Montréal : La Nouvelle Barre du jour, 1986. — P. 31-36. — Présentation de Gilles Daigneault et de Denise Desautels. — Projet en collab. avec Louise Cotnoir

Articles de presse et de périodiques

- 1992 Hammond, Pamela. — «Review : Dominique Blain; Meyers/Bloom». — *Artnews*. — Vol. 91, n° 1 (Jan. 1992). — P. 136
- 1991 Brunet-Weinmann, Monique. — «Dominique Blain : un art de l'idéologie douce». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 2, n° 5 (déc. 1991/janv. 1992). — P. 5
Lamoureux, Johanne. — «French kiss from a no man's land : translating the art of Quebec». — *Arts Magazine*. — Vol. 65, n° 6 (Febr. 1991). — P. 48-54
Zellen, Jody. — «Dominique Blain». — *Arts Magazine*. — Vol. 66, n° 4 (Dec. 1991). — P. 73
- 1990 Cron, Marie-Michèle. — «Boîtes noires». — *Voir*. — (4-10 janv. 1990). — P. 12
Déry, Louise. — «Dominique Blain; Galerie Christiane Chassay». — *Parachute*. — N° 59 (juill./août/sept. 1990). — P. 34-35
Kandel, Susan. — «L.A. in review : Dominique Blain; Meyers/Bloom». — *Arts Magazine*. — Vol. 64, n° 8 (Apr. 1990). — P. 117-118
- 1989 Lypchuk, Donna. — «A first person perspective». — *Metropolis*. — (Sept. 28, 1989)
Nillius, Manfred. — «Künstleraustausch Westberlins mit Montreal in Kanada». — *Die Wahrheit* [Berlin]. — (4 mars 1989)
Opferdach. — «Hoch die Internationale». — *TAZ* [Berlin]. — (6 mars 1989). — P. 21
- 1988 Beaudet, Pascale. — «Dominique Blain : l'artiste, l'ange et la politique». — *Vie des Arts*. — Vol. XXXIII, n° 133 (hiver/déc. 1988). — P. 44-47
Brunet-Weinmann, Monique. — «La civilisation en procès dans l'œuvre de Dominique Blain». — *Vie des Arts*. — Vol. XXXIII, n° 131 (été/juin 1988). — P. 66
Daigneault, Gilles. — «Dominique Blain : le charme discret de l'art politique». — *Décormag*. — N° 169 (mars 1988). — P. 150-152
Dubois, Christine. «Dominique Blain; Galerie Christiane Chassay». — *Parachute*. — N° 50 (mars/avr./mai 1988). — P. 55-56
Fraser, Marie. — «Dominique Blain». — *Vanguard*. — Vol. 17, n° 2 (Apr./May 1988). — P. 42
Gravel, Claire. — «Dominique Blain, l'ange exterminateur». — *MTL*. — (Juin 1988). — P. 66

- 1987 Duncan, Ann. — «Mixed media series : political, provocative». — *The Gazette*. — (Dec. 10, 1987). — P. D-10
 Dumont, Jean. — «Dominique Blain, le sens est aussi dans la forme». — *La Presse*. — (12 déc. 1987). — P. J-9
 Gravel, Claire. — «Les images politiques de Dominique Blain». — *Le Devoir*. — (12 déc. 1987). — P. C-9
- 1986 Payant, René. — «Écrans politiques; Musée d'art contemporain de Montréal». — *Parachute*. — N° 42 (mars/avr./mai 1986). — P. 47-48
- 1985 Daigneault, Gilles. — «Écrans politiques». — *Le Devoir*. — (23 nov. 1985)
 Dumont, Jean. — «Culture et consommation». — Montréal ce mois-ci. — (Juin 1985). — P. 41-42
 Payant, René. «Dominique Blain; Studio 701». — *Parachute*. — N° 40 (sept./oct./nov. 1985). — P. 28-29. — Repris dans le livre de René Payant : *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 529-530

CHRISTIAN BOLTANSKI

Né à Paris, France, en 1944.
 Vit et travaille à Malakoff (Paris), France.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 Portikus, Francfort, Allemagne
Conversation Piece, Lisson Gallery, Londres, Royaume-Uni
La Réserve des Suisses morts, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, France. — Aussi en 1989 (Archives)
Inventar, Hamburger Kunsthalle, Hambourg. — Catalogue
The Dead Swiss, Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1988 (Réserves)
Reconstitution, Musée de peinture et de sculpture, Grenoble, France. — Catalogue
- 1990 The Institute of Contemporary Art, Nagoya, Japon
 ATM Contemporary Art Gallery, Mito, Japon
Reconstitution, Whitechapel Art Gallery, Londres, Royaume-Uni [itinéraire : Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas]. — Catalogue
Les Affinités sélectives, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique
Meurtres, Beaux-Arts Galerij, Bruxelles, Belgique
Christian Boltanski/Annette Messager, Musée départemental d'Art contemporain, Rochechouart, France
Réserve, Galerie Elisabeth Kaufmann, Bâle, Suisse. — Aussi en 1986
- 1989 Galerie Foksal, Varsovie, Pologne. — Aussi en 1978
Lessons of Darkness, The Israel Museum, Jérusalem, Israël. — Catalogue
 Galerie Marika Malacorda, Genève, Suisse. — Aussi en 1981; 1978
Réserves - La fête de Pourim, Museum für Gegenwartskunst, Bâle, Suisse. — Catalogue
 Odessa, Galerie Jean Bernier, Athènes, Grèce
- 1988 Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto (Ont.)
 Galerie Pablo et Pandora van Dijk, Rotterdam, Pays-Bas
El Caso, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne. — Catalogue
Lessons of Darkness, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill.;
 The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif.; The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. [itinéraire en 1989 : Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.); University Art Museum, Berkeley, Calif., É.-U.; The Power Plant, Toronto (Ont.)]. — Catalogue
- 1987 *Locus Solus I*, Galerie Hubert Winter, Vienne, Autriche
Le Lycée Chases, Maison de la culture et de la communication, Saint-Étienne, France. — Livre d'artiste
Monuments, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC)
Œuvres inédites, Galerie Roger Pailhas, Marseille, France
 Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
- 1986 XV^e Festival d'automne : *Monuments/Leçons des ténèbres de Christian Boltanski*, Chapelle de la Salpêtrière, Paris, France. — Catalogue
Monuments, Galerie Crousel-Houssnot, Paris, France. — Aussi en 1984
Peindre photographe, Galerie des Ponchettes, Musée de Nice, France. — Catalogue
Leçons des ténèbres, Kunstverein München, Munich, Allemagne. — Catalogue
- 1985 *Monuments*, Le Consortium, Dijon, France.
 — Organisée par le Coin du miroir
 Galerie Optica, Montréal (QC). — Dans le cadre de l'événement *Narrativité/Performativité*
- 1984 *Les Ombres*, Galerie't Venster, Rotterdam, Pays-Bas
Rétrospective Christian Boltanski, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire : Kunsthaus Zürich, Zurich, Suisse; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Allemagne; Bonner Kunstverein, Bonn, Allemagne]. — Catalogues (Paris; Baden-Baden)
- 1982 Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1979; 1975; 1973
 Le Nouveau Musée, Lyon, France
 De Vleeshal, Middelburg, Pays-Bas
- 1981 Carpenter Center for Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Mass., É.-U.
Compositions, 1975-1981, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- 1980 *Compositions*, Galerie Sonnabend, Paris, France. — Aussi en 1977 (*Compositions photographiques*); en 1976 (*Photographies*); en 1975 (*Règles et techniques*); en 1974; 1972; 1971 (*Reconstitution*)
Compositions, Musée des Beaux-Arts, Calais, France. — Catalogue
- 1979 *Les Modèles*, Maison de la culture, Chalon-sur-Saône, France. — Catalogue
- 1978 *Arbeiten 1968-1978*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Allemagne. — Catalogue
School Project P.S. I, P.S. II, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U.
- 1977 *Stories and Posters*, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, Calif., É.-U.
- 1976 *Christian Boltanski/Annetta Messager : Modellbilder*, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Allemagne. — Catalogue
- 1974 *Le Musée de Christian Boltanski : 1966-1974*, Musée archéologique, Ancienne Abbaye bénédictine, Dijon, France
Affiches-Accessoires-Décors, documents photographiques, Westfälischer Kunstverein, Münster, Allemagne [itinéraire : Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Allemagne; en 1975 : Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne]. — Catalogue
- 1973 *Les Inventaires*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Allemagne [itinéraire : Museum of Modern Art, Oxford, Angleterre, R.-U. (livre d'artiste); The Israel Museum, Jérusalem, Israël (catalogue); en 1974 : The Louisiana Museum, Humlebaek, Danemark; CNAC-Centre national d'art contemporain, Paris, France (livre d'artiste)]
- 1972 Galerie Skulima, Berlin, Allemagne
- 1971 Galerie M.E. Thelen, Cologne, Allemagne
- 1970 ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
Local I, Galerie Daniel Templon, Paris, France

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *Individualités : 14 Contemporary Artists from France*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.). — Catalogue
Carnegie International, The Carnegie Museum of Art, The Carnegie Institute, Pittsburgh, Penns., É.-U. — Catalogue
A Group Show, Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1990
Places with a Past : Site-Specific Art in Charleston, Spoleto Festival, Charleston, Car. du S., É.-U. — Catalogue
- 1990 *Collection*, CAPC/Musée d'Art contemporain, Bordeaux, France. — Catalogue
Images in Transition : Photographic Representation in the eighties, The National Museum of Modern Art, Kyôto; The National Museum of Modern Art, Tôkyô, Japon. — Catalogue
Die Endlichkeit der Freiheit, Ein Ausstellungsprojekt, Ost Und West, Berlin, Allemagne
Einleuchten : Will, Vorstel und Simul in HH, Deichtorhallen Hamburg, Hambourg, Allemagne
Europe, Contemporary Paintings, Drawings & Sculpture, Gerald Peters Gallery, Dallas, Tex., É.-U.
Reorienting : Looking East, Third Eye Center, Glasgow, Écosse, R.-U.
- 1989 *Festival Nouvelles Scènes 1989 : Une Autre Affaire*, Dijon, France. — Organisée par le Coin du miroir
Dimension jouet, Centre de la Vieille Charité, Marseille, France [itinéraire : Maison du jouet de Moirans, Moirans-en-Montagne, France]
Histoires de musée, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
Magiciens de la Terre, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou; Grande Halle, La Villette, Paris. — Catalogue
- 1988 *Saturne en Europe*, Musées de la Ville de Strasbourg (Ancienne Douane, Musée des Beaux-Arts; Musée des Arts décoratifs; Musée de l'Œuvre Notre-Dame), Strasbourg, France. — Catalogue
Zeitlos, Hamburger Bahnhof, Berlin, Allemagne. — Catalogue
Seventh Biennale of Sydney : From the Southern Cross : A View of World Art c. 1940-1988, The Art Gallery of New South Wales & Pier 2/3, Walsh Bay, Sydney, Australie [itinéraire : National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie]. — Catalogue
- 1987 *"blow-up" : Zeitgeschichte*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Allemagne [exposition itinérante]. — Catalogue
Les Années 70 : les années mémoire, archéologie du savoir et de l'être, Centre d'art contemporain, Abbaye Saint-André, Meymac, Corrèze, France. — Catalogue
Documenta 8, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne. — Catalogue
Vit hed Europa : From the Europe of Old, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Organisée en collab. avec Europalia, Bruxelles, Belgique. — Catalogue
- 1986 *Wien Fluss*, Wiener Secession und Am Steinhof, Vienne, Autriche. — Catalogue
Lumières : perception-projection, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
XLII Biennale di Venezia, Venise, Italie. — Catalogues
Obscur/Obscurité/Obscurissement, Centre culturel de Troyes; Passages-Centre d'art contemporain, Troyes, France. — Catalogue
Chambres d'amis, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique. — Catalogue
- 1985 *18^e Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Brésil. — Catalogue
La Nouvelle Biennale de Paris, Nouvelles Halles de la Villette, Paris, France. — Catalogue
- 1984 *Individualités : Artisti francesi d'oggi*, Galleria nazionale d'arte moderna, Rome, Italie. — Catalogue
Écritures dans la peinture, Villa Arson des arts plastiques, Nice, France. — Catalogue
Märchen Mythen Monster, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Allemagne [exposition itinérante en 1986]. — Catalogue
- 1983 *Images fabriquées*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire en 1984 : Provinciaal Museum, Hasselt, Pays-Bas]
Douceur de l'avant-garde, Rennes, France. — Catalogue
Kunst mit Photographie, Nationalgalerie, Berlin, Allemagne. — Catalogue
- 1982 *'60-'80 : Attitudes/Concepts/Images*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne. — Catalogue
Choix pour aujourd'hui, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
Paris 1960-1980, Museum des 20. Jahrhunderts, Vienne, Autriche; Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Organisée en collab. avec l'Association française d'action artistique. — Catalogue
Twelve Contemporary French Artists, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y., É.-U. — Catalogue
Préfiguration, Centre d'art contemporain de Buisson-Rond, Chambéry, France. — Catalogue
- 1981 *Façons de peindre*, Maison de la culture, Chalon-sur-Saône, France [exposition itinérante en France]. — Catalogue
Westkunst, Museen der Stadt Köln, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Trigon 81, Neue Galerie am Landesmuseum, Graz, Autriche. — Catalogue
- 1980 *IXL Biennale di Venezia*, Venise, Italie. — Catalogue
Kunst in Europa na '68, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique. — Catalogue
Ils se disent peintres. Ils se disent photographes, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- 1979 *Third Biennale of Sydney : European Dialogue*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie. — Catalogue
Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern, Kunstverein Hamburg, Hamburg; Kunsthaus Hamburg, Hamburg, Allemagne. — Catalogue
- 1978 *French Art 1979 : An Eighties Selection*, Serpentine Gallery, Londres, Royaume-Uni. — Organisée par le Arts Council of Great Britain et l'Association française d'action artistique. — Catalogue
Aspekt der 60er Jahre. Aus der Sammlung Reinhard Onnasch, Nationalgalerie, Berlin, Allemagne. — Catalogue
- 1977 *Sequenzen, Fotofolgen, zeigenössischer Künstler*, Kunstverein Hamburg, Hamburg, Allemagne. — Catalogue
Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Kunsthaus Zürich, Zurich, Suisse. — Catalogue
ROSC '77, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art and National Museum of Ireland, Dublin, Irlande. — Catalogue
Documenta 6, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1976 *Boîtes*, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France [exposition itinérante en 1977]. — Catalogue
Identité/Identification, CAPC-Centre d'arts plastiques contemporains, Bordeaux, France [exposition itinérante]. — Catalogue
- 1975 *Europalia*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique. — Catalogue

- 1974 *Pour Mémoires*, CAPC-Centre d'arts plastiques contemporains (CAPC), Bordeaux, France [exposition itinérante]. — Catalogue
Spurensicherung : Archeologie und Errinerung, Kunstverein Hamburg, Hambourg; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Allemagne. — Catalogue
Projekt '74, Kunsthalle Köln, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Idea and Image in Recent Art, Art Institute of Chicago, Chicago, Ill. — Catalogue
Demonstrative Fotografie, Kunstverein, Heidelberg, Allemagne
Photokina, Kunstverein, Cologne, Allemagne
- 1973 *Monument*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne
XXXVI Biennale di Venezia, Venise, Italie. — Catalogue
Expo 72 : douze ans d'art contemporain en France, Grand Palais, Paris, France. — Catalogue
Documenta 5, Cassel, Allemagne. — Catalogue
Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean LeGrac, Jean C. Fernie, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suisse. — Catalogue
Amsterdam, Paris, Düsseldorf, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y. — Catalogue
- 1971 *Prospekt '71*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
VII^e Biennale de Paris, Paris, France. — Aussi en 1969 (VI^e Biennale); 1965 (IV^e Biennale). — Catalogues

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications récentes

- 1991 *Christian Boltanski : Inventar*. — Hamburg : Hamburger Kunsthalle, 1991. — Textes de Uwe M. Schneede, de Gunter Metken et de Serge Lemoine; interview par Doris v. Drateln. — Comprend une biographie, une bibliographie et une liste des principaux travaux et expositions effectués par Christian Boltanski; pour l'ensemble des renseignements bio-bibliographiques, se référer aux catalogues publiés par la Whitechapel Art Gallery, à Londres, et par le Musée de Peinture et Sculpture à Grenoble
- 1988 *Semin, Didier. — Boltanski*. — Paris : Art press, 1988. — Comprend une bibliographie et une liste sélective des expositions et des travaux effectués par Christian Boltanski

Articles de périodiques récents

- 1992 Romano, Gianni. — «Let's tell lies [interview]». — *Lápiz*. — N° 84 (Feb. 1992). — P. 28-35. — Édition Internationale en anglais
- 1991 Besson, Elisabeth. — «Reviews : Christian Boltanski : reconstitution = reconstruction». — *Galleries Magazine*. — N° 41 (févr./mars 1991). — P. 135
 Kuspit, Donald. — «Reviews : Christian Boltanski : Marian Goodman Gallery». — *Artforum*. — Vol. XXIX, n° 6 (Mar. 1991). — P. 123
 Pierrard, Jean. — «Boltanski : leçon de ténèbres». — *Le Point*. — N° 973 (13-19 mai 1991). — P. 44-46
 Tallman, Susan. — «A Jewish high school in Vienna, 1931». — *Arts Magazine*. — Vol. 66, n° 2 (Oct. 1991). — P. 19-20
- 1990 «Boltanski : les vivants et les morts». — *Propos recueillis par Anne-Marie Faux et Thierry Jousse*. — *Les Cahiers du cinéma*. — (Janvier 1990). — P. 54-56
 Gumpert, Lynn. — «Christian Boltanski in conversation with Lynn Gumpert». — *Art and Design [Londres]*. — Nos 1/2 (1990)
- 1989 Larson, Kay. — «Christian Boltanski au New Museum». — *Galleries Magazine*. — N° 29 (févr./mars 1989). — P. 62-63
 Larson, Kay. — «Speak memory». — *New York Magazine*. — vol. 22, n° 4 (Jan. 23, 1989). — P. 76
 Lichtenstein, Thérèse. — «Boltanski's lessons of darkness». — *Art & Text*. — N° 32 (Autumn 1989). — P. 124-127

- Luski, Haim. — «Old clown and prophet-Rasputin». — *Context*. — (Oct. 1989)
- Marmer, Nancy. — «Boltanski : the uses of contradiction». — *Art in America*. — Vol. 77, n° 10 (Oct. 1989). — P. 168-180
 Marsh, Georgia. — «The white and the black : an interview with Christian Boltanski». — *Parkett*. — N° 22 (Dec. 1989). — P. 36-41
 Rubinstein, Meyer Raphael. — «Christian Boltanski». — *Flash Art*. — N° 145 (Mar./Apr. 1989). — P. 103
 Semin, Didier. — «An artist of uncertainty = ein Künstler der Unbestimmtheit». — *Parkett*. — N° 22 (Dec. 1989). — P. 26-29; 30-35
 Spector, Nancy. — «Christian Boltanski». — *Contemporanea*. — (Mars/avril 1989). — P. 105
- 1988 Borger, Irène. — «Christian Boltanski [interview]». — *Bomb*. — N° 26 (Winter 1988/1989). — P. 22-26
 Boulanger, Chantal. — «Christian Boltanski : la nostalgie de la peinture». — *Vie des Arts*. — Vol. XXX, n° 121 (déc. 1988). — P. 65-66
 Fleischer, Alain; Semin, Didier. — «Christian Boltanski, la revanche de la maladresse [interview]». — *Art press*. — N° 128 (sept. 1988). — P. 4-9
 Kuspit, Donald. — «Christian Boltanski's Art of Gloom». — *C Magazine*. — N° 19 (Sept. 1988). — P. 24-29
 Pagel, David. — «Christian Boltanski». — *Arts Magazine*. — Vol. 63, n° 3 (Nov. 1988). — P. 100
 Stuart, Morgan. — «Little Christian [interview]». — *Artscribe*. — (Nov./Dec. 1988). — P. 46-49
 Svestka, Jir. — «Christian Boltanski». — *Galleries Magazine*. — N° 24 (avr./mai 1988). — P. 96-103
 Taylor, Sue. — «Reviews : Christian Boltanski; Museum of Contemporary Art». — *Art News*. — Vol. 87, n° 7 (Sept. 1988). — P. 172
- 1987 Honnef, Klaus. — «Un magicien moderne : réflexions à propos de l'œuvre de Christian Boltanski». — *Artstudio*. — N° 5 (été 1987). — P. 106-117
 Lascault, Gilbert. — «Christian Boltanski : le ballet comme leçon de ténèbres». — *Art press*. — N° 8 (1987). — P. 45-46

GILBERT BOYER

Né à Longueuil (Québec), en 1951.
 Vit et travaille à Montréal (Québec).

Il fait des études en arts plastiques de 1970 à 1974. Entre 1974 et 1977, il cesse toute activité artistique et voyage en Europe, principalement en France. De retour à Montréal, il obtient un baccalauréat en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal en 1980 et une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia en 1986.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 *Artistes en miroir* [avec Alain Fleischer], Optica, Montréal (QC); aussi «*À paraître*» (intervention hors les murs), ancienne librairie Champigny, Montréal (QC)
La Collection de Galeries, Galerie Michèle Chomette, Paris, France
L'Art de galerie, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC)
- 1990 *Amérique «poste restante»*, Dazibao, centre de photographie, Montréal (QC)
- 1986 *A Question of Image II*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Dans le cadre du projet *Les 350° autour de l'objet*
- 1985 *Beside, Another Story* [installation en dérive], Struts Gallery, Sackville (N.-B.)
- 1984 *HTAN KAI ΔEN HTAN : installation en dérive (il était et il n'était pas)*, La Chambre blanche, Québec (QC)

- 1983 *Work in Progress*, 745, rue Guy, Montréal (QC). — Dans le cadre de l'exposition *Locations/National : Sites/Locations*
- 1982 *Paysage anarchique*, Article, Montréal (QC)

ŒUVRES IN SITU

- 1992 *I Looked for Sarah Everywhere*, Toronto Sculpture Garden, Toronto (Ont.)
- 1991 *La Montagne des jours* [œuvre sur le mont Royal, Montréal], dans le cadre de l'événement *Art et espace public*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)
- 1988 *Comme un poisson dans la ville* [installation permanente de douze plaques commémoratives personnelles disséminées sur les murs de la ville de Montréal], Montréal (QC). — Dépliant : présentation et plan du trajet
- Art-Parade 88/L'Art de la Parade 89, Amérique «poste restante»* [espace publicitaire (1/2 page)], périodiques d'art : *C Magazine* (n° 19, Fall/Sept. 1988, p. [17]); *Cahiers* (vol. 10, n° 39, automne 1988, endos de la p. couv.); *Esse* (n° 11, automne/hiver 1988, p. [84]); *Inter* (n° 40, été 1988, p. [65]); *Parachute* (n° 52, sept/oct./nov. 1988, p. [79]); *Vanguard* (vol. 17, n° 4, Sept/Oct. 1988, p. [8])
- 1987 *Gioco di Filtri* [espace publicitaire (1 page)], dans deux périodiques d'art : *C Magazine* (n° 14, Summer/June 1987, p. [15]); *Parachute* (n° 47, juin/juill./août 1987, p. [67]). — Aussi : installation *in situ* au jury du Conseil des Arts du Canada de la bourse B, Ottawa (Ont.)
- 1986 *Les 350° autour de l'objet* [projet conjoint avec Louise Viger], événement conçu en trois temps : *350 Degrés autour de l'objet*, févr.-mai 1986 : envois postaux, affiche, encarts publicitaires et commentaire complice dans le périodique d'art *Parachute* (n° 43, juin/août 1986, p. 29-30); *A Question of Image II*, 27 mai-21 juin 1986, exposition à la Contemporary Art Gallery, Vancouver (C.-B.); *Facteur, Facteurs*, 19 nov.-30 nov. 1986, sept lieux d'exposition dans des vitrines ou espaces commerciaux du boul. St-Laurent, Montréal (QC). — Catalogue-livre d'artiste : textes de Johanne Lamoureux, de Louise Viger et de Gilbert Boyer

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal. — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *Art et espace public*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Dépliant. — Catalogue
- 1989 *Tandem*, Dazibao, centre de photographie, Montréal (QC)
- 1988 *Exposition anniversaire*, La Chambre blanche, Québec (QC)
- 1984 *Interface I*, 9 rue Ste-Catherine, Montréal (QC). — Organisée par les universités de Montréal
- 1983 *The Quebec Connection : New Art*, The Art Gallery at Harbourfront, Toronto (Ont.). — Catalogue
- Locations/National : Sites/Locations*, Article et Optica, Montréal (QC); Mercer Union, Toronto (Ont.); Eye Level Gallery, Halifax (N.-É.); Off Centre Centre, Calgary (Alb.); Open Space, Victoria (C.-B.). — Catalogue
- 1980 *Installation Temporaire*, Galerie UQAM, Montréal (QC)
- 1979 *L'Objet fugitif*, La Chambre blanche, Québec (QC)
- 1974 *Œuvres-laboratoires de quatre écoles d'art du Québec*, Véhicule Art, Montréal (QC)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1991 «La construction des valeurs critiques contemporaines». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 1, n° 5 (janv./févr./mars 1991). — P. 7
- 1989 «Un choix déterminant, la pratique». — En collab. avec Louise Viger. — *La Chambre blanche*. — N° 17 (1989). — P. 18-19. — Actes du Colloque sur le développement des galeries parallèles

Articles de presse et de périodiques

- 1992 Perreault, Marie. — «Gilbert Boyer/ Alain Fleischer». — *Parachute*. — N° 67 (juill./août/sept. 1992). — À paraître
- 1991 Albertazi, Liliana. — «One hundred days of contemporary art». — *Lápiz*. — N° 80 (Oct. 1991). — P. 73
- Baele, Nancy. — «100 days of contemporary art». — *The Ottawa Citizen*. — (Aug. 27, 1991). — P. E-6
- Baele, Nancy. — «Urban art guerrillas». — *The Ottawa Citizen*. — (Aug. 25, 1991)
- Barak, Ami. — «Un automne canadien». — *Art press*. — N° 164 (déc. 1991). — P. 92
- Cron, Marie-Michèle. — «Artistes en miroir». — *Le Devoir*. — (30 nov. 1991). — P. C-11
- Dumont, Jean. — «Boyer, Rancourt : le fonctionnement de l'art». — *Le Devoir*. — (16 mars 1991). — C-9
- Duncan, Ann. — «Public works». — *The Gazette*. — (Aug. 24, 1991). — P. J-1
- Hixson, Kathryn. — «Gilbert Boyer». — *Arts Magazine*. — Vol. 66, n° 3 (Oct. 1991). — P. 77
- Hixson, Kathryn. — «On view : Montreal». — *New Art Examiner*. — Vol. 19, n° 4 (Dec. 1991). — P. 30-32
- Lamoureux, Johanne. — «French kiss from a no man's land : translating the art of Quebec». — *Arts Magazine*. — Vol. 65, n° 6 (Feb. 1991). — P. 48-54
- Lepage, Jocelyne. — «Gilbert Boyer : l'art du promeneur solitaire, là-haut sur la montagne...». — *La Presse*. — (24 août 1991). — P. C-11
- Martin, André. — «Gilbert Boyer; Galerie Christiane Chassay». — *Parachute*. — N° 63 (juill./août/sept. 1991). — P. 36-37
- Racine, Rober. — «Gilbert Boyer». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 2, n° 5 (déc. 1991/janv. 1992). — P. 4
- Rosen, Miriam. — «Reviews : Gilbert Boyer; Galerie Michèle Chomette». — *Artforum*. — Vol. XXX, n° 4 (Dec. 1991). — P. 113
- Taylor, Kate. — «When the whole is less than the sum of its art». — *The Globe and Mail*. — (Aug. 24, 1991). — P. C-11
- 1990 Pelletier, Sonia. — «Amérique poste restante : Gilbert Boyer». — *Inter*. — N° 49 (automne 1990). — P. 12-13. — Dans : «L'art de l'implicite et de l'implication», p. 12-15
- 1989 Chagnon, Johanne. — «Topo Montréal : en usant ses semelles dans les rues de Montréal». — *Inter*. — N° 43 (printemps 1989). — P. 24-26
- Guilbert, Charles. — «Gilbert Boyer, sur un marbre perché». — *Voir*. — (2-8 févr. 1989)
- Painchaud, Jeanne. — «Comme un poisson dans la ville : l'histoire intime prend racine». — *Guide Mont-Royal*. — (15 févr. 1989). — P. 7
- 1988 «Gilbert Boyer, artiste multi-média in situ [interview]». — *Cahiers*. — Vol. 10, n° 40 (hiver 1988). — P. 43. — N° thématique : L'art est-il le produit de l'artiste ou l'artiste le produit de celui qui en parle?
- 1987 Pons, Christian-Marie. — «Autour de l'objet Boyer-Viger». — *Spirale*. — N° 68 (mars 1987). — P. 4
- Pons, Christian-Marie. — «L'art timbré». — *Cahiers*. — Vol. 9, n° 35 (automne 1987). — P. 18-25. — N° thématique : Artistes en transit
- Simon, Cheryl. — «Gilbert Boyer/Louise Viger; Facteur/facteurs». — *C Magazine*. — N° 13 (Spring 1987). — P. 72-73
- Waquant, Michèle. — «350° autour de l'objet». — *Parachute*. — N° 46 (mars/avril/mai 1987). — P. 124-125
- 1986 Johnson, Eve. — «Artists making a very big name for themselves». — *The Vancouver Sun*. — (June 11, 1986). — P. E-2
- Lamoureux, Johanne. — «Gilbert Boyer, Louise Viger; 350° autour de l'objet». — *Parachute*. — N° 43 (juin/juill./août 1986). — P. 29-30. — Article complice dans le cadre du projet : «Les 350° autour de l'objet»
- Lepage, Jocelyne. — «Signes de piste rue Saint-Laurent». — *La Presse*. — (27 nov. 1986)

- 1985 Boulanger, Chantal. — «Gilbert Boyer : installation en dérive». — La Chambre blanche. — N° 14 (1985). — P. 10-11
- 1982 Tourangeau, Jean. — «Un art qu'on dit parallèle...». — La Presse. — (24 avril 1982)

GENEVIÈVE CADIEUX

Née à Montréal (Québec), en 1955.
Vit et travaille à Montréal.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni
Geneviève Cadieux, Institute of Contemporary Art, Amsterdam, Pays-Bas
- 1991 Kent Fine Art, New York, É.-U.
Geneviève Cadieux, Centre d'Art Contemporain de Genève, Genève, Suisse
- 1990 Galerie René Blouin, Montréal (QC)
Canada, XLIV Biennale di Venezia : *Geneviève Cadieux*, Venise, Italie.
— Organisée par Parachute, en collab. avec le Musée des beaux-arts de Montréal. — Catalogue (Éditions Parachute) : texte de Chantal Pontbriand
- 1989 Galerie René Blouin, Montréal (QC)
- 1988 *Geneviève Cadieux*, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue
Galerie René Blouin, Montréal (QC)
- 1982 *Works by Geneviève Cadieux*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.) [itinéraire : The Gallery Stratford, Stratford (Ont.)]. — Catalogue
- 1981 Galerie France Morin, Montréal (QC)
- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue : cahier avec propos et projets des artistes
Skulpturen-Fragmente, Wiener Secession, Vienne, Autriche. — Catalogue
- 1991 *Crossroads*, Art Gallery of York University, North York (Ont.). — Catalogue
Outer Space, Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne, Angleterre, R.-U. [exposition itinérante en Angleterre, R.-U., en 1992 : Ferens Art Gallery, Hull; Arnolfini Art Gallery, Bristol; Camden Arts Centre, Londres]. — Catalogue
The Interrupted Life [Part I], The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
- 1990 *Passages de l'image*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire, en 1991 : Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne; Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, É.-U.; en 1992 : San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U.]. — Catalogue : comprend un texte de Chantal Pontbriand. — Version espagnole/anglaise publiée par la Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne, en 1991
First Tyne International, 1990 : A New Necessity, National Garden Festival, Gateshead, Angleterre, R.-U. — Catalogue
New Works for Different Places : TSWA Four Cities Project, organisée par TSWA dans diverses villes du Royaume-Uni : Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord; Third Eye Centre, Glasgow, Écosse; Projects UK, Newcastle, Angleterre; Plymouth Arts Centre, Plymouth, Angleterre. — Catalogue
Eighth Biennale of Sydney : The Readymade Boomerang : Certain Relations in 20th Century Art, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie. — Catalogue
- XLIV Biennale di Venezia, Venise, Italie. — Catalogue
- 1989 *Biennale canadienne d'art contemporain*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Catalogue : comprend un texte de Diana Nemiroff
Fawbush Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Interior Presence : Projecting Situations, The Nickle Arts Museum, University of Calgary, Calgary (Alb.). — Catalogue
- 1988 *Enchantment and Disturbance*, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue
Seventh Biennale of Sydney : From the Southern Cross : A View of World Art c. 1940-1988, Art Gallery of New South Wales & Pier 2/3, Walsh Bay, Sydney; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie. — Catalogue
La Ruse historique : l'art à Montréal = The Historical Ruse : Art in Montreal, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue : comprend un texte de Chantal Pontbriand
- 1987 *19ª Bienal Internacional de São Paulo : Ruidos Do Norte = Northern Noises = Résonances boréales*, São Paulo, Brésil.
— Organisée par la Winnipeg Art Gallery (Man.). — Catalogues
Emotope [projet d'exposition de Büro Berlin; travaux présentés dans différents lieux de Berlin], Büro Berlin; Künstlerhaus Bethamien, Berlin, Allemagne. — Projet de Geneviève Cadieux : Staatsbibliothek, Berlin. — Catalogue
Elementa Naturae, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue : comprend un texte de Monika Gagnon
- 1986 *Internationaler Kunstmarkt : Focus : Kanadische Kunst von 1970-1985*, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Lumières : perception-projection, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
- 1985 *Aurora Borealis*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
- 1984 *Avant-scène de l'imaginaire = Theatre of Imagination*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue : textes de Yolande Racine et de Pierre Landry

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Livres

- 1990 Gagnon, Monika. — «Ruptures dans le paysage de la photographie». — Treize essais sur la photographie. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990. — P. 141-142, 144-145, 148
Siler, Todd. — *Breaking the mind barrier*. — New York : Simon and Schuster, 1990. — P. 318-319
- 1988 Cadieux, Geneviève. — *Storyville portraits, le petit prince*. — Montréal : Galerie Oboro; Galerie René Blouin, 1988. — 25 p. — Livre d'artiste
- 1987 Thériault, Normand. — «Cadieux». — De l'installation. — Montréal : La Nouvelle Barre du jour, 1987. — P. 24-25

Articles de périodiques

- 1991 Denson, G. Roger. — «Reviews : Geneviève Cadieux; Kent Fine Art». — *Flash Art*. — Vol. XXIV, n° 158 (May/June 1991). — P. 138-139
Faust, Gretchen. — «Geneviève Cadieux; Kent Fine Art». — *Arts Magazine*. — Vol. 65, n° 9 (May 1991). — P. 96-97
Janus, Elizabeth. — «Geneviève Cadieux; Centre d'Art Contemporain Genève». — *Parachute*. — N° 46 (oct/nov/déc. 1991). — P. 60-62
Lloyd, Ann Wilson. — «Geneviève Cadieux at Galerie René Blouin». — *Art in America*. — Vol. 79, n° 5 (May 1991). — P. 177, 179
Philippi, Desa. — «TSWA four cities project». — *Parachute*. — Vol. 61 (janv./févr./mars 1991). — P. 69-72
Phillips, Christopher. — «Between pictures». — *Art in America*. — Vol. 79, n° 11 (Nov. 1991). — P. 104-115

- Schaffner, Ingrid. — «Skin on the screen». — Artscribe. — N° 89 (Nov./Dec. 1991). — P. 52-57; p. couv.
- Smith, Roberta. — «The faces of death : a multi-media meditation». — The New York Times. — (Sept. 13, 1991). — P. C-18
- 1990 Bergeron, Serge. — «"Hear me with your eyes" de Geneviève Cadieux... Une œuvre qui parle d'elle-même». — Collage. — (juill./août 1990). — P. 8. — Le Bulletin des Amis du MBAM
- Breerette, Geneviève. — «À Venise, une Biennale éclatée et multiple». — Le Monde. — (30 mai 1990). — Section B, p. 11
- Coumans, Willem K. — «Biennale van Venetie eert fotografie». — Foto. — (Okt. 1990). — P. 36-39
- Dumont, Jean. — «Geneviève Cadieux : un regard à Venise». — Vie des Arts. — Vol. XXXV, n° 139 (juin 1990). — P. 20-23
- Dumont, Jean. — «Le passage du moi à l'autre, l'étranger absolu». — Le Devoir. — (8 déc. 1990). — P. C-11
- Durand, Régis. — «Geneviève Cadieux, donner un corps à la vision». — Art press. — N° 147 (mai 1990). — P. 36-38
- Ferrer, Esther. — «The image, from every angle». — Lápiz. — N° 69 (June 1990). — P. 50-55. — Édition internationale en anglais
- Gale, Peggy. — «Skin deep». — Canadian Art. — Vol. 7, n° 1 (Spring/Mar. 1990). — P. 58-65. — P. couv.
- Gauville, Hervé; Soutif, Daniel. — «Biennale : Venise, sexe, dollars et goupillon». — Libération. — (28 mai 1990). — P. 42-43
- Kimmelman, Michael. — Venice Biennale opens with surprises». — The New York Times. — (May 28, 1990). — P. C-11, C-17
- Mays, John Bentley. — «Venetian visions : U.S., Canadian artists bring provocative works to Biennale». — The Globe and Mail. — (May 26, 1990). — P. C-15
- Milani, Trichon; Uridice. — «Geneviève Cadieux». — La Photographe [Athènes]. — (Nov. 1990)
- Pontbriand, Chantal. — «Peintres de la vie moderne : Geneviève Cadieux, Jenny Holzer, Lothar Baumgarten». — Parachute. — N° 60 (oct./nov./déc. 1990). — P. 13-19
- St-Gelais, Thérèse. — «Geneviève Cadieux». — Beaux-Arts Magazine. — N° 82 (sept. 1990). — P. 118-119
- Tarantino, Michael. — «Geneviève Cadieux : close up». — Artforum. — Vol. XXVIII, n° 8 (Apr. 1990). — P. 160-164
- 1989 Papineau, Jean. — «Écrans de réflexion [interview]». — Parachute. — N° 56 (oct./nov./déc. 1989). — P. 20-22
- Scott, Kitty. — «Geneviève Cadieux; Galerie René Blouin». — Parachute. — N° 56 (oct./nov./déc. 1989). — P. 65-66
- 1988 Faust, Wolfgang Max. — «Emotope : a project of Büro Berlin». — Artforum. — Vol. XXVI, n° 5 (Jan. 1988). — P. 131
- Mays, John Bentley. — «Artwork well served by Power Plant arrangement». — The Globe and Mail. — (March 12, 1988). — P. C-14
- Millet, Catherine. — «La 19^e Biennale de São Paulo». — Art press. — N° 121 (janv. 1988). — P. 19-21
- St-Gelais, Thérèse. — «Geneviève Cadieux : le regard et le visible». — Parachute. — N° 51 (juin/juill./août 1988). — P. 4-10. — Aussi en anglais, p. 43-44
- Young, Jane. — «Geneviève Cadieux». — Vanguard. — Vol. 17, n° 2 (Apr./May 1988). — P. 31
- 1987 Saint-Pierre, Gaston. — «Elementa naturae». — Parachute. — N° 49 (déc./janv./févr. 1987/88). — P. 31-32
- Smolik, Noemi. — «Focus : Canadian Art from 1960 to 1985». — Canadian Art. — Vol. 4, n° 1 (Spring/Mar. 1987). — P. 92-93
- Thériault, Normand. — «Cadieux». — La Nouvelle Barre du jour. — N° 185 (1987). — P. 24-25. — N° thématique : De l'installation, par Normand Thériault
- 1986 Evans-Clark, Phillip. — «Lumières : perception-projection». — Art press. — N° 108 (nov. 1986). — P. 65

Evans-Clark, Phillip. — «Messages sent in the medium of light». — The New York Times. — (Aug. 17, 1988). — P. H-29

1985 Grenville, Bruce. — «Theatre of the imagination». — C. — N° 5 (Spring 1985). — P. 58-59

Payant, René. — «Avant-scène de l'imaginaire; Musée des beaux-arts de Montréal». — Parachute. — N° 38 (mars/mai 1985). — P. 43-44

MELVIN CHARNEY

Né à Montréal (Québec), en 1935.
Vit et travaille à Montréal.

Il fait des études à l'École d'art et de dessin du Musée des beaux-arts de Montréal, à l'École d'architecture de l'Université McGill et à l'École d'art et architecture de l'Université Yale, à New Haven. Depuis 1964, il est professeur à l'École d'architecture de l'Université de Montréal.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 *Paraboles et autres allégories : l'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal (QC) [exposition itinérante]. — Publication : textes d'Alessandra Latour, de Patricia C. Phillips et de Robert-Jan van Pelt; interview par Phyllis Lambert et Notes d'atelier de Melvin Charney. — Publication aussi en anglais
The Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.)
- 1990 Galerie René Blouin, Montréal (QC)
- 1989 Galerie René Blouin, Montréal (QC)
- 1988 The Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.)
- 1987 *A Construction in Venice, Part 2, and Other Works by Melvin Charney*, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de Charlotte Townsend-Gault
Galerie René Blouin, Montréal (QC)
- 1986 *Canada, XLII Biennale di Venezia : Melvin Charney, Krzysztof Wodiczko*, Venise, Italie. — Organisée par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Catalogue : texte de Diana Nemiroff
A Lethbridge Construction, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.). — Catalogue : textes de Joan Stebbins et de Melvin Charney
- 1983 *Melvin Charney : 1981-1983*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.). — Catalogue : textes de Louise Dompierre et de Melvin Charney
- 1982 *Melvin Charney : A Chicago Construction and Related Work*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U. — Catalogue : textes de Mary Jane Jacob et de Melvin Charney
Melvin Charney : Projects and Construction, Richard Gray Gallery, Chicago, Ill., É.-U.
Melvin Charney : Recent Constructions and Works on Paper, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de Mary Jane Jacob
- 1979 *Melvin Charney : Œuvres 1970-1979*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC). — Catalogue : textes d'Alexander Tzonis et de Melvin Charney
Room 202 and Related Projects, P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U.
- 1977 *Melvin Charney : Other Monuments, 1970-1976* [Gund Foundation Exhibition Series], Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge, Mass., É.-U.
Melvin Charney : Other Monuments, Six Works, 1970-77, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.)

PRINCIPALES ŒUVRES IN SITU

- 1991- Cascades d'eau, ruisseaux, Place Berri, Montréal (QC).
1992 — Permanent
- 1987- Un jardin pour le CCA, Centre Canadien d'Architecture,
1989 Montréal (QC). — Permanent
- 1986- Le Monument canadien pour les droits de la personne,
1990 Ottawa (Ont.). — Permanent
- 1982 A Construction in Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.
- 1976 Les Maisons de la rue Sherbrooke, Programme d'art et de culture des XXI^{es} Jeux olympiques, Montréal (QC)

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 Pour la suite du Monde, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 Un Archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
La Biennale di Venezia : Quinta Mostra Internazionale di Architettura (Canada), Venise, Italie. — Catalogue
- 1990 Seoul International Art Festival : An Invitational Exhibition of Contemporary Paintings on Hanji, The National Museum of Contemporary Art, Séoul, Corée du Sud. — Catalogue
- 1989 Territoires d'artistes : paysages verticaux, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
Le Centre Canadien d'Architecture : Architecture et Paysage = Canadian Centre for Architecture : Building and Gardens, Centre Canadien d'Architecture, Montréal (QC). — Publication [version anglaise et française] : comprend un texte de Melvin Charney
L'Architecture et son image : Quatre siècles de représentation architecturale, œuvres tirées des collections du Centre Canadien d'Architecture, Centre Canadien d'Architecture, Montréal (QC). — Publication
- 1988 La Ruse historique : l'art à Montréal = The Historical Ruse : Art in Montreal, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue
- 1987 Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
- 1986 XLIII Biennale di Venezia, Venise, Italie. — Catalogue
- 1985 XVII Triennale di Milano, Milan, Italie
Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
Aurora Borealis, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
Projects for Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.
- 1984 Festarchitektur, Akademie der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
IBA-Idee, Prozess, Ergebnis, Internationale Bauausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne. — Catalogue : comprend un texte de Melvin Charney
The Praxis Collection, The Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.)
Ten Years of Collecting, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U. — Catalogue
- 1983 Künstler aus Kanada : Räume und Installationen, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne. — Catalogue
Chicago Sculpture International : Mile 2 [Chicago International Art Exposition], Chicago, Ill., É.-U.
Les Villas de Plin et l'architecture classique à Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC)
- 1982 Citysite Sculpture, Visual Arts Ontario, Toronto; The Market Gallery of the City of Toronto Archives, Toronto (Ont.). — Catalogue
Drawings by Contemporary Sculptors, Surrey Art Gallery, Surrey (C.-B.)
OKanada, Akademie der Künste, Berlin, Allemagne. — Catalogue
Documenta 7 : Documenta Urbana, Cassel, Allemagne

- 1981 Art et société, 1975-1980, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
- 1980 XI^e Biennale de Paris : à la recherche de l'urbanité, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris; Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue : comprend un texte de Jean Déthier
Architectural Sculpture, Los Angeles Institute for Contemporary Art, Los Angeles, Calif., É.-U. — Catalogue : comprend un texte de Lucy R. Lippard
Architectural References : The Consequences of the Post-Modern in Contemporary Art, The Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.) — Catalogue
- 1979 Invitational IV, John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Art and Architecture : Space and Structure, Protetch-McIntosh Gallery, Washington, D.C., É.-U.
- 1977 03-23-03 : Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal 1977, Institut d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC) [itinéraire : Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.)]. — Publication (Éditions Parachute et Médiart)
- 1976 Corridart [XXI^{es} Jeux olympiques; programme art et culture], Montréal (QC). — Organisée par Melvin Charney
- 1973 Canada Trajectoires 73, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Publication : comprend un texte de Suzanne Pagé
Triennale di Milano [section internationale], Milan, Italie. — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1991 «City structure as the generator of architectural form». — Places : The Journal of Environmental Design. — Vol. 7, n° 2 (Winter 1991). — P. 54-59. — The Design History Foundation, New York.
- 1989 «Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture». — Centre Canadien d'Architecture : architecture et paysage. — Sous la dir. de Larry Richards. — Montréal : Centre Canadien d'Architecture, 1989. — P. 87-99; portfolio, p. 100-102. — Repris partiellement en anglais dans : The Massachusetts Review, vol. XXXI, n° 1/2, Spring/Summer 1990, p. 201-212, n° thématique : an/other Canada, another Canada? other Canadas
- 1986 «A Venice construction : "a banquet..."». — Parachute. — N° 43 (juin/juill./août 1986). — P. 14-15
- 1984 «Signs of recognition, ciphers of deception». — Parachute. — N° 36 (sept./oct./nov. 1984). — P. 38-42
- 1983 «Of temples and sheds». — ARQ/Architecture Québec. — Vol. 15 (oct. 1983). — P. 11-15
- 1982 «À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec». — ARQ/Architecture Québec. — Vol. 5 (janv./févr. 1982). — P. 12-23
- 1981 «On architecture : a statement about statements». — Building with words : canadian architects on architecture. — Sous la dir. de W. Bernstein et de R. Cawker. — Toronto : Coach House Press, 1981. — P. 30-35
- 1980 «The montrealness of Montreal : formations and formalities in urban architecture». — Architectural Review. — Vol. 167, n° 999 (May 1980). — P. 299-302
- 1978 «Modern movements in french-canadian architecture». — Process : Architecture. — N° 5 (Mar. 1978). — P. 15-25
- 1977 «Corridart : Melvin Charney on art as urban activism in Canada». — Architectural Design. — Vol. 47, n° 7/8 (July/Aug. 1977). — P. 545-547
«Other monuments : four works, 1970-76». — Vanguard. — Vol. 6, n° 2 (Mar. 1977). — P. 3-8. — The Vancouver Art Gallery
- 1976 «Housing in Canada : a dead-end choice». — Architectural Design. — N° XLVI (Apr. 1976). — P. 202-206
- 1974 «Understanding Montreal». — Exploring Montreal. — Sous la dir. de Pierre Beaupré et d'Annabel Slaight. — Toronto : Greey de Pencier, 1974. — P. 14-27. — Trad. française : «Saisir Montréal», Découvrir Montréal, Montréal, Éditions du Jour/Société d'architecture de Montréal, 1975, p. 16-35

«Streetworks : innovation in the design and management of streets». — Avec Peter Jacobs. — Ottawa : Ministère d'État aux Affaires urbaines, 1974. — 140 p. — Rééd. : Streetworks : generating public urban open space, Montréal, Melvin Charney/Peter Jacobs, 1975

«Quelques monuments nationaux». — Architectural Design. — Vol. XLIV (Apr. 1974). — P. 241-243

1972 Montréal... plus ou moins. — Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1972. — 263 p. — Catalogue d'exposition. — En collab.

The adequacy and production of low income housing in Canada. — Avec Serge Carreau et Colin H. Davidson. — Ottawa : Société centrale d'hypothèques et de logement, Gouvernement du Canada, 1972. — 232 p.

1971 «Low income housing». — Architectural Design. — Vol. XLIII (Jan. 1971). — P. 7-8

«On the liberation of architecture : memo series on an air force memorial». — Artforum. — Vol. IX, n° 9 (May 1971). — P. 34-37

«Pour une définition de l'architecture au Québec». — Architecture et urbanisme au Québec. — Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1971. — P. 11-42. — (Conférences J.-A. de Séve 13-14). — Rééd. abrégée : «Towards a definition of Quebec architecture», Progressive Architecture, Vol. 53, Sept. 1972, p. 104-107

1969 «Experimental strategies – notes for environmental Design». — Perspecta 12 : The Yale Architectural Journal. — (Mar. 1969). — P. 21-29. — Trad. allemande : «Experimentelle Strategien : Bemerkungen zur Umweltgestaltung», Deutsche Bauzeitung, Vol. 103, n° 8, 1969, p. 574-581. — Trad. japonaise dans : Formalism Realism Contextualism, sous la dir. d'Hajima Yatsuka, Tōkyō, Shokokusha Publishing, 1979, p. 15-40

1967 «Naissance d'une architecture». — Cimaise. — (Juill. 1967). — P. 30-42

«The grain elevators revisited». — Architectural Design. — Vol. 37, n° 7 (July 1967). — P. 328-331

«Environmental conjecture : in the jungle of the grand prediction». — Landscape. — Vol. 16, n° 3 (1967). — P. 21-24. — Réimp. dans : Planning for diversity and choice : possible futures and their relation to the man-made environment, sous la dir. de Stanford Anderson, Cambridge, The MIT Press, 1969, p. 311-327

1965 «The Trulli of Southern Italy». — Landscape. — Vol. 15, n° 1 (1965). — P. 32-33. — Trad. française : «Architecture sans architectes : les trulli de l'Apulie», Vie des Arts, n° 38, printemps 1965, p. 54-58

1964 «Le monde du pop». — Vie des Arts. — N° 36 (automne 1964). — P. 30-37

1963 «Troglai — Rock-cut architecture». — Landscape. — Vol. 12, n° 3 (1963). — P. 6-12. — Trad. française : «Architecture troglodyte en Cappadoce», Vie des Arts, n° 34, printemps 1964, p. 46-52. — Rééd. abrégée dans le livre de Spiro Kostof : Caves of God, Cambridge, The MIT Press, 1972, p. 71-74

Livres

1991 Cheetham, Mark A.; Hutchison, Linda. — Remembering post-modernism : trends in recent canadian art. — London : Oxford University Press, 1991. — P. 81, 86-88, 136

Thomsen, Christian W. — «Melvin Charney, praktizierte Architekturphilosophien». — Experimentelle Architekten der Gegenwart. — Köln : DuMont Buchverlag, 1991. — P. 102-120

1988 Bernstein, William; Cawker, Ruth. — Contemporary canadian architecture : the mainstream and beyond — Markham : Fitzhenry and Whiteside, 1988

1987 Baird, George. — «Melvin Charney». — Contemporary architects. — Sous la dir. d'Ann Lee Morgan et de Colin Naylor. — 2^e éd. — London/Chicago : St. James Press, 1987. — P. 165-167

1983 Visions : contemporary art in Canada. — Vancouver/Toronto : Douglas & McIntyre, 1983. — P. 137-139, 200, 201, 221

Articles de périodiques

1991 Bédard, Catherine. — «Melvin Charney». — Parachute. — N° 61 (janv./févr./mars 1991). — P. 58-60

Boddy, Trevor. — «Les jardins de Melvin Charney au Centre Canadien d'Architecture de Montréal». — L'Architecture d'aujourd'hui. — N° 277 (oct. 1991). — P. 31-35

Dubois, Christine. — «Melvin Charney». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, n° 5 (déc. 1991/ janv. 1992). — P. 7. — Périodique aussi en anglais

Fisette, Serge. — «Melvin Charney, la sculpture de l'écho». — Espace. — Vol. 7, n° 4 (été 1991). — P. 25-27

Fulford, Robert. — «Icons and allegories : the sculpture gardens of Melvin Charney». — Canadian Art. — Vol. 8, n° 1 (Spring 1991). — P. 52-59; p. couv.

Lamoureux, Johanne. — «Une scénographie réversible : l'œuvre de Melvin Charney pour la Place Berri à Montréal». — ARQ/Architecture Québec. — N° 63 (oct. 1991). — P. 12-14

1990 Forgey, Benjamin. — «Reflexions in a city garden : the Canadian Centre for Architecture, apple of Montreal's eye». — Washington Post. — (Sept. 22, 1990). — P. D1, D5

Restany, Pierre. — «Melvin Charney : giardino-scultura del CCA a Montreal». — Domus. — N° 712 (Gennaio 1990). — P. 6-7

1989 Martin, Louis. — «L'architecture comme roman [interview]». — Parachute. — N° 56 (oct./nov./déc. 1989). — P. 9-11. — N° thématique : Sur ma manière de travailler = On my manner of Working

1988 Lamoureux, Johanne. — «Melvin Charney, l'architecture mise en jeu». — Art press. — N° 123 (mars 1988). — P. 21-23

1986 Millet, Catherine. — «Venise, l'art et l'alchimie, et l'alchimie des prix». — Art press. — N° 106 (sept. 1986). — P. 60-61

Townsend-Gault, Charlotte. — «Reviews : XLII Biennale d'arte di Venezia». — Canadian Art. — Vol. 3, n° 3 (Fall/Sept. 1986). — P. 100-103

1984 Richards, Larry. — «Loving, obeying, defying, orders : confronting the classical tradition as an inescapable wedge in architectural circumstances». — Parachute. — N° 36 (sept./oct./nov. 1984). — P. 32-37

1983 Cohen, Ronny H. — «Reviews : "Citysite sculpture"; Visual Arts Ontario». — Artforum. — Vol. XXI, n° 5 (Jan. 1983). — P. 83

Forster, Kurt W. — «Contradictions of preservation and destruction». — Architect. — (Dec. 1983). — P. 3-5

Grenville, Bruce. — «Reviews : Melvin Charney; The Agnes Etherington Art Centre». — Parachute. — N° 32 (sept./ oct./nov. 1983). — P. 36-37

Lamoureux, Johanne. — «Mémoire de musées/Figures d'amnésie». — Parachute. — N° 33 (déc./janv./févr. 1983/1984). — P. 24-28

Merling, Mitchell. — «Truth and architecture». — The Fifth Column. — Vol. 4, n° 1 (Autumn 1983). — P. 5-6. — Université McGill, Montréal

Nixon, Virginia. — «Melvin Charney – architectural sculpture». — The Canadian Forum. — Vol. LXII, n° 728 (May 1983). — P. 18-19, 41

1982 Battisti, Eugenio. — «Contro l'international style». — Casa del Libro. — (Genn. 1982). — P. 24-27

Boddy, Trevor. — «The Canadians unmounted». — Skyline. — (Dec. 1982). — P. 31. — The Institute for Architecture and Urban Studies, New York

Cohen, Stuart. — «Chicago style layering». — Skyline. — Vol. II (July 1982). — P. 26. — The Institute for Architecture and Urban Studies, New York

Morgan, Ann Lee. — «A Chicago letter : Melvin Charney». — Art International. — Vol. XXV, n° 9/10 (Nov./ Dec. 1982). — P. 78-80

1981 Burckhardt, Lucius. — «Melvin Charney». — Werk und Zeit. — Vol. 4 (Apr. 1981). — P. 26

McDougall, Ian; Peake, Cathy. — «Melvin Charney». — Transition. — Vol. 2, n° 2 (June 1981). — P. 7-10

Shapiro, Barbara. — «Form follows form – pictures by architects». — Trace. — Vol. I, n° 2 (Apr. 1981). — P. 7-15

- 1980 Barber, Bruce. — «Architectural references : post-modernism, primitivism and parody in the architectural image». — Parachute. — N° 21 (hiver 1980). — P. 5-12
- Hould, Claudette. — «Melvin Charney, ou les traces d'une mémoire collective». — Vie des Arts. — Vol. XXIV n° 98 (printemps 1980). — P. 78-79
- Needham, Gerald. — «Melvin Charney : constructs and concepts». — ArtsCanada. — Vol. XXXVII, n° 1, issue nos 234/235 (Apr./May 1980). — P. 24-26
- Shapiro, Babs. — «Architectural references : the consequences of the post-modern in contemporary art and architecture». — Vanguard. — Vol. 9, n° 4 (May 1980). — P. 6-13
- 1979 Lamoureux, Johanne. — «Melvin Charney ou l'illusion de la preuve; Musée d'art contemporain, Montréal». — Parachute. — N° 17 (hiver 1979). — P. 66-67
- Russell, John. — «Art : where to see the new work». — New York Times. — (June 8, 1979). — P. C1, C20
- 1978 Chang, Ching-Yü. — «Corridart : the house of Sherbrooke street». — Process : Architecture. — Vol. 5 (Mar. 1978). — P. 124-127
- Patton, Andrew. — «Melvin Charney at the Art Gallery of Ontario». — Artists Review. — N° 13 (Apr. 1978). — P. 12-13
- Pontbriand, Chantal. — «Melvin Charney [interview]». — Parachute. — N° 13 (hiver 1978). — P. 26-30
- 1977 Goldin, Amy. — «Report from Toronto and Montréal». — Art in America. — Vol. 65, n° 2 (Mar./Apr. 1977). — P. 35-47
- 1976 McConathy, Dale. — «Corridart : instant archaeology in Montréal». — ArtsCanada. — Vol. XXXIII, n° 2 = nos 206/207 (July/Aug. 1976). — P. 36-53
- McFadden, Sarah. — «Artworld : art show smashed in Montreal». — Art in America. — Vol. 64, n° 5 (Sept./Oct. 1976). — P. 152
- 1972 Tzonis, Alexander. — «Un monument contre les massacres et la terreur». — Le Carré bleu. — (Janv. 1972). — P. 13-16
- 1968 «Self-constructing exhibition pavilion». — Architectural Design. — Vol. 231 (Mar. 1968). — P. 54-56
- 1967 Burns, James T. — «A gallant try : Canadian national pavilion design competition for 1970». — Progressive Architecture. — Vol. 48, n° 8 (Aug. 1967). — P. 164-165

MARTHA FLEMING ET LYNE LAPOINTE

Martha Fleming est née à Toronto (Ontario), en 1958.
Lyne Lapointe est née à Montréal (Québec), en 1957.
Elles vivent à Montréal et travaillent ensemble depuis 1982.

CEUVRES IN SITU

- 1990 *The Wilds and the Deep*, The Battery Maritime Building [terminus de traversiers à Manhattan], New York, N.Y., É.-U. — Réalisé sous l'égide de Creative Time. — Dépliant : conçu par Martha Fleming et Lyne Lapointe; textes de Cee Scott Brown, et de Martha Fleming et Lyne Lapointe
- 1989 *Eat Me/Drink Me/Love Me*, The New Museum of Contemporary Art. — New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte d'Alice Yang
- 1987 *La Donna Delinquenta*, Théâtre Corona, quartier St-Henri, Montréal (QC)
- 1984 *Le Musée des Sciences*, Bureau de poste, quartier de la Petite Bourgogne, Montréal (QC)
- 1983 *Projet Building/Caserne # 14*, Caserne de pompiers, quartier Plateau Mont-Royal, Montréal (QC)

PRINCIPALES EXPOSITIONS

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *Apprentissages*, Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC). — Dans le cadre de l'événement *Re-Voir le Sida*; organisé par Diffusions gaies et lesbiennes du Québec
- 1990 *Team Spirit*, Independent Curators Incorporated, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante, en 1990 : Neuberger Museum, Purchase, N.Y., É.-U.; en 1991 : Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio, É.-U.; Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.); The Art Museum at Florida International University, Miami, Flor., É.-U.; en 1992 : Spirit Square Center for the Arts, Charlotte, C. du N., É.-U.; Davenport Museum of Art, Davenport, Iowa, É.-U.; Laumeier Sculpture Park, Saint Louis, Missouri]. — Catalogue : comprend un texte de Martha Fleming et Lyne Lapointe
- The Collector's Cabinet*, Curt Marcus Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Queer*, Wessel O'Connor Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1989 *Une histoire de collections : dans 1984-1989*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
- Marik Boudreau/Photographie (Architectures oubliées)*, Optica (galerie), Montréal (QC) [exposition itinérante : Alliance Française de Brooklyn, São Paulo, Brésil; Vu - Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC)]. — Organisée par Martha Fleming et Lyne Lapointe. — Dépliant : texte de Martha Fleming et Lyne Lapointe
- 1984 *Face à face*, La Centrale (galerie Powerhouse), Montréal (QC)
- 1983 *Cinema & Ideology : Rebecca Garrett and Lyne Lapointe*, P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U. — Organisée par Martha Fleming. — Catalogue : comprend un texte de Martha Fleming

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications et œuvres d'édition des artistes

- 1992 «Animal love : miasme/hyène et la valve». — *A leap in the dark*. — Montréal : Artexte : Véhicule Press, 1992. — P. 70-84. — Projet pour SIDART
- Studiolo. — En collab. avec Lesley Johnstone. — Livre d'artiste. — À paraître
- 1990 «Taste of honey». — *Instabili : la question du sujet = the question of subject*. — Sous la dir. de Marie Fraser et de Lesley Johnstone. — Montréal : La Centrale (galerie Powerhouse) : Centre d'information Artexte, 1990. — P. 1
- 1989 «Conversation d'amoureuses». — *Protée*. — Vol. 17, n° 1 (hiver 1989). — P. 4-6; p. couv. — Avec la collab. de la photographe Marik Boudreau
- 1988 «Keyhole». — *Sight specific : lesbians & representation*. — Toronto : A Space, 1988. — Projet pour le catalogue d'exposition
- 1986 «Object lesson/the bodysnatchers». — *Photography/politics : two*. — Sous la dir. de Patricia Holland, de Jo Spence et de Simon Watney. — London : Comedia Publishing Group : Photography Workshop, 1986. — P. 22-23. — Projet publié aussi dans : *Photo-Communique*, Summer 1986, p. 31-33

Livres

- 1992 St-Gelais, Thérèse. — *Diagonales Montréal : 10 monographies*. — Montréal : Parachute publications, 1992. — Texte en français et en anglais
- 1990 Phillips, Patricia C. — «Looking at loot». — *Creative Time 1989-1990*. — New York : Creative Time, 1990. — P. 26-31
- 1986 Jeudy, Henri-Pierre. — *Mémoires du social*. — Paris : P.U.F., 1986. — P. 123-124

Articles de presse et de périodiques

- 1991 Johnstone, Lesley. — «Les installations de Lyne Lapointe et Martha Fleming, des actes d'"empowerment"». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 2, n° 4 (oct./ nov. 1991). — P. 7
- Kirk, Katherine; Nelson, Linda; Weil, Lise. — «"The charting of abandoned waters" : Martha Fleming and Lyne Lapointe [interview]». — *Trivia-A Journal of Ideas*. — N° 18 (Fall 1991). — P. 25-51. — N° thématique : Collaboration

- 1990 Baert, Renee. — «Abandonment and grace : the architectural interventions of Martha Fleming and Lyne Lapointe». — *Canadian Art*. — Vol. 7, n° 1 (Spring 1990). — P. 72-77
- Cottingham, Laura. — «Critical poetics [interview]». — *Contemporanea*. — Vol. III, n°6 (Summer 1990). — P. 74-79
- Hirsh, David. — «Alternate history». — *New York Native*. — (June 25, 1990). — P. 30-31. — N° thématique : Gay Pride
- Lloyd, Ann Wilson. — «Reviews : Fleming & Lapointe». — *Contemporanea*. — Vol. III, n° 5 (May 1990). — P. 94
- Phillips, Patricia C. — «Reviews : Martha Fleming and Lyne Lapointe; The New Museum of Contemporary Art». — *Artforum*. — Vol. XXVIII, n° 7 (Mar. 1990). — P. 160
- Phillips, Patricia C. — «Reviews : Martha Fleming and Lyne Lapointe; Battery Maritime Building». — *Artforum*. — Vol. XXIX, n° 2 (Oct. 1990). — P. 171
- Tenhaaf, Nell. — «Martha Fleming and Lyne Lapointe; The New Museum of Contemporary Art, New York». — *Parachute*. — N° 58 (avril/mai/juin 1990). — p. 50-51
- Tourigny, Maurice. — «The wilds and the deep : le beau rébus des Canadiennes Lapointe et Fleming». — *Le Devoir*. — (2 juin 1990). — P. C-9
- 1989 Phillips, Patricia C. — «Les petites filles aux allumettes : ideas of abandonment». — *Issues, Public Art [New York]*. — (Winter/Spring 1989). — P. 12-13
- 1988 Johnstone, Lesley. — «Allegories of abandonment : Martha Fleming and Lyne Lapointe». — *Vanguard*. — Vol. 17, n° 5 (Nov. 1988). — P. 22-27
- Pavlovic, Diane. — «"La donna delinquenta"». — *Jeu [Les cahiers de théâtre]*. — N° 47 (juin 1988). — P. 175-178
- 1987 Dagenais, Francine. — «Reviews : Martha Fleming and Lyne Lapointe : La donna delinquenta; Corona theatre». — *Artforum*. — Vol. XXVI, n° 2 (Oct. 1987). — P. 139-140
- Gravel, Claire. — «La donna delinquenta». — *Le Devoir*. — (30 mai 1987). — P. C-10
- Guilbert, Charles. — «La donna delinquenta : le Corona kidnappé». — *Voir*. — (21-27 mai 1987). — P. 21
- Lapointe, Manon. — «Martha Fleming et Lyne Lapointe, "La donna delinquenta" [interview]». — *Etc Montréal*. — Vol. 1, n° 1 (automne 1987). — P. 40-42
- Lefebvre, Paul. — «Martha Fleming et Lyne Lapointe; l'ancien théâtre Corona». — *Vanguard*. — Vol. 16, n° 4 (Sept./Oct. 1987). — P. 38
- 1986 Arbour, Rose Marie. — «L'art par amour». — *Possibles*. — Vol. 10, n° 3/4 (printemps/été 1986). — P. 289-297. — N° thématique : Autogestion, autonomie, démocratie
- 1984 Dagenais, Francine. — «Lyne Lapointe, Martha Fleming and Monique Jean; Le musée des sciences». — *Vanguard*. — Vol. 13, n° 4 (May 1984). — P. 33
- Daigneault, Gilles. — «Le musée des sciences : l'art, les femmes et la science dans un anti-musée». — *Le Devoir*. — (18 févr. 1984)
- Des Châtelets, Michèle. — «Espaces du corps, corps dans l'espace». — *Parachute*. — N° 35 (juin/juill./août 1984). — P. 31-32
- Lepage, Jocelyne. — «Un bureau de poste transformé en musée des sciences». — *La Presse*. — (18 févr. 1984)
- Reeves, John. — «Lyne Lapointe, Martha Fleming, Monique Jean». — *Canadian Art*. — Vol. 1, n° 1 (Fall 1984). — P. 54-55. — Dans : «The right space», p. 48-63
- Ross, Christine. — «Le musée des sciences». — *Intervention*. — N° 24 (été 1984). — P. 37-39
- 1983 Daigneault, Gilles. — «Projet building/caserne #14». — *Le Devoir*. — (15 janv. 1983)
- Nemiroff, Diana. — «Lyne Lapointe; Projet building/caserne #14». — *Vanguard*. — Vol. 12, n° 3 (Apr. 1983). — P. 32-33

GILBERT & GEORGE

Gilbert est né dans les Dolomites, Italie, en 1943.
George est né dans le Devon, Angleterre, R.-U., en 1942.
Ils vivent à Londres, Royaume-Uni, et travaillent ensemble depuis 1967.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 *The Cosmological Pictures* [itinéraire, en 1991 : Palac Sztuki, Cracovie, Pologne; Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italie; en 1992 : Kunsthalle Zürich, Zurich, Suisse; Wiener Secession, Vienne, Autriche; Ernst Múzeum, Budapest, Hongrie; Haags Gemeentemuseum, La Haye, Pays-Bas; Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlande; Fundació Joan Miró, Barcelone, Espagne; en 1983 : The Tate Gallery, Liverpool, Angleterre, R.-U.; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne]. — *Catalogue 20th Anniversary Exhibition*, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1990 *Worlds and Windows*, Anthony d'Offay Gallery, Londres, R.-U. — *Catalogue The Cosmological Pictures*, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Gilbert & George, Pictures 1983 to 1988, New Tretyakow Gallery, Moscou, Russie. — *Catalogue*
- 1989 *For AIDS Exhibition*, Anthony d'Offay Gallery, Londres, R.-U. — *Catalogue The 1988 Pictures*, Galleria Christian Stein, Milan, Italie
- 1988 *The 1988 Pictures*, Galerie Ascan Crone, Hambourg, Allemagne. — *Catalogue*
- 1987 *Pictures 1982 to 1986*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Allemagne [itinéraire : Hayward Gallery, Londres, R.-U.]
New Pictures, Anthony d'Offay Gallery, Londres, R.-U.
The 1986 Pictures, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1986 *Pictures 1982 to 1985*, CAPC/Musée d'Art contemporain, Bordeaux, France [itinéraire : Kunsthalle Basel, Bâle, Suisse; en 1987 : Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique; Palacio Velázquez, Madrid, Espagne]. — *Catalogue*
- 1985 *New Moral Works*, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1984 *Gilbert & George, The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Mar., É.-U.* [exposition itinérante aux États-Unis : Contemporary Arts Museum, Houston, Tex.; The Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Flor.; en 1985 : Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisc.; The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y.]. — *Catalogue The Believing World*, Anthony d'Offay Gallery, Londres, R.-U.
- 1983 *New Works*, Galerie Crousel-Houssenet, Paris, France
Modern Faith, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1982 *Crusade*, Anthony d'Offay Gallery, Londres, R.-U.
- 1981 *Photo-Pieces 1980-1981*, Galerie Chantal Crousel, Paris, France
- 1980 *Photo-Pieces 1971-1980*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas [itinéraire en 1981 : Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne; Kunsthalle Bern, Berne, Suisse; Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France; Whitechapel Art Gallery, Londres, R.-U.]. — *Catalogue; supplément (MNAM) Modern Fears*, Anthony d'Offay Gallery, Londres, R.-U.
New Photo-Pieces, Galerie Karen & Jean Bernier, Athènes, Grèce [itinéraire : Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.]
Post-Card Sculptures, Art & Project, Amsterdam, Pays-Bas [itinéraire : Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Allemagne]
- 1977 *New Photo-Pieces*, Art & Project, Amsterdam, Pays-Bas [itinéraire : Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Allemagne; en 1978 : Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.]
Red Morning, Galerie Sperone Fischer, Bâle, Suisse
- 1976 *The General Jungle*, Albright-Knox Art Gallery, The Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, N.Y., É.-U.

- Mental*, Robert Self Gallery, Londres, R.-U.
[itinéraire : Robert Self Gallery, Newcastle, Angleterre, R.-U.]
- 1975 *Dead Boards*, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Dusty Corners, Art Agency, Tôkyô, Japon
Post-Card Sculptures, Sperone Westwater Fischer, New York, N.Y., É.-U.
Bloody Life, Galerie Sonnabend, Paris, France [itinéraire : Galerie Sonnabend, Genève, Suisse; Galleria Lucio Amelio, Naples, Italie]
- 1974 *Cherry Blossom*, Galleria Sperone, Rome, Italie
Dark Shadow, Art & Project, Amsterdam, Pays-Bas
Human Bondage, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Allemagne
- 1973 *The Shrubberies & Singing Sculpture*, Art Gallery of New South Wales, John Kaldor Project, Sydney, Australie [itinéraire : National Gallery of Victoria, John Kaldor Project, Melbourne, Australie]. — Catalogue
Modern Rubbish, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1972 *It Takes a Boy to Understand a Boy's Point of View*, Situation Gallery, Londres, R.-U.
The Bar, Anthony d'Offay Gallery, Londres, R.-U.
New Photo-Pieces, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Allemagne
- 1971 *The General Jungle*, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., É.-U.
The Paintings, Whitechapel Art Gallery, Londres, R.-U. [itinéraire : Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas; Kunstverein Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne; en 1972 : Kninglijjk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, Belgique]. — Catalogue
New Photo-Pieces, Art & Project, Amsterdam, Pays-Bas
- 1970 *To Be With Art is All We Ask*, Nigel Greenwood Gallery, Londres, R.-U. — Publication
Art Notes and Thoughts, Art & Project, Amsterdam, Pays-Bas. — Publication
The Pencil on Paper Descriptive Works, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Allemagne. — Publication
- 1969 *Shit and Cunt*, Robert Fraser Gallery, Londres, R.-U.
- 1968 *Three Works – Three Works*, Frank's Sandwich Bar, Londres, R.-U.
- PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES**
- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *Wanderlieder*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
Metropolis, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne. — Catalogue
- 1990 *Antiguitat/modernitat en l'art del segl XX*, Fundació Joan Miró, Barcelone, Espagne. — Catalogue
Inquiries : Language in Art, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.). — Catalogue
Collection, CAPC/Musée d'Art contemporain, Bordeaux, France. — Catalogue
Glasgow's Great British Art Exhibition, Glasgow, Écosse, R.-U.
- 1989 *Bilderstreit*, Kölner Messe, Cologne, Allemagne
- 1988 *Collection Sonnabend*, CAPC/Musée d'Art contemporain, Bordeaux, France [itinéraire : Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne]. — Catalogue
1988 : The World of Art Today, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisc., É.-U.
- 1987 *Current Affairs : British Painting and Sculpture in the 1980s*, Museum of Modern Art, Oxford, Angleterre, R.-U. [itinéraire : Mücsarnok, Budapest, Hongrie; Národní Galerie, Prague, Tchécoslovaquie; Zacheta, Varsovie, Pologne]. — Catalogue
British Art in the Twentieth Century, Royal Academy of Arts, Londres, R.-U. [itinéraire : Staatsgalerie, Stuttgart, Allemagne]
From the Europe of Old, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
- L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
- 1986 *The Mirror and the Lamp*, ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, R.-U. [itinéraire : Fruitmarket Gallery, Édimbourg, Écosse, R.-U.]
Mater dulcissima, ex-chiesa dei Cavalieri di Malta, Syracuse, Italie. — Catalogue
- 1985 *Ouverture*, Castello di Rivoli, Turin, Italie
Biennale de Paris, Grande Halle de la Villette, Paris, France
Carnegie International, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Penns., É.-U. — Catalogue
- 1984 *Dialog*, Moderna Museet, Stockholm, Suède
The British Show, Art Gallery of Western Australia, Perth; Art Gallery of New South Wales, Sydney; Queensland Art Gallery, Brisbane, Australie. — Exposition itinérante organisée par le Arts Council of Great Britain
- 1983 *Photography in Contemporary Art*, National Museum of Art, Tôkyô, Japon [itinéraire : National Museum of Art, Kyôto, Japon]
New Art, The Tate Gallery, Londres, R.-U.
Trends in Postwar American and European Art, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y., É.-U.
- 1984 *Fifth Biennale of Sydney : Private Symbol : Social Metaphor*, Art Gallery of New South Wales, Sydney; Ivan Dougherty Gallery, Paddington, Australie. — Catalogue
Histoires de sculptures, Château des ducs d'Epéron, Cadillac (Gironde), France [exposition itinérante en France]
Rosc '84, The Guinness Hop Store, Dublin, Irlande
Content : A Contemporary Focus 1974-1984, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Catalogue
Via New York, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)
- 1982 *Documenta 7*, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1981 *British Sculpture in the Twentieth Century*, Whitechapel Art Gallery, Londres, R.-U.
16º Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brésil. — Catalogue
Westkunst, Museum der Stadt Köln, Cologne, Allemagne
- 1980 *Kunst in Europa na '68*, Museum voor Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique
- 1979 *Gerry Schum*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas [itinéraire en 1980 : Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas; Kunstverein Köln, Cologne, Allemagne; Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.); A Space, Toronto (Ont.)]
Un certain art anglais, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1978 *XXXVIII Biennale di Venezia*, Venise, Italie. — Catalogue
Documenta 6, Cassel, Allemagne — Catalogue
- 1977 *Europe in the 70's*, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis de 1977 à 1978]. — Catalogue
- 1976 *The Artist and the Photograph*, Israel Museum, Jérusalem, Israël
Arte inglese oggi, Palazzo Reale, Milan, Italie
- 1974 *Prospekt '74*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne
Kunst bleibt Kunst, Kunsthalle Köln, Cologne, Allemagne
- 1973 *From Henry Moore to Gilbert & George*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique
- 1972 *The New Art*, Hayward Gallery, Londres, R.-U. — Catalogue
Documenta 5, Cassel, Allemagne. — Catalogue
«Konzept»-Kunst, Kunstmuseum Basel, Bâle, Suisse. — Catalogue
- 1971 *The British Avant-Garde*, Cultural Center, New York, N.Y., É.-U.
Prospekt '71, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne

- 1970 (*Sans titre*), CAYC-Centro de arte y comunicación, Buenos Aires, Argentine
Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Galleria Civica d'Arte Moderna,
 Turin, Italie
Information, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1969 *Konzeption-Conception*, Städtisches Museum, Leverkusen,
 Allemagne. — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications

- 1991 The cosmological pictures. — Den Haag : Haags Gemeentemuseum,
 1991. — Textes de Wojciech Markowski et de Rudi Fuchs
 Farson, Daniel. — With Gilbert & George in Moscow. — London :
 Bloomsbury, 1991
 Jahn, Wolf. — Monarchy as democracy. — London : Anthony d'Offay
 Gallery, 1991
- 1990 The Moscow catalogue. — London : Antony d'Offay Gallery, 1990.
 — Texte de Sergej Klokchov
- 1989 Jahn, Wolf. — The art of Gilbert & George or an aesthetic of existence.
 — London : Thames & Hudson, 1989. — Traduction française : L'art de
 Gilbert & George : une esthétique de l'existence, trad. par Valérie Chelle,
 Stuttgart, Schirmer/Mosel, 1989
- 1986 Ratcliff, Carter. — Gilbert & George : the complete pictures 1971-1985.
 — New York : Rizzoli, 1986. — Comprend un texte de Gilbert & George
 The charcoal on paper sculptures 1970-1974. — Bordeaux : CAPC/Musée
 d'Art contemporain, 1986. — Textes de Jean-Louis Froment, de Carter
 Ratcliff et de Gilbert & George ; interview par Démosthène Davvetas
- 1985 Death hope life fear. — Torino : Castello di Rivoli — Museo d'Arte
 Contemporanea, 1985. — Texte de Rudi Fuchs
- 1980 Gilbert & George 1968 to 1980. — Eindhoven : Stedelijk Van Abbemuseum,
 1980. — Texte de Carter Ratcliff
- 1976 Dark shadow : Gilbert & George the sculptors 1974. — London :
 Nigel Greenwood, 1976. — 2 000 exemplaires
- 1971 The paintings. — Düsseldorf : Kunstverein für die Rheinlande
 und Westfalen, 1971
 A day in the life of George and Gilbert. — London : Gilbert & George,
 1971. — 1 000 exemplaires
- 1970 To be with art is all we ask. — London : Gilbert & George, 1970.
 — 300 exemplaires
 Art notes and thoughts. — London : Gilbert & George, 1970
 The pencil on paper descriptive. — London : Gilbert & George, 1970.
 — 500 exemplaires
- 1992 Adams, Brooks. — «Gilbert & George at Sonnabend». — *Art in America*.
 — Vol. 80, n° 2 (Feb. 1992). — P. 110-111
- 1991 Cottingham, Laura. — Reviews : Gilbert & George». — *Flash Art*.
 — N° 161 (Nov./Dec. 1991). — P. 129
 Gross, J. — «Wandering minstrels». — *British Journal of Photography*.
 — Vol. 138 (Jan. 3, 1991). — P. 20
 Mahoney, Robert. — «Review : Gilbert & George; Sonnabend». —
Arts Magazine. — Vol. 66, n° 4 (Dec. 1991). — P. 76-77
- 1990 Bupalova, Helena. — «Gilbert & George». — *Decorative Arts USSR*.
 — (Nov. 1990)
 Klovov, S. — «Gilbert & George in Russia». — *Appolo*. — N° 132
 (Aug. 1990). — P. 116
 Markowski, Wojciech. — «Gilbert & George o sebe, o politike, o ideách
 [interview]». — *Výtvarný Zítot [Tchécoslovaquie]*. — Vol. 35, n° 3 (1990).
 — P. 28-34
 Mikheyev, Mikhail. — «Fantastic! Terrible!». — *Artscribe*.
 — (Nov./Dec. 1990)
- Rozin, Alexander. — «Gilbert & George». — *USSR Creativity*. — (Apr. 1990)
- Troy. — «Doubles all round : the art of Gilbert & George». —
Vada. — (Oct. 1990)
- Wechsler, Max. — «Gilbert & George». — *Kunstforum International*.
 — N° 107 (Apr./May 1990). — P. 150-155
- Wilson, Andrew. — «We always say it is what we "say" that is important :
 Gilbert & George [interview]». — *Art Monthly*. — N° 135
 (Apr. 1990). — P. 6-13
- 1989 Bird, Nicky. — «Tea with Gilbert and George [interview]». — *Arts Review*.
 — Vol. 41, n° 8 (21 Apr. 1989). — p. 307
 Hind, John. — «Feeling the world». — *Blitz*. — (Apr. 1989)
 Nawrocki, Dennis Alan. — «Gilbert & George : Parked in nature». —
Bulletin of the Detroit Institute of Arts. — Vol. 64, n° 4 (1989). — p. 4-21
 Odoni, Giovanni. — «Two for one». — *Casa Vogue*. — N° 208
 (magg. 1989). — p. 222-225
 Overy, Paul. — «Gilbert and George : men without women». —
The Journal of Art. — Vol. 2, n° 2 (Nov. 1989). — p. 27
 Rosenblum, Robert. — «Gilbert & George : the AIDS picture». —
Art in America. — Vol. 77, n° 11 (Nov. 1989). — p. 152-155 ; p. couv.
- 1988 Ammann, Jean-Christophe. — «Gilbert & George durch unsere Tag –
 und Nachträume wandern und sich deren Bild bemächtigen». — *Kunst –
 Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins*. — (Okt. 1988). — p. 16-19
 Scruton, Roger. — «Beastly bad taste». — *Modern Painters*. — Vol. 1, n° 1
 (Spring 1988). — p. 40-42
 Whitaker, Andrea. — «Gilbert & George : die Zwillinge im Geiste». —
Pan Magazine. — (Mai 1988)
- 1987 Bevan, Roger. — «The literature of Gilbert and George». — *Apollo*.
 — Vol. 126, n° 309 (Nov. 1987). — p. 344-347
 Chalumeau, Jean-Luc. — «Gilbert et George». — *Opus International*.
 — N° 105 (Automne 1987). — P. 20-21
 Codognato, Mario. — «Gilbert & George». — *Parkett*. — N° 14
 (Nov. 1987). — p. 38-49. — En anglais et en allemand
 Cooper, Jeremy. — «Gilbert & George "at home"». — *Parkett*. — N° 14
 (Nov. 1987). — p. 50-57. — Aussi en allemand, p. 54-59
 Davvetas, Demosthenes. — «The song of Circe». — *Parkett*. — N° 14
 (Nov. 1987). — p. 60-63. — Aussi en allemand
 Fallowell, Duncan. — «Gilbert and George : talked to – written on». —
Parkett. — N° 14 (Nov. 1987). — p. 24-37. — Aussi en Allemand, p. 30-37
 Jahn, Wolf. — «Sensing and witnessing world». — *Parkett*. — N° 14
 (Nov. 1987). — P. 64-72. — Aussi en allemand
 Roberts, John. — «Gilbert & George : beyond the arches». —
Artscribe International. — N° 66 (Nov./Dec. 1987). — P. 34-35
 Taylor, Paul. — «Gilbert & George & everyman». — *Parkett*. — N° 14
 (Nov. 1987). — P. 76-83. — Aussi en allemand
 Van Tieghem, Jean-Pierre. — «Gilbert & George : the artist as a speaker
 [interview]». — *Artefactum*. — Vol. 4, n° 17 (Feb./Mar. 1987). — P. 6-9,
 67-68, 72-73, 76-77. — Aussi en allemand, français et néerlandais
 Watson, Gray. — «Sad and blue : Gilbert & George interviewed by
 Gray Watson». — *Artscribe International*. — N° 65 (Sept./Oct. 1987).
 — p. 34-37 ; p. couv.

LEON GOLUB

Né à Chicago, Illinois, États-Unis en 1922.
Vit et travaille à New York, États-Unis.

Il obtient un baccalauréat ès arts de l'Université de Chicago en 1942 et une maîtrise en beaux-arts du Art Institute of Chicago en 1950. Il a enseigné à la Mason Gross School of the Arts, Rutgers University, de 1970 à 1991. Il est le compagnon de Nancy Spero depuis 1951. Ils ont vécu à Florence, Italie, de 1956 à 1957 et à Paris, France, de 1959 à 1964.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *Paintings : 1987-1992*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, Penns., É.-U. — Catalogue
Galerie Littmann, Bâle, Suisse. — Catalogue
Patriots, Josh Baer Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1991 *Leon Golub : The Yellow Sphinx*, Anthony Reynolds Gallery, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
WorldWide [installation au Grand Lobby], the Brooklyn Museum, Brooklyn, N.Y., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis : Dickinson College, Carlisle, Penns.; University of California, San Diego, Calif.; Chicago Cultural Center, Chicago, Ill.; Lehigh University, Bethlehem, Penns]. — Dépliant : texte de Brooke Kamin Rapaport
Leon Golub/Nancy Spero, UWM Art Museum, University of Wisconsin, Milwaukee, Wisc., É.-U. — Catalogue
- 1990 Spertus Museum of Judaica, Chicago, Ill., É.-U.
Galerie Darthea Speyer, Paris, France
Wolfson Art Gallery, Miami-Dade Community College, Miami, Flor., É.-U.
Johnson County Community College Gallery of Art, Overland Park, Kan., É.-U.
- 1989 Rhona Hoffman Gallery, Chicago, Ill., É.-U.
The Eli Broad Family Foundation, Los Angeles, Calif., É.-U.
Burnett Miller Gallery, Los Angeles, Calif., É.-U.
Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills, Mich., É.-U.
- 1988 Barbara Gladstone Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
The Saatchi Collection, Londres, Royaume-Uni
- 1987 *Leon Golub/Nancy Spero*, The Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord [itinéraire en 1988 : The Douglas Hyde Gallery, Dublin, Irlande]. — Catalogue
Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suisse [itinéraire : Kunstverein in Hamburg, Hambourg, Allemagne]. — Catalogue : texte de Donald Kuspit
- 1986 *Leon Golub/Nancy Spero*, Greenville County Museum of Art, Greenville, Car. du N., É.-U.
- 1984 *Golub* [exposition rétrospective], The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. [itinéraire en 1985 : La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, Calif., É.-U.; Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.; Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC); The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., É.-U.; Museum of Fine Arts, Boston, Mass., É.-U.]. — Catalogue : texte de Lynn Gumpert et de Ned Rifkin
- 1983 Honolulu Academy of Arts, Honolulu, Hawaï, É.-U.
Matrix/Berkeley 58, University Art Museum, University of California, Berkeley, Calif., É.-U.
Leon Golub : Mercenaries, Interrogations and Other Works, Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, Houston, Tex., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis : Portland Center for Visual Arts, Portland, Or.; University of Arizona Museum of Art, Tucson, Ariz.; Miami University Art Museum, Oxford, Ohio; Atrium Gallery, University of Connecticut, Storrs, Conn.; Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y.]. — Catalogue
- 1982 *Leon Golub*, ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue : interview par Michael Newman; texte de Jon Bird
- 1976 San Francisco Art Institute, San Francisco, Calif., É.-U.
- 1975 *Leon Golub* [exposition rétrospective], New York Cultural Center, New York, N.Y., É.-U.
- 1974 *Leon Golub : A Retrospective Exhibition of Paintings from 1974 to 1973*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U. — Catalogue : texte de Lawrence Alloway
- 1973 Musée de l'abbaye Ste-Croix, Les Sables-d'Olonne, France. — Catalogue
- 1970 National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie. — Catalogue : texte de Corinne Robins
Leon Golub, Paintings, Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, Mass., É.-U. — Catalogue : texte de Barbara Klein
- 1966 *Leon Golub* [exposition rétrospective], University of Chicago, Chicago, Ill., É.-U.
- 1964 *Leon Golub* [exposition rétrospective], Tyler School of Art Galleries, Temple University, Philadelphie, Penns., É.-U. — Catalogue
- 1962 Galerie Iris Clert, Paris, France
Hanover Gallery, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
- 1960 Centre culturel américain, Paris, France. — Catalogue
- 1957 ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
- 1956 Pasadena Museum of Art, Pasadena, Calif., É.-U.
- 1951 Purdue University, Purdue, Ind., É.-U.
- 1950 Contemporary Gallery, Chicago, Ill., É.-U.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Beyond Glory, The Maryland Institute College of Art, Baltimore, Mar., É.-U. — Catalogue
- 1991 *As Seen By Both Sides : American & Vietnamese Artists Look at the War*, Boston University Art Gallery, Boston, Mass., É.-U. [exposition itinérante de 1991 à 1992]. — Catalogue
The Political Arm, John Weber Gallery, New York, N.Y. [itinéraire : Washington University Gallery of Art, Saint Louis, Missouri, É.-U.]. — Catalogue
Inheritance & Transformation, The Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlande. — Catalogue
Devil on the Stairs : Looking Back on the Eighties, Institute of Contemporary Art, Philadelphie, Penns., É.-U. [itinéraire : Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif., É.-U.]. — Catalogue
The Critical Image, Weatherspoon Art Gallery, Greensboro, Car. du N., É.-U. — Catalogue
- 1990 *Goya à Beijing*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC) [exposition itinérante]. — Organisée en collab. avec la Fondation Canada-Chine, Montréal (QC)
The Decade Show, Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), New York; The New Museum of Contemporary Art, New York; The Studio Museum of Harlem, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Toward the Future, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U. — Catalogue
Um 1968 : Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne [itinéraire : Museum für Gestaltung, Zurich, Suisse]. — Catalogue
- 1989 *A Different War : Vietnam in Art*, Whatcom Museum of History and Art, Bellingham, Wash., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis de 1989 à 1990]. — Catalogue
Estampes et Révolution 200 ans après, Centre national des Arts plastiques (CNAP), Paris, France [exposition itinérante]. — Catalogue
Prospect '89, Frankfurter Kunstverein, Francfort, Allemagne. — Catalogue

- First Impressions, Walker Art Center, Minneapolis, [itinéraire en 1990 : Neuberger Museum, SUNY, Purchase, N.Y., É.-U.] — Catalogue
- L'Héritage visuel de France, UMW Museum, Milwaukee, Wisc., É.-U.]
- 1988 *Committed to Print*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue
- 1888/1988 : Centennial Exhibition; 1988 : The World of Art Today*, Milwaukee Institute of Art and Design, Milwaukee, Wisc., É.-U. — Catalogue
- Democracy : Politics and Election*, Group Material; Dia Art Foundation, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Classical Myth and Imagery in Contemporary Art*, Queen's Museum, Flushing, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1987 *Anti-Baudrillard*, Group Material; White Columns, New York, N.Y., É.-U.
- Avant-Garde in the Eighties*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Calif., É.-U. — Catalogue
- Documenta 8*, Cassel, Allemagne. — Catalogue. — Aussi dans *The Castle*, Group Material, Documenta 8, Cassel, Allemagne
- Morality Tales : History Painting in the 1980s*, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue
- Stations : les cent jours d'art contemporain de Montréal*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
- 1986 *Momento Mori*, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Mexico, Mexique. — Catalogue
- State of Art*, ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
- 75th American Exhibition*, The Art Institute of Chicago, Ill., É.-U. — Catalogue
- En Camino*, Museo del Chopo, Mexico, Mexique. — Catalogue
- 1985 *The Other America*, Royal Festival Hall, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
- Disinformation*, Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- States of War : New European & American Painting*, Seattle Art Museum, Seattle, Wash., É.-U. — Catalogue
- El Arte Narrativo y Pintura Mexicana*, P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U.
- Nouvelle Biennale de Paris*, La Villette, Paris, France. — Catalogue
- 1984 *Artists Call Against American Intervention in Central America*, Judson Church, New York, N.Y.; Leo Castelli Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Content : A Contemporary Focus, 1974-1984*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Catalogue
- The Human Condition : San Francisco Museum of Modern Art Biennial III*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U. — Catalogue
- Rosc '84*, Dublin, Irlande. — Catalogue
- Tradition and Conflict : Images of a Turbulent Decade, 1963-1973*, Studio Museum in Harlem, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1983 *1983 Biennial*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- New York Painting Today*, Carnegie Mellon Institute, Pittsburgh, Penns., É.-U.
- Sex and Violence*, Contemporary Arts Center, La Nouvelle-Orléans, Louis., É.-U. — Catalogue
- New Work, New York : Newcastle Salutes New York*, Newcastle Polytechnic Gallery, Newcastle, Angleterre; Arcade Gallery, Harrogate, Angleterre, R.-U. — Catalogue
- 1982 *Realism & Realities : The Other Side of American Painting 1940-1960*, Rutgers University, Rutgers, N.J.; Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, Alab.; University of Maryland, College Park, Mar., É.-U. — Catalogue
- Painting and Sculpture Today*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind., É.-U.
- The Monument Redefined*, Growanus Memorial Artyard, New York, N.Y., É.-U.

- 1981 *Crimes of Compassion*, The Chrysler Museum, Norfolk, Virg., É.-U. — Catalogue
- 1980 *American Figurative Painting 1950-1980*, Chrysler Museum, Norfolk, Virg., É.-U. — Catalogue
- Mavericks (Aspects of the Seventies)*, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Mass., É.-U. — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1990 «Split infinities». — *Artforum*. — Vol. XXVIII, n° 5 (Jan. 1990). — P. 118-120; p. couv.
- 1988 «Monuments of Egypt : the Napoleonic edition». — *Artforum*. — (Dec. 1988). — P. 110
- «The proper testimony of the artist». — *Surviving visions : the art of Iri and Toshi Maruki*. — Boston : Massachusetts College of Art, 1988. — Catalogue d'exposition
- 1979 «What works?». — *Art Criticism*. — Vol. I (Fall 1979). — P. 29-48
- 1973 «2D/3D». — *Artforum*. — Vol. XI, n° 7 (Mar. 1973). — P. 60-68
- 1972 «Utopia/anti-utopia : surplus freedom in the corporate state». — *Artforum*. — Vol. X, n° 9 (May 1972). — P. 33-34

Livres

- 1990 Marzorati, Gerald. — *A painter of darkness : Leon Golub and our times*. — New York : Viking Press, 1990. — 271 p.
- 1987 Nairne, Sandy. — *State of the art : ideas and images of the 1980s*. — London : Chatto & Windus, 1987. — P. 167-174
- 1985 Kuspit, Donald. — *Leon Golub : existential/ activist painter*. — New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1985. — 213 p.
- 1984 Levin, Kim. — «Leon Golub». — *Art of our times : the Saatchi Collection*, Vol. 4. — London : Lund Humphries Publishers, 1984; New York : Rizzoli, 1985. — P. 24-25
- Lippard, Lucy R. — *Get the message? : a decade of art for social change*. — New York : E.P. Dutton, 1984. — P. 279-281
- 1975 Andersen, Wayne. — *American sculpture in process : 1930-1970*. — Boston : New York Graphic Society, 1975. — P. 136-140; 143-144
- 1972 Schulze, Franz. — *Fantastic images : Chicago art since 1945*. — Chicago : Follett Publishing, 1972. — P. 40-49

Articles de périodiques

- 1992 Avgikos, Jan. — «Reviews : Leon Golub; Josh Baer Gallery». — *Artforum*. — Vol. XXX, n° 8 (Apr. 1992). — P. 96-97
- Isaak, Anna. — «Who wears the pants in the house of being? [interview]». — *Arts Magazine*. — Vol. 66, n° 5 (Jan. 1992). — P. 54-59
- 1991 Lingemann, Susanne. — «Leon Golub der brutale Realist». — *Art : das Kunstmagazin*. — (Dez. 1991). — P. 64-74
- Ross, J. — «Viewed with alarm». — *Artweek*. — Vol. 22 (Feb. 21, 1991). — P. 18
- 1990 Brooks, Rosetta. — «Leon Golub : undercover agent». — *Artforum*. — Vol. XXVIII, n° 5 (Jan. 1990). — P. 114-121; p. couv.
- 1989 Storr, Robert. — «Riddled sphinxes». — *Art in America*. — Vol. 77, n° 3 (Mar. 1989). — P. 126-131
- 1988 Hess, Elizabeth. — «The killing fields». — *The Village Voice*. — (Dec. 13, 1988)
- 1987 Lyon, Christopher. — «An ambiguous and changing terrain : Nancy Spero and Leon Golub talk about art and political commitment». — *The Museum of Modern Art Members Quarterly*. — N° 46 (Winter 1987)
- 1985 Davies, Suzanne. — «Leon Golub». — *Art-Network*. — N° 15 (Autumn 1985). — P. 21-24
- Dubreuil-Blondin, Nicole. — «Leon Golub; Musée des beaux arts, Montréal». — *Parachute*. — N° 40 (sept./oct./nov. 1985). — P. 30-31

Marzorati, Gerald. — «Leon Golub's mean streets». — *Artnews*. — Vol. 84, n° 2 (Feb. 1985). — P. 74-87; p. couv.

- 1984 Ratcliff, Carter. — «Theatre of power». — *Art in America*. — Vol. 72, n° 1 (Jan. 1984). — P. 74-82; p. couv.
- 1982 Schjeldahl, Peter. — «Red planet». — *The Village Voice*. — (Oct. 26, 1982). — P. 96, 111
- 1981 Baigell, Matthew. — «The Mercenaries»: an interview with Leon Golub». — *Arts Magazine*. — Vol. 55, n° 9 (May 1981). — P. 167-169
- 1974 Alloway, Lawrence. — «Leon Golub: art and politics». — *Artforum*. — Vol. XIII, n° 2 (Oct. 1974). — P. 66-71
- 1970 Kozloff, Max. — «The late Roman Empire in the light of napalm». — *Artnews*. — Vol. 69, n° 7 (Nov. 1970). — P. 58-60, 76-78

GRAN FURY

Collectif d'artistes formé à New York, États-Unis, en 1988, et associé avec ACT UP/New York (Coalition d'action directe contre le SIDA).

PRINCIPALES ŒUVRES PUBLIQUES

- 1991 *Just Do It* [cinq panneaux d'affichage], New York, N.Y., É.-U.
— Dans le cadre de la journée nationale d'action et de deuil en réponse à la crise du SIDA *Jour sans art*
Condoms and Clean Needles Save Lives; AIDS is Caused by a Virus, and a Virus has no Morals [banderoles suspendues à l'extérieur], Graz, Autriche.
— Dans le cadre de l'exposition *Körper und Körper*
Love for Sale... Free Condoms Inside [installation en vitrine en collab. avec PONY (Prostituées de New York)], The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : textes de Laura Trippi et de Gran Fury
Women Don't Get AIDS [abri d'autobus], Los Angeles, Calif.; New York, N.Y., É.-U. — Commandité par The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles; Public Art Fund, New York
- 1990 *Let Them Die in the Streets* [panneaux émaillés fixés sur des clôtures de parc], Petrosino Park, New York, N.Y., É.-U. — Commandité par le Lower Manhattan Cultural Council, New York
Wipe Out [3 000 affiches de métro], New York, N.Y., É.-U. — Dans le cadre de l'exposition *The Decade Show*
The Pope and the Penis [deux panneaux d'affichage et un panneau de musée avec de l'information «action directe» installés dans un kiosque]. — Dans le cadre de l'exposition *Aperto '90, Biennale di Venezia*
- 1989 *Welcome to America: the only industrialized nation besides South Africa without National Health Care* [deux panneaux d'affichage], New York, N.Y., É.-U. — Dans le cadre de l'exposition *Image World*
All People with AIDS Are Innocent [banderole suspendue à l'extérieur], Henry Street Settlement, Louis Abrons Arts Center, New York, N.Y., É.-U. — Dans le cadre de l'exposition *Images & Words*
Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do [affiches pour autobus], San Francisco, Calif.; New York, N.Y.; en 1990 : Chicago, Ill., É.-U. — Dans le cadre de l'exposition *Art Against Aids / On the Road*. — Commandité par AmFAR, San Francisco; Creative Time Inc., New York
The New York Crimes [parodie du *New York Times* en quatre pages, éditée en 6 000 exemplaires, distribué au 3-28 ACT UP/New York lors de manifestations à l'hôtel de ville et dans les machines distributrices du *New York Times*], New York, N.Y., É.-U.
- 1988 *Vollbild (The Full-Blown Picture)* [comprend des versions des projets suivants : *Let the Record Show...*; *When a Government Turns Its...*; et de l'installation *Riot*], NGBK-Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Allemagne
When a Government Turns Its Back on Its People, Is it Civil War? [trois panneaux d'affichage], New York, N.Y., É.-U.

Affichages publics divers, projets avec auto-collants et T-shirts dont : *AIDS: I to 61*; *Read My Lips*; *Sexism Rears Its Unprotected Head*; *Men, Use Condoms or Beat It*; *All People with AIDS Are Innocent*; *The Government Has Blood on Its Hands*; *Art is not Enough*; *AIDS Behind Bars*. — Dans le cadre des événements organisés par ACT UP/New York

- 1987 *Let the Record Show...* [installation en vitrine par ACT UP/New York], The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U.
— Dépliant : texte de Bill Olander

ŒUVRE VIDÉO

- 1990 *Kissing Doesn't Kill* [enregistrement vidéo; annonces publicitaires de service public]. — Réalisation, Gran Fury. — New York, c1990. — 4 annonces de 30 secondes chacune, 1 min 20 l'ensemble, VSH/U-Matic. — Coul.
— Présentée dans le cadre de nombreux festivals de films et de vidéo

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
No Laughing Matter, Independent Curators Limited, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue
- 1991 *Artists of Conscience*, Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U.
Steirischer Herbst: Körper und Körper, Graz Stadt Museum, Graz, Autriche
The Third Rail, John Post Lee Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1990 *Commitment: Affiches, Documenten en Video in de strijd tegen AIDS*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Dépliant
Bilderschock: politische Kunst heute: öffentliche Kunst gegen AIDS, Pavillon statt Kultur, Hanovre, Allemagne [exposition itinérante]. — Catalogue
Día de los Muertos 3: Homelessness, Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U.
The Decade Show: Fragments of Identity in the 1980's, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York; The New Museum of Contemporary Art, New York; The Studio Museum in Harlem, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
XLIV Biennale di Venezia: Aperto '90, Venise, Italie. — Catalogue
AIDS Pictures: A Coalition, Columbia University East Wing Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Commitment, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue
- 1989 *Image World: Art and Media Culture*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Images & Words: Artists Respond to AIDS, Henry Street Settlement, Louis Abrons Arts Center, New York, N.Y., É.-U. [itinéraire en 1990 : The Painted Bride Art Center, Philadelphie, Penns., É.-U.]. — Catalogue
The AIDS Time Line, Matrix Gallery, University Art Museum, University of California, Berkeley, Calif., É.-U. [exposition itinérante]. — Dépliant. — Organisée par Group Material, New York
Waiting for a Revolution, Simon Watson Gallery, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante]
- Art Against AIDS / On the Road*, National Art Against AIDS to benefit the American Foundation for AIDS Research (AmFAR) [exposition itinérante aux États-Unis : San Francisco, Calif.; New York, N.Y.; en 1990 : Chicago, Ill.]. — Catalogue
- AIDS: The Artists' Response*, Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio. — Catalogue
- 1988 *We're Fighting for Your Life Too*, White Columns Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Organisée par ACT UP/New York

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Œuvres d'édition de Gran Fury

- 1991 «Let them die in the streets». — Street News. — (Summer 1991).
— Annonce publicitaire. — Dans le cadre de l'exposition : The third rail
«Sans titre». — The Village Voice. — (July 3, 1991)
- 1990 «This is to incite you». — Reimaging America : the arts of social change.
— Sous la dir. de Mark O'Brien et de Craig Little. — Philadelphia :
New Society Publishers, 1990. — P. 264-268
- 1989 «Control». — Artforum. — Vol. XXVIII, n° 2 (Oct. 1989).
— P. 129, 130, 167, 168
- 1988 «During this program at least 6 people with AIDS will die». — The Bessies :
the fifth annual New York dance & performance awards. — New York,
Sept. 15, 1988. — Annonce publicitaire

Livres

- 1990 Deitcher, David. — «Gran Fury [interview]». — Discourses : conversations
in postmodern art and culture. — Sous la dir. de Russell Ferguson,
de William Olander, de Marcia Tucker et de Karen Fiss. — New York :
The New Museum of Contemporary Art; Cambridge : The MIT Press,
1990. — P. 196-208
- Crimp, Douglas. — «Mourning and militancy». — Out there :
marginalization and contemporary cultures. — Sous la dir. de Russell
Ferguson et al.
— New York : The New Museum of Contemporary Art; Cambridge :
The MIT Press, 1990. — P. 233-245
- Crimp, Douglas; Rolston, Adam. — AIDS demo graphics. — Seattle :
Bay Press, 1990. — P. 13-24, 142
- 1989 The silent baroque. — Sous la dir. de Christian Leigh et de Manuel Wally.
— Salzburg : Edition Thaddaeus Ropac, 1989. — P. 220-232
- 1987 Crimp, Douglas. — «AIDS : cultural analysis/ cultural activism». — October.
— N° 43 (Winter 1987). — P. 3-16. — Texte repris dans : AIDS : cultural
analysis/cultural activism, sous la dir. de Douglas Crimp, Cambridge,
The MIT Press, 1988, p. 7-12

Articles de presse et de périodiques

- 1992 Meyer, James. — «AIDS and postmodernism». — Arts Magazine.
— Vol. 66, n° 8 (Apr. 1992). — P. 62-68
- 1991 Carlson, Lance. — «An art that is also responsible». — Artweek.
— Vol. 22 (May 9, 1991). — P. 3, 15
- Chris, C. — «Against the law : sex workers speak». — Afterimage.
— Vol. 9 (Summer 1991). — 8-9
- Cvetcovich, Ann. — «Video, aids, and activism». — Afterimage.
— Vol. 19, n° 2 (Sept. 1991). — P. 8-11
- Engberg, Kristen. — «Marketing the (ad)just(ed) cause :
«Art against AIDS» and «On the road»». — New Art Examiner.
— Vol. 18 (May 1991). — P. 22-28
- Gober, Robert. — «Gran Fury [interview]». — Bomb Magazine.
— (Winter 1991). — P. 8-13
- Jacobs, Karrie. — «Up against the wall! : the lively art of political posters».
— Utne Reader. — (Mar./Apr. 1991). — P. 89-93
- Knight, Christopher. — «Art review : fury + political attack = graphic
AIDS message». — Los Angeles Times. — (Mar. 6, 1991). — P. F-1, F-4
- 1990 Crimp, Douglas. — «Art acts up : a graphic response to AIDS».
— Out/Look. — N° 9 (Summer 1990). — P. 22-30; p. couv. — National
Lesbian & Guay Quarterly, San Francisco
- Deitcher, David. — «Billboard : David Deitcher on the United Colors of
Benetton». — Artforum. — Vol. XXVIII, n° 5 (Jan. 1990). — P. 19-21
- «Editorials : Chicago [législation concernant l'affiche «Kissing doesn't kill» de
Gran Fury]». — New Art Examiner. — Vol. 18 (Sept. 1990). — P. 19 ou 9
- Friedman, Dan. — «Guerrilla design I : Gran Fury». — Alga : Journal of
Graphic Design. — Vol. 8, n° 2 (1990). — P. 6. — The American
Institute of Graphic Arts

Hixson, Kathryn. — «Canals, canards, and canapes : the XLIV esposizione
internazionale d'arte, la Biennale di Venezia». — New Art Examiner.
— (Dec. 1990). — P. 25-27

Hixson, Kathryn. — «Chicago in review : Art against AIDS».
— Arts Magazine. — Vol. 65, n° 3 (Nov. 1990). — P. 122

Mahoney, Robert. — «New York in review : Gran Fury».
— Arts Magazine. — vol. 65, n° 3 (Nov. 1990). — P. 121

Nickas, R. — «That sinking feeling [Biennale de Venise]». — Flash Art.
— N° 154 (Oct. 1990). — P. 138-139

Olson, David. — «State Senate denounces «Art against AIDS»».
— Windy City Times. — (June 28, 1990). — P. 1, 8-9

Tarantino, Michael. — «Gone soft?». — Artforum. — Vol. XIX,
n° 1 (Sept. 1990). — P. 137. — Dans : «What will become... :
the 44th Venice Biennale», p. 136-137

1989 Kimmelman, Michael. — «AIDS art show is canceled over a banner».
— The New York Times. — (Nov. 21, 1989). — P. C-21

1988 Leigh, Christian. — «Reviews : Act-Up; New Museum of Contemporary
Art». — Artforum. — Vol. XXVI, n° 7 (Mar. 1988). — P. 137-138

HANS HAACKE

Né à Cologne, Allemagne, en 1936.

Vit et travaille à New York, États-Unis, depuis 1965.

Il enseigne à la Cooper Union School of Art, New York, depuis 1967.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *The Vision Thing*, John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U.
— Aussi en 1990; 1988; 1985; 1983; 1981; 1979; 1977; 1975; 1973
- 1989 *Artfairismes*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou,
Paris, France. — Catalogue : texte de Hans Haacke
- 1987 Victoria Miro Gallery, Londres, Royaume-Uni — Dépliant :
texte de Hans Haacke
- 1986 *Unfinished Business*, The New Museum of Contemporary Art, New York,
N.Y. [itinéraire, en 1987 : Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.); La Jolla
Museum of Contemporary Art, La Jolla, Calif., É.-U.; Lowe Art Museum,
University of Miami, Coral Gables, Flor., É.-U.; en 1988 : Knight Gallery,
Spirit Square Arts Center, Charlotte, Car. du N., É.-U.]. — Catalogue :
textes de Brian Wallis, de Rosalyn Deutsche, de Leo Steinberg,
de Fredric Jameson et de Hans Haacke; supplément de catalogue
photocopié : texte de Hans Haacke
- 1984 *Nach allen Regeln der Kunst*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin,
Allemagne [itinéraire en 1985 : Kunsthalle, Berne, Suisse]. — Catalogue :
textes de Ulrich Giersch, de Jean-Hubert Martin, de Barbara Straka
et de Hans Haacke; interview par Jeanne Siegel
- Hans Haacke, Works 1976-1983* The Tate Gallery, Londres, Royaume-Uni.
— Catalogue : textes de Hans Haacke; interviews par Tony Brown et
Walter Grasskamp; dépliant : texte de Catherine Lacey
- 1983 Galerie France Morin, Montréal (QC)
- 1981 Galerie Paul Maenz, Cologne, Allemagne. — Aussi en 1974; 1971
- 1980 Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, Croatie. — Catalogue :
texte de Hans Haacke
- 1978 Museum of Modern Art, Oxford, Angleterre, R.-U. [itinéraire en 1979 :
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas. — Catalogue : textes
de Hans Haacke; interview par Margaret Sheffield; encart de catalogue
(*A Breed Apart*)
- Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris, France. — Aussi en 1977
- 1977 Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Allemagne
- 1976 Galleria Françoise Lambert, Milan, Italie. — Aussi en 1972

- Frankfurter Kunstverein, Francfort, Allemagne. — Catalogue : introduction de Georg Bussmann; textes de Hans Haacke; interview par Margaret Sheffield
Lisson Gallery, Londres, Royaume-Uni
Max Protetch Gallery, Washington, D.C., É.-U.
- 1972 *Demonstrationen der physikalischen Welt; Biologische und gesellschaftliche Systeme*, Museum Haus Lange, Krefeld, Allemagne. — Catalogue : introduction de Paul Wember; supplément (*Hans Haacke Auswertung der Ausstellung Dokumentation : Ausstellung und Besucher*)
- 1969 Howard Wise Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1968; 1966
- 1965 Galerie Schmela, Düsseldorf, Allemagne

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *Düsseldorf 1970-1991, Brennpunkt 2*, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
ArgusAuge, Königsplatz, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Allemagne. — Catalogue
Das Goldene Zeitalter, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne. — Catalogue
- 1990 *Le Territoire de l'art*, Musée d'État russe, Leningrad, Russie. — Catalogue
Eighth Biennale of Sydney : The Readymade Boomerang : Certain Relations in 20th Century Art, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie. — Catalogue
Um 1968 : Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
Die Endlichkeit der Freiheit : Berlin 1990, Berlin, Allemagne. — Catalogue
- 1989 *L'Art conceptuel, une perspective*, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France [itinéraire : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne; Deichtorhallen, Hambourg, Allemagne; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
Magiciens de la Terre, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou; La Grande Halle, La Villette, Paris, France. — Catalogue
Image World : Art and Media Culture, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.U. — Catalogue
- 1988 *Committed to Print*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Bezugspunkte 38/88, Steirischer Herbst, Graz, Autriche. — Catalogue
- 1987 *Avantgarde in the Eighties*, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Calif., É.-U. — Catalogue
L'Époque, la mode, la morale, la passion, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
Documenta 8, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1985 *18ª Bienal Internacional de São Paulo : Entre a ciência e a ficção*, São Paulo, Brésil. — Catalogue
- 1984 *L'Art et le temps : regards sur la quatrième dimension*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique. — Catalogue
Content : A Contemporary Focus 1974-1984, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.U. — Catalogue
Fifth Biennale of Sydney : Private Symbol : Social Metaphor, Art Gallery of New South Wales; Yvan Dougherty Gallery, Sydney, Australie. — Catalogue
- 1982 *'60-'80 : Attitudes/ Concepts/ Images*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
Documenta 7, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1981 *Politische Konzeptkunst*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Allemagne. — Catalogue
Art Allemagne aujourd'hui, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- 1980 *Kunst in Europa na '68*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique. — Catalogue
- 1978 *La Biennale di Venezia : Artenatura*, Giardini di Castello, Venise, Italie. — Catalogue
Feldforschung, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Museum des Geldes : über die seltsame Natur des Geldes in Kunst, Wissenschaft und Leben, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
- 1976 *La Biennale di Venezia : Attualità internazionale*, Capannoni ex cantieri navali, Venise, Italie. — Catalogue
- 1974 *Art into Society – Society into Art : Seven German Artists*, ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue : comprend un texte de Hans Haacke
- 1973 *Contemporanea*, Parcheggio di Villa Borghese, Rome, Italie. — Catalogue
- 1972 *"Konzept"-Kunst*, Kunstmuseum Basel, Bâle, Suisse. — Catalogue
Documenta 5, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1971 *earth air fire water : elements of art*, Museum of Fine Art, Boston, Mass., É.-U. — Catalogue
- 1970 *Tokyo Biennale '70 : Between Man and Matter*, Metropolitan Art Gallery, Tôkyô, Japon. — Catalogue
Information, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1969 *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, N.Y., É.-U. — Catalogue
Live in Your Head : When Attitudes Become Form : Works-Concepts-Processes-Situations-Information, Kunsthalle Bern, Berne, Suisse. — Catalogue
- 1968 *Plus by Minus : Today's Half-Century*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y., É.-U. — Catalogue
The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1965 *nul*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
Licht und Bewegung : Kinetische Kunst, Kunsthalle Bern, Berne, Suisse. — Catalogue
- 1962 *nul*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1991 «In the vice». — *Art Journal*. — Vol. 50, n° 3 (Fall 1991). — P. 49-55; p. couv. — N° thématique : Censorship I
- 1984 «Broadness and diversity of the Ludwig brigade». — *October*. — N° 30 (Fall 1984). — P. 9-16
«Museums, managers of consciousness». — *Art museums and big business*. — Sous la dir. de Ian North. — Kingston : Art Museums Association of Australia, 1984. — P. 33-44. — Repris dans : *Art in America*, vol. 72, n° 2, Feb. 1984, p. 9-17; et dans : Hans Haacke : volume II, works 1978-1983, London, The Tate Gallery/Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1984, p. 105-109; et dans : *Parachute*, n° 46, printemps 1987, p. 84-88, trad. française, p. 138-141. — Extraits dans : *Art Link*, vol. 3, n° 5, Nov./Dec. 1983, p. 7. — Trad. allemande : «Museen : Manager des Bewusstseins», dans : Hans Haacke – Nach allen Regeln der Kunst, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1984, p. 92-96; et dans : *Illustrierte Stadtzeitung Zitty*, vol. 8, n° 19, Aug. 31/Sept. 9, 1984, p. 39. — Trad. danoise dans : *Andsindustri*, København, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 1988, p. 10-25 (comprend un essai de Hans Jürgen Schanz et des notes d'Albert Mertz et al.)
- 1980 «Arbeitsbedingungen». — *Kunstforum International*. — N° 42 (1980). — P. 214-227. — Version anglaise rév. : «Working conditions», *Artforum*, vol. XIX, n° 10, Summer 1981, p. 56-61. — Repris dans : *Urban Skinner*, Aug. 1983, p. [5-7]; et dans : Hans Haacke : Volume II, works 1978-1983, London, The Tate Gallery/Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1984, p. 88-95

- 1977 «Les adhérents». — Art actuel : Skira annuel n° 3. — Genève : Skira et Cosmopress, 1977. — P. 141-143. — Trad. anglaise : «The Constituency», Tracks, vol. 3, n° 3, Fall 1977, p. 101-105; et dans : Hans Haacke, volume I, Oxford, Museum of Modern Art/Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1978, p. 78-81. — Trad. allemande : Feldforschung, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1978, p. 45-46
- «Der Agent». — What do you expect? = Was erwartest du? — Sous la dir. de Christine Bernhardt. — Köln : Galerie Paul Maenz, 1977. — P. 19-20. — Repris dans : Kunstmagazin, vol. 18, n° 2, 1978, p. 45-46. — Trad. anglaise : «The agent», Studio International, vol. 195, n° 990, 1980, p. 36-37; et dans : Hans Haacke, volume I, Oxford, Museum of Modern Art/Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1978, p. 83, 37. — Trad. serbo-croate : Hans Haacke, Zagreb, Galerija Suvremene Umjetnosti, 1980, n.p.
- 1974 «Sans titre». — Art into society – society into art. — London : ICA-Institute of Contemporary Arts, 1974. — Repris dans : Hans Haacke, volume I, Oxford, Museum of Modern Art/Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1978, p. 77. — Repris sous le titre : «All the art that's fit to show», dans : Museum by artists, sous la dir. de A.A. Bronson et de Peggy Gale, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 151-152. — Trad. allemande dans : Hans Haacke, Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1976; et dans : Kunstforum International, Feb./Apr. 1975, n.p. — Trad. néerlandaise dans : Museum in motion? = Museum in Beweging?, sous la dir. de Carel Blotkamp, Den Haag, Staatsuitgeverij, 1979, p. 262-265. — Trad. serbo-croate : Hans Haacke, Zagreb, Galerija Suvremene Umjetnosti, 1980, n.p.
- 1973 Transcription d'une discussion/entretien de Hans Haacke au Museum Folkwang, Essen, juin 1973. — Dans : Selbstdarstellung : Künstler über sich. — Sous la dir. de Wulf Herzogenrath. — Düsseldorf : Droste, 1973. — p. 60-71
- 1968 «Mes cellules photoélectriques». — Robho. — N° 3 (1968). — N.p.
- Livres récents**
- 1991 Jameson, Fredric. — Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. — Durham : Duke University Press, 1991
- 1989 Schiller, Herbert I. — The Corporate takeover of public expression. — New York : Oxford University Press, 1989. — P. 93, 97-98
- 1987 Nairne, Sandy. — State of the art. — London : Chatto & Windus, 1987. — P. 14, 73, 75, 175-182
- 1986 Grasskamp, Walter. — «Hans Haacke – Sommer 1959». — Der vergeßliche Engel. — Munich : Verlag Silke Schreiber, 1986. — P. 157-175. — Photographies de Hans Haacke
- Articles de périodiques**
- 1991 Haase, Amine. — «Wirklichkeit ohne Führungszeichen [interview]». — Kunstforum International. — (Nov./Dec. 1991). — P. 314-321
- Hoffmann, Justin. «Zum Appell : ein Interview mit Hans Haacke». — Artis. — Vol. 12, n° 1 (Dec. 1991/Jan. 1992). — P. 14-19
- 1990 Atkins, Robert. — «Touching the rawest nerve». — Contemporanea. — Vol. III, n° 4 (Apr. 1990). — P. 46-51; p. couv.
- Buchloh, Benjamin H.D. — «Conceptual art 1962-1969 : from the aesthetic of administration to the critique of institutions». — October. — N° 55 (Winter 1990). — P. 105-143. — Repris de la version originale française dans : L'art conceptuel, une perspective, Paris, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989
- Heartney, Eleanor. — «Haacke's Helmsboro». — Art in America. — Vol. 78, n° 5 (May 1990). — P. 53
- O'Dell, Kathy. — «Review : Hans Haacke; John Weber Gallery». — Art and Text. — Vol. 37 (Sept. 1990). — P. 132-133
- Thomson, Mark. — «Hans Haacke». — Artefactum. — Vol. 7, n° 36 (Nov./Dec. 1990/Jan. 1991). — P. 2-5
- Thomson, Mark. — «Hans Haacke : Helmsboro country». — Art Monthly. — N° 138 (July/Aug. 1990). — P. 20
- Van den Bergh, Jos. — «Hans Haacke : een interview». — Forum International. — Vol. 2 (Mar./Apr. 1990). — P. 42-47
- 1989 Akira, Asada. — «Anti-capitalist hyperrealism : Hans Haacke». — Bijtsu Techo [Tōkyō]. — Vol. 41, n° 615 (Oct. 1989). — P. 11-41
- Brayer, Marie-Ange. — «Hans Haacke; Artfairismes». — Artefactum. — Vol. 5, n° 30 (Sept./Oct. 1989). — P. 40-41
- Evans-Clark, Philippe. — «Hans Haacke : l'art, le sens et l'idéologie [interview]». — Art press. — N° 136 (mai 1989). — P. 22-27
- Papineau, Jean. — «Hans Haacke : "La trahison des images" [interview]». — Parachute. — N° 56 (oct./déc. 1989). — P. 16-19. — N° thématique : Sur ma manière de travailler = On my manner of working
- «Special report : reading the twentieth century through art : understanding art through art : Hans Haacke». — Atelier [Tōkyō]. — N° 753 (Nov. 1989). — P. 2-27
- Thomson, Mark. — «Hans Haacke and the era of sponsorship». — Art Monthly. — N° 129 (Sept. 1989). — P. 10-11. — Repris dans : Art Monthly Australia, Oct. 1989, p. 2, 31
- 1988 Buchloh, Benjamin H.D. — «Hans Haacke : memory and instrumental reason». — Art in America. — Vol. 76, n° 2 (Feb. 1988). — P. 96-109, 157, 159; p. couv.
- Germer, Stefan. — «Haacke, Broodthaers, Beuys». — October. — N° 45 (Summer 1988). — P. 63-75
- 1987 Crimp, Douglas. — «Art in the '80s : the myth of autonomy». — Précis. — Vol. 6 (Spring 1987). — P. 83. — Columbia University Architecture School, New York
- Staniszewski, Mary Anne. — «Corporate culture, art, inc., artiste provocateur». — Manhattan, Inc. — Vol. 4, n° 1 (Jan. 1987). — P. 147-155. — Une page conçue par Hans Haacke
- 1986 Bois, Yve-Alain. — «The antidote». — October. — N° 39 (Winter 1986). — P. 128-145. — Repris dans : Plus [Dijon], n° 3/4, mai 1988, p. 23
- Taylor, Paul. — «Interview with Hans Haacke». — Flash Art. — N° 126 (Feb./Mar. 1986). — P. 39-41
- Wallis, Brian. — «The art of big business». — Art in America. — Vol. 74, n° 6 (June 1986). — P. 28-33
- 1985 Samaras, Connie. — «Sponsorship or censorship? [interview]». — New Art Examiner. — Vol. 13, n° 3 (Nov. 1985). — P. 20-25. — Repris dans : Utne Reader, n° 15, Apr./May 1986, p. 106-114
- 1984 Bird, Jon. — «Hans Haacke : "The limits of tolerance"». — Art Monthly. — N° 74 (Mar. 1984). — P. 15-16; p. couv.
- Bois, Yve-Alain; Crimp, Douglas; Krauss, Rosalind. — «A conversation with Hans Haacke». — October. — N° 30 (Fall 1984). — P. 23-48
- Crimp, Douglas. — «The art of exhibition». — October. — N° 30 (Fall 1984). — P. 3, 49-81
- Grasskamp, Walter. — «An unpublished text for an unpainted picture». — October. — N° 30 (Fall 1984). — P. 17-22
- Morgan, Robert C. — «A conversation with Hans Haacke». — Real Life. — N° 13 (Fall 1984). — P. 5-11
- Siegel, Jeanne. — «Leon Golub/Hans Haacke : what makes art political? [interview]». — Arts Magazine. — Vol. 58, n° 8 (Apr. 1984). — P. 107-113. — Repris dans : Artwords 2 : Discourse on the early 80's, sous la dir. de Jeanne Siegel, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, p. 63-74
- 1982 Craven, David. — «Hans Haackes "schlaue Verwicklung"». — Kritische Berichte. — Vol. 10, n° 1 (1981). — P. 28-31. — Trad. anglaise : «Hans Haacke's "cunning involvement"», dans : The Un/Necessary Image, sous la dir. de Peter D'Agostino et d'Antoni Muntadas, New York, Tanam Press, 1982, p. 21-25
- 1981 Brown, Tony. — «Artist as corporate critic : an interview with Hans Haacke». — Parachute. — N° 23 (été 1981). — P. 12-17. — Repris dans : Hans Haacke : volume II, works 1978-1983, London, The Tate Gallery/Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1984, p. 101-104
- Craven, David. — «Hans Haacke and the aesthetics of legitimation». — Parachute. — N° 23 (été 1981). — P. 5-11
- Grasskamp, Walter. — «Ein schöner Mäzen! ein Gespräch mit Hans Haacke über den "Trumpf-Pralinenmeister"». — Kunstforum International.

- N°s 44/45 (Mai/Aug. 1981). — P. 152-172. — Trad. anglaise : «Information magic», dans : Hans Haacke : volume II, works 1978-1983, London, The Tate Gallery/Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1984, p. 96-100
- Payant, René. — «Hans Haacke, l'art contre la politique». — Art press. — N° 54 (déc. 1981). — P. 20-21
- 1980 Grasskamp, Walter. — «Ästhetik für Produzenten». — Kunstforum International. — N° 42 (1980). — P. 213. — Introduction à l'article de Hans Haacke : «Arbeitsbedingungen»
- 1978 White, Robin. — «Hans Haacke [interview]». — View. — Vol. 1, n° 6 (Nov. 1978). — 24 p. ; le périodique tout entier
- Wick-Kmoch, Astrid. — «Kunst + Systemtheorie + Sozialwissenschaften : zu den Arbeiten von Hans Haacke». — Kunstforum International. — N° 27 (1978). — P. 125-142
- 1977 Morschel, Jürgen. — «Jede Kunst ist politisch : Hans Haacke, Entwurf des Kunstwerks als "System"». — Kunst Nachrichten. — Vol. 13, n° 4 (May 1977). — P. 90-96
- 1976 Hobbs, Robert C. — «Books in review : Hans Haacke : framing and being framed : 7 works, 1970-1975». — Art Journal. — Vol. 36, n° 2 (Winter 1976/1977). — P. 176-180
- Morschel, Jürgen. — «Ein Querdenker : Hans Haacke stellt im Frankfurter Kunstverein aus». — Süddeutsche Zeitung. — N° 243 (19. Okt. 1976). — P. 16
- Sheffield, Margaret. — «Hans Haacke [interview]». — Studio International. — Vol. 191, n° 980 (Mar./Apr. 1976). — P. 117-123. — Repris dans : Hans Haacke, volume I, Oxford, Museum of Modern Art/ Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1978. — Trad. allemande dans le catalogue : Hans Haacke, Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1976. — Trad. serbo-croate dans : Studenski List [Zagreb], 8 velj., 1980
- 1975 Burnham, Jack. — «Meditations on a bunch of asparagus». — Arts Magazine. — Vol. 49, n° 6 (Feb. 1975). — P. 72-75
- 1974 Baldwin, Carl R. — «Haacke : refusé in Cologne». — Art in America. — Vol. 62, n° 6 (Nov./Dec. 1974). — P. 36-37
- 1972 Fry, Edward. — «The post-liberal artist». — Art and Artists. — Vol. 6, n° 11, issue n° 71 (Feb. 1972). — P. 32-35
- Thwaites, John Anthony. — «Hans Haacke [interview]». — Art and Artists. — Vol. 7, n° 8 (Nov. 1972). — P. 32-35
- 1971 Burnham, Jack. — «Hans Haacke's cancelled show at the Guggenheim». — Artforum. — Vol. IX, n° 10 (June 1971). — P. 67-71. — Repris dans : Looking critically : 21 years of Artforum magazine, sous la dir. de Amy Baker Sandback, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, p. 105-109
- Fry, Edward. — «Hans Haacke, the Guggenheim : the issues». — Arts Magazine. — Vol. 45, n° 7 (May 1971). — P. 17. — P. couv.
- «Gurgles around the Guggenheim [déclarations et commentaires de Daniel Buren, Diane Waldman, Thomas M. Messer, et de Hans Haacke]». — Studio International. — Vol. 181, n° 934 (June 1971). — P. 246-250
- Haacke, Hans; Messer, Thomas; Fry, Edward. — [«Déclaration sur l'annulation au Guggenheim»]. — Flash Art. — N° 24 (magg. 1971). — P. 3
- Reise, Barbara. — «Background to the foreground : the Haacke exhibition history [interview avec Edward Fry et Thomas Messer]». — Studio International. — Vol. 182, no. 935 (July/Aug. 1971). — P. 30-34
- Reise, Barbara. — «"Which is in fact what happened" : Thomas M. Messer in an interview with Barbara Reise, 25 April, 1971». — Studio International. — Vol. 182, n° 935 (July/Aug. 1971). — P. 34-37
- Siegel, Jeanne. — «An interview with Hans Haacke». — Arts Magazine. — Vol. 45, n° 7 (May 1971). — P. 18-21 ; p. couv. — Repris dans le livre de Jeanne Siegel : Artwords : discourse on the 60's and 70's, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 211-218. — Trad. allemande dans : Hans Haacke : Werkmonographie, sous la dir. de Edward Fry, Cologne, DuMont Schauberg, 1972, p. 26-31
- 1970 Vinklers, Bitite. — «Art and information : software at the Jewish Museum». — Arts Magazine. — Vol. 45, n° 1 (Sept./Oct. 1970). — P. 46-49
- 1969 Chandler, John Noël. — «Hans Haacke : the continuity of change». — Artscanada. — Vol. XXVI, n° 3, issue nos 132/133 (June 1969). — P. 8-11

Vinklers, Bitite. — «Hans Haacke». — Art International. — Vol. XIII, n° 7 (Sept. 1969). — P. 44-49, 56

- 1967 Burnham, Jack. — «Questions to the artist». — Tri-Quarterly Supplement. — N° 1 (Spring 1967). — P. 16-24. — Trad. française : «Questions à Hans Haacke», Robho, n° 2, nov./déc. 1967, p. 9-10. — Trad. allemande dans : Hans Haacke : Werkmonographie, sous la dir. d'Edward F. Fry, Köln, DuMont Schauberg, 1972, p. 26-31

Clay, Jean. — «Spécial Hans Haacke : art signe et art piège». — Robho. — N° 2 (nov./déc. 1967). — P. 6-8 ; p. couv.

MONA HATOU

Née à Beyrouth, Liban, en 1952.

Vit à Londres, Royaume-Uni, depuis 1975.

Elle a fait ses études au Beirut University College, de 1970 à 1972, puis à la Byam Shaw School of Art, Londres, de 1975 à 1979, et à la Slade School of Art, Londres, de 1979 à 1981.

ARTISTE EN RÉSIDENCE

- 1989- Senior Fellow en beaux-arts, Cardiff Institute of Higher Education, 1992 Cardiff, pays de Galles, R.-U.
- 1988 Western Front Art Centre, Vancouver (C.-B.)
- 1986- Chisenhale Dance Space, Londres, 1987 Angleterre, R.-U.
- 1986 9.I.I. Contemporary Arts Centre, Seattle, Wash., É.-U.
- 1984 Western Front Art Centre, Vancouver (C.-B.)

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989 *The Light at the End* [œuvre in situ], The Showroom, Londres, Angleterre, R.-U.; Oboro, Montréal (QC)
- 1985 *Between the Lines* [performance], The Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord
- 1984 *Variation on Discord and Divisions* [performance], ABC No Rio, New York, N.Y., É.-U.; A.K.A., Saskatoon (Sask.); The Western Front, Vancouver (C.-B.); Article, Montréal (QC)
- 1983 *The Negotiating Table* [performance], en 1983 : SAW Gallery, Ottawa (Ont.); N.A.C., St. Catherines (Ont.); The Western Front, Vancouver (C.-B.); en 1984 : The Franklin Furnace, New York, N.Y., É.-U.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *IV^e Bienal de La Habana*, La Havane, Cuba
- Shocks to the System : Social and political issues in recent British art from the Arts Council Collection*, Foyer Galleries, Royal Festival Hall, Londres, Angleterre, R.-U. [exposition itinérante en Grande-Bretagne de 1991 à 1992]. — Catalogue
- The Interrupted Life [Part I]*, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Interrogating Identity*, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis de 1991 à 1992]. — Catalogue
- 1990 *New Works for Different Places : TSWA Four Cities Project*, organisée par TSWA dans diverses villes du Royaume-Uni : Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord; Third Eye Centre, Glasgow, Écosse; Projects UK, Newcastle, Angleterre; Plymouth Arts Centre, Plymouth, Angleterre. — Catalogue

The British Art Show 1990, McLellan Galleries, Glasgow, Écosse, R.-U.
[itinéraire : Leeds City Art Gallery, Leeds, Angleterre; Hayward Gallery, Londres, Angleterre]. — Organisée par le South Bank Centre, Londres.
— Catalogue

- 1989 *Intimate Distance*, Photographers Gallery, Londres, Angleterre, R.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue
- 1988 *In an Unsafe Light*, Ikon Gallery, Birmingham, Angleterre, R.-U. — Catalogue
Installations [A season of women's installations], Cornerhouse, Manchester, Angleterre, R.-U.
Edge '88 : International Experimental Art Biennale, Clerkenwell, Londres, Royaume-Uni
Metro Billboard Project '88, Newcastle, Angleterre, R.-U. [exposition itinérante au R.-U. : Manchester; Sheffield; Leeds; Londres; Derry]. — Commandité par Projects UK
Nationalism : Women and the State, A Space, Toronto (Ont.)
- 1987 *Siting Technology*, Walter Phillips Gallery, The Banff Center, Banff (Alb.) [itinéraire en 1988 : Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.).] — Catalogue
Dislocations Kettle's Yard, Cambridge, Angleterre, R.-U.
New Work, No Definition, Third Eye Centre, Glasgow, Écosse, R.-U. — Catalogue
National Review of Live Art, Riverside Studios, Londres, R.-U. — Catalogue
Figures, Cambridge Darkroom, Angleterre, R.-U. [itinéraire : Milton Keynes Exhibition Gallery; Arts Centre, Darlington, Angleterre]. — Catalogue
At the Edge, AIR Gallery, Londres, Angleterre, R.-U.
- 1986 *Conceptual Clothing*, Ikon Gallery, Birmingham, Angleterre, R.-U. [exposition itinérante de 1987 à 1988]. — Catalogue
Identify/Desire : Representing the Body, Collins Gallery, Glasgow; Aberdeen Art Gallery and Museums; Crawford Centre of the Arts, St. Andrews; MacLaurin Art Gallery, Ayr, Écosse, R.-U.
Live Video, Amsterdam Summer Performance Festival, Time Based Arts, Amsterdam, Pays-Bas
Next : Tomorrow, Cambridge Darkroom; Kettle's Yard, Cambridge, Angleterre, R.-U.
New Work, Newcastle '86, Laing Art Gallery, Newcastle, Angleterre, R.-U. — Organisée par Projects U.K.
- 1985 *Art and Research Exchange (ARE)*, Belfast, Irlande du Nord, R.-U.
Roadworks [performance dans les rues de Brixton pendant trois semaines; documentation à la Brixton Gallery, Brixton (Londres), Angleterre, R.-U.]. — Catalogue
- 1984 *Dazzling Phrases* [performances], Forest City Gallery, London (Ont.); The Art Gallery of Windsor (Ont.). — Catalogue
2nd International Festival of Performance, South Hill Park Arts Centre, Bracknell, Angleterre, R.-U.

VIDÉOGRAPHIE

- 1988 *Measures of distance* [enregistrement vidéo]. — Réalisation, Mona Hatoum. — Vancouver : The Western Front, 1988. — 1 vidéocassette U-Matic, 15 min. — Coul. — Coll. du Centre Georges Pompidou, Paris
- 1984 *Changing parts* [enregistrement vidéo]. — Réalisation, Mona Hatoum. — Vancouver : The Western Front, 1984. — 1 vidéocassette U-Matic, 24 min. — N/b. — Coll. du Centre Georges Pompidou, Paris
- 1983 *So much I want to say* [enregistrement vidéo]. — Réalisation, Mona Hatoum. — Vancouver : The Western Front, 1983. — 1 vidéocassette U-Matic, 15 min. — N/b
Vidéos présentés dans le cadre de nombreux festivals de films et de vidéo.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Articles de périodiques

- 1990 Philippi, Desa. — «Mona Hatoum : the witness beside herself». — *Parachute*. — N° 58 (avril/mai/juin 1990). — P. 10-15
Usherwood, Paul. — «TSWA : Newcastle». — *Art Monthly*. — N° 141 (Nov. 1990). — P. 21
- 1989 Bennet, Oliver. — «British performance on the "Edge"». — *The New Art Examiner*. — (Feb. 1989). — P. 62-63
Brett, Guy. — «Reviews : Mona Hatoum at the Showroom». — *Art in America*. — Vol. 77, n° 11 (Nov. 1989). — P. 205-207
Dion, François. — «Mona Hatoum : le corps politique». — *Voir*. — (30 nov. 1989). — P. 21
Hamlyn, Nicky. — «The London Film Festival : new British film and video». — *Art Monthly*. — N° 123 (Feb. 1989). — P. 32
Stathatos, John. — «Mona Hatoum». — *Art Monthly* (London). — (Sept. 1989). — P. 79
Watkins, Jonathan. — «World chronicle : odd forms in everyday places». — *Art International*. — N° 9 (Winter 1989). — P. 79-80
- 1988 Archer, Michael. — «Review : "Dislocations"». — *Art Monthly*. — N° 114 (Mar. 1988). — P. 20
Biggs, Simon. — «Video and architecture». — *Mediamatic*. — Vol. 2, n° 4 (June 1988). — P. 177-179
Bode, Steven. — «Review : Measures of distance [video]». — *City Limits*. — (July 14/21, 1988). — P. 60
Christakos, Margaret. — «Reviews : Identity & resistance — nationalisms : women & the State». — *Fuse*. — Vol. XI, n° 6 (July 1988). — P. 32-35
Durland, Steven. — «Edge 88 installations : Mona Hatoum». — *High Performance*. — Vol. 11, n° 4, issue n° 44 (Winter 1988). — P. 37-38. — Dans : «Throwing a hot coal in a bathtub : London's Edge 88», p. 32-41
Rogers, Steve. — «The national review of live art». — *Performance Magazine*. — N° 50-51 (Nov./Dec./Jan. 1988). — P. 44
- 1987 Brett, Guy. — «Experiment or institution-alisation». — *Performance Magazine*. — N° 47 (May/June 1987). — P. 34-35
Diamond, Sara. — «Performance : an interview with Mona Hatoum». — *Fuse*. — Vol. X, n° 5 (Apr. 1987). — P. 46-52
- 1986 Stathatos, John. — «Does the future have an image?». — *Creative Camera*. — N° 7 (1986). — P. 36
- 1985 Brett, Guy. — «"Roadworks" at Brixton Art Gallery». — *Artscribe*. — N° 53 (July/Aug. 1985). — P. 61-62
Burwell, P. D. — «Hostile realities». — *High Performance*. — Vol. 8, n° 2, issue n° 30 (1985). — P. 91-92
Lee, Roger. — «Mona Hatoum». — *Parallelogramme*. — Vol. 10, n° 4 (Apr./May 1985). — P. 39
Pevere, Geoff. — «Collision in the capital». — *Fuse*. — Vol. 9, n° 1/2 (Summer 1985). — P. 47-50
Rans, Goldie. — «The paradigmatic phrase : performance art». — *Vanguard*. — Vol. 14, n° 8 (Oct. 1985). — P. 21-23
Rigby Watson, Petra. — «Mona Hatoum; Western Front». — *Vanguard*. — Vol. 14, n° 2 (Mar. 1985). — P. 32-33
- 1984 Briers, David. — «Highlands and deserts : a performance pilgrimage». — *Performance Magazine*. — N° 31 (Sept./Oct. 1984). — P. 15-25
- 1981 Elwes, Catherine. — «Notes from a video performance by Mona Hatoum; Film Co-op, 11 July 1980». — *Undercut Magazine*. — (Mar./Apr. 1981). — P. 28-29
- 1980 Roberts, John. — «"Five days" at Battersea Arts Centre». — *Art Monthly*. — N° 36 (May 1980). — P. 20-22

ALFREDO

JAAR

Né à Santiago, Chili, en 1956.
Vit à New York, États-Unis, depuis 1982.

Il fait des études d'architecture à la Universidad de Chile, à Santiago, de 1974 à 1981, et des études de cinéma à l'Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, à Santiago, de 1979 à 1981.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *Alfredo Jaar : Geography = War*, The Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.
Two or Three Things I Imagine About Them, Whitechapel Art Gallery, Londres, Royaume-Uni [itinéraire : NGBK/DAAD, Berlin, Allemagne; Kunsternes Hus, Oslo, Norvège]. — Catalogue : texte de Patricia C. Phillips
I + I + I : Works by Alfredo Jaar, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte d'Alice Yang
- 1991 *Museum* [installation], Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Dépliant : textes d'Amada Cruz et d'Alfredo Jaar
Alfredo Jaar : Geography = War, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virg.; Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virg., É.-U. — Catalogue : textes de W. Avon Drake, de Steven S. High, de H. Ashley Kistler et d'Adriana Valdés
Terra Non Descoperta III [installation], Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France
Terra Non Descoperta II [installation], Galería Oliva Arauna, Madrid, Espagne
Terra Non Descoperta I [installation], Galería Benet Costa, Barcelone, Espagne
- 1990 *Alfredo Jaar*, San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, Calif., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis : San Jose Museum of Art, San Jose, Calif.; Seattle Art Museum, Seattle, Wash.; Carnegie Mellon Art Gallery, Pittsburgh, Penns.; en 1991 : Laumeier Sculpture Park, Saint Louis, Missouri]. — Catalogue : texte de Madeleine Grynsztejn
Geography = War [installation], Diane Brown Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Ils l'ont tant aimée, la révolution [installation], London Regional Art and Historical Museums, London (Ont.)
Untitled (Water) I [installation], Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., É.-U.
Untitled (Water) II [installation], Insam Gleicher Gallery, Chicago, Ill., É.-U.
- 1989 *Alfredo Jaar : The Fire Next Time* [installation; Grand Lobby], The Brooklyn Museum, Brooklyn, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de Laura Weintraub
Falling Rocks [installation], Colorado University Art Galleries, Boulder, Col., É.-U. — Catalogue : texte de Lucy R. Lippard
Alfredo Jaar/Ronald Jones, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, Suède. — Catalogue : comprend une interview par Dore Ashton
Ils l'ont tant aimée, la révolution [installation], University Art Galleries, Wright State University, Dayton, Ohio, É.-U.
Paysage [installation], L'Arche de la Fraternité, La Défense, Paris, France
R, Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Pays-Bas
Transparencies [installation], Robert B. Menschel Photography Gallery, Syracuse University, Syracuse, N.Y., É.-U. — Organisée par Light Work. — Dépliant : texte de Jeffrey Hoone
Waiting [Matrix Series], University Art Museum, University of California, Berkeley, Calif., É.-U. — Dépliant : texte de Lawrence Rinder
- 1988 *Investigations 88 : Alfredo Jaar : Public Project* [installation], Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, Penns., É.-U. — Dépliant : texte de Judith Tannenbaum
Coyote I, Photographic Resource Center, Boston University, Boston, Mass., É.-U.
- Cries & Whispers* [installation], Diane Brown Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Out of Balance, Massachusetts College of Art, Boston, Mass., É.-U.
Paris nous appartient, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France
Roma, città aperta, Galleria Lidia Carrieri, Rome, Italie
- 1987 *I + I + I* [installation], Lannan Museum, Lake Worth, Flor., É.-U.
Frame of Mind, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, New York, N.Y., É.-U.
A Logo for America, Spectacolor lightboard, Times Square, New York, N.Y., É.-U.
- 1986 *Rushes*, Station de métro Spring Street, New York, N.Y., É.-U.
Welcome to the (Third) World, Indianapolis Center for Contemporary Art-Herron Gallery, Indiana University - Purdue University at Indianapolis, Indianapolis, Ind., É.-U.
- 1985 *Installation Projects : 1980-1985*, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, New York, N.Y., É.-U.
- 1979 *Objetos*, Galería CAL, Santiago, Chili. — Dépliant : texte de Mario Fonseca

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Skulpturen-Fragmente, Wiener Secession, Vienne, Autriche. — Catalogue
- 1991 *Projections*, Castello di Rivara, Turin, Italie. — Catalogue
Heimat, Galerie Wewerka & Weiss, Berlin, Allemagne. — Catalogue
The Anonymous Other, Friends of Photography, San Francisco, Calif., É.-U.
Repositioning Documentary, KunstRAI 1991, Amsterdam, Pays-Bas
La Revanche de l'image, Galerie Pierre Huber, Genève, Suisse. — Catalogue
- 1990 *Art contemporain 1990 : Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC)
The Decade Show : Frameworks of Identity in the 1980s, Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), New York; The New Museum of Contemporary Art, New York; The Studio Museum of Harlem, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Critical Realism, Perspektief Centre for Photography, Rotterdam, Pays-Bas
November, November, Anselm Dreher Galerie, Berlin, Allemagne
Eighth Biennale of Sydney : The Readymade Boomerang — Certain Relations in 20th Century Art, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie. — Catalogue
To Be and Not to Be, Centre d'art Santa Mònica, Barcelone, Espagne. — Catalogue
New Work : A New Generation, San Francisco Museum of Modern Art, Calif., É.-U. — Catalogue
Re-Writing History, Kettle's Yard, Cambridge, Angleterre, R.-U. [exposition itinérante en Angleterre : Anthony Reynolds Gallery, Londres; Ikon Gallery, Birmingham; Cornerhouse, Manchester; Northern Centre for Contemporary Art, Sunderland]
- 1989 *I. International Foto-Triennale*, Esslingen, Allemagne. — Catalogue
Camera Lucida, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.) [itinéraire : Presentation House Gallery, Vancouver (C.-B.); Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.)] — Catalogue
Effets de Miroir, C.A.C. Pablo Neruda, Corbeil-Essonnes, France. — Catalogue : comprend un texte d'Alfredo Jaar
Magiciens de la Terre, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; Grande Halle, La Villette, Paris, France. — Catalogue
Fictions, Aéroport international de Mirabel (QC). — Organisée par LGE-Les Grands Espaces et Aubes 3935 galerie, Montréal (QC). — Catalogue
Hommage à la Déclaration universelle des Droits de l'homme, Centre d'Art Contemporain, Genève, Suisse
Das Neue Konzept : X. Symposium über Fotografie, Forum Stadtpark, Graz, Autriche

- Tenir l'image à distance Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
- Vis-à-vis der Kamera, Galerie Grita Insam, Vienne, Autriche [itinéraire : Museum voor Hedendaagse Kunst Het Kruihuis, Hertogenbosch, Pays-Bas]
- Une autre affaire, Le Consortium, Dijon, France. — Catalogue
- A Climate of Site, Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
- Not Photography, Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica Calif., É.-U.
- Images critiques, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- Prospect Photographie, Frankfurter Kunstverein, Francfort, Allemagne. — Catalogue
- The Photography of Invention : American Pictures of the 1980s, National Museum of American Art, Washington, D.C., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis : Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill. ; Walker Art Center, Minneapolis, Minn.]. — Catalogue
- 1988 Dennis Adams, Alfredo Jaar, Jeff Wall, Tomoko Liguori Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Dennis Adams, Christian Boltanski, Sophie Calle, Alfredo Jaar, Stephen Laub, Muntadas, Craig Cornelius Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Committed to Print, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Presi X Incantamento : la nuova fotografia internazionale, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan, Italie. — Catalogue
- Works, Concepts, Processes, Situations, Information, Ausstellungsraum Hans Mayer Gallery, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
- 1987 Art and the Dialectic Process, Everhart Museum, Scranton, Penns., É.-U. — Dépliant
- Documenta 8, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 19^e Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brésil. — Catalogue : comprend un texte d'Alfredo Jaar
- Perverted by Language, Hillwood Art Gallery, C. W. Post Campus of Long Island University, Greenvale, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1986 XLII Biennale di Venezia : Aperto 1986, Venise, Italie. — Catalogue
- Artfor(u)m, Gracie Mansion Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- When Attitudes Become Forms, Bess Cutler Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1985 18^e Bienal Internacional de São Paulo : Entre a ciência e a ficção, São Paulo, Brésil. — Catalogue
- Disinformation : The Manufacture of Consent, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1984 Art & Ideology, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Selections from the Artists File, Artists Space, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : comprend un texte d'Alfredo Jaar
- 1983 Contemporary Latin American Artists, The Chrysler Museum, Norfolk, Virg., É.-U.
- In/Out : Four Projects by Chilean Artists, Washington Project for the Arts, Washington, D.C., É.-U. — Catalogue
- 1982 12^e Biennale de Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- 1981 2^e Bienal de Arte Universitario, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chili. — Aussi en 1979 (1^{re} Bienal Gráfica Chilena Contemporánea, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chili)
- 5^e Bienal Internacional de Valparaíso, Valparaíso, Chili. — Catalogue
- 1980 Centenario del Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chili
- Salón de Gráfica, Pontificia Universidad Católica, Santiago; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chili
- Segundo Encuentro de Arte Joven, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, Chili

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications et œuvres d'édition de l'artiste

- 1991 «Public project». — Saturday Night. — (Sept. 1991). — P. 27-30
- 1990 «L'art de les ICS». — Artics. — P. 18-21
- «Geography = War, 1990». — Camera Austria. — Nos 33/34 (1990). — P. 13-22
- 1989 «Alfredo Jaar». — Flash Art News. — N° 146 (May/June, 1989). — P. 7. — Dans : «Artists Talk»
- «La géographie ça sert, d'abord, à faire la guerre (Geography = War)». — Contemporanea. — Vol. II, n° 4 (June 1989). — P. 1-5
- «Les trois écologies». — Artforum. — Vol. XXVIII, n° 4 (Dec. 1989). — P. 131. — Dans : «Narrative Art : Twelve Artists on the Year's Books», p. 130-132
- 1988 «Bi-culturalism 101 & 102». — New Observations. — N° 62 (Nov. 1988). — P. 4-5. — Édition spéciale sous la dir. de Shirin Neshat : Homage to Origins
- 1987 Alfredo Jaar : I + I + I. — New York : Alfredo Jaar, 1987. — Texte de Tzvetan Todorov. — Catalogue publié dans le cadre de l'exposition : Documenta 8
- Alfredo Jaar : learning to play. — New York : Alfredo Jaar, 1987. — Texte d'Adriana Valdés. — Catalogue publié dans le cadre de l'exposition : 19^e Bienal Internacional de São Paulo
- 1986 Alfredo Jaar : Gold in the morning. — New York : Alfredo Jaar, 1986. — Introduction de Thomas W. Sokolowski; textes de Dore Ashton et de Patricia C. Phillips. — Catalogue publié dans le cadre de l'exposition : — La Biennale di Venezia – Aperto 1986
- 1985 «Still life for the underdeveloped, 1985». — New Observations. — N° 29 (1985). — P. [10-11]. — Édition spéciale sous la dir. de Robert Nikas : Hunger for Words
- 1981 Obra abierta y de registro continuo. — Santiago, Chili : Alfredo Jaar, 1981. — Texte d'Adriana Valdés. — Catalogue publié dans le cadre de l'exposition : Séptima Exhibición (Colocadora Nacional de Valores; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chili)

Livres

- 1990 Fernandes, Joyce. — «Alfredo Jaar [interview]». — Affirmative actions : recognizing a cross-cultural practice in contemporary art. — Chicago : The School of the Art Institute of Chicago, 1990. — P. 26-33
- Lippard, Lucy R. — Mixed blessings : new art in a multicultural America. — New York : Pantheon Books, 1990. — P. 2, 157
- 1981 Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. — Historia de la pintura chilena : desde la colonia hasta 1981. — Valparaíso, Chili : Universidad Católica de Valparaíso, 1981

Articles de périodiques

- 1992 Nesbitt, Lois E. — «Reviews : Alfredo Jaar; The New Museum». — Artforum. — Vol. XXX, n° 8 (Apr. 1992). — P. 97
- 1991 Bass, Ken. — «Alfredo Jaar». — Art Papers. — Vol. 15, n° 3 (Mar./Apr. 1991). — P. 64
- García, Josep Miguel. — «Alfredo Jaar». — La Guía del Ocio. — N° 690 (15-21 de feb. 1991). — P. 34
- Raczka, Robert. — «Geography as war». — Afterimage. — Vol. 18, n° 8 (Mar. 1991). — P. 17
- Rushing, N. J. — «Alfredo Jaar : Laumeier sculpture park, St. Louis». — New Art Examiner. — Vol. 18 (Summer/June 1991). — P. 40
- Visser, Hripsime. — «Coyote & out of balance». — Perspektief. — (May 1991). — P. 34-37
- Zenkins, Steven. — «More than meets the eye; Ansel Adams Center, San Francisco». — Artweek. — Vol. 22 (June 20, 1991). — P. 10
- 1990 Clearwater, Bonnie. — «Alfredo Jaar». — Art press. — N° 150 (Sept. 1990). — P. 88

- Decter, Joshua. — «Alfredo Jaar». — *Contemporanea*. — N° 20 (Sept. 1990). — P. 97-98
- Gibbs, Michael. — «Critical realism». — *Perspektief*. — N° 39 (Sept. 1990). — P. 38-58
- Goldman, Shifra M. — «Reflections of the third world : installations by Alfredo Jaar re-frame «marginal» cultures». — *Artweek*. — Vol. 21, n° 7 (Feb. 22, 1990). — P. 1, 20
- Hetting, Frank-Alexander. — «Alfredo Jaar; Galerie Barbara Farber». — *Kunstforum*. — N° 105 (Jan./Feb. 1990). — P. 367
- Levin, Kim. — «Cargo Culture». — *The Village Voice*. — (May 15, 1990). — P. 102
- Mahoney, Robert. — «Reviews : Alfredo Jaar; Diane Brown». — *Flash Art*. — Vol. XXIII, n° 154 (Oct. 1990). — P. 153
- Phillips, Patricia C. — «Alfredo Jaar : the body maps the other». — *Artforum*. — Vol. XXVIII, n° 8 (Apr. 1990). — P. 134-139. — P. couv.
- Porges, María F. — «Alfredo Jaar [interview]». — *Shift*. — N° 10 (Dec. 1990)
- Rugoff, Ralph. — «Alfredo Jaar : the third world comes to La Jolla». — *Artspace*. — Vol. 14, n° 4 (May/June 1990). — P. 40-41
- Suderberg, Erika. — «Alfredo Jaar». — *Art Papers*. — (Nov. 1990). — P. 28
- Veelen, Ijsbrand van. — «Alfredo Jaar». — *Artscribe*. — (Mar./ Apr. 1990). — P. 88-89
- Weiss, Glenn. — «Challenging the boundaries [interview]». — *Reflex*. — (Sept./Oct. 1990). — P. 14-15
- 1989 Ericsson, Lars O. — «Reviews : Alfredo Jaar, Ronald Jones; Magasin 3». — *Artforum*. — Vol. XXVII, n° 9 (May 1989). — P. 168-169
- Faber, Monika. — «Vis-a-vis der Kamera». — *Camera Austria*. — N° 30 (1989). — P. 3-14
- Heartney, Eleanor. — «Mirror vision». — *Contemporanea*. — Vol. II, n° 4 (June 1989). — P. 50-55; p. couv.; projet d'Alfredo Jaar, p. 1-5
- Heartney, Eleanor. — «The new social sculpture». — *Sculpture*. — Vol. 8, n° 4 (July/Aug. 1989). — P. 24-27, 49
- Phillips, Patricia C. — «Temporality and public art». — *Art Journal*. — Vol. 48, n° 4 (Winter 1989). — P. 331-335
- Valdés, Adriana. — «Alfredo Jaar : imágenes entre culturas». — *Arte en Colombia*. — N° 42 (dic. 1989). — P. 46-53. — Aussi en anglais
- Wei, Lilly et al. — «The peripatetic artist : 14 statements». — *Art in America*. — Vol. 77, n° 7 (July 1989). — P. 130-137, 155. — Interview avec Alfredo Jaar : p. 131, 155
- 1988 Iriarte, María Elvira. — «San Pablo : recorrido por la XIX Biennial». — *Arte en Colombia*. — (Abril 1988). — P. 44-52
- Nickas, Robert. — «Entropía y los nuevos objetos». — *El Paseante*. — N° 10 (1988). — P. 54-63
- Phillips, Patricia C. — «Adams, Jaar, Wodiczko : des images parasites». — *Art press*. — N° 123 (mars 1988). — P. 17-20
- Sans, Jérôme. — «Reviews : Alfredo Jaar; Gabrielle Maubrie». — *Flash Art*. — N° 141 (Summer 1988). — P. 145
- Staniszewski, Mary Anne. — «Alfredo Jaar [interview]». — *Flash Art*. — N° 143 (Nov./Dec. 1988). — P. 116-117; projet d'Alfredo Jaar, p. 89 — Dans : «Conceptual Art», p. 87-117
- Wallis, Brian. — «Coyote!». — *Views*. — (Summer 1988). — P. 17
- 1987 Fonseca, Mario. — «Editorial». — *Revista Mundo [Santiago]*. — (Mayo 1987). — P. 5
- Heartney, Eleanor. — «Maura Sheehan/Alfredo Jaar; Grey Art Gallery». — *New Art Examiner*. — Vol. 14 (June 1987). — P. 54
- Lebrero Stäls, José. — «Alfredo Jaar : espacios para la introspección». — *Arte en Colombia*. — N° 34 (sept. 1987). — P. 37-38
- Medina, Alvaro. — «Las nuevas y viejas estrategias». — *Arte en Colombia*. — N° 34 (Septiembre 1987). — P.34-35
- Phillips, Patricia C. — «Reviews : Alfredo Jaar; Spring Street and Avenue of the Americas subway station». — *Artforum*. — Vol. XXV, n° 7 (Mar. 1987). — P. 128-129
- Princethal, Nancy. — «Fragments and frames». — *Art in America*. — Vol. 75, n° 5 (May 1987). — P. 144-145
- Staggs, Sam. — «Gold rush to hell». — *Artnews*. — Vol. 86, n° 2 (Feb. 1987). — P. 9
- 1986 Fonseca, Mario. — «Editorial». — *Revista Mundo* (Sept. 1986). — P. 5
- Glusberg, Jorge. — «America Latina». — *D'Ars*. — N° 112 (luglio 1986). — P. 58-68
- Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar. — «El vídeo arte en Chile». — *Aisthesis*. — N° 19 (1986). — P. 5-21
- Odom, Michael. — «Alfredo Jaar; Herron Gallery». — *New Art Examiner*. — Vol. 14 (Dec. 1986). — P. 50
- 1982 Goldenberg, Pablo. — «Las 7 estaciones de una obra abierta». — *Bravo Magazine*. — (Feb. 1982). — P. 4-11
- Ulibarri, Luisa. — «¿Es usted feliz?». — *Clan Magazine*. — (Mar. 1982)
- 1979 Sommer, Waldemar. — «Alfredo Jaar». — *El Mercurio*. — (Dic. 1979)

MARK LEWIS

Né à Hamilton (Ontario), en 1957.
A vécu à Londres, Royaume-Uni, de 1970 à 1985.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

Il fait ses études au Harrow College of Art and Technology, à Londres, de 1977 à 1980, et à la Polytechnic of Central London, de 1980 à 1982.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 *Public Art*, Dazibao, centre de photographie, Montréal (QC). — Dépliant : texte de Danielle Léger
- 1990 *Public Art*, Witzenhausen Meijerink Gallery, Amsterdam, Pays-Bas
Public Art, VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC). — Dépliant : texte de Mark Lewis
- 1989 *Tyrannies of Intimacy*, Or Gallery, Vancouver (C.-B.)
- 1988 *We Are the World*, YZY, Toronto (Ont.)
Burning, Artspeak Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue : textes de William Wood et de Mark Lewis

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal. — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *Excavating the Present*, Kettles Yard, Cambridge, Angleterre, R.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue
Steirischer Herbst '91 : Das öffentliche Bild, Forum Stadtpark, Graz, Autriche. — Catalogue
The Loaded Image, Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.)
- 1990 *Op-positions : Commitment and Cultural Identity in Contemporary Photography from Japan, Canada, Brazil, The Soviet Union and The Netherlands*, *Fotografie Biennale Rotterdam*, Rotterdam, Pays-Bas. — Catalogue
Art Creating Society, International Artists' Symposium, Museum of Modern Art, Oxford, Angleterre, R.-U. — Périodique : *Control Magazine* (n° 14)
Diagnosis, Art Gallery of York University, North York (Ont.). — Dépliant
- 1989 *Tekens van Verzet/Signs of Resistance*, Museum Fodor, Amsterdam, Pays-Bas. — Périodique : *Beeld* (vol. 4, n°s 1/2)

- Fictions, Aéroport international de Mirabel, Mirabel (QC). — Organisée par LGE-Les Grands Espaces et Aubes 3935 Galerie, Montréal (QC). — Catalogue ; comprend un texte de Mark Lewis
- De politique et de conventions*, Le Mois de la photo à Montréal, 4040 Saint-Laurent, Montréal (QC). — Organisée par le Musée canadien de la photographie contemporaine, en collab. avec Vox Populi et le Réseau des maisons de la Culture de Montréal. — Catalogue
- Collections*, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.)
- 150 Years of Photography*, Musée de la civilisation, Québec (QC)
- 1988 *Foto(con)tekst 1*, Perspektief Gallery, Rotterdam, Pays-Bas. — Périodique : Perspektief (n° 31/32)
- Sexual Difference : Both Sides of the Camera*, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1985 *Re-Visions : Fringe Interference in Recent British Photography*, Cambridge Darkroom, Cambridge, Angleterre, R.-U. [exposition itinérante de 1985 à 1986 en Angleterre : John Hansard Gallery, The University of Southampton, Southampton; The Watershed Gallery, Bristol]. — Catalogue
- Magnificent Obsession*, Optica, Montréal (QC); ARC Gallery, Toronto (Ont.) [itinéraire en 1986 : The Centre Eye Gallery, Calgary (Alb.); The Floating Gallery, Winnipeg (Man.)]. — Catalogue
- 1984 *The Photographer as Activist*, Purdue University Gallery, Purdue, Ind., É.-U.
- 1983 *The Way We Live Now : Beyond Social Documentary*, P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U. [itinéraire en 1984 : Gallery 400, Chicago, Ill., É.-U.]
- 1982 *Restricted Practices : Aspects of Documentary Photography in Britain*, ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni [itinéraire : Kettles Yard Gallery, Cambridge, Angleterre, R.-U.]. — Périodique : Ten. 8 (n° 7/8)
- Phototextes*, Musée d'art et d'histoire, Genève, Suisse. — Organisée par l'Association Musée d'Art Moderne. — Catalogue
- 1981 *Five Photographers*, ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni [itinéraire en 1982 : ELAC-Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, France]. — Catalogue
- 1981 *Contemporary British Photography*, Photographers Gallery, Londres, Royaume-Uni

ŒUVRE PUBLIQUE

- 1990 *What Is to Be Done?*, installations en 1990 : dans le cadre de l'exposition *Art Creating Society*, Oxford, Angleterre, R.-U.; dans le cadre de l'événement *Manœuvre-1^{re} Biennale d'art actuel de Québec*, Québec (QC); en 1991 : Parc La Fontaine, Montréal (QC); The Power Plant, Toronto (Ont.), catalogue. — Propos de l'artiste dans *Control Magazine*, n° 14, Sept. 1990, p. 2-3, édition spéciale pour l'exposition *Art Creating Society*

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1991 «Some notes on public art : authority and decline». — *Public*. — N° 6 (1991)
- 1990 «What is to be done?». — *Kunst & Museumjournal*. — Vol. 2, n° 2 (1990). — P. 1-7. — Texte repris dans : *Parachute*, n° 61, janv./févr./mars 1991, p. 28-36; et dans le livre : *Ideology and power in the age of Lenin in ruins*, sous la dir. de Arthur Kroker et de Marilouise Kroker, New York, St-Martins Press, 1991
- 1989 «The ghost dance : an interview with Jacques Derrida by Andrew Payne and Mark Lewis». — *Public*. — N° 2 (1989). — P. 60-67. — N° thématique pour l'exposition : *The lunatic of one idea*. — Publication du Public Access Collective, Toronto
- «The (panic) pleasures of inventions». — Kroker, Arthur; Kroker, Marilouise; Cook, David. — *Panic encyclopedia : the definitive guide to the postmodern scene*. — Montréal : New World Perspectives, 1989. — (CultureTexts Series). — P. 128-130
- «Some notes on photography, democracy and the public body». — *Parachute*. — N° 55 (juill./août/sept. 1989). — P. 9-15
- «Victims in the visible». — *C*. — N° 21 (Spring/Mar. 1989). — P. 44-53

- 1988 Lewis, Mark; Marchessault, Janine; Payne, Andrew. — «Public imaginary : for the public access collective». — *Parachute*. — N° 48 (sept./oct./nov. 1987). — P. 21-25. — Texte repris dans : *Public*, n° 1 (Winter 1988), p. 3-11; édition spéciale pour l'exposition : *Some uncertain signs*
- 1987 «The technologies of public art». — *Vanguard*. — Vol. 16, n° 5 (Nov. 1987). — P. 14-17
- «Victor Burgin, interviewed by Mark Lewis». — *C*. — N° 16 (Winter 1987/1988/Dec. 1987). — P. 54-65
- 1986 «If the price is right : selling past perfect moments». — *C*. — N° 12 (1986). — P. 20-28
- «Rousseau Redux». — *C*. — N° 9 (Spring 1986). — P. 62-63
- «The inventions of photography». — *Photo Communiqué*. — Vol. 8, n° 4 (Winter 1986/1987). — P. 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28
- «The pleasures of invention». — *Photo Communiqué*. — Vol. 8, n° 4 (Winter 1986/1987). — P. 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29
- 1985 «Behind the eye». — *Border/Lines*. — N° 2 (Spring/Mar. 1985). — P. 6-7
- «Concerning the question of the post-cultural». — *C*. — N° 8 (Winter 1985). — P. 56-63
- «We are the world, you are the third world». — *The Guardian*. — (July 15, 1985). — P. 18
- «We are the world, you are the third world». — *Border/Lines*. — N° 3 (1985). — P. 3
- 1984 «Covering up some old wounds». — *Parachute*. — N° 36 (sept./oct./nov. 1984). — P. 66-69

Articles de périodiques

- 1992 Buj, Lorenzo. — «On Lenin in Canada». — *Artforum*. — Vol. XXX, n° 6 (Feb. 1992). — P. 26-27
- Guenther, Len. — «Mark Lewis; The Power Plant». — *Parachute*. — N° 65 (janv./févr./mars 1992). — P. 58-59
- 1991 Gibbs, Michael. — «Mark Lewis; Witzgenhausen Meijerink». — *Artscribe*. — N° 85 (Jan./Feb. 1991). — P. 94-95
- Grande, John K. — «Reviews : Mark Lewis; Dazibao». — *Artforum*. — Vol. XXIX, n° 9 (May 1991). — P. 155
- Lamarque, Lise. — «Les monuments de l'Est, notes à partir d'une exposition de Mark Lewis». — *Espace*. — Vol. 7, n° 4 (juin/juill./août 1991). — P. 28-30
- Moreau, Yvan. — «Mark Lewis, Public Art; Dazibao». — *Etc Montréal*. — N° 14 (printemps/avril 1991). — P. 71
- Patten, James. — «Fallen Giants, Public Art». — *Montreal Mirror*. — Vol. 6, n° 36 (Mar. 7/Mar. 14, 1991). — P. 14
- 1990 Claessens, Peter. — «Oppositions : Mark Lewis — Donigan Cumming; Fotografie Biennale Rotterdam». — *Forum International*. — N° 5 (Nov./Dec. 1990). — P. 71-72
- Lamoureux, Johanne. — «Fictions; Aéroport de Mirabel». — *Parachute*. — N° 57 (janv./févr./mars 1990). — P. 32-33
- 1989 Watney, Simon. — «Reviews : "Sexual difference : both sides of the camera"; Miriam & Ira D. Wallach Gallery, Columbia University». — *Artscribe International*. — N° 74 (Mar./Apr. 1989). — P. 78-79
- 1988 Bennekom, Josephine van. — «Reflections on media : Lydia Schouten, Mitra Tabrizian, Mark Lewis, Andreas Horlitz». — *Perspektief*. — N° 31/32 (Apr. 1988). — P. 32-45. — Aussi en néerlandais. — Édition spéciale pour l'exposition : *Foto(con)tekst*
- Shaw, Nancy. — «Mark Lewis; "Burning", Artspeak». — *C*. — N° 19 (Fall/Sept. 1988). — P. 38-39
- Trujillo, Dotti Lusk. — «Smart smut». — *Vanguard*. — Vol. 17, n° 3 (Summer 1988). — P. 29
- 1987 Miles, Geoff. — «Mark Lewis' "Another love story"». — *Views*. — Vol. 4, n° 4 (Nov. 1987). — P. 6, 8

- 1986 Bellavance, Guy. — «Magnificent obsession: galerie Optica». — Parachute. — N° 42 (mars/avril/mai 1986). — P. 35-36
 Mulvey, Laura. — «Magnificent obsession». — Parachute. — N° 42 (mars/avril/mai 1986). — P. 6-12. — Texte repris dans : Photo Politics 2, sous la dir. de Jo Spence et al., London, Comedia, 1989; dans le catalogue : Magnificent Obsession, Toronto, ARC Gallery / Montréal, Optica, 1985; et dans le livre : Visual and other pleasures, London, Methven, 1989
 Pontbriand, Chantal. — «Notes sur l'avenir de la photographie canadienne contemporaine». — Parachute. — N° 42 (mars/avril/mai 1986). — P. 4-5
- 1985 Gagnon, Monika. — «Correct distance». — C. — N° 7 (Fall 1985). — P. 30-32
 Rans, Goldie. — «Reviews : Magnificent obsessions; ARC». — Vanguard. — Vol. 14, n° 7 (Sept. 1985). — P. 37-38
- 1984 Neumaier, Diane. — «Post-documentary, the way we live now : beyond social documentary at P.S. 1». — Afterimage. — Vol. 11, n° 6 (Jan. 1984). — P. 15-16

LIZ MAGOR

Née à Winnipeg (Manitoba), en 1948. A surtout vécu en Colombie-Britannique. Vit et travaille à Toronto (Ontario) depuis 1981.

Elle fait ses études à l'Université de la Colombie-Britannique, à Vancouver, de 1966 à 1968, à la Parsons School of Design, à New York, de 1968 à 1970 et à la Vancouver School of Art, de 1970 à 1971.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 *How to Avoid the Future Tense* [œuvre in situ en collab. avec Joey Morgan], Bill Payto's Cabin, Whyte Museum of the Canadian Rockies, Banff (Alb.). — Livre d'artiste. — Dans le cadre de l'exposition *Between Views and Points of View*
Constructing Cultural Identity : Liz Magor, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.). — Catalogue : texte de Jennifer Fisher
Hallowed Ground [œuvre in situ], Charleston, Car. du S., É.-U., — Dans le cadre de l'exposition *Places with a Past*
- 1986 Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.) [itinéraire en 1987 : The Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.); The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.); Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)]. — Catalogue : texte de Philip Monk
 The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.). — Aussi en 1984; 1982; 1981; 1980
- 1984 *Canada XLI Biennale di Venezia* : Liz Magor, Ian Carr-Harris, Venise, Italie. — Organisée par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Catalogue : texte de Jessica Bradley
- 1983 *I x 2 : Liz Magor and John McEwen*, Glenbow Museum, Calgary (Alb.). — Catalogue : texte de Mayo Graham et projet de Liz Magor
- 1980 *Production/Reproduction*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue : textes de Lorna Farrell-Ward et de Liz Magor
- 1979 Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.) [itinéraire : Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, (C.-B.); Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.)]. — Catalogue : texte de Greg Snider
- 1977 Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.). — Catalogue

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal. — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Dialogues [œuvres de la collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada], CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)

- 1991 *Between Views and Points of View*, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.). — Catalogue
Places with a Past : Site-Specific Art in Charleston, Spoleto Festival, Charleston, Car. du S., É.-U. — Catalogue
- 1990 *Meeting Place : Robert Gober, Liz Magor, Juan Muñoz*, Art Gallery of York University, North York (Ont.) [itinéraire en 1991 : The Nickle Arts Museum, University of Calgary, Calgary (Alb.); Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.)]. — Catalogue : comprend des livres d'artistes
Salvage Paradigm, YYY Artists' Outlet, Toronto; Wynick & Tuck Gallery, Toronto (Ont.)
- 1989 *Grace Hopper Inaugural*, 1400 Dupont, Toronto (Ont.)
Biennale canadienne d'art contemporain, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Catalogue
Les Cent Jours d'art contemporain, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Cité de l'image, Montréal (QC)
Camera Lucida, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.) [itinéraire : Presentation House Gallery, Vancouver (C.-B.); Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.)]. — Catalogue
- 1987 *Toronto : A Play of History (Jeu d'histoire)*, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue : comprend un texte de Liz Magor
Documenta 8, Orangerie, Cassel, Allemagne. — Catalogue
Active Surplus : The Economy of the Object, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue
- 1986 *Internationaler Kunstmarkt : Focus : Kanadische Kunst von 1960-1985*, Rheinhalten Messsegeländ, Cologne, Allemagne. — Catalogue
- 1985 *Aurora Borealis*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
- 1984 *XLI Biennale di Venezia*, Venise, Italie. — Catalogue
- 1983 *Vancouver : Art and Artists 1931-1983*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue
- 1982 *Fourth Biennale of Sydney : Vision in Disbelief*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie. — Catalogue
Mise en scène, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue
- 1981 *The Winnipeg Perspective 1981 - Ritual*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.). — Catalogue
- 1978 *Obsessions/Rituals/Controls*, Norman MacKenzie Art Gallery, University of Regina, Regina (Sask.). — Catalogue
- 1977 *Four Places*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue
- 1976 *West Coast Waves*, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.). — Catalogue
- 1975 *Young Contemporaries '75*, London Regional Art and Historical Museums, London (Ont.). — Catalogue
- 1974 *Librations*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.)
- 1973 *Stand Back You Fools*, Burnaby Art Gallery, Burnaby (C.-B.)
Process Editions, Burnaby Art Gallery, Burnaby (C.-B.)
Pacific Vibrations, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications de l'artiste

- 1991 Magor, Liz; Morgan, Joey. — *How to avoid the future tense*. — Banff : Walter Phillips Gallery, 1991. — 92 p. — Livre d'artiste
- 1990 «Auto portrait». — *Instabili : la question du sujet = the question of subject*. — Sous la dir. de Marie Fraser et de Lesley Johnstone. — Montréal : La Centrale (galerie Powerhouse) : Centre d'information Arttexte, 1990. — P. 37-43, 147-151
 Liz Magor/Pure. — Toronto : Art Gallery of York University, 1990. — Livre d'artiste dans le catalogue : *Meeting Place*
- 1986 «Survival of the fittest». — *Photo Communiqué*. — Vol. 8, n° 3 (Fall 1986). — P. 32-39. — Projet

- 1983 Four notable bakers. — Toronto : Liz Magor, 1983. — Édition de 500 copies
 1982 Seventeen books. — Toronto : Liz Magor, 1982. — Édition de 100 copies

Articles de presse et de périodiques

- 1991 Brenson, Michael. — «Visual arts join Spoleto Festival U.S.A.». — *New York Times* (May 27, 1991). — P. 11, 14
 Collins, Bradford. — «History lessons [Places with a past]». — *Art in America*. — Vol. 79, n° 11 (Nov. 1991). — P. 64-71
 Ferguson, Bruce. — «Reviews : Places with a past : new site specific art in Charleston». — *Canadian Art*. — Vol. 8, n° 4 (Winter/Dec. 1991). — P. 68-71
 Gumpert, Lynn. — «Cumulus from America [Places with a past]». — *Parkett*. — N° 29 (Fall 1991). — P. 163-166. — Aussi en allemand, p. 167-169
 Lingman, Suzanne. — «Places with a past». — *Art/das Kunstmagazin*. — (Sommer 1991)
 1990 MacKay, Gillian. — «Liz Magor». — *Canadian Art*. — Vol. 7, n° 3 (Fall/Sept. 1990). — P. 76-83
 1989 Fisher, Jennifer. — «Identification : an insider's view [interview]». — *Parachute*. — N° 56 (oct./nov./déc. 1989). — P. 37-39. — N° thématique : Sur ma manière de travailler = On my manner of working
 1987 Campbell, James D. — «Mario Merz and Liz Magor at Musée d'art contemporain». — *Artpost* 27. — Vol. 5, n° 2 (Winter 1987/88). — P. 21-22
 Grenville, Bruce. — «A play of history (Jeu d'histoire); The Power Plant». — *Parachute*. — N° 48 (sept./oct./nov. 1987). — P. 61-62
 Mays, John Bentley. — «Kassel 1987 : so much to see and do». — *C Magazine*. — N° 14 (Summer/June 1987). — P. 17-23
 Morin, Manon. — «Arts visuels : Liz Magor; quatre petits poids». — *Continuum*. — (19 oct. 1987). — P. 16
 1986 Carr-Harris, Ian. — «Liz Magor, in discussion with Ian Carr-Harris». — *C Magazine*. — N° 11 (Autumn 1986). — P. 56-67
 Corbeil, Carole. — «Magor wrestles with motives of art-making». — *The Globe and Mail*. — (May 24, 1986)
 Corbeil, Carole. — «Regal décor». — *The Globe and Mail*. — (May 8, 1986). — P. C-3
 Gale, Peggy. — «Reviews : Liz Magor; Art Gallery of Ontario». — *Canadian Art*. — Vol. 3, n° 4 (Winter/Dec. 1986). — P. 94-95
 Guest, Tim. — «Liz Magor : sculpture». — *Canadian Art*. — Vol. 3, n° 1 (Spring/March 1986). — P. 92-93
 1984 Hübl, Michael. — «Kunst, grenzenlos». — *Kunstforum International*. — N° 73/74 (Juni/Aug. 1984). — P. 178-185
 Monk, Philip. — «Liz Magor; Four notable bakers [livre d'artiste]». — *Vanguard*. — Vol. 13, n° 4 (May 1984). — P. 30
 Weiler, Meriké. — «Venice times two, interview with Liz Magor». — *The Art Post*. — Vol. 2, n° 1 (June/July 1984). — P. 24-27
 1980 Glown, Ron. — «Verification of life processes». — *Artweek*. — (15 Nov., 1980)
 Lowndes, Joan. — «Reviews : Liz Magor; Vancouver Art Gallery». — *Artscana*. — Vol. XXXVII, n° 2 = n° 238/239 (Dec. 1980/Jan. 1981). — P. 39
 Mays, John B. — «Clothes and grass clipping recipe for Magor's metaphoric "cakes"». — *The Globe and Mail*. — (5 Apr. 1980)
 Rosenberg, Avis Lang. — «Liz Magor : working sculpture». — *Vanguard*. — Vol. 9, n° 10 (Dec. 1980/Jan. 1981). — P. 22-27

CILDO MEIRELES

Né à Rio de Janeiro, Brésil, en 1948.
 Vit et travaille à Rio de Janeiro.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1990 *Mission/Missions & Cinza*, ICA-Institute of Contemporary Arts, Lower Gallery, Londres, Royaume-Uni. — Dépliant
Projects : «Ovildo» [installation], The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de Lynn Zelevansky
 1989 *Cildo Meireles «Through»/Tunga «Lezarts»*, Kunststichting-Kanaal-Art Foundation, Courtrai, Belgique. — Catalogue : introduction de Cathy de Zegher; textes de Guy Brett, de Catherine David et de Paulo Venâncio Filho
 1986 *Desvio para o vermelho*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brésil. — Catalogue : texte de Sonia Salzstein
Cinza, Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brésil
 1984 *Desvio para o vermelho*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brésil. — Dépliant : texte de Ronaldo Brito
Deux collections, dessins [de Luis Buarque de Hollanda et de Antonio Maluf], Sala Oswaldo Goeldi, Brasilia, Brésil
 1983 *Eureka/Blindhotland* [installation], Rio Arte Humaita, Rio de Janeiro, Brésil
Obscura luz, Galeria Luisa Strina, São Paulo; Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, Brésil. — Catalogue : texte de João Moura Jr.
 1981 Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brésil
 1979 *Artigos definidos*, Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, Brésil
O sermão da montanha : Fiat Lux [installation], Galeria do Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, Brésil. — Dépliant : texte de Paulo Venancio Filho
 1978 *Desenhos de Cildo Meireles* [de la collection Luis Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt], Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brésil. — Catalogue : texte d'Aracy Amaral
 1977 *Casos de sacos*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo; Museu de Arte e Cultura Popular, Cuiabá, Brésil
 1975 *Blindhotland/Gueto; Espaços Virtuais : Cantos*, Galeria Luis Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro, Brésil
Eureka/Blindhotland [installation], Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brésil. — Catalogue : texte de Cildo Meireles
 1970 *Agnus Dei* [avec Thereza Simões et Guilherme Vaz], Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brésil
 1967 *Desenhos*, Museu de Arte Moderna da Bahia (Solar Unhão), Salvador, Brésil. — Dépliant : texte de Mario Cravo Jr.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Antwerpen - Ver America, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, Belgique. — Catalogue
 1991 *Dénonciation*, Usine Fromage - École d'architecture de Normandie, Darnétal, France. — Catalogue
 1990 *Rhetorical Image* The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Transcontinental, Ikon Gallery, Birmingham, Angleterre; Cornerhouse, Manchester, Angleterre, R.-U. — Catalogue
New Works for Different Places : TSWA Four Cities Project, organisée par TSWA dans diverses villes du Royaume-Uni : Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord; Third Eye Centre, Glasgow, Écosse; Projects UK, Newcastle, Angleterre; Plymouth Arts Centre, Plymouth, Angleterre. — Catalogue

- 1989 *Broken Music*, Daadgalerie, Berlin, Allemagne; Gemeentemuseum, La Haye, Pays-Bas; Le Magasin, Grenoble, France [itinéraire, en 1990 : VIII^e Biennale de Sydney, à la Galerie Ivan Dougherty, Sydney, Australie; et présentée par la suite au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)]. — Publication
- Magiciens de la Terre*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou; Grande Halle, La Villette, Paris, France. — Catalogue
- 20^o Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Brésil. — Catalogue : comprend un texte de Lu Menezes
- 1988 *The Dept*, Exit Art, New York, N.Y., É.-U.
- The Latin American Spirit*, The Bronx Museum of the Arts, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Brazil Projects*, P.S. I, The Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1987 *Modernidade, art brésilien du 20^e siècle*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- A Visão do Artista*, Théâtre national de Brasília, Parque Laje, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brésil
- Palavra imágica*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brésil
- 1984 *Fifth Biennale of Sydney : Private Symbol : Social Metaphor*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie; Ivan Dougherty Gallery, Paddington, Australie. — Catalogue
- 1983 *Pão De Metro*, Sul-America, Rio de Janeiro, Brésil. — Catalogue
- 1982 *Do Moderno Ao Contemporâneo*, Fundação Gulbenkian, Lisbonne, Portugal [itinéraire : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brésil]
- 1981 *Primer Coloquio de Arte No-Objetual de Medellín*, Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombie
- Bienal de São Paulo*, São Paulo, Brésil. — Catalogue
- 1977 *Biennale de Paris*, Paris, France. — Catalogue
- 1976 *La Biennale di Venezia : Attualità internazionale*, Capannoni ex cantieri navali, Venise, Italie. — Catalogue
- 1973 *Expo Projeção* Galeria GRIFFE, São Paulo, Brésil. — Catalogue
- 1970 *Do corpo à terra*, Fundação Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brésil
- Information*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : comprend un texte de Cildo Meireles
- 1969 *Salão da Bússola*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brésil. — Aussi en 1965
- 6^e Biennale de Paris*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- 1965 *Il Salão de Arte Moderna do Distrito Federal*, Brasília, Brésil

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Livre

- 1981 Cildo Meireles. — Rio de Janeiro : Funarte, 1981. — 48 p. — (Arte Brasileira contemporânea). — Textes de Ronaldo Brito, de Eudoro Augusto Macieira de Sousa et de Cildo Meireles

Articles de presse et de périodiques récents

- 1990 Brenson, Michael. — «A Brazilian explores loss and exploitation». — *The New York Times*. — (Apr. 6, 1990)
- Brett, Guy. — «South American strategies». — *And*. — N° 21 (1990). — P. 1
- Leffingwell, Edward. — «Report from Brazil : tropical bazaar». — *Art in America*. — Vol. 78, n° 6 (June 1990). — P. 87-95
- Perreault, John. — «A rain forest of signs». — *The Village Voice*. — (Apr. 3, 1990). — P. 99
- Searle, Adrian. — «Review : Transcontinental». — *Artscribe*. — N° 82 (Summer 1990). — P. 71-72

Tarantino, Michael. — «Reviews : Cildo Meireles, Tunga; T Kanaal». — *Artforum*. — Vol. XXVIII, n° 5 (Jan. 1990). — P. 155-156

Wechsler, Lawrence. — «Cildo Meireles : cries from the wilderness». — *Artnews*. — Vol. 89, n° 6 (Summer 1990). — P. 95-98

- 1989 Brenson, Michael. — «The unpredictable on view in São Paulo». — *The New York Times*. — (Oct. 23, 1989)
- «Cinq questions à des artistes non occidentaux [interviews]». — *Art press*. — N° 136 (mai 1989). — P. 48-49. — Dossier : Les magiciens de la terre
- David, Catherine. — «Art in Latin America». — *Galleries Magazine*. — N° 33 (oct/nov. 1989). — P. 114-119
- Gast, Dwight V. — «Import/export : courting the carnivalesque». — *Art in America*. — Vol. 77, n° 1 (Jan. 1989). — P. 67-71
- Leffingwell, Edward. — «Report from Brasil : São Paulo diary». — *Art in America*. — Vol. 77, n° 1 (Jan. 1989). — P. 55-65
- Nuridsany, Michel. — «Meirelles [sic] : l'intelligence et la beauté». — *Le Figaro*. — (1^{er} août 1989). — P. 25

MUNTADAS

Né à Barcelone, Espagne, en 1942.
Vit et travaille à New York, États-Unis, depuis 1971.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES ET INSTALLATIONS

- 1992 *C.E.E. Project* [œuvre *in situ*; sera exposée dans des lieux publics des douze pays de la Communauté économique européenne], première installation : Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas. — Catalogue (à paraître)
- Intervenções : a propósito do público e do privado*, Fundação de Serralves, Porto, Portugal. — Catalogue : textes de Michael Tarantino, de Nena Dimitrijevic et d'Alexandre Melo
- 1991 *Stadium VII*, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, Calif., É.-U. — Dépliant : textes de Daina Augaitis et de Muntadas
- Ville Musée*, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France. — Dépliant : texte de Bartomeu Mari
- Words : The Press Conference Room*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind., É.-U. — Dépliant : texte de Catsou Roberts
- Stadium VI*, Contemporary Arts Center, La Nouvelle-Orléans, Louis., É.-U.
- Museum Stadt*, Galerie de Lege Ruimte, Bruges, Belgique
- Architektur/Raum/Gesten*, Galerie Brigitte March, Stuttgart, Allemagne. — Publication
- 1990 *Stadium V*, Kent Fine Art, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : textes de Daina Augaitis et de Muntadas
- Stadium IV*, Charles H. Scott Gallery, Emily Carr College of Art and Design, Vancouver (C.-B.). — Dépliant : textes de Daina Augaitis et de Muntadas
- The Board Room*, Israel Museum, Jérusalem, Israël. — Catalogue : texte de Brian Wallis
- 1989 Galerie des Beaux-Arts galerij, Bruxelles, Belgique
- Stadium I*, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.). — Disque compact avec dépliant; Catalogue : textes de Daina Augaitis et de Muntadas
- 1988 *Instal.lacions/Passatges/Intervencions*, Palau de la Virreina, Barcelone, Espagne. — Catalogue : textes d'Oriol Gual, d'Antoni Mercader, de Brian Wallis, de Raymond Bellour, d'Eugeni Bonet, de Simón Marchán Fiz et de Muntadas
- The Board Room*, La Criée, Halle d'Art Contemporain, Rennes, France. — Dépliant : texte de Raymond Bellour
- Híbridos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne. — Catalogue : introduction de Guadalupe Echevarría et de Vicente Todolí; textes d'Eugeni Bonet et d'Antoni Mercader

- The Board Room, The Power Plant, Toronto (Ont.)*. — Catalogue : textes de Brian Wallis, d'Ihor Holubizky et de Muntadas
- 1987 *Quarto do fundo*, Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brésil. — Dépliant : texte de Cacilda Teixeira da Costa
- The Board Room*, North Hall Gallery, Massachusetts College of Art, Boston, Mass., É.-U. — Dépliant : textes de Johanna Gill et de Muntadas
- Exhibition, Exit Art, New York, N.Y., É.-U.* — Catalogue : textes de Mary Anne Staniszewski, de Catherine Kempeneers et d'Emmanuel Windels
- Nature morte générique*, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France
- TV générique*, Musée d'art moderne, Villeneuve d'Asq, France
- 1985 *Selected Video Works, 1974-1984*, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., É.-U. — Catalogue : texte de Kathy Rae Huffman
- Exposición*, Galería Fernando Vijande, Madrid, Espagne. — Catalogue : textes de Robert C. Morgan, de Kathy Rae Huffman; descriptions de projets récents d'Eugeni Bonet, de Marshall Reese et de Muntadas
- 1983 *Muntadas : Treballs Recents*, Sala Parpalló, Valence; Museo de Bellas Artes/ Nuevo Museo, Valence, Espagne. — Catalogue : textes d'Antoni Mercader, de Mark Mendel et d'Eugeni Bonet; interview par Berta Sichel
- Muntadas : instalacije-video-projekcije-foto radovi*, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, Croatie. — Dépliant : texte de Mark Mendel
- 1982 *Media Sites/Media Monuments*, Washington Project for the Arts, Washington, D.C., É.-U. — Publication
- Media Landscape*, The Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Mass., É.-U. — Catalogue : introduction de James Sheldon; texte d'Edwin Diamond
- 1980 *Galería Vandrés*, Madrid, Espagne. — Catalogue (*Muntadas : 10 proyectos/10 textos*) : textes de M. Teresa Blanch, de José-Miguel Ullán, d'Isabel Cardona, de Margit Rowell, d'Alexandre Cirici, de Victor Ancona, d'Anne Bray/Ferol Breyman, de Fernando Huici, de Roman Gubern et de Fernando Vijande
- Personal/Public*, The Kitchen, New York, N.Y., É.-U.
- 1979 *Yesterday/Today/Tomorrow*, P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U. — Publication
- Personal/Public Information*, The Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue : textes de Jo-Anne Birnie Danzker et de Muntadas
- 1978 *Projects : Video XVII : On Subjectivity (About TV)*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.
- 1977 *Video Works '71-77 & «The Animal Series»*, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., É.-U.
- 1976 *The Last Ten Minutes, Part I*, The Kitchen, New York, N.Y., É.-U.
- Muntadas*, ICC-Internationaal Cultureel Centrum, Anvers, Belgique. — Catalogue : textes de Francisco Rivas et d'Alexandre Cirici
- 1975-1976 *Proyecto a través de América latina*, Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brésil; Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentine; Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela; Museo de la Universidad de México, Mexique. — Dépliants : textes de Walter Zanini (Brésil) et de Margarita d'Amico (Venezuela)
- 1974 *The Video Distribution Inc.*, Stefanotti Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Galería Vandrés*, Madrid, Espagne. — Catalogue (*Films and Videotapes*)
- 1971 *Sobre los Subsentidos*, Galería Vandrés, Madrid, Espagne. — Catalogue : texte de Muntadas
- 1991 *4^e Semaine internationale de vidéo, Saint-Gervais* Genève, Genève, Suisse. — Publication
- Whitney Biennial*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Le Cœur et la Raison*, Musée des Jacobins, Morlaix, France. — Catalogue
- Taormina Arte*, Sicile, Italie. — Publication
- 1990 *Rhetorical Image*, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Casinò Fantasma*, Casinò Municipale, Venise, Italie. — Catalogue
- First Tyne International 1990 : A New Necessity*, National Garden Festival, Gateshead, Angleterre, R.-U. — Catalogue
- 1989 *Metamedia : Film/Video [Image World : Art and Media Culture]*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U.
- Video Skulptur : Retrospektiv und Aktuell 1963-1989*, Cologne, Allemagne [itinéraire : Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne]. — Catalogue
- 1988 *International Landscape*, Forum Stadt Park, Graz, Autriche. — Catalogue
- Re : Placement (An Exhibit Critical of the Systems which Develop, Present and Preserve the Arts)*, LACE-Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, Calif., É.-U.
- 1987 *The Arts for Television*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., É.-U.; Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas [exposition itinérante en Europe et en Amérique du Nord, de 1987 à 1989]. — Catalogue
- Perverted by Language*, Hillwood Art Museum, C.W. Post Campus of Long Island University, Brookville, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Video Installations*, Raffinerie du Plan K, Bruxelles, Belgique. — Catalogue
- 1985 *Tele/Visions*, exposition organisée par le Image Film/Video Center dans trois lieux à Atlanta, Géorgie, É.-U. : Nexus Contemporary Art Center; High Museum of Art; Atlanta College of Art Gallery. — Dépliant
- Desinformation : The Manufacture of Consent*, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Public Domain*, Kent Fine Art, New York, N.Y., É.-U.
- Messages to the Public*, Spectacolor Lightboard, Times Square, New York, N.Y., É.-U.
- Barcelona-Paris-New York : el camí de dotze artistes catalans 1960-1980*, Palau Robert, Barcelone, Espagne. — Catalogue
- 1984 *Boston Now : Sculpture*, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., É.-U. — Catalogue
- Video : A Retrospective 1974-1984*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., É.-U. — Catalogue
- From TV to Video/Dal video alla TV*, L'Immagine Elettronica, Bologne, Italie. — Catalogue : comprend un texte de Muntadas
- 1983 *Comment*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif. — Catalogue
- Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, Espagne. — Catalogue
- Dark Rooms*, Artists Space, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1982 *Reading Video*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.
- Art Video, Retrospectives et Perspectives*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, Belgique. — Catalogue
- 1981 *XVI Bienal de São Paulo*, São Paulo, Brésil. — Catalogue
- Trois Installations*, ELAC-Espace lyonnais d'art Contemporain, Lyon, France
- Video/Comportement-Behavior/Art*, Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelone, Espagne. — Catalogue
- 1980 *New Images from Spain*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue
- 1979 *Video.net*, Alberta College of Art Gallery, Calgary (Alb.). — Catalogue
- Videowochen Essen '79*, Museum Folkwang Essen, Essen, Allemagne. — Catalogue
- 1978 *Mediart*, Graz, Autriche. — Catalogue
- 1977 *Documenta 6*, Cassel, Allemagne. — Catalogue

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- Edge 92 [An International Biennale/Bienal Internacional]*, Madrid, Espagne; Londres, Angleterre, R.-U. — Catalogue
- Idees i actituds : entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, Centre d'art Santa Mònica, Barcelone, Espagne. — Catalogue

- 1976 *Biennale Internazionale d'Arte a Venezia : Spagna : Vanguarda Artistica, Realta Sociale*, Venise, Italie. — Catalogue
- 1975 *IX^e Biennale de Paris*, Paris, France. — Catalogue
- Sztuka Video I Sociologiczna*, Galeria Wspolzesha, Varsovie, Pologne. — Catalogue
- 1974 *Art/Vidéo Confrontation 74*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- Prospectiva 74*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brésil. — Catalogue
- 1973 *4 Elementos*, Col.legi d'Arquitectes, Valence; Galeria Juana de Aizpuru, Seville, Espagne
- 1972 *Encuentros*, Pampelune, Espagne. — Catalogue
- 1967 *Saló de Maig*, Barcelone, Espagne. — Aussi en 1966; 1965. — Catalogues
- 1963 *Machines*, Sala Lleonart, Barcelone, Espagne. — Catalogue

VIDÉOGRAPHIE

- 1971- Distribution/Information : Electronic Arts Intermix, New York, N.Y., É.-U.;
- 1992 Video Data Bank, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., É.-U.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications et œuvres d'édition de l'artiste

- 1991 *Architektur/Räume/Gesten*. — Stuttgart : Éditions Brigitte March, 1991. — Portfolio de 10 épreuves photographiques
- C.E.E. — Barcelona : Ediciones Benet Costa, 1991. — Sérigraphie; 75 exemplaires
- 1990 *Stadia/Furniture/Audience*. — New York : Kent Fine Art, 1990. — Portfolio de 12 épreuves photographiques
- 1989 *STANDARD/Específico = Spécifique = Specific*. — Madrid : Galeria Marga Paz; Paris : Galerie Gabrielle Maubrie; New York : Tomoko Liguori Gallery, 1989. — 50 p. — Publication : textes de Vicente Molina Foix, de Lise Ott, de Eleanor Heartney et de Muntadas
- 1987 «Generic still lifes». — *File Magazine*. — N° 28 (1987). — P. 85-100. — Projet
- 1982 «Media sites/Media monuments». — *Sites* N° 7. — New York : Lumen Inc., 1982. — Interview; projet : cartes postales
- Muntadas, Antoni. — «Selling the future». — *The Un/Necessary Image*. — Sous la dir. d'Antoni Muntadas et de Peter d'Agostino. — New York : Tanam Press, 1982. — Publication
- 1981 «Dialogue». — *Artist's Photographs*. — San Francisco : Crown Point Press, 1981. — (Vision 5). — Photographie
- 1980 *Pamplona-Grazelema : from the public square to the bullring*. — New York : Muntadas/Serrán-Pagán, 1980. — Projet (livre et installation) conçu en collab. avec Ginés Serrán-Pagán dans le cadre de l'exposition coll. : *New Images from Spain*. — Trad. espagnole : Pamplona-Grazelema : de la plaza pública a la plaza de toros, Barcelone, Muntadas/Serrán-Pagán/ Instituto de Estudios Norteamericanos, 1981 ; publiée dans le cadre de l'exposition : *Video/Comportament-Behavior/Art*
- Muntadas, Antoni; Mercader, Antoni; Dols, Joaquin; Bonet, Eugeni. — *En torno al video*. — Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1980. — (Colección Punto y Línea). — Livre
- 1979 «Fet a Barcelona/Made in New York». — Barcelona : La Polígrafa, 1979. — Édition de 2 sérigraphies pour le portfolio de l'exposition : *Manhattttttt*
- «Yesterday/Today/Tomorrow». — *New Urban Landscapes - Muntadas*. — New York : Institute for Art & Urban Resources, 1979. — [4] p. — Projet pour l'installation dans l'édifice P.S. I
- 1978 *On subjectivity (50 photographs from the Best of Life)*. — Cambridge : Visible Language Workshop & Center for Advanced Visual Studies, MIT, 1978. — Livre
- 1976 *Actividades II/III*. — Barcelona : Galeria Ciento; Madrid : Galeria Vandrés, 1976. — Publication en collab. avec Antoni Mercader
- Emissió-Recepció*. — Barcelona : Art Enllà, 1976. — Édition de 10 cartes postales; texte de Simón Marchán
- 1972 *Actividades I*. — Barcelona : Galeria René Metras; Madrid : Galeria Vandrés, 1972. — Publication en collab. avec Antoni Mercader

Publications récentes

- 1991 *Dissensi - Taormina arte*. — Palermo : Sellerio Editore, 1991. — Textes de Peggy Gale, p. 106-108; de Gianfranco Mantegna, p. 85-89; et d'Eugeni Bonet, p. 90-103; bio-biblio., p. 109-119
- 4^e semaine internationale de vidéo. — Genève : Saint-Gervais Genève, 1991. — Textes de Peggy Gale, p. 19-22, P. 53-57; bio-biblio., p. 58-60. — Textes en français et en anglais
- 1990 *Bellour, Raymond. - L'entre images : photo-cinéma-vidéo*. — Paris : La Différence, 1990. — P. 58-59, 232-237
- Illuminating video : an essential guide to video art*. — Sous la dir. de Doug Hall et de Sally Jo Fifer. — New York : Aperture; San Francisco : Bay Area Video Coalition, 1990

Articles de périodiques

- 1992 Francblin, Catherine. — «Muntadas; Galerie Gabrielle Maubrie». — *Art press*. — N° 165 (janv. 1992). — P. 83
- Sans, Jérôme. — «Muntadas : principes d'intervention [interview]». — *Kanal Art contemporain*. — N° 2 (avril/mai 1992). — P. 5-11
- 1991 Ashton, Dore. — «Antoni Muntadas : Stadium V». — *Contemporanea*. — N° 24 (Jan. 1991). — P.
- Bookhardt, D. Eric. — «Stadium VI : Antoni Muntadas». — *Art Papers*. — (Sept./Oct. 1991)
- Schaechterle, Beatrice. — «Segnen ist auch nur eine Geste der Macht». — *Noema*. — N° 36 (Sommer/März 1991). — P. 38-43
- 1990 Atkins, Robert. — «Muntadas in the lair of the media monster». — *Center Quarterly*. — N° 42 (1990). — P. 8-10
- Heartney, Eleanor. — «Review : Antoni Muntadas at Kent Fine Art». — *Art in America*. — Vol. 78, n° 12 (Dec. 1990). — P. 167-168
- Melo, Alexandre. — «Muntadas na paisagem dos media». — *Expresso* (supplément du samedi; Lisbonne). — (7 de Julho, 1990). — P. 66. — Projet de Muntadas, p. 67
- Searle, Adrian. — «Review : Antonio Muntadas; Ikon, Birmingham». — *Artscribe*. — N° 79 (Jan./Febr. 1990). — P. 75
- Simons, David. — «Muntadas out of context». — *Ear Magazine*. — (May 1990). — P. 26-32
- 1989 Bonet, Eugeni. — «Muntadas : l'arquitectura com a mass media». — *Avui* (Barcelone). — (1989)
- McGee, Micki. — «Born-again broadcasting; The Board Room». — *Afterimage*. — Vol. 16, n° 10 (May 1989). — P. 19-20
- 1988 Gill, Johanna. — «Muntadas : The Board Room». — *Artics* [Barcelone]. — (Març/Abril/Maig 1988). — P. 30-37
- Jiménez, Carlos. — «Entrevista con Antoni Muntadas : Experiencias de an outsider [interview]». — *Lápiz*. — N° 48 (marzo 1988). — P. 22-28
- Morgan, Robert C. — «The icon without the image». — *Art Criticism*. — Vol. 4, n° 2 (1988). — P. 19-25
- Moure, Gloria. — «Reviews : Muntadas; Palau de la Virreina». — *Artforum*. — Vol. XXVII, n° 4 (Dec. 1988). — P. 132
- Ott, Lise. — «Radiografia de un ready-made». — *Telos*. — (Nov. 1988)
- Pas, Annemieke van de. — «Antoni Muntadas : "Each exhibition is a concrete project"». — *Artefactum*. — Vol. 5, n° 26 (Nov. 1988/Jan. 1989). — P. 2-7. — Aussi en français : «Chaque exposition est un projet concret», p. 58-60
- 1987 Duguet, Annie-Marie. — «Antonio Muntadas; Galerie Gabrielle Maubrie». — *Art press*. — N° 114 (mai 1987). — P. 76
- Fisher, Jean. — «Reviews : Muntadas; Exit Art». — *Artforum*. — Vol. XXVI n° 2 (Oct. 1987). — P. 126

Morgan, Robert C. — «Muntadas : "The Board Room" ; North Hall Gallery, Massachusetts College of Art». — High Performance. — Vol. 10, n° 4 = n° 40 (1987). — P. 85-86

- 1986 Henry, Karen. — «Muntadas : a man of his time [interview]». — Video Guide. — Vol. 8, n° 1 = n° 36 (Mar. 1986)
- 1985 Don, Abbe. — «Shifting values». — Artweek. — Vol. 16, n° 9 (Mar. 2, 1985). — P. 12
- Rato, Mariano Antolín. — «La exposición de Muntadas». — Los Cuadernos del Norte [Oviedo]. — N° 34 (nov./dic. 1985). — P. 40-43
- 1984 Blanch, María Teresa. — «Antoni Muntadas : delogical statement». — Artefactum. — N° 6 (Nov./Dec. 1984). — P. 15
- James, David. — «Engaging public television». — Artweek. — (Dec. 1984)
- 1983 Sichel, Berta. — «Antonio Muntadas : paysages médiatiques [interview]». — Art press. — N° 75 (nov. 1983). — P. 30-31
- 1982 Blanch, María Teresa. — «Muntadas». — Art press. — N° 56 (févr. 1982). — P. 18-19
- Christ, Ronald. — «Media and the means : Muntadas». — ArtsCanada. — Vol. XXXIX, n° 1 = n° 248/249 (Nov. 1982). — P. 37-40. — N° thématique : Contingencies
- Cirici, Alexandre. — «Muntadas o la recerca que no para». — Serra d'Or [Barcelone]. — (Nov. 1982). — P. 43-54
- 1980 London, Barbara; Zippay, Lorraine. — «A chronology of video activity in the USA 1965-1980». — Artforum. — (Sept. 1980)
- 1979 Birnie Danzker, Jo-Anne. — «Reading "between the lines"». — Centerfold. — Vol. 3, n° 5 (July 1979). — P. 256-258
- Bray, Anne; Breymann, Ferol. — «Muntadas : personal/public conversation [interview]». — Video Guide. — (June 1979). — P. 10. — Repris dans le catalogue : Videonet, Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1979, P. 43-48
- Marker, Niloufer. — «Antoni Muntadas : Personal/ Public information; Vag Videospace». — Vanguard. — Vol. 8 n° 7 (Sept. 1979). — P. 29-31
- 1978 Ancona, Víctor. — «Antonio Muntadas : from Barcelona to Boston». — Videography. — Vol. 3, n° 5 (May 1978). — P. 55-58
- Moure, Gloria. — «Vanguardias artísticas y realidad semiológica [interview]». — Destino [Barcelone]. — N° 2112 (marzo 1978)
- 1977 Bloch, Dany. — «L'art comme provocation». — Info Artitudes [Paris]. — N° 14 (janv. 1977)
- Herzogenrath, Wulf. — «Der latente Zündstoff : Video könnte das Intendanten-Fernsehen ablösen». — Kunstforum. — N° 3 (Aug. 1977)
- 1975 Bonet, Juan Manuel. — «Los medios y su uso alternativo a propósito de Muntadas». — Solución [Madrid]. — (Feb. 1975)
- Cirici, Alexandre. — «Muntadas : Cadaqués canal local». — Plus Moins Zéro [Belgique]. — N° 10 (sept. 1975). — P. 35-37
- 1971 Cirici, Alexandre. — «Antoni Muntadas i l'art tàctil». — Serra d'Or [Barcelone]. — N° 143 (15 d'octobre 1971). — P. 63-65

MARCEL ODENBACH

Né à Cologne, Allemagne, en 1953.
Vit et travaille à Cologne.

Il a étudié l'architecture, l'histoire de l'art et la sémiologie à la Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, Aix-la-Chapelle, Allemagne, de 1974 à 1979.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 Jack Shainman Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1991 A.C.R. Galerie, Eltville, Allemagne
Deviazioni, Galleria Franz Paludetto, Turin, Italie
Jenaer Kunstverein, Jéna, Allemagne
Bellende Hunde beißen nicht, Galerie Tanit, Munich, Allemagne
Galerie Daniel Buchholz, Cologne, Allemagne
- 1990 *Wenn die Wand an den Tisch rückt*, Galerie Eigen & Art, Leipzig, Allemagne
Galerie Yvon Lambert, Paris, France
Galerie Ascan Crone, Hambourg, Allemagne
Galerie Étienne Ficherouille, Bruxelles, Belgique
Kijkhuis, La Haye, Pays-Bas
- 1989 Galerie Hant, Francfort, Allemagne
Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne.
— Catalogue : texte de Demostenes Devatas
- 1988 Galerie Yvon Lambert, Paris, France
Stehen ist Nichtumfallen, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Allemagne [itinéraire : Städtische Galerie, Erlangen, Allemagne]. — Catalogue
Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)
- 1987 *Kurzer Aufstieg, langer Sturz*, Galerie Stampa, Bâle, Suisse
Marcel Odenbach : House and Garden, Galerie Ascan Crone, Hambourg, Allemagne. — Catalogue : textes de Zdenek Feliz et de Gary Indiana
Dans la vision périphérique du témoin, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue : introduction de Christine Van Assche; textes de Raymond Bellour, de Bernard Blistène et de Marlich Grüterich
- 1986 *The Space Between the Keys*, Anthony Reynolds Gallery, Londres, Angleterre, R.-U. — Catalogue : texte de Christine Bergob
Scribing the Sound of Sign, Mario Diacono Gallery/Karen Meyerhoff, Boston, Mass., É.-U. — Dépliant : texte de Mario Diacono
As if Memories Could Deceive Me [installation], The Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., É.-U. — Co-produit par The Contemporary Art Television (CAT) Fund et le Goethe Institut, Boston, Mass., É.-U.
— Dépliant : texte de Barbara Osborn; Catalogue : textes de Bob Riley et de Katy Rae Huffman
Time Based Arts, Amsterdam, Pays-Bas
- 1985 *Die Einen den Anderen*, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, Allemagne
Im Zich Zach durchs Palais [avec Klaus vom Bruch],
Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique. —
Im Tangoschritt zum Aderlaß : Marcel Odenbach/Kaus vom Bruch, NGBK-Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, Allemagne [itinéraire : Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique]. — Catalogue : textes de Barbara Straka et de Noémi Smolik
Blinde-Kuh-Spiel, Galerie Ascan Crone, Hambourg, Allemagne
ELAC-Espace Lyonnais d'art contemporain, Lyon, France
Ich mache die Schmerzprobe, Time Based Art, Amsterdam, Pays-Bas

- 1984 Michael Bock Tapes and Films, Berlin, Allemagne
Galerie Stampa, Bâle, Suisse
- 1983 Galerie M. Rieker, Heilbronn, Allemagne
LACE Gallery, Los Angeles; Long Beach Museum of Art,
Long Beach, Calif., É.-U.
Michael Buthe & Marcel Odenbach, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre,
Banff (Alb.). — Catalogue : textes de Amine Hase, de Lorne Falk,
de Stephan von Wiese, et de Andreas Vowinkel
- 1982 *Das Schweigen deutscher Räume erschreckt mich* [Installation vidéo],
Galerie Philomene Magers, Bonn, Allemagne
Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas
- 1981 *Ein Zusammenhang ist da, nicht erklärbar, doch zu erzählen*, Galerie Stampa,
Bâle, Suisse
Marcel Odenbach : Videoarbeiten, Museum Folkwang, Essen; Städtische
Galerie im Lenbachhaus, Munich, Allemagne. — Catalogue : introduction
de Zdenek Felix et de Helmut Friedel; texte de Ingrid Rein
Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.)
- 1980 ICC-Internationaal Cultureel Centrum, Anvers, Belgique
Universität Bonn, Bonn, Allemagne
- 1979 Marlis Grüterich, Cologne, Allemagne
Galerie J. Schweinebraden, Berlin-Est, Allemagne
- 1978 *Einfach so wie jeden Abend* [performance], Stichting De Appel,
Amsterdam, Pays-Bas
Sich selbst bei Laune halten, Galerie Studio Oppenheim, Cologne, Allemagne
Ich glaube ich bin mir selbst verloren gegangen, Galerie Magers,
Bonn, Allemagne
- 1976 *Die Befreiung von meinen Gedanken*, Galerie Space, Wiesbaden, Allemagne
Galerie das Fenster, Hambourg, Allemagne
Gedanken bleiben sich selbst überlassen, Galerie Hinrichs, Lohmar, Allemagne

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
(QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Yvon Lambert collectionne, Musée d'Art moderne de la Communauté
urbaine de Lille, Villeneuve d'Ascq, France. — Catalogue
- 1991 *Metropolis*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne. — Catalogue
Kunst Fonds zehn Jahre, Bonner Kunstverein, Bonn, Allemagne. — Catalogue
Renta Preis, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg, Allemagne. — Catalogue
Zone D-Innenraum, Förderkreis der Leipziger Galerie für zeitgenössische
Kunst, Leipzig, Allemagne. — Catalogue
- 1990 *Taormina Arte*, Taormina, Italie. — Catalogue
Passages de l'image, Musée national d'Art moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris, France [itinéraire, en 1991 : Fundació Caixa de Pensions,
Barcelone, Espagne; Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State
University, Columbus, Ohio, É.-U.; en 1992 : San Francisco Museum
of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U.]. — Catalogue : comprend
un texte de Paul Virilio; version espagnole/anglaise publiée par
la Fundació Caixa de Pensions en 1991
Berlin März 1990, Wiensowski Harbord, Berlin, Allemagne
- 1989 *Video-Skulptur : Retrospektiv und aktuell 1963-1989*, Kölnischer Kunstverein,
Cologne, Allemagne [itinéraire : Neuer Berliner Kunstverein, Berlin,
Allemagne; Kunsthaus Zürich, Zurich, Suisse]. — Catalogue
Zeitzeichen, Museum Leipzig, Leipzig, Allemagne. — Catalogue
Sei Artisti Tedeschi, Castello di Rivara, Turin, Italie. — Catalogue
Art from Köln, Tate Gallery, Liverpool, Angleterre, R.-U. — Catalogue
Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf,
Allemagne. — Catalogue
- Blickpunkte*, Musée d'art contemporain de Montréal,
Montréal (QC). — Catalogue
Tekst en Beeld, Galerie Akinci, Amsterdam, Pays-Bas
Zeichnung und Skulptur, Galerie Stampa, Bâle, Suisse
Portrait, Galerie Ascan Crone, Hambourg, Allemagne
- 1988 *Nature Morte*, Galerie Magers, Bonn, Allemagne. — Catalogue
Vollbild, NGBK-Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin,
Allemagne. — Catalogue
5^{es} Ateliers internationaux des Pays de la Loire, Fontevault-L'Abbaye,
France. — Catalogue
Made in Cologne, DuMont Kunsthalle, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Kölner Kunst, Kunstforeningen, Copenhagen, Danemark [itinéraire en 1989 :
Horsens Kunstmuseum, Lund, Suède]. — Catalogue
Enchantment and Disturbance, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue
Das gläserne U-Boot, Fabrique de tabac Crema, Stein am Rhein,
Suisse. — Catalogue
- 1987 *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Musée national d'Art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
The Arts for Television, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas;
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., É.-U. [exposition
itinérante en Europe et en Amérique du Nord, de 1987 à 1989]. — Catalogue
2^e Semaine internationale de vidéo, Centre genevois de gravure
contemporaine, Genève, Suisse. — Catalogue
Documenta 8, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne. — Catalogue
Wechselströme, Bonner Kunstverein, Bonn, Allemagne. — Catalogue
Remembrances of Things Past, Long Beach Museum of Art, Long Beach,
Calif., É.-U. — Catalogue
- 1985 *1945-85, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Nationalgalerie,
Berlin, Allemagne
Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Ausstellungshallen Mathildenhöhe,
Darmstadt, Allemagne. — Catalogue
Rheingold – 40 artisti da Colonia e Düsseldorf, Palazzo della Società
Promotrice delle Belle Arti, Turin, Italie. — Catalogue
Alles und noch viel mehr : das poetische ABC, Kunsthalle; Kunstmuseum,
Berne, Suisse [exposition itinérante]. — Catalogue
- 1984 *XLI Biennale di Venezia*, Venise, Italie. — Catalogue
Het Lumineuze Beeld = The Luminous Image, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
Von hier aus, Messiegelände, Halle 13, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
Sammlung deutscher Kunst seit 1945, Städtisches Kunstmuseum Bonn,
Bonn, Allemagne. — Catalogue
Kunstlandschaft Bundesrepublik, Kunsthalle Wilhelmshaven, Wilhelmshaven,
Allemagne [exposition itinérante]. — Catalogue
Die Stipendiaten der Karl-Schmidt-Rottluff Förderungsstiftung, Brücke Museum,
Berlin, Allemagne [exposition itinérante]. — Catalogue
Ansatz kritischer Kunst heute, Bonner Kunstverein, Bonn;
NGBK-Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, Allemagne
[exposition itinérante]. — Catalogue
- 1982 *Agit Prop/Performance in Banff*, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre,
Banff (Alb.). — Catalogue
XII Biennale de Paris, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris,
Paris, France. — Catalogue
Deutsche Zeichnungen der Gegenwart, Wallraf-Richartz-Museum,
Museum Ludwig, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Videokunst in Deutschland 1963-1982 : Ars Viva 82-83, Kölnischer Kunstverein,
Cologne, Allemagne [exposition itinérante en Allemagne : Badischer
Kunstverein, Karlsruhe; Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg]. — Catalogue
- 1981 *10 in Köln*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne. — Catalogue

Art Allemagne Aujourd'hui, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue

Szenen der Volkskunst, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne. — Catalogue

Videotage 1981, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Allemagne

- 1980 *German Video and Performance*, A Space Gallery, Toronto (Ont.) [itinéraire : Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.); Western Front, Vancouver C.-B.); Véhicule, Montréal (QC); SAW Gallery, Ottawa (Ont.); University Art Museum, Berkeley, San Francisco, Calif., É.-U.] — Catalogue

Mein Kölner Dom, Kölnischer Kunstverein, Museen der Stadt Köln, Cologne, Allemagne. — Catalogue

Freunde-Amis...?, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Allemagne. — Catalogue

- 1979 *Videowochen Essen '79*, Museum Folkwang, Essen, Allemagne. — Catalogue

Kölner Künstler persönlich vorgestellt, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne. — Catalogue

Stellungnahme, Bonner Kunstverein, Bonn, Allemagne. — Catalogue

- 1978 *Die Grenze, Deutsch-Franz : Jugendwerk*, Neue Galerie, Aix-la-Chapelle, Allemagne [itinéraire : Städtisches Kunstmuseum, Bonn, Allemagne; CAPC, Bordeaux, France]

Video + Fernsehen, Video-Kolloquium, Neue Galerie, Aix-la-Chapelle, Allemagne

Feldforschung (Kabelfernsehprogramm von ATV), Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne

Kunst und Architektur, Galerie Magers, Bonn, Allemagne. — Catalogue

- 1977 *Documenta 6*, Cassell, Allemagne. — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Sélection d'articles récents

- 1992 Hagen, Charles. — «The video collage as a commentator on its time». — *The New York Times*. — (Jan. 10, 1992)
- 1991 Mantegna, Gianfranco. — «Television and its shadow : new german video : Kluge, Klier, Odenbach». — *Arts Magazine*. — Vol. 65, n° 5 (Jan. 1991). — P. 72-75
- 1990 Laframboise, Alain. — «Marcel Odenbach; Galerie Chantal Boulanger». — *Parachute*. — N° 57 (janv./févr./mars 1990). — P. 31-32
- Sarrazin, Stephen. — «Marcel Odenbach, bandes à parts». — *Art press*. — N° 143 (janv. 1990). — P. 36-38
- Tarantino, Michael. — «Reviews : Marcel Odenbach; Galerie Etienne Ficherouille». — *Artforum*. — Vol. XXIX, n° 1 (Sept. 1990). — P. 173
- 1989 Daniels, Dieter. — «Video-installationen : Marcel Odenbach : Frau Hölle ein Schnippchen schlagen». — *Kunstforum International*. — N° 98 (Jan./Feb. 1989). — P. 168-168
- Piguet, Philippe. — «Marcel Odenbach; Galerie Yvon Lambert». — *Art press*. — N° 132 (janv. 1989). — P. 78
- Prodhon, F.-C. — «Marcel Odenbach; Yvon Lambert Gallery». — *Flash Art*. — N° 145 (Mar./Apr. 1989). — P. 123
- 1988 Bellour, Raymond. — «The form my gaze goes through». — *Afterimage*. — Vol. 16, n° 4 (Nov. 1988). — P. 4-6
- Nyffele, Nona. — «Zwischen Dreigestirn und Kaos : ein Rundenschlag um die Kölner Video-Szene». — *Kunst Köln*. — N° 1 (1988). — P. 58-62
- 1987 Drateln, Doris von. — «Marcel Odenbach; Galerie Ascan Crone». — *Kunstforum International*. — Vol. 89, n° 5/6 (Mai/Juni 1987). — P. 334-335
- Drateln, Doris von. — «Reviews : Marcel Odenbach; Galerie Ascan Crone». — *Artforum*. — Vol. XXVI, n° 1 (Sept. 1987). — P. 143-144
- Fargier, Jean-Paul. — «Le beau coït : Marcel Odenbach s'installe au Centre Pompidou». — *Cahiers du cinéma*. — N° 391 (janv. 1987). — P. X-XI
- Malsch, Friedemann. — «Reviews : Marcel Odenbach, Pompidou Centre; Ascan Crone». — *Artscribe*. — N° 65 (Sept./Oct. 1987). — P. 92-93
- Phillipi, Desa. — «Reviews : Marcel Odenbach at Anthony Reynolds». — *Artscribe*. — N° 61 (Jan./Feb. 1987). — P. 64-65

NAM JUNE PAIK

Né à Séoul, Corée, en 1932.

En 1956, il achève des études d'esthétique, d'histoire de l'art et de musique à l'Université de Tōkyō. Il poursuit ses études en Allemagne de 1956 à 1958. Vit à New York, États-Unis, depuis 1964.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *Casino Knokke*, Knokke, Belgique
«Eco-lumbus» & «Rocketship to Virtual Venus», Pavillon coréen, Exposition universelle de Séville, Séville, Espagne
Neue Arbeiten, Galerie Hans Mayer, Düsseldorf, Allemagne. — Aussi en 1990
- 1991 *New Video Works : 1991*, Carl Solway Gallery, Cincinnati, Ohio, É.-U.
— Aussi en 1985 (*Family of Robot*)
Nam June Paik : Retrospective, Kunsthaus Zürich, Zurich; Kunsthalle Basel, Bâle, Suisse [itinéraire : Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne; en 1992 : Museum des 20. Jahrhunderts, Vienne, Autriche; Museum of Modern Art, Séoul, Corée]. — Catalogue
- 1990 *Benjamin Franklin II* [The Electrical Matter Festival], The Franklin Institute, The Electrical Matter, Philadelphie, Penns., É.-U.
Robots : Moby Dick & Edgar Allan Poe, Holly Solomon Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1988 (*Color Bar Paintings*); 1986 (*Sculpture, Painting and Laser Photography*)
Galerie Maurice Keitelman, Bruxelles, Belgique
Video Arbor [sculpture publique], Forest City Residential Development, Philadelphie, Penns., É.-U.
Galerie Van de Velde, Anvers, Belgique
Deutsches Post Museum, Francfort, Allemagne
- 1989 *Weisses Haus*, Hambourg, Allemagne
Galería Juana Mordo, Madrid, Espagne
Nam June Paik 1981 : Œuvres récentes = Recent Works, Galerie Esperanza, Montréal (QC). — Aussi en 1984 (*Tribute to Marshall McLuhan*)
Mayor Rowan Gallery, Londres, Royaume-Uni
Galerie de Paris, Paris, France
Galerie du Génie, Paris, France
La Fée électronique, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1988 *Nam June Paik : Video Works 1963-88*, The Hayward Gallery, Londres, Royaume-Uni. — Organisée par le South Bank Centre. — Catalogue : Wulf Herzogenrath
Beuys and Bogie, Dorothy Goldeen Gallery, Los Angeles, Calif., É.-U.
- 1984 *Mostly Video*, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tōkyō, Japon
- 1982 *Tri-Colour Video*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France
Nam June Paik, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. [itinéraire : Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.]. — Catalogue : sous la dir. de J.G. Hanhardt; textes de Dieter Ronte; de Michael Nyman, de John G. Hanhardt et de David A. Ross
- 1981 *Laser Video* [avec Horst Baumann], Die Nützliche Künste, Berlin; Neue Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne. — Catalogue
Random Access/Paper TV, Gallery Watari, Tōkyō, Japon. — Aussi en 1980 (*Video*); en 1978 (*A Tribute to John Cage*)
Program of Video Tapes, Sony Hall, Tōkyō, Japon
- 1980 *Laser Video* [avec Horst Baumann, assisté de Peter Kolb], Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Allemagne

- Nam June Paik [rétrospective de bandes vidéo; New American Filmmakers Series], Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U.
- 1978 *Nam June Paik*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
TV Garden, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France
- 1977 *Projects : Nam June Paik*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.
Nam June Paik, Galerie Marika Malacorda, Genève, Suisse
Fluxus Traffic, Galerie René Block, Berlin, Allemagne
- 1976 *Video Film Concert* [films réalisés en collab. avec Jud Yalkut], The Kitchen, New York, N.Y., É.-U.
Nam June Paik : Werke 1946-1976, Musik-Fluxus-Video, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne [itinéraire : Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas]. — Catalogue : Wulf Herzongenrath
Moon is the Oldest TV, Gallery René Block, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1975
Fish Flies on Sky, Galleria Bonino, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1974 (*Electronic Art IV*); en 1971 (*Electronic Art III*; cat.); en 1968 (*Electronic Art II*; cat.); en 1965 (*Electronic Art*; cat.)
- 1975 *Fish on the Sky-Fish hardly flies anymore on the Sky-let Fishes fly again*, Martha Jackson Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1974 *Nam June Paik : Video 'n' Videology 1959-1973*, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1971 *Cineprobe* [films réalisés en collab. avec Jud Yalkut], The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.
Video Film Concert [films réalisés en collab. avec Jud Yalkut] Millennium Film Workshop, New York, N.Y., É.-U.
Hit and Run Screening of Video Films [films réalisés en collab. avec Jud Yalkut], Rizzoli Screening Room, New York, N.Y., É.-U.
- 1967 *Nam June Paik*, Stony Brook Art Gallery, State University of New York at Stony Brook, N.Y., É.-U.
- 1965 *NJ Paik : Electronic TV, Color TV Experiments, 3 Robots, 2 Zen Boxes and 1 Zen Can*, New School for Social Research, New York, N.Y., É.-U.
- 1963 *Exposition of Music-Electronic Television*, Galerie Barnass, Wuppertal, Allemagne

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Territorium Artis, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Bonn, Allemagne
- 1991 *I Love Art*, Watari Museum of Contemporary Art, Tōkyō, Japon
Neon-TV/Video-Objekte, Galerie Lupke, Francfort, Allemagne
Videochandeliers, Galerie Weisser Raum, Hambourg, Allemagne
- 1990 *Gegenwart-Ewigkeit*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne
The Technological Muse, Katonah Gallery, Katonah, N.Y., É.-U.
- 1989 *Prospekt '89*, Francfort, Allemagne
Video Skulptur : Retrospektiv und Aktuell 1963-1989, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne [itinéraire : Neuer Berliner Kunstmuseum, Berlin, Allemagne; Kunsthaus Zürich, Zurich, Suisse]. — Catalogue
Image World : Art & Media Culture, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Images du futur 89, Cité des arts et des nouvelles technologies, Montréal (QC)
Magiciens de la Terre, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; La Grande Halle, la Villette, Paris, France. — Catalogue
- 1988 *Private Reserve*, Dorothy Goldeen Gallery, Santa Monica, Calif., É.-U.
American Baroque, Holly Solomon Gallery, New York, N.Y., É.-U.
1988 : The World of Art Today, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisc., É.-U. — Catalogue
- The New Urban Landscape, The World Financial Center*, New York, N.Y., É.-U.
Interaction : Light, Sound, Motion, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., É.-U.
Positions in Art Today, The Nationalgalerie, Berlin, Allemagne
Video Art : Expanded Forms, Whitney Museum of American Art at Equitable Center, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1987 *Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1983; 1981; 1977. — Catalogues
Computers and Art, Everson Art Museum, Syracuse, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Skulptur Projekte in Münster 1987, Münster, Allemagne. — Catalogue
L'Époque, la mode, la morale, la passion, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
Animal Art, Steirischer Herbst, Graz, Autriche. — Catalogue
Documenta 8, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1986 *Toys as Art*, First Street Forum, Saint Louis, Missouri, É.-U. — Catalogue
The Freedman Gallery : The First Decade, The Freedman Gallery, Albright College, Reading, Penns., É.-U. — Catalogue
American Icons : Selections from the Chase Manhattan Collection, The Bruce Museum, Greenwich, Conn.; Heckscher Museum, Huntington, N.Y.; The Roberson Center for the Arts and Sciences, Binghamton, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1985 *18° Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Brésil. — Catalogue
- 1984 *XLI Biennale di Venezia*, Venise, Italie. — Catalogue
Content : A Contemporary Focus, 1974-1984, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Catalogue
Het Lumineuze Beeld = The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue : comprend un texte de Nam June Paik
- 1982 *'60-'80 Attitudes/Concepts/Images*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
Videokunst in Deutschland 1963-1982, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne [exposition itinérante en Allemagne]. — Catalogue : comprend un texte de Nam June Paik
- 1981 *Ein Klein Dussel Village Video*, Kunstakademie, Düsseldorf, Allemagne
Westkunst, Museum der Stadt Köln, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Partitur, Gelbe Musik, Berlin, Allemagne
- 1980 *Treffpunkt Parnass 1949-1965*, Von der Heyde-Museum, Wuppertal, Allemagne. — Catalogue
Mein Kölner Dom, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Für Augen und Ohren, Akademie der Künste, Berlin, Allemagne. — Catalogue
- 1979 *Sammlung Hahn*, Museum Moderner Kunst, Vienne, Autriche. — Catalogue
- 1977 *Documenta 6*, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1976 *The River : Images of the Mississippi*, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., É.-U. — Catalogue
Dodspringet, Svend Hansen, Charlottenborg, Danemark. — Catalogue
Soho Quadrat, Akademie der Künste, Berlin, Allemagne. — Catalogue
Monumente durch Medien ersetzen..., Kunst und Museumverein, Wuppertal, Allemagne
- 1975 *Art Transition*, Center for Advanced Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass., É.-U. — Catalogue
XIII Bienal de São Paulo : Video Art USA, São Paulo, Brésil. — Catalogue
Arte de Video, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela. — Catalogue
Video Art, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, Penns., É.-U. [exposition itinérante aux É.-U.]. — Catalogue
- 1974 *Art Now 74 : A Celebration of the American Arts*, John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C., É.-U. — Catalogue

- Projekt '74, Kunsthalle Köln, Cologne; Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne. — Catalogue
- 1973 *Cremer Collection : European Avant-Garde, 1950-1970*, Kunsthalle, Tübingen, Allemagne
New York Collection for Stockholm, Moderna Museet, Stockholm, Suède. — Catalogue
- 1971 *Sonsbeek 71 : Sonsbeek buiten de perken* Arnheim, Pays-Bas. — Catalogue
- 1970 *Happening & Fluxus*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Vision and Television, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Mass., É.-U. — Catalogue
- 1969 *TV as a Creative Medium*, Howard Wise Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
New Ideas, New Materials, The Detroit Institute of Arts, Detroit, Mich., É.-U.
Electronic Art, Art Galleries, University of California, Los Angeles, Calif., É.-U.
- 1968 *The Machine : As Seen at the End of the Mechanical Age*, The Museum of the Modern Art, New York, N.Y. É.-U. — Catalogue
Cybernetic Serendipity : The Computer and the Arts, ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni; The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.; Palace of Art and Science, San Francisco, Calif., É.-U. — Catalogue
Sammlung Hahn, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, Allemagne
- 1967 *The Artist as Filmmaker*, The Jewish Museum, New York, N.Y., É.-U.
Light in Orbit, Howard Wise Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Light, Motion, Space, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., É.-U. — Catalogue
- 1962 *Notations*, Galleria La Salita, Rome, Italie
Music Notation, Minami Gallery, Tōkyō, Japon
- Soltmannowski, Christoph von. — «Happening mit Witz und Video». — Schweizer Illustrierte. — N° 33 (Aug. 1991). — P.36-41
- Wolff, Renate von. — «Veni, vidi, video». — Zeit Magazin. — (Okt. 1991). — P.82-93
- Zurbrugg, N. — «Jameson's complaint : video-art and the intertextual time-wall». — Screen. — Vol. 22 (Spring 1991). — P.17
- 1990 Boicos, C. — «Where can video art go now?». — Art International. — N° 13 (Winter 1990). — P.30-32
- Dercon, Chris. — «Nam June Paik». — Forum International. — (Nov./Dec. 1990). — P.53-57
- Handhardt, J. G. — «Video Art : expanded forms; Whitney Museum of American Art». — Leonardo. — Vol. 23, n° 4 (1990). — P.437-439
- 1989 Bellour, Raymond; Van Assche, Christine. — «Nam June Paik : le génie cathodique [interview]». — Beaux-Arts Magazine. — N° 70 (juill./août 1989). — P.48-55
- Dreyfus, Charles. — «Nam June Paik : sollicitation, citation». — Magazine Kanal. — N° 1 (août/sept. 1989). — P.60-61
- Fargier, Jean-Paul. — «Ma mère Paik». — Art press. — N° 141 (nov. 1989). — P.22-23, 26-27
- Kaplan, Steven. — «The importance of being Nam June = De l'importance d'être Nam June». — Etc Montréal. — N° 9 (automne 1989). — P.28-35
- Nemeczek, Alfred. — «Roboter gegen das bild des Fortschritts». — ART : das Kunstmagazin. — N° 10 (Okt. 1989). — P.112-114
- Smolik, Norbert. — «Reviews : Nam June Paik; Portikus». — Artforum. — Vol. XXVIII, n° 10 (Summer 1989). — P.155-156
- Urbanoski, Sheila. — «Video's dada». — Montreal Mirror. — Vol. 5, n° 20 (Dec. 7/Dec. 14 1989). — P.13, 27; p. couv.
- Van Assche, Christine. — «Nam June Paik». — Galeries Magazine. — (Juin/juill. 1989). — P.83-85, 139
- 1988 Benthall, Jonathan. — «50 min. with Nam June Paik». — Art Monthly. — N° 121 (Nov. 1988). — P.7-10

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications

- 1991 *Video Time-Video Space*. — Sous la dir. de Toni Stoos et de Thomas Kellein. — Köln : Edition Cantz, 1991
- 1989 Fargier, Jean-Paul. — *Nam June Paik*. — Paris : Art press, 1989. — Comprend notice biographique, sélection d'expositions individuelles et collectives et l'ensemble des œuvres de Nam June Paik (actions, films, musique, écrits).
- 1988 Decker, Edith. — *Paik video*. — Köln : DuMont Buchverlag, 1988
- 1983 Herzongenrath, Wulf. — *Nam June Paik : Fluxus-video*. — München : Verlag Silke Schreiber, 1983
- 1978 *New artists video : a critical anthology*. — Sous la dir. de Gregory Battcock. — New York : E.P. Dutton, 1978
- 1977 Price, Johnathan. — «Nam June Paik : day-glow godfather». — *Video visions : a medium discovers itself*. — New York : New American Library, 1977
- 1973 Hulten, K.G. Pontus; Kluver, Bill. — *The New York collection portfolio*. — New York : Experiments in Art Technology, 1973
- 1970 *Youngblood*, Gene. — *Expanded cinema*. — New York : E.P. Dutton, 1970
- 1966 Gruen, John. — *The new bohemia : the combine generation*. — New York : Grosset and Dunlap, 1966
- 1963 Cage, John. — *A year from monday*. — Middletown : Wesleyan University Press, 1963

Articles de périodiques récents

- 1991 Fargier, Jean-Paul. — «Le côté Pi Bim Pap de Paik». — Art press. — N° 154 (1991). — P.75
- McNamara, M. H. — «Garden technology». — *Landscape Architecture*. — Vol. 81 (Mar. 1991). — P.26

GIUSEPPE PENONE

Né à Garessio Ponte, Piémont, Italie, en 1947
 Vit et travaille à Turin, Italie

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *I have been a tree in the hand*, Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1989; 1987; 1985
- 1991 *Giuseppe Penone*, Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Turin), Italie. — Catalogue : textes de Ida Gianelli, de Johannes Cladders, de Remo Guidieri, de Daniel Soutif, de Giorgio Verzotti et de Giuseppe Penone
L'Espace de la main, Galerie de l'Ancienne Douane, Strasbourg, France. — Catalogue : textes de R. Recht, de J. Storuse et de M. Lavalle
Foglie e Suture, Église de Courmelois, Val-de-Vesle, Reims, France. — Catalogue : textes de Philippe Piguet et de Giuseppe Penone
- 1990 *Galerie Konrad Fischer*, Düsseldorf, Allemagne. — Aussi en 1987 (*Eine neue Arbeit*); 1985 (*Pfad-Sentiero*); 1981 (*Essere fiume*)
- 1989 *Giuseppe Penone*, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle Rose, Bologne, Italie. — Catalogue : textes de Dede Auregli, de Bernard Blistène et de Giuseppe Penone
Lavori recenti, Galleria Christian Stein, Turin, Italie. — Aussi en 1983; 1980
Recent Sculpture, Dean Clough Art Foundation, Halifax, Angleterre, R.-U. — Publication : textes de Philippe Piguet et de Giuseppe Penone

- Six Weeks of Sculpture, Arnolfini Gallery, Bristol, Angleterre, R.-U.
Courbes de niveau, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris, France. — Aussi en 1987 (*Pages de terre*); 1986; 1983; 1979
Lavori recenti, Galleria Christian Stein, Milan, Italie. — Aussi en 1987
Giuseppe Penone, Pitti Uomo, Gruppo GFT, Fortezza da Basso, Florence, Italie. — Dépliant : texte de Giuseppe Penone. — Publication : textes de Germano Celant et de Giuseppe Penone
- 1988 *De rerum natura – et de l'ongle en particulier*, Musée Rodin de Meudon (Paris), France. — Catalogue : textes de Philippe Piguet et de Giuseppe Penone
- 1986 *Creuser la mémoire de la boue (exercice de sculpture)*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, Belgique. — Catalogue : textes de Laurent Busine et de Giuseppe Penone
Giuseppe Penone, Musée des Beaux-Arts, Nantes, France. — Catalogue : textes de Daniel Soutif, de Remo Guidieri et de Jean-Louis Baudry
Neue Arbeiten, Galerie Buchmann, Bâle, Suisse. — Catalogue : texte de Giuseppe Penone
Giuseppe Penone, Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble, France. — Catalogue : textes de Jean-Paul Monery, de Christine Poullain et de Giuseppe Penone
- 1985 *Incredulo senza scusa di ordini regole misure e armonie*, Château de Malle, Preignac (Gironde), France. — Publication : textes de Bernard Blistène et de Giuseppe Penone
- 1984 *Giuseppe Penone*, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue : textes de Jessica Bradley, de G. Cerruti et de Giuseppe Penone
- 1983 *Giuseppe Penone*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.) [itinéraire en 1984 : Fort-Worth Art Museum, Fort Worth, Texas, É.-U.; Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.]. — Catalogue : texte de Jessica Bradley et de Giuseppe Penone
- 1982 Galleria Salvatore Ala, Milan, Italie. — Aussi en 1978
La condanna del vegetale al ricordo dei suoi gesti. L'opera vegetale dello scultore, Galerie Konrad Fischer, Zurich, Suisse
Giuseppe Penone, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Allemagne. — Publication : textes de Johannes Cladders et de Giuseppe Penone
Essere fiume, Salvatore Ala Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant photocopié avec un texte de Giuseppe Penone
Samangallery, Gênes, Italie. — Aussi en 1975
- 1981 Salvatore Ala Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1980 *Arbeiten aus Mönchengladbach*, Halle für internationale neue Kunst (INK), Zurich, Suisse
Recent Werk Galerie Helen van der Meij, Amsterdam, Pays-Bas
Giuseppe Penone, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue : textes de Germano Celant et de Giuseppe Penone
- 1979 Studio G7, Bologne, Italie
- 1978 Galleria De Crescenzo, Rome, Italie
Giuseppe Penone, Folkwang Museum, Essen, Allemagne. — Catalogue : textes de Germano Celant, de Zdenek Felix et de Giuseppe Penone
Studio Torelli, Ferrare, Italie
Giuseppe Penone, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Allemagne. — Catalogue : textes de Jean-Christophe Ammann, de Renato Barilli, de Hans Albert Peters et de Giuseppe Penone
Le sculpture divelte in zolle e capovolte conservano le interapedini di vuoto che le patate riempiono, Galerie Paul Maenz, Cologne, Allemagne. — Aussi en 1975; 1973; 1972
Galleria il Tritone, Biella, Italie
- 1977 *Bäume Augen Haare Wände Tongefäss*, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suisse. — Catalogue : textes de Jean-Christophe Ammann, d'Ugo Castagnotto et de Giuseppe Penone
- 1976 Studio de Ambrogi, Milan, Italie
Galleria Cavellini-Nuovi Strumenti, Brescia, Italie
- 1975 Gian Enzo Sperone Gallery, New York
1216 Peli, Galleria Gian Enzo Sperone, Turin, Italie. — Aussi en 1973; 1969
- 1974 Galleria Schema, Florence, Italie.
- 1973 Galleria Toselli, Milan, Italie. — Aussi en 1970
Galleria Sperone-Fischer, Rome, Italie
Galleria Multipli, Turin, Italie
- 1968 Deposito d'arte presente, Turin, Italie

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *A Group Show*, Marian Goodman Gallery, New York, N.Y.
Sticks and Stones, Katonah Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach, Kunstverein München, Munich, Allemagne. — Catalogue
Intersezioni : arte italiana negli anni settanta-ottanta, Palais des expositions, Budapest, Hongrie
Dessin d'une collection , Extrait 6, Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Amiens, France
- 1990 *Casinò Fantasma*, Ca' Vendramin Calergi Casinò Municipale, Venise, Italie. — Catalogue
Vies d'artistes, Usine Fromage – École d'architecture de Normandie, Darnétal; Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre; Musée Ancien-Évêché d'Evreux, Evreux, France. — Catalogue
Arte povera, la collection du musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Musée Cantini, Marseille, France. — Catalogue
Temperamenti. Contemporary Art from Northern Italy, Tramway, Glasgow, Écosse, R.-U. — Catalogue
Fourth Australian Sculpture Triennial, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie. — Catalogue
A Group Show, Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Von der Natur in der Kunst, Die Wiener Festwochen, Vienne, Autriche. — Catalogue
Régions de dissemblance, Château de Rochechouart, Rochechouart, France. — Catalogue
Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art, Sammlung Marzona, Kunsthalle, Bielefeld, Allemagne
- 1989 *Hortus Artis*, Orto Botanico, Turin, Italie. — Catalogue
Territoires d'artistes : paysages verticaux, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
MaterialMente : Scultori degli anni ottanta, Galleria comunale d'arte moderna, Bologne, Italie. — Catalogue
Verso l'Arte Povera, PAC-Padiglione d'arte contemporanea, Milan, Italie [itinéraire : ELAC-Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, France]. — Catalogue
Italian Art in the Twentieth Century, Royal Academy of Arts, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
- 1988 *Saturne en Europe*, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, France (Musée des Beaux-Arts; Ancienne Douane; Musée de l'Œuvre Notre-Dame). — Catalogue
Seventh Biennale of Sydney : From the Southern Cross, Art Gallery of New South Wales, Sydney; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie. — Catalogue
Mythos Italien, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne. — Catalogue

- 1987 *The 2nd Biennale, International Art Festival, Ushimodo, Japon.* — Catalogue
Standing Sculpture, Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Turin), Italie. — Catalogue
Italie hors d'Italie, Musée des Beaux-Arts, Nîmes, France. — Catalogue
Skulptur Projekte, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Allemagne. — Catalogue
Documenta 8, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1986 *Beuys zu Ehren, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Allemagne.* — Catalogue
Sonsbeek '86, Arnhem, Pays-Bas. — Catalogue
XLII Biennale di Venezia : Wunderkammern, Giardini di Castello, Venise, Italie. — Catalogue
Falls the Shadow : Recent British and European Art, Hayward Gallery, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
- 1985 *Préfiguration d'une collection, Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart, France.* — Catalogue
Promenades, Parc Lullin, Genève, Suisse. — Catalogue : comprend un texte de Giuseppe Penone
Ouverture, arte contemporanea, Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Turin), Italie. — Catalogue
The Knot Arte Povera at PS. 1, P.S. 1, The Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U. — Catalogue
The European Iceberg : Creativity in Germany and Italy Today, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.). — Catalogue
Del Arte Povera a 1985, Palacio de Velázquez; Palacio de Cristal, Madrid, Espagne. — Catalogue
- 1984 *Coerenza in coerenza : dall'arte povera al 1984, Mole Antonelliana, Turin, Italie.* — Catalogue
Skulptur im 20. Jahrhundert, Merian Park, Bâle, Suisse. — Catalogue
An International Survey of Recent Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Il Modo Italiano, Fischer Gallery, University of Southern California, Los Angeles; California State University, Los Angeles, Calif., É.-U. — Catalogue
- 1983 *De Statua, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas.* — Catalogue
Una storia d'arte, a Torino 1965-1983, Kunstverein, Cologne, Allemagne. — Catalogue
New Art at the Tate Gallery 1988, The Tate Gallery, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
- 1982 *Werke aus der Sammlung Crex, Kunsthalle, Bâle, Suisse.* — Catalogue : comprend un texte de Giuseppe Penone
Choix pour aujourd'hui, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
'68-'80, Attitudes/Concepts/Images, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
New Work on Paper 2, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Documenta 7, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne. — Catalogue
Italian Art Now : An American Perspective, 1982 Exxon International Exhibition, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1981 *Murs, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France.* — Catalogue
Identité italienne : l'art en Italie depuis 1959, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
Westkunst : zeitgenössische Kunst seit 1939, Rheinhallen Messegeleände, Cologne, Allemagne. — Catalogue
- 1980 *Rasc '80, The School of Architecture in University College; National Gallery of Ireland, Dublin, Irlande.* — Catalogue
IXL Biennale di Venezia : L'arte negli anni settanta, Giardini di Castello, Venise, Italie. — Catalogue
- 1979 *Le Stanze, Castello Colonna, Genazzano, Italie.* — Catalogue
- 1978 *Doors beeldhouwers gemaakt / Made by Sculptors, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas.* — Catalogue
XXXVIII Biennale di Venezia : Dalla natura all'arte, Giardini di Castello, Venise, Italie. — Catalogue
- 1977 *Arte in Italia 1960-77, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, Italie.* — Catalogue
03 23 03 : Premières Rencontres internationales d'art contemporain, Montréal (QC). — Publication (Médiart et Parachute publications)
- 1976 *The 1976 Biennale of Sydney : Recent International Forms in Art, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie.* — Catalogue
Identité/Identifications, CAPC-Centre d'arts plastiques contemporains, Bordeaux, France [exposition itinérante]. — Catalogue
- 1975 *XII Bienal de São Paulo, Museo de Arte Moderno, São Paulo, Brésil.* — Catalogue
- 1974 *Projekt '74, Kunsthalle Köln, Cologne, Allemagne.* — Catalogue
- 1973 *Huit Italiens = Acht Italiener, Galerie MTL, Bruxelles, Belgique; Galerie Art & Project, Amsterdam, Pays-Bas.* — Publication
- 1972 *Documenta 5, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne.* — Catalogue
- 1971 *Arte povera : 13 italiane Künstler, Kunstverein, Munich, Allemagne.* — Catalogue
- 1970 *Information, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.* — Catalogue
Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, Italie
Processi di pensiero visualizzati, Junge italienische Avantgarde, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suisse. — Catalogue
Biennale : Between Man and Matter, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tôkyô, Japon [exposition itinérante]. — Catalogue
Due decenni di eventi artistici in Italia : 1950-1970, Palazzo Pretorio, Prato, Italie. — Catalogue
III Biennale internazionale della giovane pittura : Comportamenti, Progetti, Mediazioni, Museo Civico, Bologne, Italie. — Catalogue
- 1969 *I Rassegna biennale delle gallerie di tendenza italiane, Galleria della Sala Comunale di Cultura, Modène, Italie.* — Catalogue
Prospekt 69 : Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue
Konzeption-Conception, Städtisches Museum, Leverkusen, Allemagne. — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Monographies

- 1991 Giuseppe Penone. — Milano : Fabbri Editore; Rivoli (Turin) : Castello di Rivoli, 1991. — 224 p. — Comprend une bio-bibliographie exhaustive des expositions et des publications de Giuseppe Penone
- 1989 Piguet, Philippe. — *The eroded steps = Il vuoto dei passi.* — Halifax : Argis Publishing : Henry Moore Sculpture Trust, 1989
- 1989 Celant, Germano. — Giuseppe Penone. — Milan : Electra, 1989. — 212 p.

Articles de périodiques

- 1992 Rogozinski, Luciana. — «Reviews : Giuseppe Penone; Castello di Rivoli». — *Artforum.* — Vol. XXX, n° 8 (Apr. 1992). — P. 107
- Soldaini, Antonella. — «Giuseppe Penone cultive son jardin». — *Beaux-Arts Magazine.* — N° 97 (janv. 1992). — P. 89
- 1991 Guidieri, Reno. — «Giuseppe Penone [interview]». — *Galerie Magazine.* — (Oct./nov. 1991). — P. 99-105, 160
- Piguet, Philippe. — «Giuseppe Penone, l'espace de la main». — *Art press.* — N° 164 (déc. 1991). — P. 29-32

- 1990 Daoho, R. — «I confini del vedere e del sentire sono dilatibili oltre la misura codificata dai sensi». — *Flash Art* (Milan). — N° 155 (apr./magg. 1990)
 Jordi, P. — «Giuseppe Penone». — *Tema Celeste*. — (Genn./mar. 1990)
- 1989 Lewison, Jeremy. — «Bristol and Halifax, Giuseppe Penone». — *Burlington Magazine*. — Vol. CXXXI, n° 1033 (Apr. 1989). — P. 314-315
 Prévost, Jean-Marc. — «Giuseppe Penone : l'œuvre entre causalité et hasard». — *Artstudio*. — N° 13 (été 1989). — P. 120-135
- 1988 Di Pietrantonio, G. — «Giuseppe Penone; Galleria Christian Stein». — *Flash Art* [Milan]. — N° 142 (genn./febr. 1988)
- 1987 Kuspit, Donald. — «Giuseppe Penone; Marian Goodman Gallery». — *Artforum*. — Vol. XXV, n° 9 (May 1987). — P. 145-146
 Lemaître, Isabelle. — «Giuseppe Penone, voir et se souvenir; Palais des Beaux-Arts, Charleroi». — *Artefactum*. — Vol. 4, n° 17 (Feb./Mar. 1987). — P. 40-41
- 1986 Bordaz, Jean-Pierre. — «Giuseppe Penone [interview]». — *Flash Art*. — N° 10 (mars 1986). — P. 62-63. — Édition française
 Carrayrou, Stéphane. — «Giuseppe Penone; Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble». — *Art press*. — N° 103 (mai 1986). — P. 64
 Dumas-Ricord, Paul. — «Des arbres dans un patio : Giuseppe Penone». — *Pictura Magazine*. — N° 3 (automne 1986)
 Giroud, Michel. — «Penone; Paysages». — *Kanal Magazine*. — N° 19/20 (avril/mai 1986)
 Orenge, Elisabeth. — «Penone; Grenoble». — *Kanal Magazine*. — N° 21/22 (juill. 1986). — P. 44
 Piguet, Philippe. — «Giuseppe Penone : arte natura [interview]». — *Artefactum*. — N° 14 (juin/août 1986)
- 1985 Kuspit, Donald. — «Giuseppe Penone; Marian Goodman Gallery». — *Artforum*. — (May 1985). — P. 106-107
- 1984 Dagenais, Francine. — «Ephemera fossilized : Giuseppe Penone». — *Vanguard*. — Vol. 13, n° 2 (Mar. 1984). — P. 10-13
 Gintz, Claude. — «Archaïsme et contemporanéité dans la sculpture de Giuseppe Penone». — *Art press*. — N° 82 (juin 1984). — P. 16-18
 Lessard, Denis. — «Giuseppe Penone, une brève note». — *Vie des Arts*. — Vol. XXVIII, n° 114 (mars/avril/mai 1984). — P. 74
- 1982 Poli F. — «Poche mostre ma stabili : intervista a Giuseppe Penone». — *Nuova Società* [Turin]. — N° 215 (maggio 1982)
- 1981 Liebmann, Lisa. — «Giuseppe Penone at Salvatore Ala». — *Art in America*. — Vol. 69, n° 10 (Dec. 1981). — P. 147-148
- 1980 Blistène, Bernard. — «Giuseppe Penone». — *Artistes*. — N° 5 (juin/juill. 1980). — P. 18-21
 Celant, Germano. — «Giuseppe Penone». — *Parachute*. — No 18 (printemps 1980). — P. 12-17
- 1979 Casadio, Mariuccia. — «Giuseppe Penone : le metamorfosi del corpo propio». — *G7 Studio* [Bologne]. — N° 4 (apr. 1979)
- 1978 Dienst, Rolf-Günter. — «Giuseppe Penone : Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden». — *Kunstwerk*. — Vol. 31 (Juni 1978). — P. 83-84
- 1977 Barilli, Renato. — «I dialoghi di Penone». — *L'Espresso*. — (28 ag. 1977)
- 1973 Bandini, M. — «Giuseppe Penone [interview]». — *Data*. — Vol. III, n° 7/8 (estate 1973)

ADRIAN PIPER

Née à New York, N.Y., États-Unis, en 1948.
 Vit à New York et à Wellesley, Massachusetts, États-Unis.

Elle fait des études à la School of Visual Arts de New York, de 1966 à 1969, puis étudie la philosophie au City College of New York, de 1970 à 1974. Elle poursuit ses études à l'Université Harvard de Cambridge, Massachusetts, de 1974 à 1977, et obtient un Ph. D. en philosophie de cette même université en 1981. Elle enseigne la philosophie au Wellesley College.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *What It's Like, What It Is #2*, Krannert Art Museum, Champaign, Ill., É.-U.
- 1991 *Political Drawings and Installations, 1975-1991* [exposition rétrospective aux États-Unis], Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio; en 1992 : Carver Center, San Antonio, Tex.; Herron Gallery, Indianapolis, Center for Contemporary Art, Indianapolis, Ind.; Women & Their Work, Austin, Tex. — Catalogue
Space, Time and Reference 1967-1970, John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Adrian Piper [exposition rétrospective en Angleterre, R.-U.], Ikon Gallery, Birmingham; en 1992 : Cornerhouse, Manchester; Cartwright Hall, Bradford; Kettle's Yard, Cambridge. — Catalogue
What It's Like, What It Is #2, Directions Gallery, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Dépliant : texte de Ned Rifkin
What It's Like, What It Is, #1, Washington Project for the Arts, Washington, D.C., É.-U. — Dépliant : texte de Mel Watkin
- 1990 *Out of the Corner*, Film and Video Gallery, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U.
Why Guess?, Exit Art, New York, N.Y., É.-U.
Pretend, John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : textes de Mary Ann Staniszewski et de Adrian Piper
Why Guess?, University of Rhode Island Art Gallery, Kingston, R.I., É.-U.
 Williams College Art Museum, Williamstown, Mass., É.-U. — Dépliant : texte de Deborah Menaker
- 1989 *Matrix Gallery*, University Art Museum, Berkeley, Calif., É.-U.
 — Dépliant : texte de Lawrence Rinder
Merge, Spectacolor Lightboard, Times Square, New York, N.Y., É.-U.
 — Dans le cadre de l'événement *Messages to the Public*, Public Art Fund
 John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1987 *Adrian Piper : Reflections 1967-1987* [exposition rétrospective], The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. [itinéraire, en 1987 : Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, Géorgie, É.-U.; en 1989 : Goldie Paley Gallery, Moore College of Art, Philadelphie, Penns., É.-U.; en 1990 : University of Colorado Art Gallery, University of Colorado, Boulder, Col., É.-U.; The Power Plant, Toronto (Ont.); Wooster Art Museum, Wooster, Ohio, É.-U.; The Lowe Art Museum, The University of Miami, Coral Gables, Flor., É.-U.; en 1991 : Santa Monica Museum of Contemporary Art, Calif., É.-U.; Washington Project for the Arts, Washington, D.C., É.-U.]. — Catalogues : textes de Jane Farver, de John Paoletti et de Clive Philipot
- 1981 *Adrian Piper, And/Or*, Seattle, Wash., É.-U.
- 1980 *Adrian Piper at Matrix 56*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.; Real Artways (RAW), Hartford, Conn., É.-U. — Dépliant : texte d'Andrea Miller-Keller et d'Adrian Piper
- 1971 *One Man (sic), One Work*, New York Cultural Center, New York, N.Y., É.-U.
- 1969 *Three Untitled Projects* [exposition d'art postal], 0 to 9 Press, New York, N.Y., É.-U.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Book Works : A Women's Perspective, New Loom House, Londres, Royaume-Uni
- 1991 *Artists of Conscience : 16 Years of Social and Political Commentary*, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
DisLocations, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Awards in the Visual Arts, Hirshhorn Museum, Washington, D.C., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis : The Albuquerque Museum of Art, History and Science, Albuquerque, N.-M.; The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio]. — Catalogue
- 1990 *Art in Europe and America : The 1960s and 1970s*, Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, É.-U.
The Decade Show : Fragments of Identity in the 1980's, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York; The New Museum of Contemporary Art, New York; The Studio Museum in Harlem, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1989 *L'art conceptuel, une perspective*, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France [itinéraire : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne; Deichtorhallen, Hambourg, Allemagne; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, (QC)]. — Catalogue
- 1988 *Art as a Verb* Maryland Institute of Art, Baltimore, Mar., É.-U.
The Turning Point : Art and Politics in 1968, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio, É.-U. [exposition itinérante]
Committed to Print, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante]. — Catalogue
Identity : Representations of the Self, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1985 *The Art of Memory/The Loss of History*, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : comprend un texte d'Adrian Piper
Kunst mit Eigen-Sinn, Museum Moderner Kunst, Vienne, Autriche
- 1980 *Issue : Twenty Social Strategies by Women Artists*, Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni
- 1977 *X^e Biennale de Paris*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- 1975 *Bodyworks*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.
- 1971 *VII^e Biennale de Paris*, Paris, France. — Catalogue
- 1970 *Information*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1969 *Plans and Projects as Art*, Kunsthalle Bern, Berne, Suisse
Konzeption-Conception, Städtisches Museum, Leverkusen, Allemagne. — Catalogue
Language III, Dwan Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- «Brenson on quality». — *Art Papers*. — Vol. 15, n° 6 (Nov./Dec. 1991). — P. 68-73
- 1990 «Introduction to epistemology». — *Real Life*. — Vol. 20 (1990). — P. 18-19
«Girl Talk (#1-#3)». — *ArtVu*. — Vol. 4, n° 1 (July 1990)
«Xenophobia and the indexical present»; «Funk lessons». — *Reimaging America : the arts of social change*. — Sous la dir. de Mark O'Brien et de Craig Little. — Philadelphia : New Society Publishers, 1990. — P. 285-295
«Goodbye to easy listening». — *Adrian Piper : Pretend*. — New York : Exit Art : John Weber Gallery, 1990. — [2 p.]. — Livre d'artiste. — Repris dans : *Aphros Review*, vol. 31, Spring/Summer 1991, p. 34-40, publication de la la Pace University
«The joy of marginality». — *Art Papers*. — Vol. 14, n° 4 (July/Aug. 1990). — P. 12-13
- 1989 «A paradox of conscience (analytic philosophy and the ethics of contemporary art practice)». — *New Art Examiner*. — Vol. 16, n° 8 (Apr. 1989). — P. 27-31
«How can anybody want to wipe you out just for being different? (Wonder Project)». — *Artforum*. — Vol. XXVIII, n° 10 (Summer 1989). — P. 135
- 1987 «A tale of avarice and poverty». — *WhiteWalls*. — Vol. 15 (Winter 1987). — P. 70-81
«It's not all black and white [lettres à l'éditeur]». — *The Village Voice*. — (June 9, 1987). — P. 4, 6
«Who is safely white?». — *Women Artists News*. — Vol. 12, n° 2 (June 1987). — P. 6
«An open letter to Donald Kuspit». — *Real Life*. — Vol. 17/18 (Winter 1987/1988). — P. 2-11
- 1984 «Selected Funk Lessons : a page project by Adrian Piper». — *Artforum*. — Vol. XXII, n° 5 (Jan. 1984). — P. 64
- 1983 «Critical hegemony and the division of labor in art». — *Proceedings of the National Endowment for the Arts 1983*. — Washington, D.C. : The National Endowment for the Arts, 1984. — Papier présenté pour le Visual Arts Seminar on Art Criticism, 19-20 sept. 1983
- 1981 «Food for the spirit, July 1971». — *High Performance*. — Vol. 4, n° 1 (Spring 1981). — P. 34-35
«It's just art, April 1980». — *High Performance*. — Vol. 4, n° 1 (Spring 1981). — P. 36-37
«Ideology, confrontation and political self-awareness : an essay, 1981». — *High Performance*. — Vol. 4, n° 1 (Spring 1981). — P. 38-39. — Repris dans : *Blasted allegories : an anthology of writings by contemporary artists*, sous la dir. de Brian Wallis, New York, The New Museum of Contemporary Art / Cambridge, The MIT Press, 1987, p. 129-133
«Performance and the fetishism of the art object». — *Vanguard*. — Vol. 10, n° 10 (Dec./Jan. 1981/1982). — P. 16-19
«Untitled art-political meditation». — *The Village Voice*. — (Feb. 4, 1981). — P. 62
- 1980 «Political self-reflections (July 1980)». — *Issue*. — (Nov. 1980). — Institute of Contemporary Arts à Londres
«Some thoughts on the political character of this situation». — *Art of Conscience*. — Dayton : Wright University, 1980
- 1979 «Critics' delight». — *A Critical Assembling*. — Sous la dir. de Richard Kostelanetz. — New York : Participation Project Foundation, 1979
- 1977 «Notes on "The Mythic Being, I", March 1974». — *Individuals : post-movement art in America*. — Sous la dir. d'Alan Sondheim. — New York : E.P. Dutton, 1977. — P. 267-269
«Notes on "The Mythic Being, II", Jan. 1975». — *Individuals : post-movement art in America*. — Sous la dir. d'Alan Sondheim. — New York : E.P. Dutton, 1977. — P. 270-289
- 1976 «I embody». — *From the center : feminist essays on women's art*. — Sous la dir. de Lucy R. Lippard. — New York : E.P. Dutton, 1976. — P. 168
«Untitled (1968)»; «Untitled (1969)». — *Essaying essays : alternative forms of expression*. — Sous la dir. de Richard Kostelanetz. — New York : Out of London Press, 1976

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1992 «Cornered : a video installation project by Adrian Piper». — *Movement Research Performance Journal*. — N° 4 (Winter/Spring 1992). — P. 10
Backtalk : selected writings in a meta-art and art criticism 1967-1992. — Seattle : University of Washington, 1992
I am not a token, I am not a type. — Seattle : University of Washington, 1992. — Vidéo et boîte-audio avec des textes de Lawrence Alloway, de Claudia Barrow, de Maurice Berger et de Lucy R. Lippard
- 1991 *Colored people*. — London : Bookworks, 1991
«Aspekte des liberalen Dilemmas». — *Texte zur Kunst*. — N° 3 (Sommer 1991). — P. 54-57
«What it isn't #2». — *The City Paper*. — Vol. XI, n° 33, (Aug. 16-22, 1991). — P. 4

- 1975 Talking to myself : the ongoing autobiography of an art object. — Bari : Marilena Bonomo, 1975. — [Anglais/italien]. — Publié également à Bruxelles par Fernand Spillemaeckers, 1974, [anglais/ français]
- 1973 «In support of meta-art». — Artforum. — Vol. XII, n° 2 (Oct. 1973). — P. 79-81
«Untitled, fall, 1968»; «Selections from "An ongoing essay", Jan. 1971». — Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. — Sous la dir. de Lucy R. Lippard. — New York : Praeger Publishers, 1973. — P. 62; p. 234-235
- 1972 «An ongoing essay». — Art and Artists. — Vol. 6, n° 12 = n° 72 (Mar. 1972). — P. 44-46. — Dans : «Two Proposals : Lucy Lippard presents the ideas of Adrian Piper and Eleanor Antin»
«Three models of art production systems». — Information. — New York : The Museum of Modern Art, 1970. — Repris dans : Conceptual art, sous la dir. d'Ursula Meyer, New York, E.P. Dutton, 1972, p. 202-203

Articles de périodiques

- 1991 Hayt-Atkins, Elizabeth. — «The indexical present : a conversation with Adrian Piper». — Arts Magazine. — Vol. 65, n° 7 (Mar. 1991). — P. 48-51
Lewis, Jo Ann. — «Images that get under the skin». — The Washington Post. — (June 22, 1991)
Welish, Marjorie. — «In this corner : Adrian Piper's agitprop». — Arts Magazine. — Vol. 65, n° 7 (Mar. 1991). — P. 43-47
- 1990 Berger, Maurice. — «The critique of pure racism : an interview with Adrian Piper». — Afterimage. — Vol. 18, n° 3 (Oct. 1990). — P. 5-9; p. couv.
Brenson, Michael. — «Adrian Piper's head-on confrontation of racism». — The New York Times. — (Oct. 26, 1990). — P. C-36
Gribsby, Darcy Grimaldo. — «Dilemmas of visibility : contemporary women artists' representations of female bodies». — Michigan Quarterly Review. — Vol. XXIX, n° 4 (Fall, 1990). — P. 584-618
Johnson, Ken. — «Being and politics». — Art in America. — Vol. 78, n° 9 (Sept. 1990). — P. 154-161; p. couv.
Marks, Laura U. — «Adrian Piper : Reflections 1967-87; The Power Plant». — Fuse. — Vol. 14, n° 1/2 (Fall 1990). — P. 40-42
Raven, Arlene. — «Civil Disobedience». — The Village Voice. — (Sept. 25, 1990). — P. 55, 94
Sims, Lowery Stokes. — «The mirror the other : the politics of esthetics». — Artforum. — Vol. XXVIII, n° 7 (Mar. 1990). — P. 111-115
- 1988 Staniszewski, Mary Anne. — «Adrian Piper [commentaire de l'artiste sur l'art conceptuel]. — Flash Art. — N° 143 (Nov./Dec. 1988). — P. 115. — Dans : «Conceptual Art», p. 87-117
Thompson, Mildred. — «Interview : Adrian Piper». — Art Papers. — Vol. 12, n° 2 (Mar./Apr. 1988). — P. 27-30
- 1986 Borger, Irene. — «The Funk Lessons of Adrian Piper». — Helicon Nine. — Vol. 14/15 (1986). — P. 150-153
- 1980 Kohn, Barbara. — «Piper in performance». — Dialogue. — (Sept./Oct. 1980). — P. 9-10
- 1976 Goldberg, Roselee. — «Public performance, private memory [with Laurie Anderson, Julia Heyward and Adrian Piper]». — Studio International. — N° 982 (July/Aug. 1976). — P. 19-23
- 1973 Mayer, Rosemary. — «Performance & experience». — Arts Magazine. — Vol. 47, n° 3 (Dec./Jan. 1973). — P. 33-36
- 1972 Lippard, Lucy. — «Catalysis : an interview with Adrian Piper». — NYU Drama Review. — Vol. 16, n° 1 (Mar. 1972). — P. 76-78. — Repris dans : From the center — feminist essays on women's art, New York, E.P. Dutton, 1976, p. 167-171
- 1969 Kosuth, Joseph. — «Art after philosophy : "conceptual art" and recent art». — Studio International. — Vol. 178, n° 916 (Nov. 1969). — P. 160-161

CHÉRI SAMBÀ

Samba Wa Mbimba N'Zinga Nurimasi Ndombasa
Né à Kinto-M'Vuila, région de Madimba, Bas Zaïre, en 1956
Vit et travaille à Kinshasa, Zaïre.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 Kunsthalle Basel, Bâle, Suisse
Chéri Samba/Matrix 117, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., É.-U. — Dépliant : texte d'Andrea Miller-Keller
Stadt Museum, Munich, Allemagne
Stadt Museum, Waldkraiburg, Allemagne
- 1991 Annina Nosei Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Portikus (galerie), Francfort, Allemagne. — Catalogue
Formas de dissidência : Chéri Samba, Fundació Joan Miró, Barcelone, Espagne. — Catalogue
Options 40 : Chéri Samba, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U. — Dépliant : texte de Bruce Guenther
- 1990 *Chéri Samba* [exposition rétrospective], Provincial Museum voor Moderne Kunst, Ostende, Belgique [itinéraire en 1991 : ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni]. — Catalogue : textes de J. P. Jaquemijn et de W. Van den Bussche. — Catalogue aussi en anglais
Galerie Jean-Marc Patras, Paris, France
Annina Nosei Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1989 Galerie Jean-Marc Patras, Paris, France

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *Dénonciation*, Usine Fromage — École d'architecture de Normandie, Darnétal, France [itinéraire : Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone, Espagne]. — Catalogue
Altrove/tra imagine e identità, fra identità et tradizione, Museo d'Arte Moderna, Prato, Italie
Desplazamientos, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de la Grande Canarie, Espagne. — Catalogue
Transmission, Rooseum, Malmö, Suède
Africa Hoy, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de la Grande Canarie, Espagne [itinéraire : Groninger Museum, Groningue, Pays-Bas; Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Mexico, Mexique]. — Catalogue
Africa Explores : 20th Century African Art, The New Museum of Contemporary Art; The Center for African Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Castello di Rivara, Turin, Italie
- 1990 *Devil on the Stairs : Looking Back on the Eighties*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, Penns., É.-U. [itinéraire en 1992 : Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif., É.-U.]. — Catalogue
Galerie Annémie Dubron, Ostende, Belgique
- 1989 *Magiciens de la Terre*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou; Grande Halle, La Villette, Paris, France. — Catalogue
- 1988 *Peintres populaires du Zaïre*, Maison de la culture du Sud-Luxembourg, Arlon, Belgique
- 1986 *Arts africains, peintures populaires du Zaïre* [Festival d'Avignon], Avignon, France
- 1985 *Peintres populaires du Zaïre, l'art vivant de l'Afrique centrale*, Salle de muséologie Marius-Barbeau, Département d'anthropologie, Université de Montréal, Montréal (QC); [itinéraire : Galerie Trompe-l'œil, Cégep de Sainte-Foy, Québec (QC)]. — Catalogue

- 1984 *Zaire : art populaire*, Espace City 2, C.E.C., Bruxelles, Belgique
Folkkonst Från Zaire, Kulturhuset, Stockholm, Suède
- 1982 *Visages et racines du Zaire, Sura Dji*, Musée des Arts décoratifs, Paris, France. — Catalogue
- 1978 *Art partout*, Académie des Beaux-Arts, C.I.A.F., Kinshasa, Zaire

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Livres

- 1991 Gaudibert, Pierre. — *Art africain contemporain*. — Paris : Cercle d'Art, 1991. — (Diagonales)
- Spiegelman, Art; Mouly, Françoise. — «Memories of an African». — RAW : High Culture for Lowbrows. — New York : Penguin Books, 1991

Articles de périodiques récents

- 1991 Hixson, Kathryn. — «Chicago in review : Chéri Samba; Museum of Contemporary Art». — *Arts Magazine*. — Vol. 65, n° 8 (Apr. 1991). — P. 107
- Levin, Kim. — «Best bet, Chéri Samba». — *The Village Voice*. — (Nov. 26, 1991). — P. 79
- Marcadé, Bernard. — «Chéri Samba [interview]». — *Galleries Magazine*. — N° 41 (févr./mars 1991). — P. 84-87
- Nittre, Lars. — «From "implosion" to "trans/mission"». — *Kunst & Museumjournal*. — Vol. 3 n° 1 (1991). — P. 3
- Tarantino, Michael. — «Review : Chéri Samba; Provincial Museum for Modern Art». — *Artscribe*. — N° 87 (Summer 1991). — P. 80
- Thompson, Robert Farris. — «Afro-modernism». — *Artforum*. — Vol. XXX, n° 1 (Sept. 1991). — P. 91 et s.
- Van de Sompel, Ronald. — «Chéri Samba; Oostende, P.M.M.K.». — *Artefactum*. — Vol. 8, n° 37 (Feb./Mar. 1991). — P. 34
- Vidali, G. G. — «Chéri Samba». — *Juliet Art Magazine*. — N° 51 (Feb./Mar. 1991). — P. 44 et s.
- 1990 «Art». — *The New Yorker*. — (May 7, 1990). — P. 12
- Avgikos, Jan. — «Chéri Samba : images that color the whole ethnic question». — *Flash Art*. — Vol. XXIII, n° 154 (Oct. 1990). — P. 150
- Ayerza, Josefina. — «Chéri Samba». — *Lacanian Ink*. — (Fall 1990). — P. 72 et s.
- Brenson, Michael. — «Chéri Samba; Annina Nosei Gallery». — *The New York Times*. — (April 27, 1990). — P. C-29
- Cornand, Brigitte. — «L'Afrique de Chéri Samba». — *Actuel*. — N° 138 (déc. 1990). — P. 142-153. — N° thématique : Crise de rire
- Cotter, Holland. — «Review : Chéri Samba at Annina Nosei». — *Art in America*. — Vol. 78, n° 10 (Oct. 1990). — P. 206-207
- Levin, Kim. — «Morality tales». — *The Village Voice*. — (May 1, 1990). — P. 111 et s.
- Mahoney, Robert. — «New York in review : Chéri Samba». — *Arts Magazine*. — Vol. 65, n° 1 (Sept. 1990). — P. 100
- Rosen, Miriam. — «Chéri Samba : griot of Kinshasa and Paris». — *Artforum*. — Vol. XXVIII, n° 7 (Mar. 1990). — P. 137-140

ALAN SONFIST

Né dans le Bronx, New York, États-Unis, en 1946. Vit et travaille à New York.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 Ledis Flam Gallery, New York, N.Y., É.-U.
 Atlantic Center for the Arts, Flor., É.-U.
- 1990 *Art of the Environment : 1969-1990*,
 Max Protetch Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Sculpture Garden [projet environnemental],
 Fresno Arts Center & Museum, Fresno, Calif., É.-U.
- 1989 *Time Enclosures of the Southwest*, Ann Norton Sculpture Gardens,
 West Palm Beach, Flor., É.-U.
- 1988 Southampton Art Gallery, Southampton, N.Y., É.-U.
- 1986 University Gallery, University of Massachusetts, Amherst, Mass., É.-U.
- 1984 Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., É.-U.
 Galleria del Cavallino, Venise, Italie
- 1982 Carl Solway Gallery, Cincinnati, Ohio, É.-U. — Aussi en 1974; 1972
 Lowe Art Museum, University of Miami, Coral Gables, Flor., É.-U.
- 1981 J.B. Speed Art Museum, Louisville, Kent., É.-U.
 National Gallery of Art, Melbourne, Australie
Natural and Bronze Time Enclosures : Relief Sculpture,
 Marian Goodman Gallery, N.Y., É.-U.
 University Gallery, University of Massachusetts, Amherst, Mass., É.-U.
- 1980 *Rock Monument of Buffalo*, Albright-Knox Art Gallery,
 The Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, N.Y., É.-U.
- 1979 *Multiples*, Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Monument to Atlanta, High Museum of Art,
 Robert W. Woodruff Arts Center, Atlanta, Géorgie, É.-U.
Elements Selections, State University of New York
 at Stony Brook Art Gallery, Stony Brook, N.Y., É.-U.
- 1978 *Alan Sonfist/Trees*, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution,
 Washington, D.C., É.-U. — Catalogue : texte de P. Bermingham
Natural Phenomena as Public Monuments, Neuberger Museum,
 State University of New York at Purchase, Purchase, N.Y., É.-U.
 Leo Castelli Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1977 Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle, Allemagne
 Light Gallery of Photography, New York, N.Y., É.-U.
Autobiography, Museum of Fine Arts, Boston, Mass., É.-U.
 Galerie Bama, Paris, France
- 1976 *Autobiography of a Hemlock Forest*, Galerie Valsecchi, Milan, Italie
 Galleria del Cavallino, Venise, Italie
Autobiography of Time Landscape, Centre Culturel Américain, Paris, France
Autobiography of Time Landscape, 112 Greene Street Workshop,
 New York, N.Y., É.-U. — Dépliant
- 1975 *Running Dead Animal*, Stefanotty Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Autobiography of an Abandoned Animal Hole,
 Galerie Ariadne, New York, N.Y., É.-U.
Time Landscape, Finch College Museum of Art, New York, N.Y., É.-U.
- 1973 Palley and Lowe Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Trees of Manhattan, Finch College Museum of Art, New York, N.Y., É.-U.
- 1972 Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni.
 — Catalogue : Jonathan Benthall

Army Arts; Patterns and Structures, Automation House, New York, N.Y., É.-U.

Sonfist's Art, Akron Art Museum, Akron, Ohio, É.-U. — Catalogue

1971 *The Nature of Things*, Harcus-Krakow Gallery, Boston Mass., É.-U.

Star Chartings and Others, Dezon-Zaks Gallery, Chicago Ill., É.-U.

1970 Reese Palley Gallery, New York, N.Y., É.-U.

1969 *Invisible Image*, School of Visual Arts, New York, N.Y., É.-U.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes

1991 *Sticks and Stones*, Katonah Gallery, Katonah, N.Y., É.-U.

1990 *Spirit of the Earth*, The Center for Contemporary Arts of Santa Fe, Santa Fe, N.-M., É.-U.

Public Sculpture Show, Whitney Museum of American Art, Downtown, New York, N.Y., É.-U.

The Endangered Earth, Pasadena Art Center, Pasadena Calif., É.-U.

1988 *World's Fair*, Osaka, Japon

1985 *Art and the Environment*, Lever House, Artists Representing the Environmental Arts, New York, N.Y., É.-U.

The Artist as Social Designer, Los Angeles County Museum of Art, Calif., É.-U.

1984 *Reflections : New Conceptions of Nature*, Hillwood Art Gallery, Long Island, N.Y., É.-U. — Catalogue : J.K. Van Wagner

MetaManhattan, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U.

1982 *Common Ground : Five Artists in the Florida Landscape : Hamish Fulton, Helen and Newton Harrison, Michael Singer, Alan Sonfist, John & Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Flor., É.-U. — Catalogue*

The Monument Redefined, Gowanus Canal, Brooklyn, N.Y., É.-U.

Mapped Art, University of Colorado, Boulder, Col., É.-U.

Landscape in Sculpture, Albright College, Reading, Penns., É.-U.

Natur-Skulptur, Kunstverein, Stuttgart, Allemagne

1980 *Urban Encounters : Art, Architecture, Audience*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, Penns., É.-U. — Catalogue

Architectural References, The Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.) — Catalogue

Reasoned Space, The Arizona, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, Ariz., É.-U. — Catalogue

Six Propositions for Communicating, Art Gallery at Harbourfront, Toronto (Ont).

Response to the Elements, Contemporary Art Center, Philadelphie, Penns., É.-U.

1979 *Hudson River Artists*, Vassar College Museum of Art, Poughkeepsie, New York, N.Y., É.-U.

1978 *New York, New York*, Museum of Modern Art Penthouse, New York, N.Y., É.-U.

Interaction with the Environment, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U.

Maps, Museum of Modern Art Penthouse, New York, N.Y., É.-U.

1977 *Documenta 6*, Cassel, Allemagne

1975 *Biennale de Paris*, Paris, France

Body Art, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.

1974 *Projekt '74*, Kunsthalle Köln, Cologne, Allemagne. — Catalogue

Living Ritual, Graz, Autriche

Materials and Manipulation, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U.

1972 *Aire*, Museum of Fine Arts, Caracas, Venezuela

Tercera Bienal de Artes Coletejar-Medellin, Medellín, Colombie

Art Now, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind., É.-U.

Landscapes on the Sixth Floor, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.

1971 *Eco-Vision*, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., É.-U.

Lucht-Kunst, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas.

— Catalogue : James Harithas

earth air fire water : elements of art, Museum of Fine Art, Boston, Mass., É.-U. — Catalogue

Air Exhibition, Melbourne; Sydney, Australie

Crystal Monument, American Museum of Natural History, New York, N.Y., É.-U. — Commandité par le Cultural Affairs and Parks Department

ŒUVRES ENVIRONNEMENTALES

1989 *Micro-park*, Eiteljorg Museum of American Indian and Western Art, Indianapolis, Ind., É.-U.

Time Capsules, Boca Raton Museum of Art, Boca Raton, Flor., É.-U.

1985 Installation d'un labyrinthe englobant deux acres de vallons et plus de 3 000 ans d'histoire près de Florence, Italie

1979 *Earth Wall*, High Museum of Art, Atlanta, Géorgie, É.-U.

1965- *Time Landscape*, LaGuardia Place, Greenwich Village,

1978 New York; Redhook, New York, N.Y., É.-U.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

1989 «Oaks and catbirds, forever». — The New York Times. — (July 18, 1989)

«Public art». — Art Journal. — Vol. 48, n° 4 (Winter 1989). — P. 340.

— Dans : «From the other side : public artists on public art», p. 336-346

1987 «Nature monument landmark». — Art Papers.

— Vol. 11, n° 6 (Nov/Dec. 1987). — P. 14-15

1983 *Art in the land*. — New York : E.P. Dutton, 1983

1977 «Natural phenomena as public monuments». — Tracks. — Vol. 3, nos 1/2 (Spring 1977). — P. 44-47

Livres

1980 Lucie-Smith, Edward. — «Earth art and monumental art». — Art in the seventies. — Ithaca : Phaidon Press, 1980. — P. 104-106

Time and space concepts in art. — Sous la dir. de Marilyn Belford et de Jerry Herman. — New York : Pleiades Gallery, 1980. — P. 79-100

1977 Becker, Wolfgang; Sonfist, Alan; Alloway, Lawrence. — Alan Sonfist : autobiography. — Aachen : Neue Galerie. — 216 p.

1975 Alloway, Lawrence. — «Autobiography of Alan Sonfist». — Ithaca : Herbert F. Johnson Museum of Art, 1975

Articles de périodiques

1992 Faust, Gretchen. — «Review : Alan Sonfist; Ledis Flam». — Arts Magazine. — Vol. 66, n° 5 (Jan. 1992). — P. 86-87

1991 Cembalest, Robin. — «The ecological art explosion». — Artnews. — Vol. 90, n° 6 (Summer 1991). — P. 96-105; p. couv.

Heartney, Eleanor. — «Alan Sonfist; Ledis Flam, New York».

— Artnews. — Vol. 90, n° 9 (Nov. 1991). — P. 133-134

1990 Brenson, Michael. — «Review : Alan Sonfist; Max Protetch Gallery». — The New York Times. — (July 13, 1990). — P. C-23

Cyphers, Peggy. — «New York in review : Alan Sonfist; Max Protetch Gallery». — Arts Magazine. — Vol. 65, n° 2 (Oct. 1990). — P. 114

- Johnson, Carol. — «The narrative landscapes of Alan Sonfist». — The New York Historical Society : Annual Report 1980. — P. 12-14
- Kachur, Lewis. — «Reviews : Alan Sonfist; Max Protetch Gallery». — Art International. — N° 13 (Winter 1990). — P. 62-63
- McDonough, Michael. — «The artist as Johnny Appleseed». — Metropolitan Home. — Vol. 22, n° 3 (Mar. 1990). — P. 49
- 1989 Saltz, Jerry. — «Notes on a sculpture : Alan Sonfist's slice of life». — Arts Magazine. — Vol. 63, n° 9 (May 1989). — P. 13-14
- 1987 Heartney, Eleanor. — «Alan Sonfist at Diane Brown». — Art in America. — Vol. 75, n° 7 (July 1987). — P. 128-129
- 1985 Capasso, Nicholas J. — «Environmental art : strategies for reorientation in nature». — Arts Magazine. — Vol. 59, n° 5 (Jan. 1985). — P. 73-77
- 1981 Lippard, Lucy R. — «Gardens : some metaphors for a public art». — Art in America. — Vol. 69, n° 9 (Nov. 1981). — P. 136-150
- 1980 Buonagurio, Edgar. — «Alan Sonfist; Marian Goodman Gallery». — Arts Magazine. — Vol. 54, n° 5 (Jan. 1980). — P. 32-33
- 1979 Nadelman, Cynthia. — «What's that forest doing in Greenwich Village?». — Artnews. — Vol. 78, n° 9 (Nov. 1979). — P. 66-71
- Schwab, Cindy. — «Alan Sonfist». — Arts Magazine. — Vol. 54, n° 3 (Nov. 1979). — P. 13
- 1978 Tannenbaum, Judith. — «Alan Sonfist». — Arts Magazine. — Vol. 52, n° 7 (Mar. 1978). — P. 4
- 1977 Hayden, Herrera. — «Manhattan Seven». — Art in America. — Vol. 65, n° 4 (July/Aug. 1977). — P. 50-63
- 1976 «Alan Sonfist : La foresta è importante = Work by Alan Sonfist = Alan Sonfist et la nature». — Domus. — N° 561 (Agosto 1976). — P. 51-53
- Robins, Corinne. — «Alan Sonfist : time as aesthetic dimension». — Arts Magazine. — Vol. 51, n° 2 (Oct. 1976). — P. 85-87/87-88
- Wooster, Ann-Sargent. — «Alan Sonfist; Galerie Ariadne». — Artforum. — Vol. XIV, n° 5 (Jan. 1976). — P. 68-69
- 1975 Trini, Tommaso. — «Sonfist Art». — Data. — (Jan. 1975)
- 1974 Politi, Giancarlo. — «Alan Sonfist». — Flash Art. — (Dec. 1974/Jan. 1975). — P. 46
- Radice, Barbara. — «Alan Sonfist». — Data. — Vol. IV, n° 14 (inverno 1974). — P. 58-59
- 1973 Horvitz, Robert Joseph. — «Nature as artifact : Alan Sonfist». — Artforum. — Vol. 12, n° 3 (Nov. 1973). — P. 32-35
- Ratcliff, Carter. — «New York letter : Alan Sonfist; Paley & Lowe». — Art International. — Vol. XVII, n° 1 (Jan. 1973). — P. 62
- 1971 Benthall, Jonathan. — «Haacke, Sonfist and nature : technology and Art 23». — Studio International. — Vol. 181, n° 931 (Mar. 1971). — P. 95-96
- Nemser, Cindy. — «The alchemist and the phenomenologist». — Art in America. — Vol. 59, n° 2 (Mar/Apr. 1971). — P. 100-103
- 1970 Glueck, Grace. — «Nature's Boy». — The New York Times. — (Nov. 15, 1970).

BARBARA STEINMAN

Née à Montréal (Québec), en 1950.
Vit et travaille à Montréal.

Elle fait des études en littérature à l'Université McGill, à Montréal, de 1967 à 1971. Elle obtient un baccalauréat ès arts et poursuit ses études en nouvelles technologies de communication à l'Université Concordia, de 1972 à 1973.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *Uncertain Monuments*, Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.). — Catalogue : texte de Barbara London
- 1991 *Promissory Notes* [œuvre in situ], Donald Cameron Hall, The Banff Centre, Banff (Alb.). — Dans le cadre de l'exposition *Between Views and Points of View* Galerie René Blouin, Montréal (QC)
- Ballroom* [œuvre in situ], Charleston, Car. du S., É.-U. — Dans le cadre de l'exposition *Places with a Past*
- 1990 *Borrowed Scenery* [installation vidéo], Mandeville Gallery, La Jolla, Calif., É.-U. — Dépliant
- Icon* [œuvre in situ], The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de Barbara London
- 1989 *Of a Place, Solitary Of a Sound, Mute* [installation vidéo], Artists Space, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de Bruce Ferguson
- Galerie René Blouin, Montréal (QC)
- 1988 *Cénotaphe* [installation vidéo], Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Dépliant
- 1986 *Cénotaphe* [installation vidéo], Presentation House Gallery, Vancouver (C.-B.). — Dans le cadre de l'exposition *Luminous Sites*

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- Dialogues* [œuvres de la collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada], CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)
- 1991 *Between Views and Points of View*, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.). — Catalogue
- Places with a Past : Site Specific Art in Charleston*, Spoleto Festival, Charleston, Car. du S., É.-U. — Catalogue
- Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale*, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
- 1990 *Bienal Imagen en Movimiento*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne. — Catalogue
- Rhetorical Image*, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- International Sculpture '90*, International Sculpture Center, Washington, D.C., É.-U. — Dépliant
- Eighth Biennale of Sydney : The Readymade Boomerang : Certain Relations in 20th Century Art*, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie. — Catalogue
- 1989 *Biennale canadienne d'art contemporain*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Catalogue
- Les Cent Jours d'art contemporain*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Cité de l'image, Montréal (QC). — Dépliant
- Video-Skulptur : Retrospektiv und Aktuell 1963-1989*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne [itinéraire : Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne; Kunsthaus Zürich, Zurich, Suisse]. — Catalogue

- 1988 *Enchantment and Disturbance*, The Power Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue
XLIII Biennale di Venezia : Aperto '88, Venise, Italie. — Catalogue
2nd Fukui International Video Biennale : Discovery of Resources of our Time, Fukui Fine Arts Museum, Fukui, Japon. — Catalogue
Festival olympique des arts = Olympic Arts Festival : On Track, Nova Building, Calgary (Alb.). — Catalogue
- 1987 *19ª Bienal Internacional de São Paulo : Ruidos do Norte = Northern Noises = Résonances boréales*, São Paulo, Brésil. — Organisée par la Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.). — Catalogue
- 1986 *Lumières : perception-projection*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
Luminous Sites : Ten Video Installations, Western Front Art Centre, Vancouver; Video Inn, Vancouver (C.-B.). — Catalogue
- 1985 *Montréal art contemporain*, ELAC-Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, France. — Catalogue
Hara Museum of Contemporary Art, Tōkyō, Japon. — Dépliant
Kunst mit Eigen-Sinn, Museum des 20. Jahrhunderts, Vienne, Autriche. — Catalogue
- 1984 *British-Canadian Video Exchange '84*, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
Vidéo 84 [Rencontres vidéo internationales de Montréal], Montréal (QC). — Publication (Centre d'information Arttexte)
- 1983 *Vancouver : Art and Artists 1931-1983*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue
- 1982 *OKanada*, Akademie der Künste, Berlin, Allemagne. — Catalogue
Festival international d'art vidéo Locarno, Suisse
- 1980 *Dix Ans de sculpture au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC)
- Gumpert, Lynn. — «Cumulus from America [Places with a past]». — Parkett. — N° 29 (Fall 1991). — P. 163-166. — Aussi en allemand, p. 167-169
- Jones, Andrew. — «Neutral zones». — Montréal Passions. — Vol. 1, n° 2 (mai 1991). — P. 16
- Marker, Josef. — «Barbara Steinman : poetry and politics compounded». — inSite. — (Summer 1991). — P. 7. — International Sculpture Center, Washington, D.C.
- St-Gelais, Thérèse. — «Barbara Steinman». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, n° 5 (déc. 1991/janv. 1992). — P. 3
- 1990 Grundberg, Andy. — «Barbara Steinman : "Icon"; Museum of Modern Art». — The New York Times. — (June 1, 1990). — P. C-26
Shottenkirk, Dena. — «Reviews : Barbara Steinman; Museum of Modern Art». — Artforum. — Vol. XXIX, n° 3 (Nov. 1990). — P. 170
- 1989 Arbour, Rose Marie. — «Arts "engagés" (2) : Nicole Jolicœur et Barbara Steinman» — Possibles. — Vol. XIII, n° 1/2 (hiver 1989). — P. 169-178
Campbell, James D. — «History hurts : Barbara Steinman and installation». — C. — N° 22 (Summer/ June 1989). — P. 14-19
Ferguson, Bruce W. — «The art of memory : Barbara Steinman». — Vanguard. — Vol. 18, n° 3 (Summer = été 1989). — P. 10-15
- 1988 Baert, Renée. — «Focus on Barbara Steinman». — Canadian Art. — Vol. 5, n° 4 (Winter 1988). — P. 95
- 1987 Gibson, Michael. — «Utopia vs reality in São Paulo Biennial». — International Herald Tribune. — (Oct. 10-11, 1987). — P. 7
Simons, Marilise. — «Utopia versus reality in Brazil's art Biennial». — The New York Times. — (Dec. 9, 1987). — P. C-24
- 1986 Alaton, Salem. — «Forcing hot images from a cold medium». — The Globe and Mail. — (Aug. 4, 1986)
Greenberg, Reesa. — «Lumières : perception-projection». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr. 1986). — P. 48
- 1985 Goldberg, Michael. — «Video criticism : interview with Barbara Steinman». — Video Com. — N° 23 (1985). — P. 152-153
- 1984 Arbour, Rose-Marie. — «Ré-appropriation et transformation : six femmes artistes québécoises». — Documentation sur la recherche féministe = Resources for Feminist Research. — Vol. XIII, n° 4 (déc. 1984/janv. 1985). — P. 15-17
Cantieni, Graham. — «Installation de Barbara Steinman». — Séquences. — (1984). — P. 20-24
Krikorian, Tamara. — «Performance & video». — Art Monthly. — (Apr. 1984). — P. 21
Welsh, Jeremy. — «Video on the rocks». — Performance. — (Nov./Dec. 1984). — P. 44-47
- 1981 Duchaine, Andrée. — «Chambres à louer, installation vidéo». — Parachute. — N° 22 (printemps 1981). — P. 42-43
Sondheim, Alan. — «Barbara Steinman; Powerhouse Gallery». — Artforum. — Vol. XIX, n° 8 (Apr. 1981). — P. 75

VIDÉOGRAPHIE

- 1976- Distribution/Information :
1983 Canadian & International Videotape Screenings

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications et œuvres d'édition de l'artiste

- 1992 Presence silence. — Montréal : Galerie Oboro, 1992. — Portfolio.
— 50 exemplaires, chacun contenant 2 photos et 1 gravure de l'artiste
- 1990 Echoes of earlier appearances : installation works. — Montréal : Galerie René Blouin, 1990. — [35] p. — Livre d'artiste/monographie
- 1988 «Sans titre/Untitled». — Parachute. — N° 50 (mars/avril/mai 1988). — P. 52-53. — N° thématique : Portfolio
«which vision think, myth». — Rubicon. — N° 10 (Fall 1988). — P. 381-396 ; p. couv.

Livres

- 1991 Cheetham, Mark A.; Hutcheon, Linda. — Remembering postmodernism : trends in recent canadian art. — Toronto : Oxford University Press, 1991. — P. 55, 90-93, 141
- 1990 Fagone, Vittorio. — L'immagine : arti visuali e nuovi media elettronici. — Milan : Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1990. — P. VIII, 106, 161
Siler, Todd. — Breaking the mind barrier. — New York : Simon and Schuster, 1990. — P. 329-330

Articles de presse et de périodiques

- 1992 Mackay, Gillian. — «Barbara Steinman». — Canadian Art. — (Autumn 1992). — À paraître
- 1991 Ferguson, Bruce. — «Reviews : Places with a past : new site specific art in Charleston». — Canadian Art. — Vol. 8, n° 4 (Winter/Dec. 1991). — P. 68-71
Gelavert, M. — «El cuadro electrónico». — RS. — N° 5 (otoño 1990). — P. 60-63. — Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Né à New York, N.Y., États-Unis, en 1951.
Vit et travaille à Long Beach, Californie, États-Unis.

Il a fait ses études au College of Visual and Performing Arts (Experimental Studios) de l'Université de Syracuse, N.Y., de 1969 à 1973.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *Bill Viola*, Donald Young Gallery, Seattle, Wash., É.-U.
- 1991 *Bill Viola : Video Projects*, Museum für moderne Kunst, Francfort, Allemagne
Reasons for Knocking at an Empty House, North Dakota Museum of Art, Grand Forks, Dak. du N., É.-U.
- 1990 *Bill Viola : He Weeps For You*, La Box, École nationale des beaux-arts, Bourges, France. — Dépliant : introduction de Jacqueline Lerat; textes de Don Foresta et de Bill Viola
Bill Viola : The Sleep of Reason, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, France. — Catalogue : sous la dir. de Jean Loisy
- 1989 *Bill Viola*, Fukui Prefectural Museum of Art, Fukui, Japon. — Dans le cadre de l'événement : 3rd Fukui International Video Biennale : *Expansion and Transformation*. — Catalogue : comprend un texte d'Anne-Marie Duguet
Bill Viola : Sanctuary, Capp Street Project, San Francisco, Calif., É.-U.
Bill Viola : Installations and Videotapes, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.)
Bill Viola : The City of Man, Brockton Art Museum/Fullers Memorial, Brockton, Mass., É.-U. — Catalogue : texte de Catherine S. Mayes
- 1988 *Bill Viola : Video Installation and Videotapes*, Riverside Studios, Hammersmith, Angleterre, R.-U.
Bill Viola : Survey of a Decade, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., É.-U. — Catalogue : textes de Deirdre Boyle, de Kathy Rae Huffman, de Christopher Knight, de Michael Nash, de Joan Seeman Robinson, de Gene Youngblood et de Marilyn Zeitlin
- 1987 *Bill Viola : Installations and Videotapes*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : textes de Jim Hoberman, de Donald Kuspit, de Barbara London et une sélection d'écrits de Bill Viola
- 1985 *Bill Viola*, Moderna Museet, Stockholm, Suède
Bill Viola, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., É.-U. — Dans le cadre de l'exposition : *Summer 1985* [neuf expositions individuelles]. — Catalogue : sous la dir. de Julia Brown; texte de Bill Viola
- 1983 *Bill Viola*, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, France. — Catalogue : sous la dir. de Dany Bloch; textes de Deirdre Boyle, d'Anne-Marie Duguet, de Kathy Rae Huffman et de John Hanhardt
- 1982 *Bill Viola*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de John G. Hanhart et de Bill Viola
- 1981 *Bill Viola*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.)
- 1980 *Bill Viola*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., É.-U.
- 1979 *Projects : Bill Viola*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.
- 1977 *Bill Viola*, The Kitchen Center, New York, N.Y., É.-U.
- 1975 *Rain — Three Interlocking Systems*, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., É.-U. — Catalogue : Judson Rosebush. — Aussi en 1973
Origins of Thought, Véhicule Art, Montréal (QC)
- 1974 *Bill Viola : Video and Sound Installations*, The Kitchen Center, New York, N.Y., É.-U.
- 1973 *New Video Work*, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., É.-U.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- 1991 *Selections from the Permanent Collection 1975-1991*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., É.-U.
Opening Exhibition, Museum für moderne Kunst, Francfort, Allemagne
Metropolis, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne. — Catalogue
- 1990 *Bienal de la Imagen en Movimiento*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne. — Catalogue
Passages de l'image, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire, en 1991 : Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne; Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, É.-U.; en 1992 : San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U. — Catalogue; version espagnole/anglaise publiée par la Fundació Caixa de Pensions en 1991
LIFE-SIZE : A Sense of the Real in Recent Art, The Israël Museum, Jérusalem, Israël
- 1989 *Image World : Art and Media Culture*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Einleuchten, Deichtorhallen, Hambourg, Allemagne
Video-Skulptur : Retrospektiv und Aktuell 1963-1989, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne [itinéraire : Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne; Kunsthaus Zürich, Zurich, Suisse]. — Catalogue
- 1988 *American Landscape Video : The Electronic Grove*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penns., É.-U. — Catalogue
Carnegie International, The Carnegie Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Penns., É.-U. — Catalogue
Selections from the Permanent Collection, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif., É.-U.
- 1987 *Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
Taormina Arte : Ritratt : Greenaway, Martinis, Pirri, Viola, Taormina, Italie. — Catalogue
The Arts for Television, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., É.-U.; Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas [exposition itinérante en Europe et en Amérique du Nord, de 1987 à 1989]. — Catalogue
L'Époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
Festival Nacional de Video, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Espagne. — Catalogue
- 1986 *Où va la vidéo?*, La Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, France. — Catalogue
XLII Biennale di Venezia, Venise, Italie. — Catalogue
- 1985 *Currents*, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., É.-U.
Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1984 *Het Lumineuze Beeld = The Luminous Image*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
- 1983 *The Second Link : Viewpoints on Video in the Eighties*, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.). — Catalogue
Video as Attitude, Museum of Fine Arts, Santa Fé, N.-M., É.-U. — Catalogue
Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1982 *National Video Festival*, American Film Institute, Los Angeles, Calif., É.-U.
'60-'80 : Attitudes/Concepts/Images, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
- 1981 *International Video Art Festival*, Theme Pavillion, Portopia '81, Kōbe, Japon

- Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1979 *Everson Video Review*, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., É.-U.
Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1978 *International Open Encounter on Video*, Tōkyō, Japon
- 1977 *Documenta 6*, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne. — Catalogue
Biennale de Paris, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U.
- 1976 *Beyond the Artist's Hand : Explorations of Change*, Art Gallery, California State University, Long Beach, Calif., É.-U.
- 1975 *Biennale de Paris*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- 1974 *Projekt '74*, Kunstverein, Cologne, Allemagne. — Catalogue
Art Now : A Celebration of the American Arts, John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C., É.-U. — Catalogue
- 1972 *St. Jude Invitational Exhibition*, De Saisset Art Gallery and Museum, Santa Clara, Calif., É.-U.

VIDÉOGRAPHIE

- 1972- Distribution/Information : The Donald Young Gallery, Seattle, Wash., É.-U.; The Circulating Video Library, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U.; Electronic Arts Intermix, New York, N.Y., É.-U.; Film and Video Umbrella, Londres, Royaume-Uni; The Kitchen, New York, N.Y., É.-U.; Montevideo, Amsterdam, Pays-Bas; Voyager Press (VHS and laser discs), Santa Monica, Calif., É.-U.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1990 «The sound of one line scanning». — Sound by artists. — Sous la dir. de Dan Lander et de Micah Lexier. — Toronto : Art Metropole; Banff : Walter Phillips Gallery, 1990. — P. 39-54
«Video black : the mortality of the image». — Illuminating video : an essential guide to video art. — Sous la dir. de Doug Hall et de Sally Jo Fifer. — New York : Aperture; San Francisco : Bay Area Video Coalition, 1990. — P. 476-486
- 1986 I do not know what it is I am like. — Los Angeles : Voyager Press; Boston : The Contemporary Art Television Fund, 1986. — Notes pour disque laser, BETA, VHS
- 1982 «Sight unseen : enlightened squirrels and fatal experiments». — Video 80. — N° 4 (Spring/Summer 1982). — P. 31-33
«Video as art». — Video Systems. — Vol. 8, n° 7 (July 1982). — P. 26-35
«Will there be condominiums in data space?». — Video 80. — N° 5 (Fall 1982). — P. 36-41. — Repris dans : Communications, n° 48, 1988, p. 61-74, sous la dir. de Raymond Bellour et d'Anne-Marie Duguet
- 1981 «The porcupine and the car». — Image Forum [Tokyo]. — Vol. 2, n° 3 (Jan. 1981). — P. 46-55
- 1976 «The european scene and other observations». — Video art. — Sous la dir. d'Ira Schneider et de Beryl Korol. — New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1976. — P. 268-278

Livres

- 1990 Fagone, Vittorio. — L'immagine video : arti visuali e nuovi media elettronici. — Milano, 1990. — P. 92, 99, 143, 145-146, 153, 155, 165, 167
- 1983 «Bill Viola». — Kunst und video. — Sous la dir. de Bettina Gruber et de Maria Vedder. — Köln : DuMont Buchverlag, 1983. — P. 204-207

Articles de périodique

- 1991 Sarrazin, Stephen. — «Bill Viola, la chaise et l'ordinateur». — Art press spécial. — N° 12 (1991). — P. 34-37. — Édition thématique : Nouvelles technologies, un art sans modèle?
- 1990 Tazi, Nadia. — «L'image intérieure». — L'Autre Journal. — N° 7 (déc. 1990). — P. 130-133
- 1989 Nash, Michael. — «Eye and I : Bill Viola's double visions». — Parkett. — N° 20 (June 1989). — P. 6-13. — Aussi en allemand, p. 14-21
Guiliano, Charles. — «Bill Viola : heaven and hell in real time». — Art New England. — Vol. 10, n° 8 (Sept. 1989). — P. 6-8
O'Brien, Paul. — «Bill Viola; Douglas Hyde Gallery, Dublin». — Circa Magazine. — N° 45 (May/June 1989). — P. 44-45
Zaya, Octavio. — «Bill Viola [interview]». — El Paseante. — N° 12 (1989). — P. 22-27
- 1988 Boyle, Deirdre. — «Bill Viola : womb with a view». — Artnews. — Vol. 87 n° 1 (Jan. 1988). — P. 160
Rice, John. — «Conversation with Bill Viola». — Videography. — (Jan. 1988). — P. 52-56
Youngblood, Gene. — «Metaphysical structuralism : the videotapes of Bill Viola». — Millennium Film Journal. — Nos 20/21 (Fall/Winter 1988/89). — P. 80-114
- 1987 Valentini, Valentina. — «Bill Viola : un osservatore devoto». — Artics. — (Dic. 1987/enero 1988). — P. 64-68
Nash, Michael. — «Bill Viola's re-visions of mortality». — High Performance. — Vol. 10, n° 1 = n° 37 (1987). — P. 60-65
Tazzi, Pier Luigi. — «Reviews : Bill Viola; Taormina Arte 1987, Parco Duca di Cesaro». — Artforum. — Vol. XXVI, n° 4 (Dec. 1987). — P. 128
- 1986 Duguet, Anne-Marie. — «Les vidéos de Bill Viola : une poétique de l'espace-temps». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr. 1986/1987). — P. 10-15. — Trad. anglaise, p. 50-53
- 1985 Bellour, Raymond. — «An interview with Bill Viola». — October. — N° 34 (Fall 1985). — P. 91-119. — Trad. française dans : Cahiers du Cinéma, n° 379, janv. 1986, p. 35-42 (1^{re} partie); hors série, 1986, p. 64-73 (2^e partie), édition spéciale sous la dir. de Jean-Paul Fargier : «Où va la vidéo?»
Knight, Christopher. — «Theater of memory, like a palpable dream». — Los Angeles Herald Examiner. — (Aug. 4, 1985). — P. E-2. — Article de presse
Moffarts, Eric de. — «Bill Viola : la vidéo et l'image-temps». — Artefactum. — Vol. 2, n° 11 (Nov./Dec. 1985/janv. 1986). — P. 36-39
- 1984 Bloch, Dany. — «Les vidéo-paysages de Bill Viola». — Art press. — N° 80 (avril 1984). — P. 24-26
Perrée, Rob. — «Bill Viola en de waarneming». — Kunstbeeld. — Vol. 8, n° 11 (Sept. 1984). — P. 56-57
- 1983 Abril, Anabel. — «Bill Viola, poeta del video». — Video Actualidad [Barcelona]. — N° 28 (nov. 1983). — P. 30-32
Ancona, Victor. — «Part Two - Bill Viola : video visions form the inner self». — Videography. — Vol. 8, n° 1 (Jan. 1983). — P. 61-66
Drohojowska, Hunter. — «Whispers and cries : Bill Viola at AFI». — Video 80. — N° 6 (Winter 1983). — P. 48
Hoberman, Jim. — «Video : the arts». — Omni. — N° 5 (May 1983). — P. 32, 147
- 1982 Ancona, Victor. — «Bill Viola : video visions from the inner self». — Videography. — Vol. 7, n° 12 (Dec. 1982). — P. 69-73
Sturken, Marita. — «Temporal interventions : the videotapes of Bill Viola». — Afterimage. — Vol. 10, n° 1/2 (Summer 1982). — P. 28-31
- 1981 Minkowsky, John. — «Bill Viola's video vision». — Video 81. — (Fall 1981). — P. 32-34

Né à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1946. Vit et travaille à Vancouver.

Il fait ses études à l'Université de la Colombie-Britannique, à Vancouver, de 1964 à 1970. En 1968, il obtient un baccalauréat ès arts et en 1970, une maîtrise ès arts. Il poursuit ses études au Courtauld Institute of Arts de l'Université de London, en Ontario, de 1970 à 1973. Depuis 1987, il est professeur associé au département des beaux-arts de l'Université de la Colombie-Britannique.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., É.-U.
— Aussi en 1990; 1989; 1988
Jeff Wall, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique
[itinéraire : Louisiana Museum, Humlebaek, Belgique]
- 1991 San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, Calif., É.-U. — Dépliant
Galleria Christian Stein, Milan, Italie
Galerie Meert-Rihoux, Bruxelles, Belgique
Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, Allemagne.
— Aussi en 1989; 1987; 1986
- 1990 *Jeff Wall*, The Carnegie Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Penns., É.-U. — Dépliant : texte de Vicky A. Clark
Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto (Ont.)
Jeff Wall 1990, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.)
[itinéraire : Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.)].
— Catalogue : Gary Dufour; texte de Jerry Zaslove
- 1989 *Dan Graham/Jeff Wall : «Children's Pavilion»*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, France [itinéraire : FRAC Rhône-Alpes, Villa Gillet, Lyon, France; Santa Barbara Contemporary Art Forum, Santa Barbara, Calif., É.-U.; en 1990 : Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., É.-U.; Newcastle upon Tyne, *First Tyne International*]. — Catalogue : texte Frédéric Migayrou, de Dan Graham et de Jeff Wall
- 1988 Westfälischer Kunstverein, Münster, Allemagne. — Catalogue : textes de Marianne Stockebrand, d'Andreas Thieleman et de Jeff Wall
Le Nouveau Musée, Villeurbanne, France. — Catalogue : interview par Els Barents; texte de Frédéric Migayrou
- 1987 Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, France
Young Workers, Museum für Gegenwartskunst, Bâle, Suisse.
— Dépliant : texte de Jörg Zutter
- 1986 The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.)
- 1985 *Günther Förg en Jeff Wall : Fotowerken*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. — Dépliant : texte de Els Barents
- 1984 *Jeff Wall : Transparencies*, ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni [itinéraire : Kunsthalle Basel, Bâle, Suisse]. — Catalogue : textes de Declan McGonagle, de Ian Wallace et de Jean-Christophe Ammann
Galerie Rüdiger Schöttle, Munich, Allemagne
- 1983 *Jeff Wall : Selected Works*, The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, Ill., É.-U. — Catalogue : texte d'Ian Wallace
- 1982 David Bellman Gallery, Toronto (Ont.)
- 1979 *Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979)*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.). — Catalogue : texte de Jeff Wall
- 1978 Nova Gallery, Vancouver (C.-B.)

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
The Last Days, Salas del Arenal, Séville, Espagne. — Catalogue
Câmeres indiscrettes, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone, Espagne [itinéraire : Círculo de Bellas Artes, Madrid, Espagne]. — Catalogue
- 1991 *in anderen Räumen*, Museum Haus Lange, Krefeld; Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne
'A Land Is...', Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Bernd & Hilla Becher, Jeff Wall, James Welling, Stuart Regen Gallery, Los Angeles, Calif., É.-U.
Lost Illusions : Recent Landscape Art, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue
Metropolis, Martin-Gropius Bau, Berlin, Allemagne. — Catalogue
Jes : Dan Graham, Ludger Gerdes, Jeff Wall, dans le cadre de l'événement *Art et espace public*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)
Sguardo di Medusa, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Turin, Italie. — Catalogue
- 1990 *Life Size : A Sense of the Real in Recent Art*, The Israel Museum, Jérusalem, Israël. — Catalogue
Weitersehen, Krefelder Kunstmuseum, Krefeld, Allemagne. — Catalogue
Passages de l'image, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire, en 1991 : Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne; Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, É.-U.; en 1992 : San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U.]. — Catalogue; version espagnole/anglaise publiée par la Fundació Caixa de Pensions en 1991
Culture and Commentary : An Eighties Perspective, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Catalogue
First Tyne International 1990 : A New Necessity, National Garden Festival, Gateshead, Angleterre, R.-U. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall en collab. avec Dan Graham
- 1989 *Foto-Kunst*, Staatsgalerie, Stuttgart, Allemagne. — Catalogue
Tenir l'image à distance, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
Magiciens de la Terre, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou; Grande Halle, La Villette, Paris, France. — Catalogue
Une autre objectivité - Another Objectivity, Centre national des arts plastiques, Paris, France [itinéraire : Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italie]. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall
Theatergarten Bestiarium, P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U. [itinéraire : Teatro Lope de Vega, Casino de la Exposición, Seville, Espagne; Galerie du Confort Moderne, Poitiers, France]. — Catalogues
Images critiques : Jeff Wall, Dennis Adams, Alfredo Jaar, L. Gammes, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. — Catalogue
- 1988 *Carnegie International*, The Carnegie Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Penns., É.-U. — Catalogue
Rosc '88, The Guinness Hop Store; The Royal Hospital Kilmainham, Dublin, Irlande. — Catalogue
Presi per incantamento : l'immagine fotografica nelle nuove tendenze internazionali, PAC-Padiglione d'arte contemporanea, Milan, Italie. — Catalogue
Robert Mapplethorpe, Richard Prince, Thomas Ruff, Jeff Wall, Barbara Gladstone Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Seventh Biennale of Sydney : From the Southern Cross : A View of World Art c. 1940-1988, The Art Gallery of New South Wales & Pier 2/3, Walsh Bay,

- Sydney, Australie [itinéraire : National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie]. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall
- Krieg, Liebe, Geld : Katharina Fritsch, Michael van Ofen, Jeff Wall*, Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, Allemagne
- Utopia Post Utopia : Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., É.-U. — Catalogue
- 1987 *Theatergarten Bestiarium*, Künstlerwerkstatt, Munich, Allemagne. — Catalogue
- Documenta 8*, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall
- L'Époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall
- Zeitgeschichten/Blow Up*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart, Allemagne [exposition itinérante en Allemagne : Haus am Waldsee, Berlin; Kunstverein in Hamburg, Hambourg; Kunstverein Hannover e.V., Hanovre; Frankfurter Kunstverein, Francfort]. — Catalogue
- 1986 *Internationaler Kunstmarkt : Focus : Kanadische Kunst von 1960-1985*, Rheinhalten Messegegend, Cologne, Allemagne. — Catalogue
- Prospekt '86*, Frankfurter Kunstverein; Schirn Kunsthalle, Francfort, Allemagne. — Catalogue
- 1985 *Aurora Borealis*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
- Cover/Doppelgänger*, Aorta, Amsterdam, Pays-Bas. — Catalogue
- La Nouvelle Biennale de Paris*, Grande Halle du Parc de la Villette, Paris, France. — Catalogue
- Louis XIV tanz/Louis XIV Dances*, Galerie der Künstler, Munich, Allemagne [itinéraire, en 1986 : Verein Kunsthalle Zürich, Zurich, Suisse; en 1988 : FRAC Rhône-Alpes, Saint-Étienne, France]. — Dépliant (Allemagne); catalogue (France)
- Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace*, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant
- Subjects and Subject Matter*, London Regional Art Gallery, London (Ont.) [exposition itinérante au Canada : The Art Gallery at Harbourfront, Toronto (Ont.); Laurentian University Museum and Arts Centre, Sudbury (Ont.); Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.)]. — Catalogue
- 1984 *Difference : On Representation and Sexuality*, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U. [itinéraire, en 1985 : The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, Ill., É.-U.; ICA-Institute of Contemporary Arts, Londres, R.-U.; The List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass., É.-U.]. — Catalogue
- Ein anderes Klima : Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst = A Different Climate : Aspects of Beauty in Contemporary Art*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall
- Poco Rococo*, Coquitlam Centre Mall, Coquitlam (C.-B.)
- 1982 *Documenta 7*, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- 1981 *Westkunst : Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Rheinhalten Messegegend, Cologne, Allemagne. — Catalogue
- Directions 1981*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. [itinéraire : Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, Houston, Tex., É.-U.]. — Catalogue
- Pluralities/1980/Pluralités*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Catalogue
- New Work : Mac Adams, Roger Cutforth, Dan Graham, John Hilliard, Jeff Wall*, Hal Bromm Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1971 *Collage Show*, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.). — Catalogue

- 1970 3 + ∞ : *New Multiple Art*, Whitechapel Art Gallery, Londres, Royaume-Uni. — Catalogue
- Information*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall
- Art in the Mind*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio, É.-U. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall
- Four Artists : Tom Burrows, Duane Lunden, Jeff Wall, Ian Wallace*, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.)
- 1969 *Photo Show*, S.U.B. Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.)
- 1969-1970 *557,087*, Seattle Art Museum, Seattle, Wash., É.-U. — Catalogue : comprend un texte de Jeff Wall. — Exposition présentée sous forme élargie en 1970 : *955,000*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1991 «Gedanken - Fluss». — Trad. par Elisabeth Brockmann. — Antoine Laroche : Innenräume. — Sous la dir. d'Avner Sundelson. — Köln : Verlag Walther König ; Editions Anna Friebe, 1991
- 1989 «Photography and liquid intelligence». — Une autre objectivité = Another objectivity. — Paris : Centre national des arts plastiques; Prato : Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci; Milan : Idea Books, 1989. — P. 231-232. — Catalogue d'exposition
- 1988 «Bezugspunkte im Werk von Stephen Balkenhol». — Stephan Balkenhol. — Basel : Kunsthalle, 1988. — Trad. par E. Brockmann; manuscrit en anglais à la bibliothèque de la Vancouver Art Gallery Kammerspiel de Dan Graham. — Bruxelles : Daled/ Goldschmidt, 1988. — Trad. française par Claude Gintz
- «Into the forest : two sketches for studies of Rodney Graham's work». — Rodney Graham : works 1976-88. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1988. — P. 9-37. — Catalogue d'exposition
- «La mélancolie de la rue : Idyll and monochrome in the work of Ian Wallace 1967-82». — Ian Wallace : selected works 1970-87. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1988. — P. 63-75. — Catalogue d'exposition. — Repris dans le catalogue : Ian Wallace : images, Saint-Étienne, Maison de la culture et la communication de Saint-Étienne, 1989
- 1987 «The storyteller». — Documenta 8. — Kassel : Museum Fridericianum, 1987. — Catalogue d'exposition. — Repris dans le catalogue : Jeff Wall, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1988
- 1986 Jeff Wall : transparencies. — München : Schirmer/Mosel, 1986; New York : Rizzoli, 1987. — 112 p.
- 1984 «Dan Graham's Kammerspiel». — Dan Graham. — Perth : The Art Gallery of Western Australia, 1984. — Catalogue d'exposition. — Repris dans : Real Life Magazine, n^o 14/15, Summer 1985/ Winter 1985/86, p. 14-18, 20-40. — Trad. néerlandaise dans : Museumjournaal, n^o 5, 1986, p. 276-284; n^o 6, 1986, p. 367-371; n^o 1, 1987, p. 32-37; n^o 2, 1987, p. 94-97; n^o 3, 1987, p. 156-158
- «Gestus». — Ein anderes Klima. — Düsseldorf : Städtische Kunsthalle, 1984. — Catalogue d'exposition. — Repris dans le catalogue : La Nouvelle Biennale de Paris 1985, Paris, Electa-Moniteur, 1985. — Trad. allemande dans le catalogue : Jeff Wall, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1988. — Repris aussi dans le livre de Germano Celant : Unexpressionism : Art beyond the contemporary, Genoa, Costa & Nolan / New York, Rizzoli, 1988
- «Unity and fragmentation in Manet». — Parachute. — N^o 35 (été 1984). — P. 5-7. — Trad. allemande dans le catalogue : Jeff Wall, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1988
- «A note on movie audience». — Jeff Wall : transparencies. — London : ICA-Institute of Contemporary Arts; Basel : Kunsthalle, 1984. — Trad. allemande (encart dans le catalogue). — Repris en allemand : «Movie audience», Kunstforum International, n^o 81, Okt./Nov. 1985, p. 144-145. — Repris en allemand dans le catalogue : Jeff Wall, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1988

- 1970 Landscape manual. — Vancouver : University of British Columbia, 1970.
— Extrait repris dans les catalogues : Information, New York, The Museum of Modern Art, 1970; Art in the Mind, Oberlin, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 1970

Articles de périodiques

- 1992 Seamon, Roger. — «The uneasy sublime : defiance and liberal melancholy in Jeff Wall's documentary spectacle». — Parachute. — N° 66 (avril/mai/juin 1992). — P. 11-19
- 1991 Lieberman, R.; Muniz, V. — «Other people's pictures : secondclass phenomenological holding pattern». — Flash Art. — N° 160 (Oct. 1991). — P. 100
- 1990 Ito, Toshihau. — «Fuon na "Jaka" tachi, 8 : touka sareta genzai — Jeff Wall no sekai». — Mizve [Japon]. — N° 955 (Summer 1990). — P. 88-103
- Johnson, Ken. — «Small world». — Art in America. — Vol. 78, n° 4 (Apr. 1990). — P. 246-247
- Jones, Bill. — «False documents : a conversation with Jeff Wall». — Arts Magazine. — Vol. 64, n° 9 (May 1990). — P. 50-55
- Marzo, Jorge Luis. — «Jeff Wall : escenografías de la vida moderna». — Lápis. — N° 65 (feb. 1990). — P. 66-75
- Shottenkirk, D. — «Reviews : Dan Graham and Jeff Wall; Marian Goodman Gallery». — Artforum. — Vol. XXVIII (Mar. 1990). — P. 153-154
- 1989 Dercon Chris. — «Theatergarden Bestiarium». — Spazio Umano = Human Space. — N° 2 (June 1989). — P. 120-129
- Stegmann, Markus. — «Jeff Wall : transparencies». — Kunstwerk. — Vol. 41 (Jan. 1989). — P. 157-158
- 1988 Beyer, Lucie. — «Jeff Wall». — Flash Art. — N° 136 (Oct. 1987). — P. 95
- Chevrier, Jean-François. — «Les peintres de la vie moderne». — Galeries Magazine. — N° 24 (avril/mai 1988). — P. 64-67
- Couderc, Sylvie. — «Distance et possession : les photographies de Jeff Wall et de Clegg & Guttmann». — Artefactum. — Vol. 5, n° 25 (sept/oct. 1988). — P. 6-10, 67, 71, 74
- Francblin, Catherine. — «Jeff Wall, la pose et la vie». — Art press. — N° 123 (mars 1988). — P. 24-27. — Trad. anglaise dans le dépliant : Jeff Wall, New York, Marian Goodman Gallery, 1989
- 1987 Gale, Peggy. — «Outsiders in : west-coast perspectives from Jeff Wall and Ian Wallace». — Canada Art. — Vol. 4, n° 2 (Summer/June 1987). — P. 56-61
- Rhodes, Richard. — «Reviews : Jeff Wall; Ydessa Gallery». — Artforum. — Vol. XXV, n° 8 (Apr. 1987). — P. 138-139
- 1986 Groot, Paul. — «Gebalsemd Theater : over Jeff Wall's absurdische fotowerken». — Museumjournaal. — N° 5 (1986). — P. 285-288
- 1984 Barry, Judith. — «Speigelbeeld : notities over de achtergrond van Jeff Wall dubbele zelfportret». — Museumjournaal. — N° 6 (1984). — P. 354-363
- Wood, William. — «Three theses on Jeff Wall». — C. — No 3 (Fall 1984). — P. 10-15
- 1983 Johnen, Jörg; Schöttle, Rüdiger. — «Jeff Wall». — Kunstforum International. — N° 65 (Sept. 1983). — P. 101-109. — N° thématique : Goldener Oktober
- Krishner, Judith. — «A blinding light». — Real Life Magazine. — N° 11/12 (Winter 1983/1984). — P. 40-42
- 1982 Gordon, Kim. — «Unresolved desires : redefining masculinity in some recent art». — ZG. — N° 7 (1982). — N.p.
- Kuspit, Donald B. — «Looking up at Jeff Wall's modern "Appassionamento"». — Artforum. — Vol. XX, n° 7 (Mar. 1982). — P. 52-56

IRENE F. WHITTOME

Née à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1942. A vécu à Paris, France, de 1963 à 1968. Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1968.

Elle fait des études à la Vancouver School of Art, de 1959 à 1963; et à l'Atelier 17 de Hayter, à Paris de 1963 à 1968. Depuis 1968, elle est professeure à l'Université Concordia, à Montréal.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1990 Musée des Traces, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.). — Catalogue : texte de Michèle Thériault
- Irene F. Whittome, Galerie Samuel Lallouz, Montréal (QC). — Catalogue : textes de Jacqueline Fry, de Laurier Lacroix et de Sandra Paikowsky
- 1989 *Parcours dessiné : Hommage à Jack Shadbolt = Drawings, 1963-1988 : A Tribute to Jack Shadbolt*, Musée d'art de Joliette, Joliette (QC) [itinéraire en 1990 : Université de Sherbrooke - Galerie d'art, Sherbrooke (QC); Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.); Surrey Art Gallery, Surrey (C.-B.); Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC)]. — Catalogue : texte de Laurier Lacroix
- Musée des Traces* [installation], Rues Clark et Marie-Anne, coin sud-est, Montréal (QC). — Publication : texte de Jacqueline Fry
- Ho-Tu* [installation], Musée des Beaux-Arts et d'Histoire Naturelle, Valence, France
- 1988 *Individuelle Mythologien* [installation], Galerie l'Aire du Verseau, Paris, France
- Ho-Tu* [installation], Orangerie du Muséum d'histoire naturelle, La Rochelle, France. — Dans le cadre de l'exposition *Un temps, deux lieux*
- 1987 *Creativity; fertility* [installation], Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC). — Catalogue : texte de Christiane Chassay
- 1986 *The Theme of the Event = Le Thème de l'événement, Part I/Partie I, Part II/Partie II*, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.). — Dépliant : texte de Lorne Falk; avec trad. française par Jean-Pierre Le Grand
- 1984 *La Gauchetière*, Musée du Québec-La Galerie, Québec (QC)
- Incunabula for a Bridge* [installation], Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, N.Y., É.-U.
- 1983 *Irene Whittome 1980-82*, Alberta College of Art Gallery, Southern Alberta Institute of Technology, Calgary (Alb.). — Catalogue : texte de Jacqueline Fry
- 1982 *Room 901 / La Gauchetière / Saint-Alexandre / 1980-1982*, simultanément à l'atelier de l'artiste à Montréal, à la Galerie Yajima et au Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre de l'exposition *Repères*. — Dépliant
- 1981 *Irene Whittome, 49^e Parallèle*, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y. — Dépliant : texte de Dale McConathy
- The View from the Window* [installation *in situ*], dans le cadre de l'exposition collective à la Ikon Gallery, Birmingham, Angleterre, R.-U.
- 1980 *Irene Whittome 1975-1980*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC) [itinéraire en 1981 : Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.); The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.); The Art Gallery of Hamilton, Hamilton (Ont.)]. — Catalogue : texte de Jacqueline Fry
- Encaustics 1980*, Galerie Yajima, Montréal (QC)
- 1979 *Paperworks* [2^e installation], Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.). — Film : interview par Mayo Graham
- Irene Whittome : Model One-Work at School/Classroom 208*, P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U.
- 1978 *Irene Whittome : Recent Works*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.). — Dépliant
- Paperworks* [1^{re} installation], Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.)

- 1977 *Paperworks* [installation], Galerie Yajima, Montréal (QC)
- 1975 *Le Musée blanc* [installation], Galerie Espace 5, Montréal (QC)
- 1971 Galerie d'art, Sir George Williams University, Montréal (QC)
- 1969 La Galerie L'Œil, Bruxelles, Belgique
La Galerie Tendances contemporaines, La Louvière, Belgique
- 1966 Centre culturel de la Maison du Canada, Paris, France. — Dépliant
- PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES**
- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal.
— Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
Dialogues [œuvres de la collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada], CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)
La Décennie de la métamorphose, 1982-1992, Musée du Québec, Québec (QC). — Catalogue
- 1991 *Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale*, Musée de Québec, Québec (QC). — Catalogue
Espace dessin, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC)
- 1989 *Les Cent Jours d'art contemporain*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Cité de l'image, Montréal (QC). — Dépliant
«*Trio pour Samuel Beckett*» [coffret fait en collab. avec Raymond Gervais et Rober Racine], Maison du livre, de l'image et du son, Villeurbanne, France [présentée en 1990 comme volet supplémentaire québécois, au Musée d'art contemporain de Montréal, dans le cadre de l'exposition Broken Musik, produite en 1989 par la Gelbe Musik et la Daadgalerie, Berlin, Allemagne]. — Dépliant
«*Trio pour Samuel Beckett*» [installation en collab. avec Raymond Gervais et Rober Racine], Université de Sherbrooke — Galerie d'art, Sherbrooke (QC) [itinéraire : Galerie Oboro, Montréal (QC)]
- 1988 *Un temps, deux lieux*, Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC); Brouage, France; Orangerie du museum d'histoire naturelle, La Rochelle, France; Maison de la culture, La Rochelle, France. — Catalogue
The Historical Ruse : Art in Montreal = La Ruse historique : l'art à Montréal, The Power Plant, Toronto (Ont.).
— Catalogue : comprend un texte de Chantal Pontbriand
- 1987 *Hier Aujourd'hui*, Galerie 13, Montréal (QC)
Elementa Naturae, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
- 1986 *Le Musée imaginaire de ...*, Centre Saidye Bronfman; La Galerie, Montréal (QC)
- 1985 *Montreal Painting : A Second Look = La Peinture à Montréal : un second regard*, Memorial University Art Gallery, Saint-Jean (T.-N.) [exposition itinérante de 1986 à 1987 dans les provinces maritimes]. — Catalogue
Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue
Aurora Borealis, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
- 1984 *Reflets : l'art contemporain au Musée des beaux-arts = Reflections : Contemporary Art at the National Gallery since 1964*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Dépliant
3rd Kotaro Takamura Grand Prize Exhibition, The Utsukushi-ga-hara Open-Air Museum, Hakone, Japon. — Catalogue
- 1982 *Repères, art actuel du Québec = Quebec Art Now*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC) [exposition itinérante]. — Catalogue : comprend un texte de Josée Bélisle
- 1977 *Transparent Things*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.) [itinéraire en 1978 : London Art Gallery, London (Ont.); Alberta College of Art Gallery, Calgary (Alb.); Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.); Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.); Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)]. — Catalogue
Second Dalhousie Drawing Exhibition, Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.). — Organisée par Irene F. Whittome. — Catalogue
Tendances actuelles, Centre culturel canadien, Paris, France. — Catalogue : comprend un texte de René Payant
- 1976 *111 Dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC). — Catalogue
17 Canadian Artists : A Protean View, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue
Directions Montréal 72-76, Véhicule Art, Montréal (QC)
Henry Saxe, Robin Mackenzie, Irene Whittome, David Rabinowitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinowitch, Colette Whiten, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.). — Catalogue
- 1975 *Québec 75 Arts*, Institut d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC) [exposition itinérante au Canada]. — Publication : comprend un texte de Claude de Guise
- 1974 *Camerart, Optica*, Montréal [itinéraire en 1975 : Centre culturel canadien, Paris, France; Centre culturel canadien, Londres, Royaume-Uni; N.A.M.E. Gallery, Chicago, Ill., É.-U.]. — Catalogue
- 1973 *Les Moins de 35 Ans*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC). — Catalogue
X^e Exposition internationale de gravure : Mednarodna gradicna, Ljubljana, Yougoslavie. — Aussi en 1969 (VIII^e); 1967 (VII^e). — Catalogues
- 1972 *IV^e Biennale internationale de gravure*, Cracovie, Pologne. — Aussi en 1970 (III^e); 1968 (II^e)
International Grafik Biennale, Frechen, Allemagne. — Aussi en 1970
- 1971 *Imago*, Galerie Martal, Montréal (QC). — Dépliant
International Print Show, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC)
Concours artistiques du Québec, Montréal (QC). — Catalogue
Sixth Burnaby Print Show, Burnaby Art Gallery, Burnaby (C.-B.). — Aussi en 1969 (Fifth). — Catalogues
- 1970 *Fifth International Triennial of Coloured Prints*, Grenchen, Suisse
II^e Biennale internationale d'art graphique, Florence, Italie
IX Internacional Dibujos Joan Miró, Barcelone, Espagne
- 1969 *Jeunes graveurs de Paris*, Aix-la-Chapelle, Allemagne. — Catalogue
Seventh International Exhibition of Prints, Europahaus, Vienne, Autriche
- 1968 Galerie Azuma, Kyôto, Japon
Primera Bienal internacional de grabado, Buenos Aires, Argentine
Second International of Original Drawings, Musée d'art moderne, Fijika, Yougoslavie
Exhibition of the Society of Painters and Etchers, Toronto (Ont.)
- 1967 *Jeunes graveurs à Paris*, Galerie Mundo, Tôkyô, Japon
Municipal Museum, Birmingham, Angleterre, R.-U. — Catalogue
Musée d'art contemporain, Skopje, Yougoslavie. — Catalogue
- 1964 *Young Contemporaries*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.). — Catalogue
- 1963 *The New Design Gallery*, Vancouver (C.-B.)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Publications et œuvres d'édition de l'artiste

- 1988 Danon-Boileau, Laurent. — Lolo et les cochons. — France : Collectif Génération, 1988. — 50 exemplaires, chacun orné de sept dessins originaux
- 1986 Desautels, Denise. — La Répétition. — Montréal : La Nouvelle Barre du jour, 1986. — Photo et illustrations de l'artiste
«Nicole Brossard/Irene F. Whittome». — Installations/Fictions. — Montréal : La Nouvelle Barre du jour. — N.p. — Présentation de Gilles Daigneault et de Denise Desautels. Projet en collab. avec Nicole Brossard
- 1985 Molin-Vasseur, Annie. — Passion Puissance. — Saint-Lambert (QC) : Noroît. — Dessins de l'artiste
- 1963 Book of Insects. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1963. — Livre d'artiste

Livres

- 1989 Fry, Jacqueline. — Le Musée des traces d'Irene F. Whittome. — Montréal : Éditions Parachute, 1989. — 64 p.
- 1987 Payant, René. — Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987. — Laval : Éditions Trois, 1987. — P. 301-318, 483-486
- 1981 Payant, René. — «Le choc du présent. Notes sur la performance : l'effet cinéma». — Performances : text(e)s et documents. — Sous la dir. de Chantal Pontbriand. — Montréal : Parachute, 1981. — P. 125-137. — Actes du colloque : Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme. — Repris dans : Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 301-318
- Guillaumont, Dominique. — «Irene Whittome». — L'art mis en boîte. — Sous la dir. de Thérèse Dion. — Montréal : Université du Québec à Montréal, 1981. — N. p.
- 1974 Mogelon, Alex; Laliberté, Norman. — Art in boxes. — Toronto : Van Nostrand Reinhold, 1974. — P. 71, 109, 111, 128

Articles de périodiques

- 1991 Brunet Weinmann, Monique. — «L'éternité transitoire d'Irene Whittome». — Vie des Arts. — Vol. XXXV, n° 142 (mars 1991). — P. 60
- Genereux, Linda. — «Reviews : Irene F. Whittome; Art Gallery of Ontario». — Artforum. — Vol. XXIX, n° 6 (Feb. 1991). — P. 139-140
- Jassaud, Gervais. — «Irene F. Whittome; Art Gallery of Ontario». — Art press. — N° 156 (mars 1991). — P. 94
- Lacroix, Laurier. — «Irene F. Whittome : du mouvement à la transgression». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, n° 5 (déc. 1991/janv. 1992). — P. 6
- Lacroix, Laurier. — «Irene F. Whittome, suite». — Etc Montréal. — N° 14 (Printemps/avril 1991). — P. 42-44
- 1990 Thériault, Michèle. — «Musée des traces : markings in time». — AGO News. — (Oct. 1990). — Publication du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
- Trudel, Jean. — «L'imaginaire comme objet de curiosité». — Parachute. — N° 57 (janv./févr./mars 1990). — P. 4-9
- 1989 Gale, Peggy. — «At the silent centre : tracing personal and cultural history with Irene F. Whittome». — Canadian Art. — Vol. 6, n° 3 (Fall/Sept. 1989). — P. 88-93
- Ollivier, Sylvie. — «Irene F. Whittome, le Musée des traces». — Etc Montréal. — N° 10 (hiver 1989). — P. 48-49
- 1987 Falk, Lorne. — «Irene F. Whittome : interviewed by Lorne Falk». — C Magazine. — N° 13 (Spring 1987). — P. 44-49
- Lacroix, Laurier. — «Narcisse plonge : sur deux séries récentes d'Irene F. Whittome». — Vie des Arts. — Vol. XXXI, n° 126 (printemps/mars 1987). — P. 32-33

St-Gelais, Thérèse. — «Irene F. Whittome; Galerie Christiane Chassay». — Parachute. — N° 48 (sept/oct/nov. 1987). — P. 49-50

- 1983 Racine, Rober. — «Irene Whittome; Galerie Yajima». — Vanguard. — Vol. 12, n° 1 (Feb. 1983). — P. 31-32
- 1981 Allen, Karyn. — «Irene Whittome : 1975-1980». — The WAG, The Winnipeg Art Gallery Magazine. — (June 1981). — P. 4-7
- Fry, Jacqueline. — «Le Musée dans quelques œuvres récentes». — Parachute. — N° 24 (automne 1981). — P. 33-45
- Howarth, Kathryn. — «Irene Whittome at 49th parallel». — Art in America. — Vol. 69, n° 10 (Dec. 1981). — P. 143-144
- Martin, André. — «Irene Whittome, un musée au Musée de Montréal». — Vie des Arts. — Vol. XXV, n° 102 (printemps 1981). — P. 67-68
- Nemiroff, Diana. — «Accumulating intuition : Irene Whittome». — Vanguard. — Vol. 10, n° 1 (Feb. 1981). — P. 8-15; p. couv.
- 1980 Lamoureux, Johanne. — «Irene Whittome : parcours en salles; Musée des beaux-arts de Montréal». — Parachute. — N° 21 (hiver 1980). — P. 43-45
- McConathy, Dale. — «Irene Whittome's musée blanc and the Voices of Silence». — ArtsCanada. — Vol. XXXVII, n° 3, issue n° 238/239 (Dec. 1980/Jan. 1981). — P. 24-27. — Repris partiellement dans : Irene Whittome, New York, 49^e Parallèle, 1981
- Racine, Rober. — «La leçon d'Irene Whittome». — Propos d'art. — Vol. 1, n° 1 (hiver 1980/81). — P. 9
- 1978 Payant, René. — «Regards sur le travail d'Irene Whittome». — Vie des Arts. — Vol. XXIII, n° 91 (été 1978). — P. 28-30. — Repris avec des modifications dans le livre de René Payant : Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987 Laval, Éditions Trois, 1987, p. 482-485
- 1977 Payant, René. — «Irene Whittome : le discours blanc, de l'invention du classement au classement de l'invention». — Parachute. — N° 7 (été 1977). — P. 10-15. — Repris dans le livre de René Payant : Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 113-124. — Partiellement repris dans le catalogue : Tendances actuelles, Paris, Centre culturel canadien, 1977, p. 31
- 1976 Burnett, David. — «Irene Whittome». — ArtsCanada. — Vol. XXXIII, n° 2 — n° 206/207 (July/Aug. 1976). — P. 6-7

KRZYSZTOF WODICZKO

Né à Varsovie, Pologne, en 1943. Il s'établit au Canada en 1977. Vit là où il travaille.

Il fait des études d'art et de design industriel à l'Académie des beaux-arts de Varsovie et obtient une maîtrise en beaux-arts en 1968. Il travaille comme designer industriel et enseigne à la Polytechnique de Varsovie, de 1968 à 1977. Depuis 1975, il est invité à enseigner dans des universités au Canada, aux États-Unis et en France.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *Krzysztof Wodiczko : instruments, proyeccios, vehicles* [exposition rétrospective], Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, Espagne. — Publication Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France
- Krzysztof Wodiczko* [exposition rétrospective], Muzeum Sztuki, Łódź, Pologne. — Catalogue : textes d'Andrzej Turowski, de Krzysztof Wodiczko et al.
- 1991 *Poliscar*, Josh Baer Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Dépliant : texte de Krzysztof Wodiczko et de Restless Productions
- 1989 *New York City Tableaux : Tompkins Square*, Exit Art, New York, N.Y., É.-U. [exposition itinérante aux États-Unis : The Painted Bride Art Center, Philadelphie, Penns.; Portland Art Museum of Art, Oregon Art Institute, Portland, Or.; Washington Project for the Arts, Washington, D.C.;

- Wexner Center for the Visual Arts, The Ohio State University, Columbus, Ohio]. — Catalogue : textes de Papo Colo, de Neil Smith, de David Lurie et Krzysztof Wodiczko, de Rosalyn Deutsche et de Julie Courtney
- Krzysztof Wodiczko [exposition rétrospective], Matrix Gallery, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., É.-U.
- Hal Bromm Gallery, New York, N.Y., É.-U. — Aussi en 1987 (*The Real Estate Projection*); 1984; 1983; 1980; 1978; 1977
- Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France
- 1988 Krzysztof Wodiczko [exposition rétrospective], San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, Calif., É.-U. — Catalogue : texte de Madeleine Grynstejn
- Public Image : Homeless Projects by Krzysztof Wodiczko and Dennis Adams*, The Clocktower, Institute for Art & Urban Resources, New York, N.Y., É.-U. — Publication (*Modern Dreams : The Rise and Fall of Pop Art*)
- Krzysztof Wodiczko WORKS 88, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., É.-U. — Dépliant : texte de Philip Rosenzweig
- Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Vienne, Autriche
- 1987 *Counter-Monuments*, Hayden Gallery, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, Mass., É.-U. — Catalogue : texte d'Ewa Lajer-Burcharth
- 1986 *Canada, XLII Biennale di Venezia : Krzysztof Wodiczko, Melvin Charney*, Venise, Italie. — Organisée par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Catalogue : texte de Diana Nemiroff
- The Homeless Projection : A Proposal for Union Square*, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., É.-U.
- Galeria Foksal, Varsovie, Pologne. — Aussi en 1977; 1976 (cat.); 1975 (cat.); 1974; 1973 (cat.)
- 1985 Krzysztof Wodiczko, Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (N.-É.). — Dépliant (*Public Projection*) : texte de Krzysztof Wodiczko
- Public Projections, photographs-documentation*, Galerie du centre culturel de la Maison du Canada, Londres, Royaume-Uni
- The Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord, R.-U.
- The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.). — Aussi en 1983
- Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, Purchase, N.Y., É.-U.
- Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (Ont.)
- 1982 *Poetics of Authority*, Art Gallery of South Australia, South Australian College of Advanced Education, Adelaïde, Australie. — Catalogue : texte d'Ailsa Maxwell
- 1981 *Public Projections*, Eye Level Gallery, Halifax (N.-É.). — Catalogue
- Franklin Furnace, New York, N. Y., É.-U.
- Artspace, Peterborough (Ont.)
- Charlottetown (Î.-P.-É.)
- 1979 *Pojazd 2 (Véhicule 2)*, Optica, Montréal (QC)
- Eye Level Gallery, Halifax (N.-É.). — Catalogue (*Projection*). — Aussi en 1977
- Gallery 76, Toronto (Ont.)
- 1978 Artists Space, New York, N.Y., É.-U.
- 1977 P.S. I, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, N.Y., É.-U.
- A Space, Toronto (Ont.). — Aussi en 1976
- 1976 Véhicule, Montréal (QC)
- Galeria Akumulatory 2, Poznań, Pologne. — Aussi en 1975; 1973
- Galerie St. Petri, Lund, Suède
- 1975 Krannert Center for the Performing Arts, University of Illinois, Urbana-Champaign, Ill., É.-U.
- NAME Gallery, Chicago, Ill., É.-U.
- 1972 Galeria Wspólczesna, Varsovie, Pologne. — Aussi en 1970

PROJECTIONS PUBLIQUES

- 1980- Projections d'images organisées de nuit à l'extérieur sur la façade d'édifices ou de monuments architecturaux. Ces projections publiques ont eu lieu dans plusieurs pays : Allemagne, Australie, Canada, Espagne, États-Unis, Israël, Royaume-Uni, Suisse.

Représentant des projets et des projections publiques de Krzysztof Wodiczko : Restless Productions, New York, N.Y., É.-U.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 *Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Catalogue; cahier avec propos et projets des artistes
- Muzeum Sztuki : W Łódzi 1931-1992 : la collection du Musée de Łódź*, Musée d'art contemporain, Lyon, France. — Catalogue
- Beyond Glory : Re-Presenting Terrorism*, Maryland Institute, College of Art, Baltimore, Mar., É.-U.
- 1991 *The Projected Image*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U. — Catalogue
- Power : Its Myths, Icons and Structures in American Culture*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind., É.-U. — Catalogue
- No Laughing Matter*, Independent Curators Incorporated, New York, N. Y., É.-U. [exposition itinérante]
- The Political Arm*, John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- Night Lines*, Centraal Museum, Utrecht, Pays-Bas. — Catalogue
- Artists of Conscience : 16 Years of Social and Political Commentary*, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- The Hybrid State : A Project of Parallel History*, Exit Art, New York, N.Y., É.-U.
- The Art of Advocacy*, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., É.-U. — Catalogue
- 1990 *First Tyne International 1990 : A New Necessity*, National Garden Festival, Gateshead, Angleterre, R.-U. — Catalogue
- The Decade Show*, The Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA); The New Museum of Contemporary Art; The Studio Museum of Harlem, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Life-Size : A Sense of the Real in Recent Art*, The Israel Museum, Jérusalem, Israël
- El Sueño Imperativo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Espagne. — Catalogue
- Goya à Beijing*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC) [exposition itinérante]. — Organisée en collab. avec la Fondation Canada-Chine, Montréal (QC)
- Rhetorical Image*, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., É.-U.
- Selections from the Permanent Collection*, Museum of Contemporary Art, San Diego, Calif., É.-U. [exposition itinérante]
- 1989 *Image World : Art Media Culture*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Magiciens de la Terre*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou; Grande Halle, La Villette, Paris, France. — Catalogue
- Fictions*, Aéroport international de Mirabel, Mirabel (QC). — Organisée par LGE-Les Grands Espaces et Aubes 3935 Galerie, Montréal (QC). — Catalogue
- Vision and Unity*, Van Reekum Museum, Apeldoorn, Pays-Bas
- 1988 *Public Discourse*, Real Art Ways (RAW), Hartford, Conn., É.-U.
- Waterworks*, R. C. Harris Filtration Plant, Toronto (Ont.). — Catalogue
- 1987 *Documenta 8*, Cassel, Allemagne. — Catalogue
- Poetic Injury : The Surrealist Legacy in Postmodern Photography*, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U. — Catalogue
- Immigrants and Refugees : Heroes or Villains*, Exit Art, New York, N.Y., É.-U.

- 1986 XLII Biennale di Venezia, Venise, Italie. — Catalogue
Lumières : Perception – Projection, Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
Liberty and Justice, The Alternative Museum, New York, N.Y., É.-U.
Expanding Commitment, Maryland Institute, Baltimore, Mar., É.-U.
Wallworks, John Weber Gallery, New York, N.Y., É.-U.
- 1985 *Aurora Borealis*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal (QC). — Catalogue
18ª Bienal Internacional de São Paulo : Entre a ciência e a ficção, São Paulo, Brésil. — Catalogue. — Aussi en 1965
Alles und noch viel mehr : das poetische ABC, Kunstmuseum, Berne, Suisse. — Catalogue
Eastern Europeans in New York, El Bohio, New York, N.Y., É.-U.
- 1984 *New York/Canada, 49ª Parallèle*, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., É.-U.
Body Politic, Tower Gallery, New York, N.Y., É.-U.
Public Comments, Center of Contemporary Art (COCA), Seattle, Wash., É.-U.
Künstler aus Kanada : Räume und Installationen, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne. — Catalogue
Présences polonaises, Centre Georges Pompidou, Paris, France. — Catalogue
- 1982 *Fourth Biennale of Sydney : Vision in Disbelief*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie. — Catalogue
- 1979 *Sydney Biennale*, Sydney, Australie
Biennale du dessin, Lisbonne, Portugal
- 1977 *Documenta 6*, Cassel, Allemagne. — Catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Écrits de l'artiste

- 1991 Krzysztof Wodiczko with David Lurie : the homeless vehicle project. — Kyoto : Kyoto Shoin, 1991. — [48] p. — (ArT Random, 81)
- 1990 «Projections». — *Perspecta*. — N° 26 (1990). — P. 273-288; p. couv.
- 1989 Wodiczko, Krzysztof; Lurie, David V. — «A vehicle for the urban nomads». — *Public*. — N° 2 (1989). — P. 74-79. — N° thématique : The lunatic of one idea. — Publication du Public Access Collective, Toronto
- 1988 Wodiczko, Krzysztof; Lurie, David V. — «Homeless vehicle project». — *October*. — N° 47 (Winter 1988). — P. 53-67. — Voir aussi : «Conversations about a Project for a Homeless Vehicle [transcription d'une interview entre K. Wodiczko et des utilisateurs du véhicule]», p. 68-76
- 1987 «Strategies of public address : which media, which publics?». — *DIA Art Foundation Discussions in Contemporary Culture* no. 1. — *Sous la dir. de Hal Foster*. — Seattle : Bay Press, 1987. — P. 41-45
- 1984 «Talking : a habit : for the de-incapacitation of the avant-garde». — *Parallogramme*. — Vol. 9, n° 4 (Apr./May 1984). — P. 22-26
- 1985 «The wall». — *Circa*. — N° 24 (Sept./Oct. 1985). — P. 17-23
- 1983 «Public projection». — *Canadian Journal of Political and Social Theory = Revue canadienne de théorie politique et sociale*. — Vol. 7, n° 1/2 (hiver/printemps 1983). — P. 185-187
- 1980 Ostrowski, Andrzej [alias Krzysztof Wodiczko]; Beveridge, Karl. — «West-East : the depoliticization of art». — *Fuse*. — Vol. 4, n° 3 (Mar. 1980). — P. 140-143

Livres

- 1989 Michaud, Yves. — «Des deux côtés d'une vitre». — *L'artiste et les commissaires*. — Nîmes : Jacqueline Chambon, 1989. — P. 203-219. — (Rayon art)

- 1988 Finkelparl, Tom. — «Public image : homeless projects by Krzysztof Wodiczko and Dennis Adams». — *Modern dreams : the rise and fall of pop art*. — Boston : Institute of Contemporary Art; New York : The Clocktower; Cambridge : The MIT Press, 1988. — P. 111-118

Articles de périodiques

- 1991 Hess, Elizabeth. — «Secret (homeless) agent man». — *The Village Voice*. — (Sept. 24, 1991). — P. 89
 Reisman, David. — «Looking forward : activist postmodern art». — *Tema Celeste*. — N° 29 (Jan./Feb. 1991). — P. 58-62
- 1990 Decter, Joshua. — «Review : Krzysztof Wodiczko; Exit Art». — *Arts Magazine*. — Vol. 64, n° 5 (Jan. 1990). — P. 97
 Gragg, Randy. — «Bringing homelessness indoors». — *Artweek*. — Vol. 21 (Nov. 1, 1990). — P. 13-14
 Lee, David. — «Krzysztof Wodiczko : projecting an image». — *Arts Review*. — Vol. 42, n° 603 (Nov. 2, 1990). — P. 603
 Reisman, David. — «Review : Krzysztof Wodiczko; Exit Art». — *Artscribe*. — N° 79 (Jan./Feb. 1990). — P. 80
 Shane, G. — «Street performance; The homeless vehicle project». — *Journal of Architectural Education*. — Vol. 43 (Summer 1990). — P. 37-42
 Wilson, George. — «Krzysztof Wodiczko's homeless vehicle project». — *Street News*. — (Apr. 1990). — P. 19
- 1989 Gilroy, Roger. — «Projection as intervention : an interview with Krzysztof Wodiczko». — *New Art Examiner*. — Vol. 16, n° 6 (1989). — P. 29-31
 Heartney, Eleanor. — «Krzysztof Wodiczko». — *C*. — N° 23 (Fall/Sept. 1989). — P. 42-45
 Mahoney, Robert. — «Krzysztof Wodiczko». — *Arts Magazine*. — Vol. 63, n° 6 (Feb. 1989). — P. 89
- 1988 Atkins, Robert. — «Homicide, homelessness and winged pigs». — *The Village Voice*. — (Jan. 19, 1988)
 Buck, Louisa. — «Bright lights, big cities : the work of Krzysztof Wodiczko». — *The Face*. — (June 1988). — P. 48-49
 Dollens, Dennis. — «Homeless vehicles». — *ID Magazine of Industrial Design*. — Vol. 35, n° 3 (May/June 1988). — P. 114
 Furlong, William. — «Krzysztof Wodiczko in conversation with William Furlong». — *Art Monthly*. — N° 120 (Oct. 1988). — P. 11-12
 Heartney, Eleanor. — «Living on wheels». — *Artnews*. — Vol. 87, n° 6 (Summer 1988). — P. 18
- 1987 Lajer-Burcharth, Ewa. — «Urban disturbances». — *Art in America*. — Vol. 75, n° 11 (Nov. 1987). — P. 146-153, 197
 Smith-Rubenzahl, Ian. — «Krzysztof Wodiczko [interview]». — *C Magazine*. — N° 12 (Winter 1987). — P. 56-63
- 1986 Crimp, Douglas; Deutsche, Rosalyn; Lajer-Burcharth, Ewa. — «A conversation with Krzysztof Wodiczko». — *October*. — N° 38 (Fall 1986). — P. 22-51. — Repris dans : *Discourses : conversations in postmodern art and culture*. — *Sous la dir. de Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker et Karen Fiss*. — New York : The New Museum of Contemporary Art; Cambridge : The MIT Press, 1990. — P. 304-323
 Deutsche, Rosalyn. — «Krzysztof Wodiczko's homeless projection and the site of urban "revitalization"». — *October*. — N° 38 (Fall 1986). — P. 63-98
- 1985 Horne, Stephen. — «Krzysztof Wodiczko : Grand Parade Memorial Projection, Halifax». — *Vanguard*. — Vol. 14 (Nov. 1985). — P. 30
- 1984 «Unmasking monuments : Krzysztof Wodiczko». — *Section a*. — Vol. 2 (Feb./Mar. 1984). — P. 2
- 1983 Borsari, Joan. — «Krzysztof Wodiczko : power and ideology». — *Vanguard*. — Vol. 12 (Nov. 1983). — P. 14-17
- 1979 Coutts-Smith, Kenneth. — «Vehicles : Krzysztof Wodiczko; Optica Gallery; Eye Level Gallery». — *Artists Review*. — Vol. 2 (Apr. 1979). — P. 2-4

TRADUCTIONS ET VERSIONS ORIGINALES

PERSISTENCE IN THE NIGHT¹

You asked me what I believe. I believe that all the ordinances of our morality are concessions to a society of savages.

Musil

Musil once wrote that the only true problem of ethics is to make man capable of great things even though he is a pig. The point is not that all is bad, but rather that degradation threatens each and every one of us. The proposition is not an endorsement of apathy or resignation of any kind. It is simply a reminder that, in our unhappy world, those who find themselves armed with genuine convictions and deeply held values are hard put to do their duty without becoming militants of the categorical imperative, zombies of law and order, destined to sacrifice their own lives and possibly those of others. For today we know that conscience and reason are not infallible judges of good and evil.

In fact, Rousseau was right and Voltaire was wrong: we can no longer serenely accept that there is a correlation between cultural refinement and moral conscience. We are living at a time of extreme crisis and everything depends on our remaining lucid; a century of extraordinary barbarism, suffering and darkness is drawing to a close. Perhaps the most definitively stupid century of the whole of humanity's history. Optimism is out of the question. In our present situation, optimism is an attitude that can only be adopted by those who lack knowledge of our century "of night, war and death."² The rest of us are tormented by the feelings of the most profound pessimism; our faith in Progress has been permanently shaken. We are caught in a civilization which, ultimately, has thrown into doubt not any particular system of values or traditions but the very possibility of morality itself. Our century, our burning, bleeding history, pushes the experience of pain beyond the flesh, into our soul and our consciousness.³ And ultimately, it is the essence of the human, as a being capable of susceptibility to freedom and truth,

that is apparently being destroyed by the process. We, twentieth-century barbarians, must live with the tragic knowledge that our secular ideals have decayed and that we, to a very large extent, have decayed along with them.

Our insane epoch has been a time of too many relentless struggles against old abuses, of worn-out cultural and moral formulas, of futile attempts to screen the barbarism that no one dares name. What is the point, then, of opening yet another museum? What can be the significance, today, of such an institution? Surely the oppressively endless repetition of disasters and catastrophes must render any museological project irrelevant? Given the implacable reality of instability and injustice, of war and destruction, of the imminent disappearance of the human race and of the entire planet, why create a museum and why present an exhibition such as this one? How can we still dare to brandish art in the face of inhumanity? No one would have the nerve any longer to claim, as Victor Hugo did, that to open a school is to close a prison. Schools, libraries, theatres, universities and art museums flourished with shameful vigour in the shadow of the fields of horror. It cannot be denied: Professor Heidegger was a Nazi, Weimar is only a few kilometres from Buchenwald.

Adorno wrote that "the idea of a resuscitated culture after Auschwitz was a delusion and an absurdity." We feel terribly deeply the despair arising from our state of material and ideological shipwreck, in which cultural values are simply no longer a burning issue. But at the same time, we know that our struggle toward a new ideology must take into account the movements of war and of death that have undermined the very possibility of ethics. The task is enormous, the odds almost ludicrous; nonetheless, in the company of artists, in places of culture like museums, we are obliged to labour tragically toward the resurrection of meaning, to set ourselves conscientiously to defining what George Steiner has called "post-culture." We must commit ourselves to the future, to the survival of Western civilization, which still has the potential to fulfil human life, to make it happy, to direct it toward a certain form of truth, a certain vision of moral responsibility, without illusion. Indeed, is there any other capable of satisfying us, heirs that we are to

2,500 years of efforts to establish the permanence of certain values without turning History into a series of infernal follies?

Asking us to give up this culture would be tantamount to asking us to give up living. Because living is first and foremost relating to the world, being open to the world, caring about the world. And every cultural enterprise helps us to pursue this end, enables us to interpret life and thus to withstand it better. Culture is not the whole of life; it is that moment of it in which we reflect and share, it is a guarantee that a degree of unity exists between the members of a society. Thought, will, religious feeling, aesthetic emotion — all the various cultural activities composed and re-composed by individuals in order to make sense of life are governed by rules that transcend us all. Culture is an attempt to solve the riddle of existence, the mystery of being, an attempt to define humanity's place in the world. Living is relating, to oneself, to others and to objects. Living fully, living culturally, is turning toward others, striving toward the ideal of a life defined by the True, the Good and the Beautiful — or by what passes for these notions today.

The Bible tells us that after having created the World, God brought all the elements of his creation together so that Man could name them and give them life by bestowing on them meaning and value, moulding them in the image of his own language. Hegel maintained that in this way the Creature defined his position in the world: "Adam annihilated the animals in their existence as existents." From the start, then, from the very first moments, man was condemned to experiencing the world solely in terms of the meaning he gave it, solely in terms

1. Title of a 1950 watercolour by Paul-Émile Borduas, exhibited for the first time in Saint-Hilaire the year of its execution.

2. The philosopher Jan Patočka — who died in 1977 while in police custody, following compulsory interrogations — wrote that the twentieth century is "a period of night, war and death" (Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'Histoire*, Paris, Verdier, 1982, p. 130).

3. According to Hannah Arendt, the various forms of totalitarian domination have utterly altered humanity's view of death. "For," she writes, "we know today that killing is far from the worst that man can inflict on man, and that on the other hand death is by no means what man most fears." In view of our experiences, she considers it opportune "to investigate the philosophical dignity of the experience of pain, which present-day philosophy looks down upon..." (Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1968, "Hermann Broch 1886-1951," p. 127).

of his own fundamental definitions of self and of other. If we accept this view, we see that what Bataille and Blanchot discovered on the walls of the caves at Lascaux was evidence of the only birth date that has any real significance for us, the emergence of something unique — man's affirmation of his power to initiate, his capacity to create and re-create meaning, a meaning that constantly evolves under the scrutiny and interpretation of successive generations, from the very first humans, to us, and beyond.

Art is the chief indicator of the fundamentally dual nature of human life. Beyond the realm of sensual impressions and immediate needs, separate from those judgments of the understanding that aim at objectivity, there is this world of primal culture, this mass of meanings, this flux of values and beliefs that transport and enliven life. And of this transcendental sphere, of this network of relations between minds and objects, art is the expressive form most charged with meaning. In other words, art is the instrument through which human life is made manifest. Because of art there exists, for us, another world, beyond the world of the senses. It behooves us to cherish and preserve it, for it reveals and gives shape to the transcendental dimension so crucial to any attempt to rise above everyday existence.

According to Yeats, human responsibility has its roots in dreams and creativity. The work of art is one of the most marvellous, enigmatic manifestations of the distance between self and self. It is a disjunction, a fissure in a mind dedicated to perceiving and interpreting itself. The painting, the installation, the video — each is a specific entity, endowed with its own inalienable ontological nature. Art is a language in the sense that the work of art speaks of how the artist is, how he relates to his fellow humans and his environment.

Art explores the meaning of self and of other. It constitutes a total view of the world, a summing-up of a society's and a particular individual's attitude toward history and ethics. It has often been noted: a great artist is not of his time, he *is* his time. Moreover, an artist can use his art as a potent weapon to denounce injustice and to deride the cupidity of those in power.

Even in classical times, satire was employed as a sophisticated form of criticism. By the Middle Ages, the sculptors of gargoyles and rustic figures were regularly thumbing their noses — and worse — at the authorities. A work by Pieter Bruegel the Elder, *The Adoration of the Magi* (1564), is still infused with this medieval spirit: it shows the Child, seated on the Virgin's knee, clearly terrified by the grotesque figures that cluster around him, offering empty symbols of wealth and power. Joseph, on the other hand, is depicted as a lumpish peasant, evidently well pleased by the richness of the presents arrayed before him.

But the artist can also foretell times to come, sense the wind of change, report on the potential and the possible. The art work is then no longer a reflection of an already existing world, but a plan for a new world that is unfurling, evidence of an altered reality that awaits transformation or re-creation. The art object then illustrates or suggests an order (or a disorder) that does not yet exist, but that the artist summons up with all his power, by whatever means he can. And it is then that the work of art becomes an act of anticipation, a plan for reform, a manifesto for revolution. In the work of Cimabue, for example, during the thirteenth century, and in that of Duccio and Giotto, there was already — combined with an exquisite balance between the divine and the human — a hint of the reversal that would put the experience of the World, Nature and Man above faith, a remarkable foreshadowing of the gradual humanization of the divine and deification of man that was to occur. And, more recently, in the nineteenth century and especially in the twentieth, there has been a new reversal, a new revolt, resulting on the one hand from a radical reexamination of objective reality, and on the other from a profound shift in values. The paintings of Cézanne, the works of the Cubists, the events of Dada and Surrealism, Pollock's drippings and Riopelle's mosaics are not simply attempts to explore the natural order: all these works are related to the idea of a world that does not yet exist, but that is linked to our own like the potential to the actual; all are part of the ongoing effort to construct a new reality.

In presenting the pieces commissioned from artists especially for the exhibition *Pour la suite du Monde*, the Musée is thus

hoping to reflect this dually critical and "prophetic" aim so consistently and originally present in today's art. They are works that prove how artists still remain conscious of their fundamental vocation as critics and visionaries. These artists push to their very limits the methods and meaning of their creations; they adopt extreme positions — sometimes so extreme that the work becomes virtually parabolic. The stage on which contemporary art is enacted is situated at the frontiers of the senses, of freedom and of creation. But this art is always enacted within the special relation it establishes with the spectator. Once again, the artist is there to assist his fellow humans in their contemplation of harsh reality or their invention of a new future. The creator invariably offers a personal and decisive point of view, a comprehensive and urgent vision of himself and others. The artist is therefore an individual who is committed, deeply involved in the particular circumstances of his community. Above all, through his vocation and his attitudes, he demonstrates that he also has a role to play in the community of beings and of things. As a creator — with the goal of being more sensitive, more receptive to the true meaning of events, of better understanding the problems — the artist can avert the future that threatens. In fact, in his own way and by his own means, the artist presents us with his meditations upon the great problems that afflict society.

In presenting this exhibition, the Musée d'art contemporain de Montréal is also fulfilling its social role. By definition, a museum assembles and classifies collections of works that are of particular interest — historical, technical, scientific, artistic and so on — with a view to preserving them and offering them to the public.

A museum of contemporary art has, then, the usual museological function to perform; but it must also concern itself with what is alive, dynamic, current, with what is at the heart of contemporary propositions and protestations. The exhibition *Pour la suite du Monde* has grown out of this desire to actively participate, to be receptive to self and to other. It actually provides incontrovertible proof of the Musée's power to state its position, through the art of today, regarding the

society that is and should be developing. With this exhibition, the institution makes accessible what is encompassed by the work of art — its subject, its history, its meaning — focuses on the significance of contextualized identity, models and means of expression, and ultimately examines the contemporary relation between self, world and other.

What does this mean? That contemporary modernity — or post-modernity, if you will — has become conservative in its own time? That it has become in some sense its own museum? There is truth in Meschonnic's view that the museum "now makes art possible"⁴: it has become, for better or worse, a kind of substitute for the notion of the avant-garde. From traditionalist, hopelessly Napoleonic, the museum seems to have become "interventionist," young, cool, on the lookout for new artistic movements, predicting as they emerge what will count in the future that is imminent. The museum has shifted, in fact, from conservative to creative.

But we do not actually judge art in museums — or, at least, as little as possible! We preserve art, we offer it an additional opportunity to live, we strive to live ourselves with art and its audience, through them and for them. It is the institution's goal, then, that the pedagogical relationship which exists between it and its various publics should remain non-authoritarian. The Musée d'art contemporain de Montréal is particularly suspicious of roads with too many signposts, of dogmatic expert views and of theories based on the one and only "right" way of perceiving a work of art. As the exhibition *Pour la suite du Monde* illustrates, ideas, goals and wishes can turn the museum space into an agora, a place of exchange, a centre for multiple accounts and visions of art, but also for multiple accounts and visions of the society from which it springs, of the artists that create it and of the public that flocks to appreciate it.

No one is immune to the necessity for communication between minds. The highest form of life, in art as elsewhere, is co-existence. The world of art, like the universe itself, has a need for communion, connection and companionship. For the

4. Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988, p. 163.

artist as for everyone else, as for the Musée, the presence of the other is always correlated to one's own presence in the world. The Musée exists precisely as a place of union between art and life, artists and the world, beings and things, present and past. The Musée is an effort to coordinate views, a program of cooperation aimed at enlightenment, a desire to bring together in one place our life and our art and to contrast them with the investigations into the present, past and future conducted by people from elsewhere.

It cannot be overemphasized: this institution is part of the discourse on history and society, a contemporary focus of the age-old discussion about human goals, one of the centres for posing our own question about the meaning of life. It is a place in which to reflect on the conduct of the moral and creative individual. Perhaps, in the end, the Musée's main preoccupation can only be ethics, or the study of the different value systems that underpin the various forms of collectivity manifested in art and creation. The Musée is an institution dedicated to knowledge, a stronghold of the critical spirit, a place where the intellectual flame is kept burning, where are concentrated the creative forces of our inner impulses, our feelings, our desires and our hopes. And hence it is also a centre for morality, a place where behaviour within society can be regulated, where temporary states can be made permanent, a place for education and improvement. After all, an ethical precept, a value, is — as the word indicates — what it is worth striving for, what gives life its value, what makes work worthwhile and gives meaning to suffering, even the suffering we inflict upon ourselves and upon others. Within this view, the Musée d'art contemporain de Montréal is no longer simply a repository for collective memory, a new instrument in the education of the men and women of today. It acquires the force and scope of a centre where culture flourishes, in all its diversity and contradiction. And it becomes a place in which art, artists and the public co-exist in time, a point of convergence for myriad ethical and aesthetic views of the world.

With art, with the works, with the Musée, it is now the moment to calmly turn back to culture and to ethics, to imbue

life with new meaning, always alert to the risk of a possible return to barbarism. In our "post-cultural" society, this new approach to being must ignore demands to be silent just as it must avoid chronic complaint, must free the spirit of both the mirage of secular happiness and the insidious obstacles raised by false wealth. All is now ambivalence. Nevertheless, we must say yes to culture, yes to art, yes to the creations of artists, yes to museums themselves, but without seeing in them the "substitute absolute" (Starobinski) that too many banner-bearers would have us find. We must labour, dedicatedly and lucidly, "for the continuation of the world," we must say yes to a world that embodies a new awareness of culture as a critical spirit, as a sense of astonishment and wonder, as the ethical, aesthetic and political responsibility of each and every one of us.

Marcel Brisebois
Director

WORD OF INTRODUCTION

In explicit fashion, the Musée d'art contemporain de Montréal has temporarily renounced its usual obligation to be objective. It has also relinquished the distance that is generally established between the subject of an exhibition and the museum itself as a specialized institution. *Pour la suite du Monde* thus constitutes proof of the Musée's social commitment; with it, the institution endorses the overall attitude of the artists and authors who, far from projecting a nihilist vision of the future, actually propose to launch decisive action before it is too late.

As a place for expressing contemporary artistic issues, I believe that it is, indeed, a museum's duty to present the many views illuminating our present time. It is in the hope of a better world that the Musée d'art contemporain de Montréal today celebrates the opening of its new building, where learning, thought, discovery and aesthetic enjoyment, among other things, should be possible.

Credit for this ambitious exhibition project goes to two curators, Gilles Godmer and Réal Lussier. It was during my term as Chief Curator that they took on the substantial mission of making the selection. They have brilliantly succeeded in bringing together the different artistic practices in a coherent yet varied whole. This sizable challenge proved to be a match for their abilities, for *Pour la suite du Monde* would certainly not have been possible without their determination and their love for the artists and their art.

It must also be said that constructing a new building of this nature inevitably contains unknowns. We could mention, for example, the fact that, while most artists today conceive their works with a prior knowledge of the exhibition site itself, in order to better integrate it into the work — or, on the contrary, to better deny and criticize it — the Musée's exhibition spaces existed only on paper or, at best, in a state of constant transformation. Despite this inconvenience, the artists demonstrated their faith and agreed to carry out their projects

on the basis of incomplete data. Moreover, in addition to the galleries regularly used to display works, other sites are part of the itinerary of this event, sites that are determined more by exhibition-related functions, or considered impure because of insoluble architectural problems. This openness, this freeing of the conventional exhibition gallery should not be exceptional. It should perhaps be seen here as a sign of an attitude without reservations, in which the creative process will have rights.

Juxtaposed to this overflowing from traditional exhibition spaces is an unconfined critical thinking, for the future concerns not only art specialists, but also philosophers, sociologists, scientists and poets. They have consequently been given an opportunity to speak, so that the public may share in their views, their assessments of the situation, and their hopes.

In planning the exhibitions, following many years of work (and hence at a time when the project was under my direction) in which the top priority was always to build a museum that would meet the needs of artists and their public, it seemed urgent to establish the parameters of the institution's mandate. To my mind, a museum of contemporary art had a duty to be tuned in to the artists, as well as to bear witness to their vision. Working towards a loftiness of spirit, a quest for liberty and a desire for justice and peace still seems to me to be a goal characterized by a realistic ideal.

Pour la suite du Monde thus set out to be the symbol of a new attitude of commitment which, while not exclusive to the social cause, will seek to respond to the urgencies felt by the community of artists. This means, in other words, that the Musée d'art contemporain de Montréal certainly appears to identify itself as a promoter of our culture, but also as a place where constraints of specificity are abolished in favour of a more holistic vision. It is therefore no mere coincidence that the new Musée is opening with an exhibition like *Pour la suite du Monde*. Beyond our solely territorial and cultural boundaries, there is a real need to rally round a cause linked to the survival of humanity: a survival that goes beyond physical and material well-being, a survival that must, first and foremost, act through the denunciation of abuse and injustice. A second stage will pave

the way for a renewed humanism in which ethical and moral values will guide choices of attitudes.

Through their works, the artists in this exhibition touch directly on painful subjects relating to this change in values. They examine such topics as poverty, illiteracy, urban violence, racism, sexism and xenophobia. While the fact of approaching these acute problems through works of art may seem to distance the public from pure, gratuitous aesthetic pleasure, this only further confirms the essential function of art, namely to be a critic and visionary.

Manon Blanchette
Cultural Counsellor
Embassy of Canada, Paris

WHEN MAKING ART BECOMES AN ETHICAL ISSUE

If art contributes to, among other things, the way we view the world and shape social relations then it does matter whose image of the world it promotes and whose interests it serves.

Hans Haacke¹

I

The world is changing. That is nothing new; it is a well-known fact. It must be admitted, however, that in recent years we have witnessed a mind-boggling number of political upheavals. The geopolitical map is now in a state we could never have imagined a few years ago. From the fall of the Berlin Wall to the collapse of the USSR, events have come in a rush. Just when the countries of Eastern Europe were opening up, more or less, to democracy, we also saw the bloody repression of the students in Tian An Men Square in Beijing, for example, and the Gulf War.

In the same period, we were grappling with social issues that had reached an alarming level — whether the epidemic proportions of AIDS, the upsurge in homelessness, rising urban violence or the catastrophe of environmental pollution, to name only those which get the most media coverage.

Réal Lussier

And what can we say about the fundamental problem of inequality, which is increasingly blatant and appalling. While, for the first time in its history, the human race has the means to solve the problem of disparity, the gap between the rich and the neediest is widening. Under the imperatives of the laws of economics, a handful of wealthy, consumption-hungry countries thus prospers to the detriment of the rest of humanity, which is divested of all resources, just as, among these same, affluent peoples, inequality grows between the privileged few and a Fourth World made up of such groups as the elderly, single mothers, immigrants and the unemployed.²

The world is changing. What does this actually mean? We often hear various people wonder “Where are we headed?”. This is becoming the great existential question. What is our vision of society? Because if we just open our eyes and our ears, if we pay a little attention, we will also notice, present and well established in the heart of everyday life, such social symptoms as loneliness, family violence, racism and intolerance of all kinds. In a world dominated by material values, the great questions of human dignity, justice, solidarity and tolerance are being posed more and more acutely. At a time when all that counts is performance, profitability and efficiency, with no regard for generosity, human relations and quality of life, it is not surprising that the prevailing system of values is being called into question more than ever before.

This questioning is carried on today by various still-marginal groups with a diversity of interests, but also by a growing number of intellectuals sensitive to the problems affecting our society and concerned about the future of the human race and the planet. Adding to the alert sounded some time ago by experts like Edgar Morin, Albert Jacquard and René Dumont, we have more recently heard the voices of Félix Guattari and Michel Serres,³ among others. These are only some of the best-known names; however, a great many men and women, working in different spheres of human activity, whether philosophy, pure or social sciences, or creative endeavours, are pondering over the value attached to the human being and the demands of our technocratic system, and are demonstrating a commitment toward moral and ethical issues.

Far from being relatively isolated from these concerns, the field of art is a domain in which we see expressed, often

1. *The Fifth Biennale of Sydney, Private Symbol: Social Metaphor*, exhibition cat., Sydney, Biennale of Sydney, 1984, p. 185.

2. On this subject, see the special issue “Le triomphe des inégalités,” in *Le Monde diplomatique: Manière de voir*, No. 5 (Sept. 1989), 98 p.

3. We are thinking of the following works, among others: Edgar Morin, *Pour sortir du XX^e siècle*, Paris, Fernand Nathan, 1981; Albert Jacquard, *Cinq milliards d'hommes dans un vaisseau*, Paris, Le Seuil, 1987; René Dumont (with the collab. of Charlotte Paquet), *Un monde intolérable: le libéralisme en question*, Paris, Le Seuil, 1988; Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989; Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.

with some urgency, increased awareness and denunciations of the major problems of our contemporary world. Here we find one of the particular directions followed by art today, a direction specifically engaged in political debates or social causes. To an even greater extent, however, artists are confirming, through their works, a marked interest in the subjects that determine how they relate to the world. That is the framework we intended for the exhibition *Pour la suite du Monde*. Inspired by the work of numerous artists, by events, by social reality, and presented at a special moment in the history of the Musée, this exhibition proposes to highlight the essential role played by artists in society and, more precisely, aspects of their commitment toward the world.

II

The importance of underscoring the Musée's arrival in the downtown core with an exhibition that would attempt to reach the widest possible audience was self-evident. However, it seemed essential to us, from the very outset of our deliberations, to opt for a theme that would offer the public a link between art and everyday life, between artists' interests and social reality, between the museum institution and urban activity. The very nature of the project meant opening up the traditional image of the museum, establishing a place for the museum in the city. This clearly entailed a bias in favour of bringing out the possible connections between contemporary artistic practices and the human and social condition, while fostering a perception of the museum as an active agent in the life of the community.

This exhibition project, launched in the spring of 1989, further developed through various circumstances and encounters. The initial intentions of its two curators, Gilles Godmer and myself, aware as we were of the concerns demonstrated in current art and the importance of certain social issues, were followed up by meetings with the artists, discussions with our colleagues, readings and an experience of particular works, which bore out our perceptions, enriched our deliberations and

helped clarify a direction and framework. We should mention that our reading of an essay by Félix Guattari, entitled *Les trois écologies*,⁴ at the time we were laying the groundwork for our project, strengthened our feeling that it was urgent to consider our society's problems as a whole, as well as our desire to point out the contribution which artists make to a heightening of awareness. In addition, we are grateful to the artists, with whom we met throughout the long months of preparing the exhibition, for their indispensable open-mindedness toward our proposals and encouragement for carrying on with our approach. Through their comments and suggestions, they both contributed to a critical process and took part in consolidating certain opinions.

The exhibition *Pour la suite du Monde* bears no relation to a mere gathering of objects. On the contrary, from the outset we wanted to involve the artists in bringing the exhibition into being. We also visited all of the participating artists, with very few exceptions — and because of circumstances beyond our control — but we at the least contacted each of them personally and made sure of their interest in the project as well as their wish to take part. All were invited to conceive and produce a specific work for the occasion, to the extent that this was feasible and fit in with their work method. For those who could not answer this invitation, it was jointly agreed to look at their recent output, and to fix a choice of works based on a consensus. In addition, we asked the artists to provide a short text, for publication, that would offer a commentary on the work presented, or thoughts about their artistic approach, or else a personal view on some particular aspect raised by the exhibition. We saw this close cooperation with the participating artists as essential, and inherent in the thinking developed in our project.

The preparation of this exhibition, particularly during the crucial selection stage, was not the easiest. Considering the relevance, interest and quality we found in a great many artistic approaches, it became constraining, to say the least, to make choices while also keeping to a reasonable size of exhibition. At the start of the project, we wanted to take all contemporary visual arts practices into account, and all generations of artists,

4. See preceding note.

that illustrated certain concerns, either regarding social, political, economic or environmental problems, or with respect to questions of identity, human condition or ethics. As it was impossible for us to do a worldwide survey, our research naturally focused more specifically on practices disseminated through the various cultural networks in the Western world. Moreover, we acknowledge showing an initial predisposition towards the Québec art scene, without, however, ever failing to apply the same rigour and criteria in forming our judgments and determining our choices.

One of the fundamental criteria for our analysis and evaluation was the consistency with which the artist had developed particular concerns or maintained a critical attitude over the years. It seemed wise to concentrate on works that indicated a sincere, honest approach rather than certain others that could be described more as opportunistic or of passing interest. Consequently, we also attached great importance to the correspondence between the artist's intentions and the meaning or experience conveyed in the work.

We never claimed to be able to consider the issue from all possible angles; at most, we hoped to propose a variety of approaches and attitudes, whose strength and significance were not necessarily immediate, that would describe the commitment of today's artists, in the world they belong to. Eventually, following our travels, meetings, examinations of material and many discussion sessions, a large number of works captured our interest. While some of them stood out in our minds more rapidly, others were the subject of lengthy deliberation. We should mention that, in this strategic stage, we did not confine ourselves to considerations of statistics relating to sex, nationality, type of activity or subjects treated by the artists. On the other hand, we were particularly sensitive to authenticity and rigour in the works. As a result, all of the practices included were selected because they meant something, because they attested, directly or more subtly, to an ethical position in the way the artist related to the world.

The exhibition developed somewhat in the manner of a living organism. While always conditioned by its initial specifica-

tions, it nevertheless grew richer through certain encounters and experiences. It was necessarily influenced by its geographical setting, by a North American culture, by factual circumstances, but also by chance occurrences and impulses along the way.

III

Discussing the stands taken by artists in today's world is neither simple nor something that lends itself to easy synthesis. There are almost as many different attitudes as there are different contexts and artists. However, it definitely seems that, since the seventies, the phenomenon of awareness of social values has reemerged increasingly in art. This trend unquestionably grew in extent in the eighties, by taking on a variety of subjects and attacking several fronts. It must clearly be recognized that art cannot be isolated from everyday life, that it does not develop outside the political, economic and social framework. Works of art are the product of ideas and emotions inscribed in the present, they are part of our perception of the world. Artists may therefore be considered witnesses to their time, as they are often described, but beyond that, they may also become clear-sighted, merciless critics of it.

A major element in forming a new attitude of increased social awareness by artists was the feminist discourse. During the seventies, we saw feminist artists and art critics demonstrate that all art had a political dimension and that, for women as well as for many other groups, the political question was a subject that touched all aspects of social and cultural reality. Feminist art underscored the relationship between the personal and the political by formulating the reexamination of the role of women and their identity. Furthermore, women artists brought about the artist's affirmation as a social being and value as a subject. As a result, the role of artists in many different areas was redefined, particularly as regards their involvement in social issues. Art then took on a meaning deeply rooted in political and social changes.⁵ Equally importantly, many black

5. Nell Tenhaaf, "The Trough of the Wave: Sexism and Feminism," *Vanguard*, Vol. 13, No. 7 (Sept. 1984), p. 16.

artists denounced the phenomenon of discrimination and the Eurocentric attitudes of Western societies, and asserted an individual identity for their part, as well. More recently, artists of Latin American, Asian and Amerindian origin have expanded the movement and forced a reassessment of the criteria and values of the dominant culture.⁶

Thus developed one of the fundamental characteristics of recent art, around the notion of identity, which meant an awareness of oneself as an autonomous subject and a right to be different. Art became, from a new perspective, the expression of an individual experience and of the way the artist identifies with the world. For some artists, this identification mainly meant involvement in social and political issues — taking a stand on specific, pressing topics, whether by denouncing various forms of exploitation and domination, bringing discriminatory behaviours to light or challenging sexual stereotypes and economic dogmas. Other artists focused on more personal aspects, on apprehending the world through one's perception of others, as beings at once similar to and different from oneself. We see, in their work, an investigation of both the individual and the collective consciousness. Yet other artists reveal the image of a sensibility oriented toward universal values, and a need to reevaluate their place in the world.

As witnesses to ideas and attitudes developed regarding the question of identity, not only in the area of theory but also in the visual arts field, the artists in the exhibition illustrate, through their work, a multiplicity of intentions and connections to the world. While some (Ida Applebroog, Adrian Piper, Martha Fleming and Lyne Lapointe) have applied themselves to a critical analysis of systems of representation in order to underscore relations of power, others (Leon Golub, Hans Haacke, Cildo Meireles) have made a more direct critical examination of the social system. Using several different means of production and varied approaches — phototext montages, illuminated or projected photographs, videos, arrangements of various elements, etc. — a number of artists (Dennis Adams, Dominique Blain, Alfredo Jaar, Mark Lewis, Muntadas, Jeff Wall) look at

social representation by questioning the mechanisms involved in sign systems that yield value and power. Other participants (Gran Fury, Krzysztof Wodiczko) break open the boundaries of the art system by pursuing their strategies of social criticism. There are yet other, more singular, practices like the work of Melvin Charney, which reflects a social consciousness for the urban environment, or that of Chéri Samba, who acts as a farsighted chronicler of the life and events of his community.

As we have already pointed out, the way artists identify with the world is indicated in a variety of attitudes, some expressing essentially an identification with the "other." For example, some artists (Christian Boltanski, Gilbert & George, Liz Magor, Barbara Steinman) give rise to an awareness and a reevaluation of perceptions and behaviours by showing the "other" through collective and individual experiences. This encounter with the "other" also leads to an introspection, a search for oneself within the collective unconscious. In this case, the artists (Geneviève Cadieux, Mona Hatoum, Marcel Odenbach, Bill Viola) explore, in a world of their own, the echoes of a collective experience. Their works, which always resist a single reading, become the site of projections of each individual. Sometimes, too, artists demonstrate, with an acute awareness, their connection to the world. They (Gilbert Boyer, Nam June Paik, Giuseppe Penone, Alan Sonfist, Irene F. Whittome) are engaged, albeit using diverse strategies, in the same undertaking of regaining their place in the world which is expressed in relations either with culture, or with nature. Their work therefore primarily involves the expression of an identification or a reconciliation that is conveyed through the essence of things.

We believe that all of the works assembled here, on the occasion of this exhibition, can only confirm the consciousness and involvement demonstrated by artists in today's world. Through their proximity, through the kind of dialogue they will keep up between themselves, these works will enrich our own experience of the world. Such an undertaking should also help

6. On this question, the reader is referred to Lucy R. Lippard's important work, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990.

to stimulate and extend the potential for thought contained in these works.

The exhibition *Pour la suite du Monde* attempts, modestly, to define the nature of artists' social commitment, in today's art. This commitment does not necessarily follow the methods of critical analysis of the social and political system, but is also expressed in attitudes of openness, receptiveness and solidarity. It seems clear that artists now dwell less on thinking they can change the world than on demonstrating the mechanisms of power in society and asserting their freedom of expression.

The exhibition *Pour la suite du Monde* owes its title to filmmaker and poet Pierre Perrault. With his permission, we have borrowed the name of one of his films. The entire work of this creative artist is imbued with a remarkable capacity for listening and for empathizing with others. From this perspective, Perrault could be considered a source of inspiration and a symbol of an artist fully committed to his time.

THE ARTIST

*"Je suis un homme simple avec des mots qui peinent
et je ne sais pas écrire en poète éblouissant
je suis tué (cent fois je suis tué), un tué rebelle
et j'ahane à me traîner pour aller plus loin (...)
je sais que d'autres hommes forceront un peu plus
la transgression (...)
c'est en eux dans l'avenir que je m'attends
que je me dresse sans qu'ils le sachent, avec toi."*

Gaston Miron¹

In its fashion, *Pour la suite du Monde* is a forum: a temporary, special place which we wanted to offer artists who, each in their own way, cast an eye over a world visibly in a state of emergency. Although the actual content of these accumulated looks is what generally constitutes exhibitions, it is those who cast them and express them — to the point of becoming merged with them — that are our focus here.

Gilles Godmer

This exhibition, which inaugurates a new building for the Musée, the expression of a clear desire to play a more active part in the life of the community of Montréal and Québec, is also the occasion for a historical reminder: the founding of this same Musée d'art contemporain in 1964. It will be recalled that this event came about thanks to the will and determination of our artists who, even then, were already major players behind the significant social changes that would so quickly transform Québec society.

Well before that, in 1948, in a society that was ultra-conservative, dominated by religion, suffocated by obscurantism, yet other artists, led by Paul-Émile Borduas, made their voices ring out through the *Refus global* manifesto. Denouncing their society's ossification, they further proposed new values on which it could now be based. This initial shock heralded what would be called the "Quiet Revolution," associated with the sixties.

And so, whether as a precursor or catalyst, or occupying a more unobtrusive, but no less active, position, the artist in Québec has, for more than forty years, been at the very centre of the changes that have gradually made our society what it is today.

The eighties

While Québec artists have always played a definite part in the social dynamic, a part that was sometimes more subdued, and sometimes more assertive, it also seems, in these rather difficult years we are experiencing, that all Western societies are seeing artists gradually take the initiative again. The neo-conservatism of the eighties and the numerous abuses it gave rise to have had a mobilizing effect on many artists. This has led to a transformation or adjustment in their discourse, both in its content — which has taken on new value and no longer necessarily refers to the art itself² — and with respect to a point of view to be adopted. Overall, this has sometimes affected the very nature of the work of art, as well as its definition, the way it is conceived and approached.

In the preceding decade, an overheated art market had grown out of all proportion, at the same time draining the art object itself of its meaning. It was a time of huge auctions and speculation, when the artist became a star, along with the art dealer, and the collector turned into a kind of prophet. The object was no longer considered other than in terms of its commercial value. The art world became a closed universe that fed on itself.

Meanwhile, the logic of profit at all costs, combined with other causes, including governments' gradual withdrawal from education and social programs intended to restore a certain balance, led to an increase in society's problems: poverty,

1. Excerpt from "Avec toi," *L'Homme rapaillé*, 1970. Quoted, in French, in André Gaulin, "Le verbe au pouvoir: quand le prince ne parle pas la langue de l'artiste," in *L'artiste, le prince* (ed. Emmanuel Wallon), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble; Québec, Musée de la civilisation de Québec, 1991, p. 78.

2. "The new value attached to content in art, since the seventies, has helped to introduce a political content that refers not to the art as such, necessarily and exclusively, but to a rereading of our own lives in the light of these works. This is a way of assuming today's artistic freedom demanded so much throughout the twentieth century." Rose-Marie Arbour, "L'odeur de l'art: art international, art local," *Possibles*, Vol. 14, No. 1 (Winter 1990), p. 31. (Special feature: Art... Politique)

illiteracy, racism, urban violence, etc. Adding to these social problems were those of an environmental order, the result of many decades of excessive, shameless exploitation of natural resources. Consequently, sooner or later, our very survival is at stake.

In this general disarray, the threat of which is becoming insistent and is growing constantly, but which nothing and nobody seems to truly want to stop, artists are gradually making their voices heard. At these times, it is artists and philosophers that are called upon, and to whom we should perhaps turn. It is an interesting historical note that, albeit quite differently and in other sociopolitical circumstances, the nineteenth century provides some significant examples of a comparable nature.³

Of art and expression

While, in recent years, we may have too often lost sight of the real meaning of art, and so forgotten that the work first conveys the whole of the artist's experience as a social being, it seems that a clear, necessary change in direction is increasingly perceptible. By definition, a work of art is not an isolated phenomenon that means something only to the artist and his immediate circle. For some time now, there has existed a renewed need and desire, among artists, to be part of the multiplicity of life today, to strengthen and deepen their contact with the world, to the point of having an effect on it themselves. This recent proximity, which indicates the urgency felt, is apparent in a new type of behaviour on the part of artists, and in the work itself.

Despite its temporary aberrations and predictable frauds, the art world nevertheless remains one of the last generators of thought and in-depth change. The fact is that art, in the manner of a seismograph, also draws upon the human imagination, a place of returning to the source and of finding new possibilities. Hence its inevitable, necessary potential for causing discomfort and provocation that brings, or sometimes forces, people to see and feel differently. That is why, as Hans Haacke reminds us, "the art world is an integral part of the industry of consciousness."⁴

From another standpoint, and in still more elementary fashion, it will be recalled that art, first of all a form of expression, is also an attempt to reach out to others, to connect with them and, for the artists, to communicate something of themselves. From this desire for communication, this need to reach others, it is just another step to wanting to help them, in the sense of giving of oneself to others — a fair exchange for creative artists who, in so doing, derive the material for their deliberation and discourse. Among a growing number of artists, there is a movement that is returning to such a definition of art.

This almost compassionate attitude by the artist, both for the other within himself and for the others whom he necessarily takes into account, penetrates right into the structure of the works and the site required for their exhibition. In this regard, something new, something that yields meaning, is suggested by installation art. This type of work initially induces a receptiveness, a form of participation. In addition, by combining different practices and methods, it generally creates a twofold metaphor for its own content, already involving the viewer in an open-minded approach and a broadened notion of tolerance.⁵ This is true even of new sites it occupies, as exemplified here by *Pour la suite du Monde*, which encourages the presentation of works outside the conventional museum setting and insinuates itself into the city, going out in search of the other, wherever that other may be found.

Readers will note, in passing, that this new type of artistic behaviour — which also affects the habits of what is commonly referred to as the "art consumer," who is urged to become involved in a relationship, if not of exchange, at least of com-

3. In France, in very difficult social circumstances, Hugo, Lamartine and Vigny, for example, each in his own way, stood up for the poor and the oppressed, while denouncing a society that had become dehumanizing and was not keeping its promises. For further reading on this subject, see "The Position of the Artist," in Eugenia W. Hubert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 40-54.

4. Philippe Evans-Clark, "Hans Haacke: l'art, le sens et l'idéologie," *Art press*, No. 136 (May 1989), p. 24.

5. "Table des matières: 1. Art et politique," (free transcription of conversations, by M. Forcier and M. Régimbald), *Etc. Montréal*, No. 13 (Winter/Dec. 1990), p. 10. (Special feature: Art et politique). "As for tolerance on the part of artists, it should be noted that many current practices emphasize heterogeneity. This is both a way of tolerating the other and tolerating what comes from outside, and one of making that other an ally, that is, welcoming the other." (Manon Régimbald).

munication, even stimulation — might trace its roots back to the late Middle Ages and very early Renaissance, just before changes emerged that brought in an increasingly pronounced distancing of the individual in his or her relationship to the world. At the same time — it is never a mere coincidence — there arose the notion, and then the cult, of the artistic personality.⁶

The work and the artist

Altogether, this change in attitude, the effects of which are thus notable in both the form and content of the work, also led to a gradual shift, towards the work itself, of the disproportionate importance the artist had come to be accorded as a personality. As a result, we have seen growing numbers of artists collectives spring up over the past ten years. Tim Rollins + K.O.S., Group Material, Gran Fury and Guerrilla Girls are among the best-known examples of this so far mainly American phenomenon. Not only does the collective approach determine a different way of tackling the already highly meaningful artistic endeavour,⁷ one that demands generosity, listening, tolerance, etc., but it further sets an almost ostentatious refusal against the notion of individuality at all costs which too often has tended to cast a shadow over the works themselves and over the importance of their content.⁸ Thus stripped of all these contingencies which the eighties fed on so plentifully, the project (the work) and its impact have suddenly returned to centre stage.⁹

It is nonetheless ironic to note that, increasingly, the content of works noted in recent years still leads us right back to the artist. Despite the observable drive to propose discourse, to promote the related act of communication, in a desire for near anonymity, we are forced to return to the individual artists themselves and see what may have produced this change in attitude in their way of making art.

Distancing from the world

We know that in the late Middle Ages and early Renaissance, the organization of life in general, and so-called artistic activities in particular, followed a relatively simple code which gave individuals more control over the world around them than

they would later have in their everyday lives.¹⁰ The Renaissance artist was thus relatively able to master all the vast, but still limited, body of knowledge more or less necessary to artistic practice; this included the notions of anatomy, botany and mathematics as well as those of music, poetry, and so on. Such an individual was the humanist, emblem of the Renaissance.

A few decades later, however, at the time of Mannerism, the scope of knowledge had continued to grow and expand, and an entire system of accumulation of knowledge, of codification of behaviour in various areas, was gradually being established, radically transforming much of human activity — from the birth of the earliest sciences¹¹ (anatomy, botany, cartography, etc.) to the introduction of gastronomy and table manners, and including the refinement of codes governing various types of dance or popular festivals, etc.¹² Thus began a lengthy process of distancing, in the variety of knowledge and of human activity in general, which would become more developed and refined over the following centuries, and whose extreme limit we can see clearly today.

It is in this framework, which we have briefly outlined and the main elements of which date from far back, that many of

6. Daily, social life, like artistic life, would little by little become much more complex and soon be subject to a whole series of new rules, new codes, etc., the effects of which would gradually be felt by individuals, eventually reaching some of their most everyday actions. Before these changes began, in the Renaissance, the individual enjoyed a generally much simpler relationship with the world. On this subject, and as regards the artist in particular, see: Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Vol. 2, New York, Vintage Books, 1951, p. 52-84.

7. Artists collectives, numerous in the United States, also exist in other Western countries, including Canada (General Idea), Italy (Plumcake), France (IFP [originally three members, now only two artists], Readymades Belong to Everyone), Yugoslavia (IRWIN), etc. Moreover, any discussion of this phenomenon inevitably calls to mind Marshal McLuhan's famous statement: "The medium is the message."

8. We are thinking, as well, of pairs of artists — which have existed for even longer and are growing in number — which also call for a different way of looking at the artistic endeavour, and of which *Pour la suite du Monde* offers two well known examples.

9. Once again, we see something of the spirit of the late Middle Ages and early Renaissance in this way of mobilizing and working, following a collective, more or less anonymous approach, on projects or for causes. As Arnold Hauser points out, until the end of the fifteenth century, the artistic labour process was entirely collective. Hauser, *op. cit.*, Vol. 2, p. 55.

10. *Ibid.*, Vol. 2, p. 52-84.

11. "It is the artist who first formulated this distancing and allowed, most notably, the sciences to be conceived and to develop. The whole history of art since the Renaissance is one of the critical analysis of the world, followed by the analysis of the way we perceive it. And we may well conclude that the feeling of becoming foreign to reality and to ourselves means this effort has reached its limits." François Hers and Bernard Latarjet, "Rendre l'art à sa fonction," *Le Débat*, No. 60 (May/August 1990), p. 301.

12. For further reading on this subject, see Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

the current artistic practices should be placed. With variable intensity, most of us, artists included, daily feel and experience its constraints in, for example, the overspecialization we come up against regarding spheres of activity. In this system, the individual loses all sense of overview, all universality, all possibility of seeing a connection established between one sphere and the next, and this eventually leads to alienation from one's own world, and to catastrophe. It is to this urgency, and to the sensibility and receptiveness they have of it, that artists are responding, feeling personally and collectively concerned.

Regaining the world

And so, in the work of an ever growing number of artists, there is now a will and a deep-seated desire to understand and regain the world and oneself through an openness to new means of expression and through their increasing diversity. In this process of hybridization, which is a way of approaching knowledge from a different angle, a vision of that knowledge and an effort at reconciliation are, in part, what is proposed. Similarly, following a method that relates to improvisation, we are offered a more sensitive, global perception of the world.

In the content the work conveys, as well as in the manner and the means by which it is developed, we see an affirmation of the scope of the artistic gesture which, in addition to the act of communication which it continues to be, is at times becoming a true political stand¹³ based first of all on a voluntary attitude and a deliberate behaviour on the part of the artist.¹⁴ It is towards a harmony of these three elements which, taken together, offer their own alternative solution to the status quo, that a certain part of artistic activity today is finally tending, out of necessity, to move.

"Je est un autre"

Furthermore, this attitude, this behaviour, this particular position in relation to the world, are what define the very condition of artists, a condition that ultimately determines their potential for marginality (and therefore, to some extent, their status as well), in what they propose as a new kind of risk, as a

break in the balance, an upheaval of the everyday. This position is the place where artists genuinely belong, where they talk about a place that is both the artist himself or herself, and also the other. This constitutes the real challenge of the artist's "undertaking"; the truer the position, the more likely the work will be aesthetically and subversively effective.

In this demanding place for the artist, we recognize the full meaning of Arthur Rimbaud's "Je est un autre" ("I is another"), that "definition of identity through otherness".¹⁵ an ambiguous position, one that is sometimes untenable over the long term, in which the individual mourns by himself for himself — a highly ethical act, that — and, at the same time, gives of himself (by implication, for the other, for a cause that, anyway, passes through the other).¹⁶ This "Je est un autre" of Rimbaud literally takes shape in artists collectives and, by association, in collective work by artists, or in their selective and increasingly frequent mobilizations for a particular cause.

Finally, this position, this constant rigour that relates to it, make art an ambiguous place which often generates a deep malaise, which constantly shakes up and unbalances; a place, as well, that inevitably, in the worst cases, compels artists to a very high level of demand and confines them to solitude, which is also connected to an undeniable creative power.¹⁷ Rimbaud — why not? — eloquently exemplified this.

Cassandra

It may be with the figure of Cassandra, however, that Trojan princess, painfully marginal but tolerated, prophesying

13. "There are connections between the desire to transform the imagination and a concrete struggle to defend a street, a building, a green space or an ideology." Richard Martel, "Ruses et procédures," *Inter*, No. 39 (Spring 1988), p. 9.

14. "While institutional practices position the work, the artifact, as a favoured point of view, alternative artists, on the other hand, do not consider 'the work' to be the focus of their interest; rather, the process and their actions are what count." *Ibid.*, p. 11.

15. As described by Catherine David.

16. Catherine David, "Ouvertures: Nanni Moretti, Bruce Nauman, Jeff Wall," *Parachute*, No. 60 (Oct./Nov./Dec. 1990), p. 24-28.

17. "But someone told me, Art is an old man's game, it's not a young man's profession. He said it was a very lonely, lonely, lonely profession. Most people can't deal with all the loneliness of it." Kellie Jones, "David Hammons [interview]," in *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture* (ed. Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker and Karen Fiss), New York, The New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990, p. 209.

and yet scorned, that these artists we are listening to today — paradoxically in this context — might best identify.¹⁸ This is the figure that seems to best “metaphorize” the nature of the status society holds out for them. It seems to define, with the greatest relevance, the relationship between artists and their discourse — a relationship determined, in Cassandra’s case, by the place of transmission, a kind of blind spot, specifically Cassandra herself, concerned, deep down, with the actual content of her discourse, but prompted initially by her act of statement and the urgency of its dissemination. Cassandra is a transmitter — conscious in the extreme but neutralized — of a necessarily anamorphic message, insofar as it is first determined by a personal manner of expression, and because of its very content after that, which she knows is heard by the majority, but which she also knows is listened to and understood by very few.

The artists in question here, in this exhibition, alternately announce, question, disturb, alert and clarify¹⁹ the body of existential issues that concern us all.²⁰ The keenness of this sensibility which they have for the world around them and to which they belong is the source of their action, which is, quite literally, a mediumistic action. Out of this particularly sharpened sensibility that artists have fully chosen to take on — and there the comparison with Cassandra ends — there arises and may be found the true potential of their marginality which popular culture continues to perpetuate.

Art and activism

Where the relevance of the image of Cassandra falls down still further is in the need of some to go as far as activism, which consequently leads to upheavals in the more or less tacit “conventions” and traditions of the art world. As we have seen, this may range from the very definition of the artist to the unusual exhibition sites sought after, and to the urgency applied to diversifying audiences; there follows, in the work, a great simplicity of form, sometimes, and more frequent recourse to text and to more direct images that are coded differently — less skilfully, we might even say — to greatly increase their impact and make them much more widely accessible.

It will be noted that this new behaviour has tended to snowball in different fields of artistic activity, affecting criticism,²¹ curatorial practices,²² and finally invading the institution itself — traditionally more immutable, we must admit, more conservative, more impermeable to this resolutely less passive, more committed, type of attitude.²³ This is true to such an extent that the emulation on the part of the institution may go so far as to stimulate the creation of coherent artistic activities which, in turn, will have consequences in the community as a whole — not just the artistic community, but the social community.²⁴

This constitutes a major turning point both in museology and in the art that has been affected. The *Pour la suite du Monde* exhibition represents, so far as it is able, and in its particular social and historical context, a further example and contribution. The artists, once again, will have been the trigger and a remarkable stimulus for this phenomenon. This exhibition has been inspired by them, and for that we pay them tribute.

18. This parallel was first drawn, regarding the intellectual, by André Glucksmann, as reported by Vaclav Havel in his book published in French as *Interrogatoire à distance*, Paris, éditions de l’Aube, 1989, p. 135.

19. “From the mystical to the ethical, there is but a step for the philosopher [Wittgenstein] who attaches ethical importance to aesthetics. Clarification of the obscure, light in the darkness, ethics is a strange, rather indefinable place, but one of unquestionable urgency, as evidenced by...” Chantal Pontbriand, “Splendeurs et misères de l’art,” *Parachute*, No. 60 ((Oct./Nov./Dec. 1990), p. 6.

20. We are referring here to the essay by Félix Guattari published elsewhere in this catalogue.

21. The major change which the AIDS crisis brought about in the critical work of Douglas Crimp.

22. Here we are thinking of Bill Olander who, in November 1987, invited ACT UP, among other groups, to demonstrate in the window of the New Museum in New York.

23. We are thinking, of course, of the direction taken, since its very beginnings, under the leadership of its director-founder Marcia Tucker, by the New Museum of Contemporary Art in New York, a direction that has become still more pronounced in recent years.

24. See Douglas Crimp and Adam Rolston, *AIDS demo graphics*, Seattle, Bay Press, 1990, p. 13-23, and Douglas Crimp, “AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism,” *October*, No. 43 (Winter 1987), p. 3-16.

THE NEW PATHFINDERS

Since museums first came into being, at the time of the French Revolution, there have been endless questions about their basic functions and future direction. A look through the numerous writings since the 1960s that have tackled the museum notion reveals that some people seem to believe that this institution lives in a state of permanent crisis. Yet the eighties saw so many new museums spring up in Europe and

Manon Blanchette

North America that it is hard, even for a professional, to list them all. The number of visitors to these museums is even more striking. In Europe, and particularly in Paris, it is practically impossible to avoid a crush at exhibitions like those of Giacometti and Max Ernst. Beyond the number of admissions, however, certain works in themselves have a function, a critical mission, a social role to play in time. They are the reflection of an age, the imprint of individual and collective thought.

While the start of this decade seems marked by an unusual effervescence — not only in research, but also in world politics — similarly, at a time when resources are suddenly tightening up, artists, who are witnesses and critics of these historic moments, play an essential role, one that greatly concerns museums. As for the institutions devoted to the dissemination of contemporary art, they are now facing insistent pressures, especially from public opinion and political authorities.

We feel indebted to Michel Serres for an overall description of the current situation in which different types of knowledge converge. That philosopher notes the growing power of the sciences, which are having less and less direct effect on things, but which create "out of nothing, new realities that quickly become the conditions of space and time."¹ He adds that "as a result, scientific, technical, industrial activity [...] is becoming less distinguishable from moral action."² We are thus witnessing the emergence of a global vision that mobilizes all individual or personal ideas, including ethics. The danger of this perhaps too globalizing vision, however, is that it tends to overshadow the

choices and actions of individuals — in other words, the ethical dimension. And one of the pressing issues of the day, one that is unavoidable despite the blindness of some national foreign policies, relates to scientific ethics. For it is to science that we owe so much power today. In this matter of scientific ethics, some stands taken are of concern for the future. One of these supports the notion that "research contains within itself its own justification"³ and that ethical considerations supposedly present an obstacle to scientific progress. It would then be the sole responsibility of the eventual intended recipients of a discovery to evaluate its consequences and any benefits it might have for society.⁴

From power, we move on to duty. After science, we come to morals. Once again, in the words of Michel Serres: "We will therefore need prodigious learning, acute in its detail, harmonious in its whole, and immense wisdom, clear for the moment and prudent for the future. We are now bound to a very broad vision of the world and the time. Yes, we have no alternative but morals and philosophy."⁵

How are artists today reacting to this complex situation? Do they have any influence, after all, on the museum, the supposedly preeminent site of the democratization of art? Furthermore, to what extent is the museum institution able to put forward a critical response to this globalizing vision in which everything has an impact on everything else, and everything affects both methodology and results? It is not uncommon, for example, to encounter artists who have a solid scientific or philosophical background. A case in point is an artist in this exhibition, Adrian Piper, who combines training in both philosophy and art and who teaches philosophy in several American universities; clearly, her competence in one field cannot but influence her artistic work.

Actually, artists react in different ways to a museum of contemporary art or an exhibition centre. They may opt for a

1. Michel Serres, "Un entretien avec Michel Serres," *Le Monde*, January 21, 1992.

2. *Ibid.*

3. Jean Michaud, "L'âge de l'éthique," *Le Monde*, January 15, 1992, p. 14.

4. *Ibid.*

5. Michel Serres, *Le Monde*, January 21, 1992.

practice that totally excludes the exhibition site, preferring their action to be fully integrated into media without institutional connotations. Gran Fury, a group of artists whose personalities have merged for the benefit of anonymity, has made this choice. It operates within a non-artistic activity in order to corrupt the goals of that activity or, at the very least, use it as a means to an end. Others agree to partially play the game of the museum structure, and strive, in every possible way, to take advantage of the benefits it offers while categorically refusing to compromise. They thus subvert the museological function itself — at least, that is what they think. But in fact, as soon as there is an awareness of subservience to museum rules and permission to subvert those rules, there can no longer be any subversion; there is no longer anything but strategy on either side, and we may well wonder who — the artist or the institution — is using whom. Work in keeping with museum rules is generally more conformist. In both instances, the exhibition curators themselves are perceived as playing an important social role, in that they allow the dissemination of critical information.

Whatever the case, in the face of a globalizing situation which is influenced by ethics and morals, we are seeing a decline of purely formal concerns in favour of an art more centred on content. This does not mean, however, that the form used by the artist is immaterial, quite the contrary. But it is integrated into a strategy in which it plays a carefully examined role.

Moreover, if we are talking about a type of art that advocates a more acute awareness of our world situation through specific themes, some of which are taboo, it must certainly be admitted that the list of negative experiences is a long one. It is not at all rare for a work or an exhibition to cause a scandal to the point of provoking censorship, in fact. This means that, far from being totally free, artistic discourse must still, today, take institutional parameters into account. Sometimes, however, the opposition met with by artists is completely beyond the institution's control; it emanates from the public which, outraged, shaken in its values and its ideologies, thus demonstrates its disagreement. It acts with its own power. The institution can only bow before the collective will, on which it

is utterly dependent. This situation of constant controversy would explain the state of permanent crisis in which the museum institution seems to have been inevitably immersed since its very origins.

Yet artists' actions do affect the nature of museums. Witness the development of the role of curators and the selection criteria they follow. While it is true that an awareness of history continues to dominate choices of events or exhibitions, certain risks are now accepted with new creations. The in situ work, created on the spot and often produced with financial support from the museum, is the most convincing example of this. Moreover, this is the case with more than half the works presented in *Pour la suite du Monde*. The contemporary-art museum in general has consequently evolved from a place consecrating an already existing art to a space of actual production, in which the curator has traded the role of art historian for that of negotiator, since the work that will come into being within the institutional walls can only be the result of compromises on both sides. As Pontus Hulten wrote in 1972: "The museum that does the best work would be the one the authorities close. The museum can only serve the interests of art by eluding social constraints."⁶

While twenty years have passed since Pontus Hulten expressed that thought, it seems that the system of contemporary-art museums has not changed so much. To survive their ever increasing financial problems, museums are forced to move closer to an elite (corporate or individual), so that it can provide them with help. After the systematic bias shown by museums toward artists, now the nineties are promising to be a decade of negotiation and compromise. We believe, however, that the main function of a museum of contemporary art, indeed its fundamental role in this context of global vision, is defined precisely by an orientation of going against the flow. The idea, in other words, is never to lose sight of individual expression, which is at the root of a collective vision. For if there is

6. Pontus Hulten, "Problèmes du musée d'art contemporain en Occident," *Museum* XXIV, 1972, p. 6.

one basic, thus far unchanging, element of the work of museums, it is that of the singularity, the originality of artistic expression. *Pour la suite du Monde* clearly illustrates this, moreover. The exhibition broaches society's problems, but it remains nonetheless that the form chosen to express these problems of a collective nature obeys individual rules. In this, the museum proposes a cogent response to the situation described by Michel Serres. It offers to act as a beacon, as a guiding pole, whose role may become socially indispensable. Properly utilized by the "political" side of things, this function would enable the museum to come out of its isolation for good.

Furthermore, the museum discourse must adapt to the problems created by this globalization. It must open up to all discourses and explorations. Curators can no longer be content with referring to such, now conventional, approaches to art as psychology, psychoanalysis, sociology, semiology and, of course, history. The hard sciences, like physics, have long had things to teach to art analysts. If physics is today adopting an approach marked by philosophy, then art history and critical discourse on art must likewise learn from the world of science. Obviously, we cannot demand that curators' training reflect such a variety of disciplines. They must consequently join together with thinkers in other fields. Here again, *Pour la suite du Monde* is breaking new ground, at least in Québec.

The real rapprochement between art and science will have the effect of introducing a critical mechanism at the very heart of the dramatic issue of the day. Science is, indeed, so powerful that its research method is moving closer to that of artists: it is now creating its own system, its own rules, and its own laws. Hence a clear compatibility with art, a compatibility that opens the way to a reconciliation between the two types of exploration. One of the worrying tendencies of scientific research is the way it passes ethical responsibility on to society, thus throwing this responsibility back to the level of a moral question. The juxtaposition, reconciliation, dialogue and, finally, communication between science and art are therefore inevitably revealing. As a result, art is rediscovering its critical function within the establishment of a fundamental subversive system.

This leads us to the question of the orientation of events within the museum. Should we see more political or committed art there? It is true that few events with political content have been held at the Musée d'art contemporain de Montréal. Since *Québec 75*, the Musée does not seem to have been the scene of major political debates through art. Is this really weakness on the part of the museum, or might it rather mirror a cultural reality? For we cannot deny the risk of succumbing to a fashion for the political. Museums are currently threatened by this danger; any redundancy in political discourse would only exacerbate it. The immediate consequence would be an impression of triviality and predictability. This explains the deliberate opting for non-specialization, which enables the museum to adjust more quickly to the constant changes that characterize the creative endeavour. It remains, however, that this choice does not fully justify certain absences that have been noted. While women have a place in museums' programming, Native people and representatives of minority ethnic groups admittedly are not included. The reproach levelled at American museums that they are "white"⁷ applies equally to Canadian museums. Very few exhibitions, indeed, provide a place for marginalized art forms.

However, one qualification should be added. In an article on international art and local art, Rose-Marie Arbour aptly quotes comments of Susan Sontag: "We cannot refer to life to interpret the work. But we can refer to the work to interpret life." Arbour goes on to say: "We ought to ask the question of politics in art, not in the sense of an art that would mirror political events or confrontations but, rather, works that give a political meaning to our lives."⁸

We should point out, finally, an uneasiness which we note between politics and art. The former has clearly shown its inability to act as a pathfinder. Too focused on its own field of view, it cannot tackle individual problems, unless they have powerful negative effects on the ideology as a whole. Consequently, the ethical issue of the power of science does not

7. "Are Art Museums Racist?," *Art in America*, Vol. 78, No. 9, Sept. 1990, p. 68-77.

8. Rose-Marie Arbour, "L'odeur de l'art: art international, art local," *Possibles*, Vol. 14, No. 1 (Winter 1990), p. 30.

even appear on the list of current political preoccupations. Like art and culture, science is left to itself, under the pretext that it does not pose any immediate threat. We now know that this is a delusion. We are forced to recognize that political power admits only one master: itself. The fact of wanting to unite, permanently and systematically, art with politics in all its forms would thus amount to establishing a structure that can easily be appropriated by power. If it is to avoid this trap, the museum must tend toward versatility and eclecticism.

The major basis of museums' autonomy would also explain why they live in a constant state of crisis. There is an insurmountable contradiction between the political will, which is largely responsible for the growth of these institutions, and the museums' resistance to total subservience. This contradiction is plainest in the case of museums of contemporary art. In France, in particular, museums and centres of contemporary art are unquestionably reliant on government generosity. However, the fondest wish of these dynamic, creative entities is not to be incorporated in an overall policy. In our view, any individual will that resists standardization is still effective for demonstrating the existence of contemporary problems and analysing them. A political power that understood the strategic mechanism of a contemporary-art museum would give it full latitude in the dynamics of its relations with the community; from this, it would derive valuable indicators, even more revealing than any polls.

Last of all, we would like to once again turn to the words of Michel Serres who is better able than we to draw a conclusion. "More than ever, we must be at once scientists and moralists. How are we to live today in this world of ours without any precedent? How can man assume his new sovereignty without mortal risk? His formidable powers demand heightened responsibility and the mobilization of all types of knowledge, without exception. Man cannot devote himself solely to the world domination made possible by the hard sciences, but he cannot withdraw into himself as the social sciences urge him to do. He must play in both registers, devise other relationships with nature and with his fellow creatures, become a new citizen of a new world."⁹

9. Michel Serres, *Le Monde*, January 21, 1992.

THE OCCUPATIONS OF CULTURE

The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis and cycle, themes of the ever-accumulating past [...] The present epoch will perhaps be above all the epoch of space [...] We are at a moment [...] when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. One could perhaps say that certain ideological conflicts animating present-day polemics oppose the pious descendants of time and the determined inhabitants of space.¹

Recently, postmodern geographers have made a strong case for history as a spatial — and not just a temporal — project. Whereas time once overwhelmed the significance of space, questions of location, distance, and the social production and organization of space have new vigour and persistence. The activities — the occupations — of contemporary art and criticism also invite a spatial interpretation. There is a geographical reading of artistic practice; the nature and position of artist, audience and critic all shape the areas of aesthetic production.

Patricia C. Phillips

There appear to be increased territories for critical activity, but the situations and environments are dispersed, often diminished in clarity. Sureness and skepticism, conviction and doubt, share space in critical inquiry, but this apparently paradoxical condition is full of unexamined and exciting promise. The new geography of the critic is schematic but it is clear that there is a significant spatialization of critical process.

For example, not long ago I lectured at an art centre in New York State. Presumably I was invited to offer an interpretation — an epilogue to a seasonal exhibition that had been installed several months earlier and was about to close.

Admittedly, the setting was a generous environment for free association; the bucolic abundance of an enormous, meticulously managed sculpture park invited images of “the machine in the garden.” Historian Leo Marx and others have explored the train as an industrial and cultural metaphor that opens and transforms the wilderness into resource and commodity. In the case of the contemporary sculpture park, a collection of mid-twentieth-century, heroic, steel sculptures were the “machines” that made the natural environment a cultural enterprise.

Overcome by nineteenth- and twentieth-century images of progress and movement, I imagined the role — actually the location — of the critic as the final car on a long train. The art critic was introduced and fastened to the train at a safe, respectable distance from the engine, the momentum that directed and drove the exhibition. The critic as caboose suggests a coda, a final refrain of wheels passing over parallel strips of steel that predetermine destination. We all know that when the caboose is in sight, the train has reached its conclusion. The final railway car typically serves different purposes; it is the place for refreshment, rest, recreation and conversation.

Here, the position of the critic was one of companionship and closure — part of the transit system of art but distinguished by position and program. But there is another predominant spatial model for criticism. Frequently the critic arrives at the advent of an exhibition to provide some “official” — and initial — interpretation. Historian Barbara Tuchman often described history as a lantern on the stern of a boat. Its beacon illuminates the path taken, the sea crossed. The lantern on the bow is another kind of guide. Criticism as prologue is a speculative, often polemical, activity. Criticism as epilogue is a summary, if inconclusive, analysis. But neither image of space suggests that critics stand alone at the entry or signal the end of the event. Critics normally are skeptical of their assigned position, of the problematic implications of the first or final word. The point of

1. Michel Foucault, “Of Other Spaces,” *Diacritics* 16, (translated from the French by Jay Miskowicz), 1986, p. 22.

energetic, democratic and provocative criticism is to stimulate unconsidered ideas, questions, objections, to amplify other critical voices. The committed critic must enlarge the scope and space of the critical community. But what is the best place for this instigatory work? Can the critic operate most persuasively and creatively from "points in between"?

In recent events, shifts in the cultural atmosphere, and exhibitions like *Pour la suite du Monde* have sometimes inadvertently asked questions about the geography of the critic. What kind of space does the critic occupy in the large, international, thematic exhibition? What are the adjacencies? What precedes and follows the critical activity? How does geography — location and context — affect the trajections of criticism?

The location of the critic in *Pour la suite du Monde* precedes the aesthetic reality and physical evidence of the exhibition. A chorus of writers has been gathered to consider the issues and objectives of this intellectually ambitious exhibition. Most of the contributors pursue inquiries in their particular disciplines that share correspondence with the intentions of the exhibition. Their political and scientific observations run parallel to the artists' domain. In addition, a few writers/critics have been asked to anticipate the artists' responses to issues framed by the curators, to consider an expanded range of activities for the museum.

This speculative activity intersects the territory of the exhibition. This kind of critical production relies on considerable environmental and political evidence of a world in turmoil, but how an international assembly of artists addresses a future of change and continuity remains mysterious. Criticism itself must accept a more abstruse reality. In these situations criticism is not entirely non-fiction, but it is too grounded to be fiction.

The statement of the curators is passionate and concise. The proposals of the artists range from clearly developed to marginally schematic to completely undetermined. Everything is subject to change. The "reality" of the exhibition may make the critical writings seem as if they were driven by apparitions and hallucinations. The space of the critic is unrestrained and uncertain; it has a geographic reality but, like an unfamiliar site

first encountered at night, the spatial characteristics are difficult to discern, the relationship of boundaries, objects and obstacles remains puzzling. Cultural critics have been invited to Montréal as witnesses but we have arrived in town in the dark of night. The clarifying illumination of the actual event will occur long after our contributions are situated, our occupancies have concluded.

The critic's work depends on the transitive dimensions of ideas and intentions. These contours are expected to move and shift steadily, often surprisingly. How a distinguished group of artists will work at the Musée d'art contemporain de Montréal is a query filled with more than the expected unknowns. The critic is invited to comment on the transitory territories of art because there is nothing else more certain. In many cases the artists have provided some words and thoughts for consideration; a few have provided images that convey their aesthetic plans. For others "the project will be submitted" or "the paintings will be selected." The area of installation is sometimes identified; the artist has been assigned a "place" to occupy inside or outside the museum. So, the critic is not enlisted to respond to "work" but to designed intentions and desired occupancies. And what critic wants to rest her case based only on artists' intentions? Where is the integrity, the credibility in this new geography of critical passage?

*If spatiality is both outcome / embodiment and medium / presupposition of social relations and social structure [...] then social life must be seen as both space-forming and space contingent, a producer and product of spatiality. This two-way relationship defines — or perhaps redefines [...] a tense and contradiction filled interplay between the social production of geography and history.*²

In the United States in the late nineteenth and early twentieth century, troupes of artists, performers and intellectuals formed an itinerant cultural domain. Called chautauquas, these cultural institutions travelled from small communities to

2. Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989, p. 129.

farm towns to educate, enlighten and entertain. In most cases, the events were an amalgamation of high and low art. The touring chautauqua was a short-lived activity that disappeared as settlement patterns stabilized and communities became more economically — and culturally — self-sustaining. But this image is not so distant or far-fetched; this lost moment of cultural history has a persistent resonance and perhaps a renewed spatial intensity. The late twentieth century has generated its own forms of the chautauqua, but the scale is global rather than regional and the sites are renowned cultural institutions in large cities rather than undeveloped sites in new towns.

The geography of itinerant artists is also revised. They travel the world to research, conjure and develop propositions that attempt to be both local and universal, subjective and objective. In spite of the diverse range of work represented by the artists in *Pour la suite du Monde*, there are commitments shared in common. The idea of travel is one. It is common knowledge that "travel" derives from "travail". The activity denotes sustained work and hard-won knowledge. It is a committed undertaking that looks at spaces in depth. It is an antithesis to a tourism that implies a breathless pace and horizontal breadth.

The artists have also accepted the disturbing news that the studio is neither a retreat or sanctuary; it is not the place where one waits quietly for inspiration. The studio, for these artists, is a hothouse, a cacophonous centre of activity where inspiration is sought in the real circumstances of the world. Artistic practice concerns connections with the world rather than separation from it.

Once the space of avant-garde activity was situated well outside the boundaries of acceptability and continuity. The artists were required to be exempt from the quotidian patterns of life. Artistic practice sought incongruities and discontinuities in the world. But this spatialization has shifted as well. *Pour la suite du Monde* and other recent cultural events are indissimilable evidence that the avant-garde is located in the messy vitality of the world, influenced by and responsive to the drama and tedium of life. Even if the centre does not hold, as William Butler

Yeats divined, the artist works from a position, not of estrangement, but of investment. If the artist can still offer an alternative vision, the view is not distant and scenographic; it is involved and intense, fuelled by inspection and imperfection. It is determined by a revised spatialization of artistic practice. Exile has no constructive location in the regions of contemporaneity, or the purposes of global continuity.

The artists assembled in this exhibition are all engaged in strategic work. They use materials, technologies and site to localize and humanize the political abstractions of contemporary life. Their work addresses issues of injustice, environmental imperilment and dogmatism that exist worldwide, but they use the context of the museological setting for their agency. During their residencies, the museum is no longer excused from the restless shifts in the spatialization of art and communication.

[...] *the issue of advocacy has taken so long to develop in museums. Speaking or acting in support of something has always been inseparable from the basic nature of any institution. From hospitals, prisons, and libraries, to conscript armies, professional societies, and museums, institutions are created to meet needs. Their very existence represents specific assumptions about contemporary problems [...] Institutions have a stake in evaluating policies that affect their constituencies.*³

Pour la suite du Monde announces a new museum facility, but it also inaugurates a fresh conception of the art institution. Historically, the space of the museum has been a cordon sanitaire — purposelessly disengaged from the external pressures that could disturb the internal equilibrium of enlightenment and education. But in the past two decades the museum has become a possessed, commercial enterprise that initiates blockbuster exhibitions, masterminds urban development and extends promotional campaigns. The museum has become its

3. Neil Harris, "A Historical Perspective on Museum Advocacy," *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago, University of Chicago, 1990, p. 82

own agent for the future. But all this self-perpetuating activity suggests that the program of the museum must change. All the centripetal force once required to develop a stable cultural domain must now become centrifugal. Museums must make "cultural excursions" that connect with the local and international communities. The new geography of the museum implies a variegated topography, a more generous domain of activity, and a more dedicated sense of political agency.

*To understand place requires that we have access to both an objective and subjective reality. From the decentred vantage point of the theoretical scientist, place becomes either location or a set of generic relations and thereby loses much of its significance for human action. From the centred viewpoint of the subject, place has meaning only in relation to an individual's or group's goals and concerns. Place is best viewed from points in between.*⁴

Artists are located in between the subjective and the objective; their work is a process of invention and mediation. Critics are situated in another in-betweenness of intentions and results; our work is a defence of speculation and skepticism. For all of us — artist, audience and critic — the new territories of art are essentially unexplored. And for all of us who believe in the instrumentality of art, the power of image and the potential of aesthetic work to incite social action, discovery must be a dedication to continuity.

4. J. Nicholas Entrikin, *The Betweenness of Place: Towards a Geography of Modernity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, p. 5.

PATRICIA C. PHILLIPS

Born in 1952.

Patricia C. Phillips is an independent art critic and teacher. She is an associate professor of art and Chair of Art Studio and Art Education at S.U.N.Y. (State University of New York) — New Paltz.

Her work in the past ten years has concerned public art, architecture, design and sculpture, and the intersection of these areas.

Her articles and essays have been published in *Artforum*, *Art in America* and *Flash Art*, as well as other publications. She is currently writing a book on temporality and the arts.

THE WORLD PART II: THE SEQUEL

Preliminary remarks

*M*y title, while different from the one chosen for the exhibition, nonetheless evokes the same artistic medium: film. *Pour la suite du Monde* (which can be reasonably accurately but less poetically translated as "For the Continuation of the World") has been taken from the work of filmmaker Pierre Perrault.

Johanne Lamoureux

I would suggest, however, at the risk of seeming sacrilegious, that it could have been equally suitably applied to last summer's biggest Hollywood success, *Terminator II*. This film depicted a post-apocalyptic future from which its protagonists managed to escape, travelling back into the past in order to alter history and avert total catastrophe. But by borrowing Perrault's title (1963), the exhibition's curators are invoking not only a film made here but, more importantly, a film in which *here is the subject and the starting point of the continuation of the world*. Pierre Véronneau has this to say about Perrault's film:

This film has often been cited as important both for its script and from the sociological point of view. Its makers suggest that in the country of New France — the title of Perrault's previous series — the Québécois possessed their own collective personality which the Conquest and the alienation that followed forced into oblivion, or at least into the deepest layers of memory, to that blind spot where recollection becomes a secret. Beluga trapping had been practised on the Île-aux-Coudres since the eighteenth century, and the last traps took place toward the end of the 1920s according to accounts provided in the film by certain old men who took part. The young men — meaning people in their thirties and forties — decide to revive the practice, not as a folkloric gesture, but for the continuation of the

world. This expression must be understood on several levels: economic, since the idea is to sell the beluga to aquariums, mythical, since it involves a return to founding exploits, and ideological, since the knowledge of the past underpins the present and marks out the future. The trappers employ two strategies. They delve into the memories of the old [...] and they search for traces of beluga trapping in the river, for, though broken by the action of the ice, fragments of the poles used still remain visible in the mud at low tide. The metaphor is a clear and evocative one. Throughout Québec-land there exist traces, signs, writings — secrets — that we fail to notice when we are not looking for them or when we do not wish to see them.¹

Whether or not we share this view, it offers clear evidence that the world referred to, in both the film and the exhibition, is a world based here. This will be one of the aspects of the title upon which we must reflect, then, in this probably referendary year that will also witness, in the events marking the 500th anniversary of the "discovery" of the New World, the most important counter-celebrations History has ever seen. But aside from the difficulty of conceptually fusing the "world" and the "here" without falling into narcissistic complacency, the exhibition's title also presents us with a paradox in its possession of an undeniably "contemporary" ring.

For it is a title that is seemingly without historical anchorage. "For the continuation" introduces us to a logic of sequence, leads us to anticipate an extension of time that will enable us to determine the complement of that sequence. But the complement, the "world," confuses the temporal aspect of the initial words. In fact, if we think about it, have we ever experienced anything else "of the world" than its "continuation"? Everyday language is full of expressions that illustrate this: "since the world began," "as old as the world itself," and so on. Which means that despite the efforts of the astrophysicists and archaeologists, the

1. Pierre Véronneau, "L'inscription du cinéma québécois dans la culture nationale," in *Les arts et les années 60*, ed. Francine Couture, Montréal, Triptyque, 1991, p. 73 (trans.).

world, as we ordinarily conceive of it, has no beginning that can be recaptured. Our time is already the time of the world's continuation; but this can also be said of the immemorial past, as far back as anyone can remember. The continuation of the world conjures up everything except a keen sense of a particular periodic moment — our own, for example. How is it, then, and what are the implications of the fact that this title carries with it — as I believe it does — such a vivid value of contemporaneity?²

For the continuation of the world? Am I to deduce the existence of a group who might be against it? Must one declare oneself "for the continuation of the world" because the world's fate is uncertain? In spite of current doctrine, my answer is firmly negative. One must rather be "for the continuation of the world" because the world will continue. Indeed, one might even claim that this must be the premise of the exhibition's title if it is to have the slightest hope of accomplishing its program. One of the main reasons for the danger that, according to some, threatens the world today is that entire generations believed or pretended to believe that tomorrow everything could — or would — disappear. It seems wiser, then, to banish from the mind any "against" behind this "for" and instead to place the title at the head of a series of paradigms that embody not a contradiction, but a list of variations whose differences are significant. For example, "for which continuation of the world?" Or, alternatively, "for the continuation of which world?" Or, again, "for a world of what?", "for a world belonging to whom?"

Clearly, the absolute world — simultaneously singular and total — whose continuation is announced in the exhibition's title raises certain problems, particularly for a critic who, like myself, is deeply interested in the notion of "site specificity." Apart from the new humanism, which are the discourses that preach to us daily about a global world? The economic, so enamoured with the notion of the globalization of capital; the political, with its interest in Bush's New World Order; the ecological, which, despite its undeniable virtues, has more than a few supporters who have fallen victim to a huge media-bred misunderstanding that has convinced them that the planet belongs to them personally. All of which illustrates that when we speak of "the world" we have to explain what we mean.

In order to avoid, then, the hazards of an investigation of the world in general, the prefabricated world of the television news, I would like to turn my attention to artistic practices of the last twenty years and attempt to pinpoint the emergence within them of the idea of world as a new element in the relations and concepts developed by that series of unique and circumstantiated interventions labelled "site-specific": *the world as continuation*. It should be noted that the concept of world I shall employ in this analysis is derived directly from Edward Said's famous essay, "The World, the Text and the Critic."³

First of all, Said questions the opposition established by Ricoeur between speech and text, between the voice, which is necessarily bound by enunciative contingency, and the text, which is suspended outside factual reality, free of all circumstantial grounding. Said then goes on to unravel another opposition that underlies Ricoeur's notion of the text, demonstrating that textuality and what he calls "worldliness" are not antinomic. The worldliness referred to clearly has nothing to do with the notion usually contrasted with religiosity or spirituality, nor is it related in any way to social sophistication or pleasure. Nor, when he speaks of worldliness, the worldliness of a text, is Said interested in the universal character of the work, nor even necessarily in what the work says about the world to the extent that the world serves as a reservoir from which to extract — or exhaust — the referents of the text. By "worldliness," Said means — I was going to write "simply," as if it could possibly be simple — the circumstantial reality of which the work is part. The world is to be understood, then, within this view, as a particular set of circumstances which, while they do not determine the text in any mechanistic way, nonetheless define the enunciative position of the author, the audience for whom the text is intended, the levels of language employed and the ordering of the declarations made, just as much as the scheme of referents denoted by the text. This emphasis on the existence-in-the-

2. Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments: son essence et sa genèse* (translated from the German), Paris, Le Seuil, 1984, 122 p.

3. Edward W. Said, "The World, the Text and the Critic," in *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 31-53.

world of texts does not imply a rejection of the internal textual approach, but rather opens it up from the inside to the threads of worldliness that run through it. And these threads have their source in a group of specific facts that are never related to the "world" in its broadest geographical sense, as a planetary space, but always to the world as *situation*.

The examples Said employs to illustrate his position all date from around the turn of the century. This means that in his effort to deconstruct the tradition of textuality, Said makes use of modern examples that are dually exemplary in that they encourage us to believe that the principle of the "flight into the text" is intrinsically linked to modernism. But the full significance of Said's position is that it places two approaches back to back: one influenced by the tradition of art for art's sake and the specialist affiliations it has produced; the other a determinist view according to which the work of art is never anything but a reflection of society. As for myself, having chosen to characterize the notion of "world" in the field of the visual arts by employing the basic notion of "site," my starting point is several steps beyond Said's position. Indeed, from among recent visual arts' productions that centre around the notion of site there has been identified a body of works which are admittedly often still self-referential but whose self-referentiality explicitly demands to be perceived through certain specific contextual facts. This is the world, then, about which I wish to talk: circumstantiated and specifiable reality in which are rooted certain aspects of the work. But before continuing, a few words must be said that will confirm that this approach is admissible within the view of the "world" defended by the present exhibition.

We must be certain, for example, that the "world" we are discussing does not simply overlap with one of the "art worlds" described by Becker⁴ — and not the least important — the world of international art. Is the nationality of the artists selected the only proof that what is under investigation here is the "world"? The artists whose works can be seen in this exhibition were born or live in England, Canada, the United States and Québec, but also in Brazil, Chile, Spain, Lebanon, Poland and Zaire. And in many cases, traces of these native

countries are employed as a working material. However, it must be stated at the outset that *Pour la suite du Monde* does not share the globalizing and humanist goals of *Magiciens de la Terre*, where the organizer's aim was to group together under one roof, and under the aegis of a homogenizing, shamanic definition of artistic practice, a series of miscellaneous artifacts ranging from Paik's video scaffolding to Inuit and Congolese sculpture. Yves Michaud has effectively identified the ethnocentric premises behind such an exhibition.⁵ Quoting James Clifford, he explains how this "global art" miscarries by making everything the same under a cloak of difference: *it fails to make us feel that we are missing something in these juxtapositions through a lack of the necessary perceptual and conceptual equipment.*

Of course, *Pour la suite du Monde* does not adopt Clifford's ambitious solution, which consists of making the fact that we are missing something unavoidable,⁶ but neither does it succumb to the delusion behind *Magiciens de la Terre*, whose aim was to absorb the whole world under the label of Sameness. The diversity of the names of the artists brought together by this exhibition is not intended to surprise. I do not even believe we should be particularly moved by the fact that the exhibition includes artists hailing from many different places, given that they all participate in the same art world and, more importantly, that the homogeneity of earlier art movements has been vastly exaggerated. For it must be conceded that the schools of Paris and New York counted very few members who were actually born in Paris or New York: they, too, were international convergences. And it is the modernist discourse

4. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, 392 p.
5. Yves Michaud, "L'art planétaire — entre eux et nous," in *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 69-125.

6. "But another option that I'd like to suggest would be to set up what I might call 'translation experiments'... And they would be translation experiments that would fail. This would provoke the 'communication' in question, and then subvert it. Or at least maintain a tension between different meanings that surround the art work, between aesthetic interpretation or communication and a sense of alienation from the object since often it means something very different to those who made it or to people in different historical locations... The good translation gets you far enough into the other world to begin to see what you're missing. You take your translation device — here the notion of 'art' — and you watch it run out of meaning. You watch it fall apart." This quote is from James Clifford, "The Global Issue: A Symposium," *Art in America*, Vol. 77, No. 7 (July 1989), p. 152. Clifford's book *The Predicament of Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988) is to be published shortly in French by Jacqueline Chambon under the title *La culture comme imbroglio*.

rather than the artists themselves (take Picasso or Brancusi, for example) that is responsible for — along with the obliteration of author and place — the eradication of the question of identity and the creation of an insular and autarkic conception of art.

So since the "world" referred to has nothing to do with the wide variety of passports held by the exhibition's contributing artists, can we assume that it is invoked as the principal referent of their works? Immediately, a problem emerges. On the one hand, this definition of the world does not really constitute a criterion for selection, since all referentiality in art — whether it is a question of denouncing a political situation, appropriating a material or citing another work — relates it, on one level or another, to the world. On the other hand, the idea of a referential world-reservoir contradicts my initial suggestion that this "continuation of the world" can be situated within the context of recent work in site-specific installation. For the site-specific installation, as analysed by Rosalind Krauss,⁷ is the embodiment of a semiotic problem, characterized by the close relation existing between the place-referent and the object-trace. To suggest that one must understand the emergence of the "world" as significant in art to the extent that it can affect the development of site-specific practice implies, once the "world" has been given the status of referent for the work, that questions surrounding the work and the place have been shifted entirely into the semantic field.

From the site to the world

The installation has long been associated, even identified, with the notion of site specificity. In a now-famous essay, Rosalind Krauss characterized the installation as the exemplary form of seventies indexical art, emphasizing the defining function of the place in the development of the work to be inserted in it.⁸ It has since been said that installation practices renounced quite early their site-specific dimension. Certainly, not all installations are concerned to the same degree with their insertion in a specific place or with the circumstances of their presentation. Some installations ignore the issue altogether. We have seen a return to installations in which a group of elements

is syntactically articulated in a site which, while not entirely neutral, is not defining either, together with the emergence of a form of light installation which requires that the surrounding space be in total darkness. Through various ruses, the installation has become, paradoxically, movable.

At the same time, it was becoming increasingly evident that those artistic practices still preoccupied with the relation between the work and the place generally saw the problem in terms of harmonizing with the site. Artists began to "deal" with the space in various ways, ranging from decorative "matching" to downright camouflage. The other trend, the installation as *intrusion*,⁹ posed greater practical problems and, more importantly, since it operated by creating deliberate conflict with the site, seemed frequently to fail to connect with a public more familiar with the first type of installation.

Against the backdrop of this increasingly complex situation, any monopoly that the installation may have wielded in the realm of site specificity was lost. For one thing there were the photographic and pictorial works which, while otherwise entirely conventional, nonetheless took into account the circumstances of their temporary inclusion in a given place. Moreover, the definition of "site" seemed to be shifting. The wish — the desire, even — to conceive and position a work in relation to the circumstances of its visibility no longer limited itself to considerations regarding the materiality of the site or the physical attributes of the building. The "here" was expanding. A work could claim site specificity and nonetheless define as "here," through its presentation site, features of the city or country in which this site was located. The exhibition space became a mediating synecdoche, and the site-engendered aspects that a work chose to emphasize were more likely to arise from an institutional, historical or sociopolitical realm than from some "ghostly" architecture.

7. Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America," *October*, No. 3 (Spring 1977), p. 68-81; "Notes on the Index: Seventies Art in America (Part 2)," *October*, No. 4 (Autumn 1977), p. 58-67.

8. *Ibid.*

9. For more on this question, see Douglas Crimp's article, "Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity," in *Serra*, exhibition catalogue, New York, The Museum of Modern Art, 1986, p. 40-56.

Jean-Marc Poinot has noted how exhibition curators took advantage of this state of affairs to come up with exhibition concepts that establish at the outset the site-specific parameters of their project; and he has pinpointed this shift of position by calling it "event specificity."¹⁰ Thus, for example, we saw how the artists participating in *Projekte Skulptur*, held in Münster in 1987, were invited to conceive their works with the city's history specifically in mind. Closer to home, a 1989 exhibition organized by the Musée du Québec called, through its title of *Paysages verticaux* (Vertical Landscapes), for a concentration on the geographical or topographical characteristics of Québec City, which is divided into an upper and lower town. In both these cases, the exhibition was held at a number of points throughout the urban area, and the city thus provided both the referential site and the presentational context. And this brings with it certain problems: for each artist invited to contribute toward the landscape creates indirectly but simultaneously a portrait of the commissioning community. Advertisers were quick to see the attractions of this concept of site specificity, as the frustration felt by a number of artists toward the Coca-Cola company prove: during the competition to select a sculpture for Toronto airport, Coke — the sponsor — required both that the work be integrated into its site and that it incorporate an iconographical element referring to their product.¹¹

The proliferation of this type of event has possibly lent force to the idea that the "site" of "site specificity" was undergoing an unprecedented expansion. But two remarks must be made at this point.

1. It would be more accurate to say that these exhibitions have drawn attention to a blind spot in our discourse on site-specific installation. We are forced to admit today that since site specificity's earliest infancy a good number of works have developed the practice while employing a concept of place that was extremely broad. By way of example, let us consider two installations that were presented in Montréal.

It could be said that *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, executed by Melvin Charney as part of *Corridart* in 1976 (also the year of the exhibition upon which Krauss based her "Notes

on the Index"), was defined by a specific urban intersection. The wooden facade, which mirrored the Victorian house on the opposite side of the street, conjured up both the idea of an analogical double and the trace of the demolished building it replaced. In this sense, the work clearly falls into the photographic category defined by Krauss in her essay. Nevertheless, it is evident that a reading of this work that limited itself to noting the site specificity of the specularity it generated would miss the criticism it embodied of the modernist obliviousness to urban space and of the particular policies of the municipal administration in power at the time. And it could be claimed that these latter considerations were initial determining factors in the choice of the site, operating well before the site itself was in a position to establish the formal definitions that actually shaped the work.

In 1982, Hans Haacke presented an installation at the Galerie France Morin that was a logical extension of his work of the previous decade. In spite of the deictic nature of the work's title, *Voici Alcan* (This Is Alcan), the gallery was in no sense the site under investigation. It served simply as the location for the articulation of a series of elements that linked the "here" to a Québec company (Alcan), to its raw material (aluminum) and to one of its most typical products, seen in so many of our buildings (window frames). Through this chain, using a rhetoric he had employed several times before, Haacke underlined the connections between Alcan's interests in the mines of South Africa and the laundering of its profits via cultural sponsorship (L'Opéra de Montréal).

In *Voici Alcan*, recognition of the site's architecture was restricted to the positioning of the installation's aluminum window frames parallel to the windows of the gallery. Krauss has noted the installation's illogical conjunction of the "here" and the "then."¹² This observation, well taken regarding installations that make use of abandoned sites, nevertheless tends to ignore

10. Lecture given during the conference entitled *Les Pratiques in situ*, held in Paris at the Centre Georges Pompidou on July 1 and 2, 1987.

11. See the article by Kate Taylor entitled "Snubbed by Coca-Cola, artists are left with a bad taste in the mouth," *The Globe and Mail*, May 11, 1991, p. C3.

12. Rosalind Krauss, *op. cit.* (Part 2), p. 65-66.

the timeworn relation between the "here" and the "elsewhere," which still remains an unavoidable aspect of an installation's reception, of its effect upon spectators. One need only think of all those installations that have offered us an initial thrill of local exoticism, the opportunity to perceive the abandoned factories and schools of our own city as unfamiliar tourist attractions.¹³ Haacke's work, however, presented a new conjunction of the here and the elsewhere, an equation that formed a chain linking the aluminum window frames that protect us from the cold and the exploitation of black workers under the apartheid regime, a chain in which the shift from one element to another ultimately bound the opera *here* to the tragedies *there*. The relevance of this demonstration to my own position resides in the fact that for Haacke the "there" is never obviously the world, unless by that one means another point on the globe just as specific as our own, to which we are linked.

However, it was not until the trilogy of Montréal installations by Martha Fleming and Lyne Lapointe (*Projet Building/ Caserne # 14*, *Le Musée des Sciences* in an old post office and *La Donna Delinquenta* at the Théâtre Corona) that critics here began to see the first examples of the epistemological potential of installation — in this case the metaphorical transformation of a site based on sexual and political factors.

2. It is important, also, not to speak of the expansion of the site as if the notion had been amplified to the point of losing all significance. After all, those site-specific installations that make an exhibition — whether it be in a museum or a gallery, at a street corner or in a converted building — an opportunity to look again at specific facts other than those suggested by the contiguity of a place, *contract* the site on which they focus down to the scale of the place that interests us and that we visit. It is thus preferable to refer not to the expansion of the site, but to its development through the art work as a *formation*, in Foucault's sense of the term: the installation grows out of a stratified concept of place which then emerges as the location of various independent discursive practices. The boundaries of the site are not extended, but the parameters in terms of which a work might participate in it, appropriate it and misappropriate it, are

multiplied and built up. The world alluded to by this exhibition is to be perceived, then, as a continuation of the site, or rather as a "proving" of the site (in the sense that dough is allowed to "prove" and swell). This is confirmed by the fact that several of the participating artists have already stated that it is not so much the globality of the planet that interests them on this occasion as one of its particular places, one of its localized problems. And some, we may be sure, will have been careful to develop these situations in terms of local parameters capable of modulating the reception of their work.

The artists' box

The artists whose works highlight the "worldliness" of art also reveal a crucial and yet shrouded problem of the contemporary art scene: the crisis of judgment. Let us say it clearly, at the risk, initially, of saying it crudely and unsubtly. These artists are generally the object of the only *criticism* still being undertaken in art. By this I do not mean to imply that what is said of them has its source invariably in critical resistance or opposition. On the contrary, reviews of their work succumb as easily as any to the apologetic mood — not always recognized — of contemporary art discourse. But even when these reviewers praise, they indulge in the only form of art commentary that still bothers to be genuinely critical, in the sense that it specifies, or at least insinuates, the criteria according to which it judges these artists: the ethical significance of the content of their works.

This is not without certain problems. Of course, the criteria as such are frequently only implicit in the texts they inspire. Nevertheless, they can be recognized. Unfortunately often limited to basic ethical assumptions, they result in reviews that either avoid aesthetic considerations altogether or fail to define the relation between ethics and aesthetics. Artistic discourse of recent years, especially that produced by francophone writers — from Québec, but also from France — has not yet succeeded in articulating the aesthetico-ethical

13. Johanne Lamoureux, "Le Musée en pièces détachées," *Public*, No. 1 (Winter 1988), p. 52-70; English translation, p. 71-84. (Published by Public Access Collective, Toronto.)

dimension described by Guattari.¹⁴ And, it must be said, a “politically correct” work is never *ipso facto* a good work, even if there is no one left who dares discuss the gap between those judged to be good and the rest.

However incomplete the critical guidelines of those defending an art focused on the world, however inadequate the judgments supported on these grounds alone, they do at least offer the advantage, when compared with the vast majority of critical commentaries, of making — more or less explicitly — a judgment, an act over which they apparently at the moment, if only by default, wield a monopoly. And what of the others? The more cynical seem to be saying, “If I didn’t think it was good, I wouldn’t talk about it.” But this position, increasingly widespread, fails entirely to deal with the question of why a particular work is “good.” Or it answers tautologically, self-justifyingly, implying that “it’s good *because* I talk about it.” The rest confuse theory and criticism by assuming, without further investigation, that if a work supports an intelligent discourse then it cannot be worthless. Within this view, each work generates its own analysis and provides the criteria according to which it must be judged; one can only deplore the fact that critics generally shirk the task of telling us what these criteria are.

The desire for judgment and the difficulty of judging are not prerogatives of the art world, however relevant they may be to the critical destiny of the artists of “the continuation of the world.” The crisis of judgment has seeped into every aspect of our lives. If you remain unconvinced, I urge you, by way of conclusion, to leaf through your TV Guide: *Night Court*, *LA Law*, *People’s Court*, *Street Legal*, *Legal Eagles*, *Reasonable Doubts*, *Matlock*, *The Trials of Rosie O’Neil*, and so on, and so on. This list does not take into account, moreover, the legal counsellors who accompany — in place of a psychotherapist — an ever-growing number of talk-show guests. Nor does it include the many TV films whose format is essentially that of a trial.

Recently, the courtroom has become the most common setting on the TV-box, the lawyer its favourite character. A dozen or so years ago, the preferred model for the American TV series was the one involving the ferreting out of clues and

symptoms. Doctors and detectives energetically chased after facts and sniffed out clues in order to produce a diagnosis or a culprit before the end of the hour at their disposal.¹⁵ When the story had run its course, the sick person had been cured (or had died) and the wrongdoer had confessed (in spite of a lack of evidence or the unprovability of the case against him). And we were free to move calmly on to the next program. The textuality of television was in its semiotic phase, epitomized, in my view, by the character of the forensic pathologist Quincy, hermeneutic master of the corpses within which were concealed the whole story and the whole truth.

“Best on the box” claimed the CBC’s advertising slogan last season. Too true. For today, the small screen has been transformed into a permanent witness box, a tribunal where the drama of impossible, heart-rending judgment is played out again and again. Often, we know the identity of the accused from the start and the whole scenario is given over to the details of the trial and the culminating sentence. It is as a “site” of fascinating complexity, a convergence of the everyday and the ethical, that the law, simultaneously rational and arbitrary, constantly out of step with new social realities, becomes the star of an infinite number of possible dramas. The stage is split between justice and the law, but above all — to the despair of judges and lawyers alike — between the law and an ethic that is still vague, always relative and constantly changing. The established rules are thrown endlessly into disarray, week after week, by the particular circumstances of cases without precedent and the inability of complex procedures to arrive at just solutions.

The success of *LA Law* is based entirely on this new species of incertitude. Rather than identifying with the accused, the plaintiff or their lawyers, viewers are more likely to be assessing the perplexities confronting the legal system and acknowledging that they, too, would be incapable of settling the suit or resolving the dispute (for not all the problems are legal

14. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, 73 p.

15. Carlo Ginzburg, “Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method,” in *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto Eco and Thomas A. Sebeok, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 81-118.

ones in these difficult trials) until such time as the law can be founded on a set of practical ethical principles.

As I write these lines, reality has outstripped fiction: for the past twelve hours I have been able to sit in front of my TV set and watch, live, the Judge Clarence Thomas hearings. The extraordinary audience response to this media circus is less the result of widespread public interest in the nomination of judges or the issue of sexual harassment than of the fact that we are being shown, as they happen, events unfurling in contemporary television's most familiar setting, and with the added attraction of the suspense created by a possible, although in the event unrealized, reversal: that of the judge judged.

I offer what precedes without the slightest pretension, just as I might write my version of an allegory on the world to come. The small screen continues to emit its shimmering and reassuring glow, to churn out the interference-from-a-distance that gives it its name. It is a siteless medium. Nonetheless, the writing of this essay has forced me to define within it a particular situation. It is a question of moving toward the world: starting here, of *measuring the distance*, literally, of recognizing the outline of a site, the features of a conjuncture, of sketching out a link to unravel others more deadly. And a link is, after all, not a bad start. Especially if it's all to be continued...

JOHANNE LAMOUREUX

Born in Montréal, Québec, in 1958.

Johanne Lamoureux is a professor at the Université de Montréal, where she teaches contemporary art and contemporary art-history methodologies. She has published articles in various journals, including *Artsmagazine*, *Art press*, *Revue d'esthétique*, and *Etc Montréal*, and has authored exhibition catalogues for a number of museums and parallel galleries in Québec, Canada, the United States and Europe.

She is currently preparing a work on painting and its site, based on Hubert Robert's paintings of ruins, and is a regular contributor to *Trois* and *Parachute* magazines.

HE'S DEAD NOW, BUT...

Over a decade has passed since that moment, in the late spring of 1981, when the disease syndrome that would become known as AIDS was first reported. In the United States alone the epidemic has claimed well over 100,000 lives; nearly that many more are currently living with AIDS; and over a million more are infected with the Human Immunodeficiency Virus. All of these numbers continue to grow exponentially. Volumes could be — indeed have been — written about the failure to confront this emergency, especially by governing institutions in the U.S., the centre of the worldwide pandemic. It has by now the aura of old news. And indeed it is old news, news that has hardly changed in a decade's time.

Douglas Crimp

Consider this image: A young, frail woman wearing a flower-print jacket is brought by wheelchair to testify before the U.S. Congress. The television cameras are trained on her, as they have been since she left her home in Fort Pierce, Florida, to travel by train to Washington. At the witness table, she is barely able to speak, but she manages to utter these words: "AIDS is a terrible disease that we must take seriously. I didn't do anything wrong, but I'm being made to suffer like this. My life has been taken away. Please enact legislation so other patients and healthcare providers don't have to go through the hell I have."¹

The young woman is Kimberly Bergalis, one of five patients presumed to have been infected with HIV by a Florida dentist (the only known cases of such healthcare-related transmission since the beginning of the AIDS epidemic). We can learn from this image nearly everything we need to know about the representational regime that underwrites the handling of the epidemic for a decade's time. What is important about Kimberly Bergalis is what she is not: she is not a gay man, not an IV drug user or the sex partner or child of an IV drug user; she is not black or Hispanic, not poor. Even more importantly, she does not identify with anyone else who has been stricken with this illness. On the contrary, she identifies herself, through her use

of the passive voice, as the unsuspecting victim of others with AIDS: "I'm being made to suffer like this. My life has been taken away." As media activist Gregg Bordowitz has said, "Kimberly Bergalis is the first member of the general public dying from AIDS."² "AIDS," Kimberly Bergalis implores, "is a terrible disease that we must take seriously." But what might taking it seriously mean? Would it mean belatedly acknowledging a state of emergency and mobilizing an all-out effort to prevent further infections, ensure adequate health care and other necessary services for those who are ill, and develop treatments to prevent those who are infected but asymptomatic from becoming ill? No. The legislation that Kimberly Bergalis urged Congress to pass would do none of those things. It would only seek to punish people who are already infected with HIV.

Consider another image, from about the same moment in the fall of 1991: A jowly, bespectacled elderly man stands before his colleagues in the U.S. Senate. With apparent disgust, he brandishes a copy of *Movement Research Performance Journal*, the publication of an alternative art institution in New York City. The title of this issue of the journal, guest edited by Gran Fury member and filmmaker Tom Kalin, is "Gender Performance"; its subject is cross-dressing, transsexualism, and other manifestations of "gender disarray."³ Pointing to the journal's illustrations, the senator proposes to amend an appropriations bill for the National Endowment for the Arts so as to prohibit grants for materials depicting "sexual or excretory activities or organs" in an "offensive way." The Senate votes overwhelmingly in favour of the amendment.⁴

The man in this image is, of course, the senator from North Carolina, Jesse Helms. He has made himself grotesquely familiar to people in the arts for a series of attacks on the National Endowment for the Arts, all of them using sexually

1. Quoted in *The New York Times*, September 27, 1991, p. A12.

2. Cathy Caruth and Thomas Keenan, "'The AIDS Crisis Is Not Over': A Conversation with Gregg Bordowitz, Douglas Crimp, and Laura Pinsky," *American Imago*, Vol. 48, No. 4 (1991), p. 541.

3. *Movement Research Performance Journal*, No. 3 (Fall 1991).

4. The Senate passed Helms's amendment on September 19, 1991, by a vote of 68 to 28. On October 31, however, the Senate reversed itself in a compromise known as "corn for porn," a trade-off between arts supporters and those who wished to defeat a bill that would have doubled grazing fees on federal land.

explicit materials as a pretext. Although his image can — and, I will argue, must — be linked with that of Kimberly Bergalis, it differs from hers in an important respect: it apparently cannot tell us everything we need to know about the representational regime governing public arts funding in the United States. For while Kimberly Bergalis is seen as a tragic figure, Jesse Helms appears farcical.

There is a certain smugness in the art world's view of Helms. It is an attitude Michel Foucault, who died of AIDS in 1984, referred to as the "speaker's benefit," a stance "we other Victorians" characteristically adopt as we oppose the repression of sex:

If sex is repressed, that is, condemned to prohibition, nonexistence, and silence, then the mere fact that one is speaking about it has the appearance of a deliberate transgression. A person who holds forth in such language places himself to a certain extent outside the reach of power; he upsets established law; he somehow anticipates the coming freedom...⁵

Confident that Jesse Helms is a Neanderthal, we align ourselves with the future, with liberation; we decry censorship and resolve to defend the right to free expression. But what tactics do we use? And how does our image of Helms affect our tactics?

Perhaps these questions should be posed differently: Is there a relation between the art world's stance toward Jesse Helms and the fact that Foucault's later work — the work on sexuality — has had so little resonance in art discourse? I pose this question to myself first of all, since my work on museums depends so heavily on Foucault — the early Foucault.⁶

That work can be summarized as follows. At the end of the eighteenth century a new discursive regime concerning art developed. In the nascent discipline of art history, in a burgeoning aesthetic philosophy and art criticism, and in the emerging institution of the museum, art as it has been understood in modernity was born — art, that is, as something apart, as some-

thing with its own internal history and dynamics. The museum was central to this development because it literalized that apartness-of-art in a physical place. The result of art's autonomy, of its fated location in the museum, was its disengagement from other aspects of social existence. Thus, the critique of the museum to be found explicitly or implicitly in certain contemporary art practices pointed, again explicitly or implicitly, to a reengagement of art with other aspects of social life. I labelled such art practices postmodern, suggesting that they exceeded the modern discursive regime of art. At the same time, however, this politicization of art was denounced in the name of the very autonomy of art that constituted modernism, and a resurgence of tradition, of "disinterestedness," of museum art, was also heralded as postmodern. Throughout the decade of the 1980s, artists, critics, and art institutions engaged in a struggle over these contradictory definitions of postmodernism, a struggle between, as Hal Foster characterized them, a postmodernism of resistance and a postmodernism of reaction.⁷

But at the end of the 1980s, quite apart from this struggle and unpredictable from within it, a very different dispute erupted over art in the United States. It centred on *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*,⁸ a travelling exhibition of photographs by an artist whose work had at one moment exemplified for me the very definition of museum art. Under anticipated pressure from conservatives in the U.S. Congress, the director of the Corcoran Gallery in Washington, D.C., abruptly cancelled her museum's showing of the retrospective. At issue was an early series of pictures from the *X Portfolio*, explicit photographs of gay S&M sex.

The ensuing events are many and complex. I provide here only a short, schematic list, all taken from 1989-90:

— Artists organize against the Corcoran's act of censorship,

5. Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, trans. Robert Hurley, New York, Vintage Books, 1980, p. 6.

6. This work will be published in *On the Museum's Ruins*, forthcoming from MIT Press.

7. Hal Foster, "Postmodernism: A Preface," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. ix-xvi.

8. Janet Kardon, *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1988.

and the Washington Project for the Arts, an artist-run gallery, quickly acts to open the show.

— Congress amends the language of the NEA's budget appropriation to prohibit grants for materials that "may be considered obscene, including but not limited to depictions of sadomasochism, homoeroticism, the sexual exploitation of children, or individuals engaged in sex acts."

— NEA chairman John Frohnmayer attempts to withdraw funding from Artists Space in New York for *Witnesses: Against Our Vanishing*, an exhibition about AIDS. More protests lead to the restoration of funds, but with the stipulation that they not be applied to the exhibition's catalogue.

— The NEA requires grant recipients to sign an anti-obscenity oath upon acceptance of grants. Several artists and organizations refuse, and lawsuits challenging the oath's constitutionality are filed.

— The showing of *The Perfect Moment* at the Cincinnati Contemporary Arts Centre is closed down by the police, and the museum's director, Dennis Barrie, is arrested for pandering obscenity. The museum and its director are later acquitted by a jury whose members have little art experience.

— NEA Chairman Frohnmayer vetoes grants to four performance artists whose work deals with sexuality; three of the artists are openly gay or lesbian. The artists sue to have the grants restored.

Much has been written about these and related events, but for a clear understanding of the present conditions of art in the United States, we need a thoroughgoing analysis.⁹ For my purposes here, I want to focus on just two moments in the above narrative.

When I said that the work of Robert Mapplethorpe had at one time exemplified for me the very definition of museum art, I had in mind a comparison I made, in 1982, between Robert Mapplethorpe's classically posed photographs of nudes and Sherrie Levine's appropriations of Edward Weston's photographs of his young son Neil.¹⁰ I was attempting to distinguish between two forms of appropriation, between Mapplethorpe's modernist appropriation of style — the classical style of

Weston, for example — and Levine's postmodernist appropriation of material, the appropriation of Weston's actual pictures by simply rephotographing them. Mapplethorpe's appropriations, I argued, aligned him with a tradition of aesthetic mastery, simultaneously referring to that tradition and appearing to recreate it, whereas Levine's work interrupted the discourse of mastery through the refusal to reinvent an image. Mapplethorpe's work, I suggested, continued the tradition of museum art, while Levine's held that tradition up to scrutiny.

What I failed to notice, however, was what Jesse Helms could not but notice: that Mapplethorpe's work disrupted tradition in a way that Levine's did not. While Weston's — and thus Levine's — male nudes fit comfortably into a Western tradition of homoeroticism, in which same-sex desire is incited only to be contained or disavowed, Mapplethorpe's nudes depict desire as openly homosexual.¹¹

Thus, whereas I saw Mapplethorpe's nudes only in the context of the other conventional genres of the artist's work — still lifes and portraits — Jesse Helms saw them in the context of the overtly homosexual images of the *X Portfolio*. The line that Mapplethorpe crossed, between the safely homosocial and the dangerously homosexual, was also the line between the aesthetics of museum culture and the prerogatives of a self-defining gay subculture. Which of these interpretations, mine or Helms's, may be said to open more fully onto a culture beyond the museum? And which of these practices, Mapplethorpe's or Levine's, is more hermetic, more dependent upon and inscribed within the museum's discursive field?

The second moment in the preceding narrative that I want to return to is the Cincinnati trial. The charges levelled against the museum and its director were "pandering obscenity" and

9. Among the most comprehensive analyses thus far are Carole Vance, "The War on Culture," *Art in America*, September 1989, p. 39-43, and "Misunderstanding Obscenity," *Art in America*, May 1990, p. 49-55; and Allan Sekula, "Some American Notes," *Art in America*, February 1990, p. 39-45. See also the two special issues of *The Art Journal* devoted to censorship, Fall and Winter 1991.

10. Douglas Crimp, "Appropriating Appropriation," in *Image Scavengers: Photography*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1982.

11. I have written briefly of my failure before, in "The Boys in My Bedroom," *Art in America*, February 1990, p. 47-49. For an important account of the necessary distinction between homoeroticism and overt homosexuality in Western tradition and in contemporary debates about the canon, see Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990, esp. p. 48-59.

"the illegal use of a minor in nudity oriented materials." Although most of the offending pictures were from the *X Portfolio*, two were portraits of young children. One of these was the photograph of the naked young Jesse McBride, a picture whose innocence is obvious — and all the more so if we compare it to Edward Weston's homoerotically coded pictures of Neil, taken when the boy was about the same age as Jesse McBride in Mapplethorpe's portrait. But this apparent innocence should alert us again to Helms's insistence on reading all of Mapplethorpe's pictures within the context of homosexuality. In the midst of the debates about Mapplethorpe and legislative restrictions on the NEA, *The New York Times* quoted Helms as saying:

*"Old Helms will win every time" on cutting Federal money for art projects with homosexual themes. "This Mapplethorpe fellow," said Mr. Helms, who pronounces the artist's name several ways, "was an acknowledged homosexual. He's dead now, but the homosexual theme goes throughout his work."*¹²

The "scandal" of Jesse McBride is that it was taken by an openly gay man, a man who also took explicit pictures of "perverse" sex acts, a man who subsequently died of AIDS.

The prosecution attempted to exploit what I have described as Helms's contextualization by disallowing the contextualization that I had argued: placing the offending photographs in relation to the exhibition as a whole, which would have allowed the jury to see classical nudes, still lifes, and a wide range of portraits.¹³ In spite of the prosecution's tactical success in isolating the photographs in question from Mapplethorpe's oeuvre as a whole, however, the defence won its case by reinscribing the offending photographs within museum discourse. Expert witnesses for the defence — mostly museum officials — described Mapplethorpe's wider aesthetic preoccupations and detailed the photographs' "formal qualities," reducing them in the process to abstractions, lines and forms, light and shadow. Here is a description by Janet Kardon, *The Perfect Moment's* curator, of Mapplethorpe's self-portrait in

leather chaps and vest with a bull whip shoved up his rectum. Referring to the photograph as a "figure study," Kardon testified:

*The human figure is centred. The horizon line is two-thirds of the way up, almost the classical two-thirds to one-third proportions. The way the light is cast so there's light all around the figure, it's very symmetrical, which is very characteristic of his flowers...*¹⁴

In a move that underscores the trial's many contradictions, however, the prosecution attempted to show that these very formal qualities could be deployed toward obscene ends. In Mapplethorpe's portrait of Jesse McBride, the child sits on the back of an overstuffed chair placed next to a refrigerator. Along the wall behind the chair, a moulding intersects an electrical cord so as to form an arrow shape pointing, it could be said, in the direction of the boy's genitals. But when the prosecutor attempted to make this claim, the boy's mother simply remarked, "Refrigerators work by electricity."¹⁵

The evacuation of content from Mapplethorpe's photographs was not, in any case, limited to confining them within the realm of pure formalism. Throughout the public debate about NEA censorship, one of the most frequently employed defences of freedom of expression took the form of fetishistic disavowal: "I know very well... but all the same." "I know the photographs show extreme forms of sexual behaviour, but all the same they are protected by the First Amendment." Or, "I don't like Mapplethorpe's photographs either, but I defend his right to make them." A different but related disavowal was voiced at the Cincinnati trial by Robert Sobieszak, senior curator at the George Eastman House International Museum of Photography:

12. Maureen Dowd, "Jesse Helms Takes No-Lose Position on Art," *The New York Times*, July 28, 1989, p. B6.

13. In one of many biased rulings, the judge refused the defence's motion to have the photographs at issue seen in relation to the whole exhibition. This was particularly damaging, since one can only prove obscenity, according to the Supreme Court's 1973 *Miller v. California* decision, if the work, taken as a whole, appeals to prurient interest. See Vance, "Misunderstanding Obscenity."

14. Quoted in Jayne Merkel, "Art on Trial," *Art in America*, December 1990, p. 47.

15. Quoted in *ibid.*, p. 49.

*I would say they [the X Portfolio photographs] are works of art, knowing they are by Robert Mapplethorpe, knowing his intentions. They reveal in very strong, forceful ways a major concern of a creative artist... a troubled portion of his life that he was trying to come to grips with. It's that search for meaning, not unlike Van Gogh's.*¹⁶

What is disavowed here is Robert Mapplethorpe's active and willing participation in a sexual subculture that we have no reason to believe he found "troubling" or was "trying to come to grips with." Such a disavowal prevents the subject from representing his own sexual choices. By likening Mapplethorpe's work to that of Van Gogh — or more accurately the Van Gogh of popular myth — Mapplethorpe's expression is rendered pathological; it then achieves significance because of, rather than in spite of, its "troubling" subject matter.

Thus, the line that Mapplethorpe's work crossed, between the aesthetics of museum culture and the prerogatives of a self-defining gay subculture, was redrawn to reinscribe the work safely within the museum. At virtually no point in the widespread public debate about the censorship of artistic expression was anyone asked to speak on behalf of the subculture Mapplethorpe's work addressed.¹⁷ And because Mapplethorpe had himself died of AIDS, he was unable to speak for himself.

In Michel Foucault's analysis of the modern regime of sexuality, sex is not repressed, it is incited. Of course, it is also sometimes repressed, but this repression must be understood only as a local tactic in a wider technology of power. It is repression, however, that we focus on; that is what makes power tolerable to us: "on condition that it mask a substantial part of itself. Its success is proportional to its ability to hide its own mechanisms."¹⁸ The incitement to discourse that Foucault claims characterizes modern sexuality valorizes not the sexual subject but the expert who interprets the subject's self-disclosure. Thus the proliferation of domains of expertise, whose function is not to censor but to normalize, not to punish but to control. At the same time, where there is power, there is resistance, the

possibility of a "reverse discourse," in which sexual subjects speak on their own behalf. In *The History of Sexuality*, Foucault cites, without naming it, the example of the turn-of-the-century German homosexual emancipation movement:

*There is no question that the appearance in nineteenth-century psychiatry, jurisprudence, and literature of a whole series of discourses on the species and subspecies of homosexuality, inversion, pederasty, and "psychic hermaphroditism" made possible a strong advance of social controls into this area of "perversity"; but it also made possible the formation of a reverse discourse: homosexuality began to speak in its own behalf, to demand that its legitimacy or "naturalness" be acknowledged, often in the same vocabulary, using the same categories by which it was medically disqualified.*¹⁹

It is the contemporary version of this "reverse discourse" that I want to suggest was the real target of Jesse Helms's legislative manoeuvres. His censorial tactics work not so much to prevent sexual minorities from producing culture, but to ensure that culture's marginality and to subject it to the rules of normalization and control. And the defensive postures of the art world throughout the censorship debates abet Helms's goal. Whether by evacuating Mapplethorpe's photographs of their intended meanings or by admitting that those contents are extreme and troubling, museum officials and other "experts" collaborate in the normalization of their presumed public. In so doing, they designate their domain of cultural dissemination out-of-bounds for minority, subcultural audiences, audiences who might be able truly to see Mapplethorpe's pictures. These

16. Quoted in *ibid.*, p. 47.

17. The single exception that I know of, outside the gay press, of course, was the invitation — following my suggestion — of Gayle Rubin to speak at a symposium on Mapplethorpe organized by the Institute of Contemporary Art in Boston in the fall of 1990. Rubin is an active participant in the gay and lesbian S&M subculture in San Francisco, has published on the subject, and has long been at work on a doctoral dissertation on gay male S&M practices.

18. Foucault, *The History of Sexuality*, p. 86.

19. *Ibid.*, p. 101.

pictures, the museum explains, are not for us. They are meant only to describe our otherness in an authorized language.

This should alert us to a central issue for museums today, as they begin to take the arguments of postmodernism seriously and open themselves more fully to art practices that engage social issues. The artist whose work appears in a museum is not a privileged witness; he or she is a social subject, like anyone else. And museums themselves both inhabit and construct "the social." If the result of their openness is only to exhibit and interpret "otherness" for a public presumed to be undifferentiated, presumed therefore to be "troubled" by "social problems," the museum's universalizing and normalizing functions will be preserved. The "trouble" with Mapplethorpe is that his subjectivity could so easily be denied and/or spoken for. It is that which makes his photographs recuperable for the museum's traditional discursive regime.

"He's dead now, but...": Jesse Helms's off-hand remark about Mapplethorpe sounds very much like a threat. But what? But if he weren't, we'd know what to do with him? But all those like him had better take heed? I stated above that the image of Jesse Helms must be linked to that of Kimberly Bergalis. I had in mind the absence, in discussions about art censorship, of parallels drawn between Helms's attacks on arts funding and his attacks on AIDS funding. Helms's 1989 amendment to restrict NEA funding in the wake of *The Perfect Moment* was virtually identical to his 1987 amendment to prohibit AIDS education materials from "promoting, encouraging, or condoning homosexual activities." Helms's pretext in that case was a series of safe-sex comics produced for the Gay Men's Health Crisis in New York by well-known gay cartoonists. Thus, what was at issue, once again, was the self-determination of a gay subculture.²⁰

But I had in mind as well another absence, the absence upon which Kimberly Bergalis's image is founded. For behind her image lie the tens of thousands of people dead from AIDS and the tens of thousands living with AIDS who have not been allowed to speak on their own behalf. Moreover, the construction of Kimberly Bergalis as an image depends upon extending this absence to the audience it is intended to address. It is not

only that people with AIDS cannot speak, they cannot be *spoken to*. Within this regime of representation, Kimberly Bergalis is not a person with AIDS; her image is a projection of all those who do not get AIDS but who nevertheless fear contamination by those "others" who do. Jesse Helms's success, his ability to "win every time" he uses homosexuality as a prop, is based on the same tactics: to decry homosexuality, perhaps, but more certainly to construct an art audience for whom homosexuality is a problem, if not to abhor, then to exhibit and explain.

The art museum does not meet the challenge of postmodernism simply by opening its doors to art practices that engage with concrete and specific social issues. For so long as the museum is satisfied to exhibit and explain, the social realm will be seen as outside its domain. It is only when the museum's audience is addressed as the differentiated social subjects for whom those concrete and specific social issues are *lived* that postmodernism will have had its necessary effect.

20. For a fuller account of this Helms amendment, see my essay "How To Have Promiscuity in an Epidemic," in Douglas Crimp, ed., *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1988, esp. p. 256-265.

DOUGLAS CRIMP

Born in 1944.

Douglas Crimp currently teaches art theory at the Cooper Union School of Art in New York City and gay studies at Sarah Lawrence College in Bronxville, New York. For thirteen years, he was an editor of the cultural journal *October* where, in 1987, he edited the anthology *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. He is also the author (with Adam Rolston) of *AIDS demographics* (Seattle, Bay Press, 1990) and of *On the Museum's Ruins*, a collection of essays on contemporary art and the museum, to be published in 1992 by MIT Press.

He has also contributed to a variety of periodicals and written numerous introductions for books and exhibition catalogues.

Douglas Crimp is currently interested in the implications of post-modern theory in the issues of identity and political activism raised by the AIDS crisis. For five years now, he has been an active member of ACT UP (AIDS Coalition To Unleash Power) and he takes part in the debate through numerous publications and lectures.

STEPS TO AN ECOSOPHY

I believe, that the growing threat to mankind and to his ecological systems is the direct result of faults in our thought habits, partially subconscious faults buried deep within us.

Gregory Bateson¹

As the world's geopolitical contours are drawn and redrawn at blurring speed, the destabilizing impact of the techno-sciences, biology, computer and telephone technology, and of the media on our cognitive coordinates grows stronger with every passing day. The Gulf war — fought against a backdrop of world poverty — the cancer of population explosion, the monster of development and the degradation of the urban fabric, the insidious destruction of the biosphere by pollution, the inability of the system to redesign a social economy adapted to the rapidly evolving reality of technology:

Félix Guattari

these factors should be marshalling our spirit, sensibility and willpower. Instead, history appears to be rushing headlong toward an abyss concealed by sensationalist, media-fabricated — but ultimately trivializing — images remote from reality.

Nothing short of a revolution in outlook can respond to the ecological crisis — which in turn mirrors a wider social, political and existential crisis. No longer can we tolerate the kind of development and productivism which have so utterly lost touch with human finality. Again the burning question returns: how can we alter our world outlook? How can we reinvent the social practices which would restore to humanity — if indeed it ever possessed them — a sense of responsibility not only for its own survival, but for the future of all life on this planet: of the animal and vegetable kingdoms, of the non-corporeal kingdoms as well — music, the arts, the cinema, the relationship with time, love and compassion for our neighbours, the sense of oneness with the cosmos?

The time has come to rethink our methods of cooperation and collective action, methods better adapted to a historical

situation in which old ideologies, social practices and traditional politics have been radically devalued. The new instruments of computer technology may eventually contribute to a renewal of similar ways of structuring and ordering life. But they will not, in and of themselves, strike creative sparks, will not bring forth new seeds of awareness which can grow to maturity. From fragmentary beginnings, from precarious initiatives, from halting experimentation, new collective forms of expression are now groping hesitantly toward one another. New ways of seeing and of constructing the world, alternate ways of being and of revitalizing the ways of being, capable of mutual nurture and enrichment, must be devised. In this sense, what heads our agenda is a full-fledged ecology of the virtual — an ecosophy² which, in one unified ethical and political undertaking, would confirm our responsibility toward existing forms of life, and toward those forms which have yet to knock at the door of intelligence and collective imagination.

But recognizing the subjective in history, the leap of ethical liberty which springs from this ecology of the virtual, does not mean withdrawal, in the manner of transcendental meditation. Nor does it mean renouncing political involvement. On the contrary, it means reconstituting political praxis.

Since the end of the eighteenth century, the impact of science and technique on developed societies has been accompanied by an ideological, social and political bipolarization between progressive and conservative tendencies. The first has often been Jacobin in its conception of the State; the second, fixated on the values of the past. In the name of the Enlightenment, of liberty, progress and then, of social emancipation, a left-right axis arose as a natural reference point.

Today's social democrats, however, have undergone a conversion to the primacy of the market, if not to economic liberalism. Simultaneously, the collapse of the international communist movement has left a yawning void where once bipolarity stood. Are we to believe that the bipolar age has now

1. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballentine, 1972.

2. From "oikos," house, dwelling place (here taken in its broadest sense: the earth's biosphere) and "sophia," wisdom, but also science.

ended, as the slogan of some ecologists — “neither right nor left” — would have us believe? Must the social dimension of life now vanish like a mirage, as several theoreticians of the post-modern contend? I believe that, in more complex ways, a progressive-oriented polarization will reemerge, as we see even now in Russia; it may well prove less Jacobin and more federalist, a benchmark against which a range of contemporary forms of conservatism and centrism might again take shape.

Traditional party organizations have been too long inter-linked with the state machinery to simply vanish with the advent of parliamentary democratic systems, despite the gathering disaffection of the electorate, and despite the clear lack of conviction among those citizens who continue to vote. Yet it has become clear that underlying political, social and economic issues have become divorced from electoral game playing, itself hardly more than mass-media manipulation. “Politician’s politics” seems destined to give way to social practices better adapted both to grass roots problems and to the great planetary questions of our time.

In what were once the countries of the East Bloc, the masses rose up for bread and liberty, but most of all, in order to live differently — and not necessarily according to Western models. In future, the failure of socialism will also be seen as the indirect failure of the ostensibly liberal regimes with which it existed in warm or cold symbiosis for decades. Failure indeed, for though Integrated World Capitalism may well provide partial solutions for certain of its strategic centres in the short term — at the cost of massive ecological devastation and pervasive segregation — it remains glaringly incapable of stopping the disintegration of the Third World except by forceful imposition of a new order, and can provide nothing but half-hearted solutions to the immense problems which now afflict the East Bloc countries and the former Soviet Union.

The unfathomable tragedy of the Gulf War has laid bare the impotence of the self-styled “world order” in settling territorial conflicts and at the same time, respecting the right of peoples to self-determination. The relapse into militarism, the arrogance of State power, and the inexorable growth of mass-

media mystification can only hasten the emergence of a new progressive polarity.

A wider, deeper political consciousness, far exceeding the electoral influence of the “Green” parties, must challenge the ideology of production-for-its-own-sake, directed solely toward profit within a capitalist context marked by the price system and by debilitating consumerism. It is clear that the aim cannot simply be to seize power from the bourgeoisie and the bureaucracies, but to determine precisely what should replace them. Two complementary sets of themes can be expected to become more prominent in the years to come:

- the State — or rather, its multiple, heterogeneous and often contradictory functions — must be redefined;
- the focus of economic activity must become the production of subjectivity.

Bureaucracy, rigidity, and the eventual subversion of the State machinery by totalitarianism threatens not only the countries of the East, but the Western democracies and the countries of the Third World as well. The withering of the power of the State, proclaimed long ago by Rosa Luxemburg and Lenin, has become a more timely concept than ever. The communist movement has been discredited — as social democracy must be — by its inability to stem the onslaught of statism in every field of human endeavour; the parties which identified themselves with those ideologies have become, over time, mere appendages of the State. Everywhere we are confronted by a *nationalitarian* upsurge engendered by the worst of subjective conditions — the rise of fundamentalism, of racial hatred — because no credible federalist alternative to an abstract and fictitious internationalism was ever offered.

Today, individual and collective subjectivity subsist in an climate of individual withdrawal, mass-media-induced infantilism, and ignorance of difference and alterity at both the human level and in the cosmic sphere. But not even these modes of subjectivation can escape “encirclement” unless creative objectives seem within their reach. What is at stake is nothing less than the finality of the entire spectrum of human activity. Beyond political and material demands lies the emergent aspiration for

the individual and collective reappropriation of human subjectivity. Hence the emergence of ethics as the sticking point of policies which ignore local issues, close relations, the environment, the reconstruction of the social fabric.

An ecosophy which can articulate the sum total of scientific, political, environmental, social and mental ecologies may well come to supplant the old ideologies which abusively compartmentalized the social, the private and the civil — and which were profoundly incapable of drawing connections between the political, the ethical and the aesthetic.

Art has always been essential to the way society structures itself. But once it had become the preserve of special interest groups, art was reduced to a "side occupation," an extra portion of soul, a shaky superstructure whose death is regularly announced. Still, from the grottoes of Lascaux to the lofts of Soho by way of the great cathedrals, art has always been a vital force in the crystallization of subjectivity, on both the individual and the collective scale.

In its connection with the social environment, art is self-perpetuating, in the sense that every work of art has a double finality: to become part of a social network which may then either appropriate or reject it; and to celebrate the universality of art in its very precariousness.

How can art be at once enduring and ephemeral? — in its ability to burst through the quotidian triviality of form and meaning into the wider arena of society. The artist, and along with him aesthetic perception as a whole, extracts a segment of the real, lifts it from its narrow context, transforms it into a *partial expresser*. Art confers meaning and alterity on a subset of the outer world. Almost animistically, the work of art reshapes the subjectivity of the artist and of his "consumer."

Our task is to reilluminate an expressive vernacular which had become reduced to little more than a catalogue entry, and thus to infantile gibberish, then obliterated. For its users, a work of art provides a method for shifting viewpoints, for bursting

through meaning, for baroque proliferation or extreme impoverishment which drives the subject into a re-creation, a reinvention of itself. But a new existential support structure focused on the work itself could play on a double register: the reconquest of its own space (as a return to the theme) and the remaking of its own singularity. The encounter with it could irreversibly mark a life, could generate realms of possibility beyond the confines of day-to-day equilibrium. Seen from this existential vantage point — as bursting through meaning and denotation — the categories of aesthetics suddenly lose their pertinence. They may refer to the figurative, to abstraction or conceptualism — no matter! What counts is knowing whether a work connects with the ever-shifting production of aesthetic truth. The focal point of artistic activity remains the creation of surplus value subjectivity, the expression of the negentropy which is at the core of environmental banality. Subjectivity may only remain consistent if its singularity, whether individual or collective, is restored.

The upsurge in art consumption of recent years can be seen as a result of the growing uniformity of urban life. But the art-as-vitamin-pill analogy can only taken so far. Art is equally capable of veering off in parallel directions, away from uniformization, just as it may also touch off a split in subjectivity (with the advent of rock culture, ambivalence has become particularly manifest). Every artist must face the dilemma: be swept along by the flow, as the trans-avantgarde and the apostles of post-modernism would have it, or attempt to breathe life into aesthetic practices borrowed from other segments of the social structure, risking isolation and misunderstanding.

It is far from clear how we can pretend to bond the singularity of the creative act and potential social change. True, the social structure is ill-suited to experimentation of the crossover aesthetic and ethico-political variety. But the crisis now sweeping our planet — a crisis of chronic unemployment, of ecological devastation, of the deregulation of value systems based on profit or on state assistance — has thrown open the door to a realignment of aesthetic components. At issue is far more than community make-work projects for the

unemployed! In fact, the very process by which we produce science, technique and social relations must be extended beyond the bounds of aesthetic paradigm. In a recent book, Ilya Prigogin and Isabelle Stengers suggest that physics introduce a "narrative element" which would be indispensable to a true grasp of evolution.³

Modern society is at an impasse. To survive, it must become more research oriented, more innovative, more creative — the very elements which embody the process of disjoining and rejoining we find in aesthetic technique. The subject pursues its own ends, ends which we can share through a widening of our awareness. All of our institutions must be challenged, particularly the schools. Can a classroom be experienced as a work of art? How can it be made unique, a touchstone for awakening children to existence?⁴

Systematic rejection of subjectivity, in the name of a mythical scientific objectivity, is still the rule in our universities. At the height of the "Belle Époque" of structuralism, the subject was methodically driven from entire disciplines. Today, the time has come to reexamine whether the machine production of image, of sign, of artificial intelligence, etc., is able to provide new raw material for subjectivity.

In the Middle Ages, art and technique sought refuge in a handful of monasteries which managed to survive. Today, artists may well be the ultimate line of defence for the great existential questions. In what other way are we to structure new fields of the possible? In what other way are we to order sounds and forms, to preserve their all-embracing subjectivity in the constant movement which is life itself?

FÉLIX GUATTARI

Born in Villeneuve-les-Sablons, Oise, France, in 1930.

Philosopher and psychoanalyst Félix Guattari is the co-director, with Dr. Jean Oury, of the La Borde institutional psychotherapy clinic for psychotic patients, in Cour-Cheverny, France. He is also co-editor, with Gilles Deleuze, of the journal *Chimères*. He was initially influenced by the thinking of Jacques Lacan, but moved away from it in 1968. In contrast to psychoanalysis, which rejects any notion of sociopolitical content in the unconscious, he has never dissociated political action from analytic practice.

His main published works are: *Les trois écologies* (Paris, Galilée 1989); *Cartographies schizoanalytiques* (Paris, Galilée 1989); *L'Inconscient machinique: éléments de schizo-analyse* (Paris, Recherches, 1979); *La Révolution moléculaire* (Paris, Recherches, 1977); and *Psychanalyse et transversalité* (Paris, François Maspero, 1972).

Félix Guattari has also published, in collaboration with Gilles Deleuze: *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris, Minuit, 1991); *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie* (Paris, Minuit, 1980); *Kafka, pour une littérature mineure* (Paris, Minuit, 1975); and *Capitalisme et schizophrénie: l'anti-oedipe* (Paris, Minuit, 1973).

3. "Today, the 'Big Bang' theory and the evolution of the Universe are as much a part of the world as yesterday's myths of human origin." *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Fayard, 1988.

4. René Lafitte, *Une journée dans une classe coopérative: le désir retrouvé*, Paris, Éditions Syros, 1985.

THE POLITICAL AS ART

What if realism were the atrophy of the imaginary?

In today's "rational" world, futures in the imaginary are undervalued on the reality exchange. We believe we perceive the real with clarity, certainty, objectivity; the imaginary, in comparison, seems mere illusion. In the name of Reason, in the name of a reasonable, realistic conception of things, we uncomplainingly accept a reductionist, but no less "illusory," way of looking at the world.

But the world itself is representation, an intimate blend of real and imaginary. The world becomes — in part, at least — that which we think it to be. In an unfortunate multitude of

Thierry Hentsch

ways, our thought remains captive to a language built up, over time, by force of habit into an impregnable reality. The small everyday words, the commonplaces — by now second nature — do little more than consolidate well-established positions. The processes of thought themselves now require another language, another way of seeing.

Such is the fate of the political today. Commonly confused with, and discredited by politics, the political has become progressively overshadowed by politics as technique of power, eclipsed by economic constraint. What I am proposing here springs from a naive desire to recover, beyond the confines of "necessity," a sense of the political; from a thirst to discern what the open, receptive approach of the artist can bring to the political as the art of being-together.

In the past, for better or worse, religion and the political long trod the same paths, frequently merging. Art — in league with the divine, the magical, the mythical — played a vital role in bringing human beings into contact with one another and with the cosmos, in laying the groundwork for a sense of belonging to the group and to the world. With the advent of modern Europe these three forces are gradually dissipated. In the West, Reason became increasingly perceived as the ultimate reference point of the political. Under its aegis primary education became widespread; science, technique, means of

production, and a new concept of social relations, which fancies itself organic and functional, took shape.

In this evolutionary process the religious was progressively "privatized" (though never immune to manipulation by politics), while art, ever more remote from the sacred, became its own point of reference, became fundamentally *aesthetic*. Henceforth, meaning is no longer posited; but far from disappearing, the desire to generate meaning intensifies, up to and including the despairing expression of its absence. In the West today, the need for transcendence, for the surpassing of self, for human encounter, finds its most intense expression in the language of art.

The endeavour to visualize the political through the prism of art is part and parcel of this need. And more particularly, of my need to overcome a keen sense of dissatisfaction with a representation of the world which is fully as infirm as the world itself. At the same time, my dissatisfaction impels me to challenge the foundations of this alarming representation — Reason itself — and to be wary of its nostrums.

Representing the world

We hardly lack for earnest visionaries proposing their low-key eco-cybernetic variant of "world governance," proclaiming the need for planetary management, preparing us for the idea of world government. If we are to judge by the extent and the gravity of the ills which afflict humanity, by the urgent state of our ill-loved birth-mother earth, they may well be right. But their rightness is hard to distinguish from the Reason which has brought us to this pass, from the operating postulate which claims it is incumbent upon us to master the world. Having proclaimed ourselves masters of all we survey, our wish to correct the trajectory along which our immoderation has driven us is permeated with the selfsame immoderation. Appearances of legitimacy to the contrary, our desire has nurtured an abhorrent chimera: the idea of a world political order which, considering the real and foreseeable condition of humanity, remains beyond our grasp, eludes our capacity for representation, and would ultimately reinforce the hegemony of the dominant.

Clearly our ecological concerns are well founded. Over the last two centuries a process has been under way whose perverse effects we have begun to grasp in all their disturbing magnitude only within the last two or three decades — a generation at most. What could be more comprehensible than an attempt to combat these effects, to seek a political counterweight to the process which engenders them on the same scale on which they occur, where they are "shown" to us by an omnipresence of information? This scale has been labelled the "global village," a formula so successful that it has become one of the least-questioned commonplaces of our times. Might this famous village be a *trompe l'oeil* rear-projected on the tiny windows of our mind? Do not ask! It suits the ideology of the day; we can now partake, at low cost, of a sense of concern with what goes on at the other end of the world. And for the headstrong, for those not easily misled by appearances, science now supplies an all-purpose formula for organizing this newfound taste for the universal: the global as system.

Everything, from the core of the atom to the universe, can be apprehended as a system — even chaos, which now has a theory of its own. Why not the world? An accepted, almost hackneyed concept in the social sciences, the "world system" today stands poised on the threshold of common language. If, on the political level, the outlook for once-bipolar arrangements appears uncertain, the economic system gives every appearance of prevailing across the face of the planet with unprecedented sweep. We need look no farther than the regimes which, until recently, styled themselves Marxist. Now the world is trapped in the snares of powerful interest groups driven, for all intents and purposes, by the imperatives of power and money — but which the concept of system also has the indisputable merit of describing.

But it describes this, and this alone. Nothing, no matter its attractiveness as method, can authorize it to represent the whole. That which it would organize is but a part of reality. Such is the complexity of the world that no systemic representation could possibly provide a conceptual framework capable of apprehending it as a whole — an impossible undertaking in any

event. No projection allows us to predict the outcome. The economic process alone, though we can hardly deny its impact on a world scale, cannot justify a purely *economic* vision of the world — the high priests of liberalism notwithstanding — though this vision clearly partakes of the same dynamic process which it seeks in turn to propagate more vigorously today than ever before. The danger is that the process become an obsession, that it invade our imagination like the baobab trees in the story of *The Little Prince*. The system's most tenacious tentacles may well be those which extend, curling, into the brain, in the name of a realism founded on that crassest of all utopias: the euphoria of consumption in an Eldorado of merchandise.

True: the forces of modernization abroad in the world for the last two centuries have done more than overturn economic relations and social structures. Alongside the transformation of material life, particularly in the West — but to varying degrees and in diverse ways virtually everywhere else — a shift has occurred in our manner of doing, and of seeing. To such an extent, some say, that mercantile value has supplanted all others, shackling them to its ineluctable logic: now only the fleeting illusions of fragmented individuals remain, reduced to glimmering shafts of faint light, lost in the ebb and flow of event and circumstance. The postmodern vision of society evokes the troubled surface where the search for pleasure and the flight from emptiness now float aimlessly. But this is only one aspect. Mercantile logic may well create a void, but it cannot fill the void. Left to its own devices, it would collapse like a house of cards (Mozart has proved an excellent business opportunity, but at the same time his music awakens in those who love it something that has quite precisely nothing to do with business). Beyond the changes which shape attitudes lie deep impulses, all the more powerful because they remain concealed. Some may well be more ancient than humanity itself (the so-called "reptilian" segment of our brain). It is widely known that mercantile logic tightens its grasp as it attempts to penetrate the unconscious wellsprings of human behaviour. But there, deep in the dark folds of the unconscious, lies a critical obstacle to Reason, to the Reason of commerce as much as any other.

Beneath these superficial shifts lie the subterranean wellsprings of desire. It still remains possible to think, to be awakened, however fleetingly, to the inexhaustible richness of the world. As mercantile logic creates a vacuum, assuming of course that it does, as it destroys, it also opens up new spaces over which its mastery is not inevitable. In fact, this mastery is limited by what each of us makes of these newfound liberties. To admit the unchallenged reign of mercantile values atop the void they have created is hardly better than forfeiting our use of these spaces, than surrendering them entirely, than rationalizing our abandonment. A poor excuse for the abdication of our being.

In imagining, we are. The imaginary is political: it shares in the shaping of the world.

This is why — "pour la suite du monde" — I would like to sketch out the contours of an alternative dream to that of world "governance." My dream has, as its point of departure, the idea that any attempt to counter the forces of planetary destruction with a strategy couched in the same terms is futile. The reason is quite simple: we cannot know what we are to combat, nor what, on a global scale, will be its effect. We would only be sending one form of arrogance into collision with another in the tunnel of our ignorance. Rather than attempt to offset one system with another, no matter how well intentioned, I prefer to search out that which has slipped through, into the interstices of the first. And more precisely: those spaces which reflection and desire have the power to liberate. In the attempt, the political can be appreciated as art, can be inspired by the artist's vision which alone has the power to expand the field of reason. As a first step, I propose a critique of the very Reason in which our modernity is grounded.

The reason for being together

Reason is the foundation — if I may be forgiven the simplification — upon which the construct of modernity was erected during the Enlightenment. Society was to be transparent, governed by competence rather than by privilege, aspiring to shape itself according to widely known principles shared by

the greatest number, providing each an equal opportunity to live in dignity, and to exercise free choice within the explicit limits dictated by respect for one's neighbour. "Liberty, Equality, Fraternity," it was to be. This mad dream, finally made possible with the advent of Reason and the rise of Science. Of course, what constituted "possible" was far from unanimous, even among believers in its attainment. The way in which it was to be realized gave rise to divergences as numerous as they were profound. But the idea persisted, omnipresent, dominating the century. And Reason provided the linchpin.

Thenceforth, no transcendental reference would be necessary to assure the orderly evolution of the social order. And should divine presence still be needed to reassure and unite the populace, Reason could be elevated to the altar of the Supreme Being and invested with the stern visage, the livery and the arms of Athena, goddess of wisdom and science. The deification of Reason was no trivial matter: one myth had replaced another. But the object of the new myth, Reason, somehow contrived not to realize what had happened even though voices of demystification could be heard, even then. The Enlightenment produced its own penumbra: not only did "good intentions" not suffice, but Reason personified might also be marshalled to serve the worst of all intentions.

"Reason, yes, my friend, reason alone should warn us that doing harm to our fellows can never make us happy, and that our heart should tell us that to contribute to their happiness is the greatest happiness for us that nature allows us on this earth. All human morality is enclosed in this one saying 'Make others as happy as you wish to be yourself' and never do them more harm than you would be willing to suffer yourself. There, my friend, those are the only principles we need to observe, and there is no call for religion or God to admit and appreciate them, a good heart is all that we need."¹ So, at the moment of truth, speaks the dying unbeliever whom Sade subjects to the vain exhortations of a priest come to extract, in extremis, his repentance.

1. *Selected Writings of De Sade*, London, Peter Owen Ltd., 1964, p. 28.

Why Sade? Because no one else better hurls us into the black hole of Reason. The key word, on rereading this celestial passage by the divine Marquis, is not reason, but *heart*. The essence of Sade's work is the exploration of the dark precincts of the human heart. Reason cannot persuade man to make others happy unless his heart so commands. Sade himself demonstrates, *ad nauseam*, that an evil heart alone suffices in order for Reason, with equal eloquence, to plead the cause of crime — providing only that it is sheltered by impunity. Let a man remain alone with himself, without having to answer for his acts; the only thing that any longer matters for him is the pleasure principle. And should pleasure happen to result in the suffering or death of one's neighbour, Reason, stripped to its frigid nudity in the service of the most extreme impulses, recommends without hesitation that all means be employed to satisfy them. There can be no doubt that, where all fear and transcendence are absent from a heart which nature has taken perverse pleasure in befouling, Reason may well become killer and mutilator — Reason of State is no exception. No matter the intentions of the author *maudit*: Sade is saying of Reason that it has no sign. It rushes uncritically to the defence of all the sensations, all the sentiments which employ it: orgasm, whim, jubilation, rage, frustration, generosity, domination, jealousy, fear. Evil can be as "naturally" rationalized as Good. The abyss and the summit begin and end at precisely the same point.

"Reason alone should warn us," says Sade. But of what? Not that doing "harm to our fellows can never make us happy," but that Reason is "never alone"; or, strictly speaking, that man, believing himself alone, is capable of going to the most distant extremes. But of what Reason do we speak? Of the spirit, of understanding, of the intelligence? Of discernment, judgment, wisdom? Of a particular type of knowledge: reflexive, inductive, deductive, rather than mystical, revelatory or intuitive? Sade may well reduce Reason to a simple chain of reasoning, to pure rationalization, which makes the trap he sets for thought all the more breathtaking. In a world with no other principle than that of sensual possession — and who today would dare oppose that? — in a world where the capacity for sensual possession is

distributed among individuals, groups and peoples by virtue of their relation to the powers which govern them, the logic of cynicism knows no bounds.

Descartes saw clearly that without a referential horizon, without a principle of truth larger than ourselves (whether it be called God, transcendence, or the idea of perfection), it would be impossible to "guide Reason wisely," or to "seek out truth in science" (the objects of *Discours de la méthode*, whose philosophical scope can only be grasped in the light of his *Méditations métaphysiques*). In pushing the spirit of doubt to the ragged borders of nothingness, Descartes expresses on the metaphysical level the famous paradox of the liar formulated in antiquity by the Cretan philosopher Epimenides, and anticipates the proof of incompleteness formulated by the twentieth century mathematician Kurt Gödel as applied to numbers theory; a paradox or principle according to which all self-referent propositions (of the "I never tell the truth" variety) can be judged neither true nor false. The discovery by mathematical logic of the incompleteness within its bosom lays bare, in the most rigorous manner, the utter impossibility for Reason, whatever our angle of observation, to become its own point of reference. Reason discovers that it cannot legitimize itself.

More: the achievements fostered by Reason in many fields of science, no matter how real, have led to a proliferation of questions and uncertainties. Biologists are no longer certain where living matter begins; physicists have begun to doubt that we can even speak of matter; psychologists are reduced to babble in the presence of the unconscious. Exploration of the unconscious, which begins (with the first clinical experiments in hypnosis) almost coevally with the Enlightenment, this adventure on the shores of the dark sea of the psyche, has given us a sense of the fragility of the frozen crust where consciousness treads. No sooner has Reason, which assumed itself solidly anchored on terra firma, proclaimed its supremacy than it suddenly finds itself marooned atop the floe ice, adrift.

But these successive discoveries have hardly slowed the autistic development of private rationalities, nor troubled the rationalism which subsumes them. Reason may well have

rigorously demonstrated its own limitations, may well grope its way along the edges of the immense night where all light vanishes, but it does not appear to have learned the lesson of modesty which should flow from its own experience. This is because Reason has lost control of its own trajectory, if indeed Reason ever had such a trajectory. Perhaps it would be more accurate to speak of multiple trajectories. While philosophical Reason vainly laboured to maintain the unity of knowledge all the while wrapping itself in a jargon ever further estranged from common sense, experimental Reason expanded every which way the number and the power of its tools, the practical efficacy of its discoveries. Once the sciences, aided and abetted by the techniques they helped create, began to proliferate, to divide and subdivide into progressively more specialized branches, the gulf grew wider still between Reason as human thought for human beings in their human dimensions, and Reason as instrumentality for an entire spectrum of disciplines concerned only with maximizing performance.

There has likewise been a divorce, on the socioeconomic level, between the modernist political project and the development of the productive forces, the very instruments of modernization which were expected to bring it to completion. Not only has the project not materialized. Worse, the misadventures of Reason prefigured in Sade's imagination and voiced in different tones in the voice of Nietzschean protest, reached their culmination in a logic of horror whose apogee has surpassed all fiction: the death camps, that is to say, science and modernization in the service of mass murder, of production-line extermination. Sade himself had never pushed *imagination* so far. And Nietzsche could hardly have imagined the truth he spoke when, as he proclaimed the death of God by the voice of *The Madman*, he warned:

“But how have we done it? How were we able to drink up the sea? Who gave us the sponge to wipe away the whole horizon? What did we do when we loosened the earth from its sun? Whither does it now move? Whither do we move? Away from all suns? Do we not dash on

*unceasingly? [...] The holiest and the mightiest that the world has hitherto possessed, has bled to death under our knife? — who will wipe the blood from us? With what water could we cleanse ourselves? What lustrums, what sacred games shall we have to devise? Is not the magnitude of this deed too great for us?”*²

Descartes, Sade, Nietzsche, each in his own manner, pushed Reason to the brink of the abyss. Indeed, science and society, in the West at least, have developed and operated without God, without transcendence. God is not necessarily dead for individual consciousness, but in Western societies and on a world scale He has ceased to exist as a force that binds, as religion in the sense of linking together. Even though the casting aside of God is a deed too great for us, even though our reason remains too weak to endure the consequences of what we have done (so says Nietzsche), His repatriation seems impossible. So much the better: the return of God is hardly more desirable than the abandonment of Reason. The only general lesson to be gleaned from the tribulations of Reason is that, as it wobbles along at the brink of the depths, it remains indispensable to us. Having reached this outermost limit, Reason need not turn back. Lucid awareness of the unfathomable gulf at its feet contrives to urge Reason forward by discarding its arrogance, by becoming human once more, both in its ends and in its means; by calling into question the instrumental approach which has taken its name and whose *und-so-weiter* (the term is Heidegger's) progressively distances us from the human perspective embodied in the political philosophy of the Enlightenment.

Not that the process could or should simply be resumed as if nothing had happened. To believe that we, today, might somehow make good the unkept promise of Enlightenment Reason would mean once again attributing to it powers which it does not possess; to believe that we now possess the means

2. Friedrich Nietzsche, *The Joyful Wisdom*, III, § 125, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1960, p. 167-168.

to do so would simply be a declaration of blind faith in instrumental Reason, would place our future in the hands of the very economic/technical logic from which our world already suffers. This logic has no need of our dreams; it has a mind of its own. We can neither halt its advance, nor channel it into a mega-project for humanity, whose trajectory we now know to be unpredictable, unmanageable. What we can do is to look upon this logic with different eyes. This is where art begins.

The art of being together

Nothing can stop us from taking the goals of the Enlightenment as a utopia which we may one day approach by circuitous means, as the gleam of lighted windows seen from afar at night, charting for us the general direction of hope while darkness, and our ignorance of the landscape, conceal from our eyes the curve of the road to be taken, the bridges to be crossed, the forests to be passed through, the swerve of shore to be followed. With this glimmer in our minds, all that remains is the manner in which we are to proceed. But our path holds more than obstacles; it also conceals things of great beauty if only we pay heed, if only we treat it not as a mere service road of collective happiness feeding into the superhighway of modernization, but as a surprise-filled voyage in whose course aesthetic Reason is no less vital than instrumental Reason.

Aesthetics, here, is not the science of beauty, but a certain quality of attention, of intellectual and emotional openness through which the world — the same world we are hell-bent on dissecting, compartmentalizing, organizing — speaks to us. In the course of fabricating the multiple objects of our innumerable sciences, we deprive the things of this world of their voices. The invasive rhetoric of science, of technique, of merchandise, creates such a din that it hardly occurs to us that we have forgotten that the world, that life, including our own, can speak to us. A multitude of dissonant voices strive, with utmost solemnity, to separate us from a universe in which we are less and less at home; they weave an impenetrable curtain which isolates us from others, and worse, makes us into strangers to ourselves. The world has become so exteriorized that, with the

best of intentions, we cry “nature must be saved” as though we were not a part of nature, instead of thinking first to save ourselves. How are we to “preserve” anything at all if we cannot look after ourselves, if we cannot give meaning to our lives?

Giving meaning to our lives is the most difficult, perhaps even the most painful task life holds for us, particularly since this meaning is no longer dispensed to us from without, since it no longer flows from a consensus on the Good, the Beautiful, the Desirable. But lack of transcendence leads back toward emptiness only if we deny ourselves, if we deny our deepest desire for transcendence, if we blithely accept the deadening egoism toward which instrumental and economic Reason lead us.

Beyond habit, beyond the platitudes of convention, art allows us to reveal ourselves to ourselves, and as we do so, to reveal ourselves in our relations with others, and with the world. Marcel Proust gives magnificent expression to this power. Sensing that he has “rediscovered time,” but in fact abolishing it by the rediscovery of life deeply embedded in memory, Proust at last comes to understand what he had been so long seeking:

“The greatness, on the other hand, of true art [...] lay, I had come to see, elsewhere: we have to discover, to reapprehend, to make ourselves fully aware of that reality, remote from our daily preoccupations, from which we separate ourselves by an ever greater gulf as the conventional knowledge which we substitute for it grows thicker and more impermeable, that reality which it is very easy for us to die without ever having known and which is, quite simply, our life. Real life, life at last laid bare and illuminated — the only life in consequence which can be said to be really lived — is literature, and life thus defined is in a sense all the time immanent in ordinary men no less than in the artist. But most men do not see it because they do not seek to shed light upon it.”³

3. Marcel Proust, *Time Regained, Remembrance of things past*, Vol. III, New York, Random House, 1981, p. 931.

For this life is *all the time immanent*, existing in its self-discovery, in its search for a common ground upon which individual experiences can encounter one another. Less easily defined than that of technique or economy, it remains, in my view, the only true ground of the political, the only space where being-together can possibly make sense, the only locus where civil life can escape the management of constraints, where meanings can be freely exchanged, however imperfectly. If, in our era, most people have grown weary of politics, it may well be because we sense, in spite of our confusion, that politics continues to play the game of power and regulation within a circle of necessity it has long abandoned every effort to transcend. But with the monumental collapse of the great endeavours, the great ideals (first among which we must rank Marxism and its various incarnations) we have become hesitant to criticize this dearth of ambition.

It has become hard for us to conceive of the political, the art of being-together, without the great machinery, without the great idea systems. Once again we find ourselves dependent on totalist visions where "global systems" clash. If what we carelessly term "the end of ideology" (while the ideology of liberalism consolidates its domination) could open a first breach in the voraciously systemic conception which has transformed society into a super-complex set of gears and cogs to be regulated, then, perhaps, the political could reappear, no longer as a world vision, but as a multiplicity of self-propagating, expanding interstices, mischievously interweaving alternative networks between the "serious" elements of the system on the loom of constraint.

Such spaces exist. We need only open our eyes, need only take possession of them intelligently. No advance warning will be given: they will be sites of connivance, crossroads of complicity, crooked crossbreedings, zones of non-comprehension and hate-filled confrontation... everything is possible. Seen from this perspective, Montréal provides us with a landscape of great fascination: the diversity of cultural communities living side by side is at once rich in possibility and rife with misunderstanding, fraught with exclusion and racist incident (minimal today, poten-

tially grave tomorrow). Precisely at this point, in our relations with the Other, aesthetic intelligence enables us to dwell creatively in our common spaces. Instead of constructing its object in the manner of the experimental sciences, the new intelligence approaches the Other with empathy, lets him speak, hears him out without rushing to judgment, even where the two might collide.⁴

Seeking or recognizing the beautiful does not satisfy this intelligence: it must also accept that which disturbs. Open to the incongruous, eager for the unforeseen, disturbing the apparent order of things, it is the opposite of tolerance, which is little more than the passive negation of that which we no longer attempt to understand, a soft repudiation of otherness, resignation in the face of the unacceptable, in ourselves as well as in the other. In the other *because* in ourselves. Yes, the unacceptable does exist, and it does not have the same face for all, closely tied as it is to each person's culture. Openness to the other does not imply blissful acceptance of all of his customs and his behaviours, any more than it can be boiled down to adopting his recipes: human curiosity almost invariably leads to confrontation. And there is nothing evil in this, as long as we also accept confrontation with ourselves. Danger lies not so much in conflict — itself an expression of life — as in the imbecility and the crass ignorance which govern it. The aesthetic intelligence lays down no path of ease; it is a job of work, and not just any work:

"This work of the artist, this struggle to discern beneath matter, beneath experience, beneath words, something that is different from them, is a process exactly the reverse of that which, in those everyday lives which we live without gaze averted from ourself, is at every moment being accomplished by vanity and passion and

4. See Peter Sloterdijk (*Critique of Cynical Reason*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, a book of heartening richness and intelligence which has been a source of inspiration here and elsewhere) on the primacy of the subject in Western scientific method, particularly in this sentence: "In the will to knowledge, interests are always astir that do not exhaust themselves in knowledge as such but serve the subjects as weapons against the objects." (p. 349) Against "the elevation of the knower over what is known," Sloterdijk seeks to restore the primacy of the object in a kind of amorous intimacy in which it may speak freely, not unlike the method of the artist.

the intellect, and habit too, when they smother our true impressions, so as entirely to conceal them from us, beneath a whole heap of verbal concepts and practical goals which we falsely call life [...] Our vanity, our passions, our spirit of imitation, our abstract intelligence, our habits have long been at work, and it is the task of art to undo this work of theirs, making us travel back in the direction from which we have come to the depths where what has really existed lies unknown within it.”⁵

What Proust says of the return to the depths of experience, we can also apply to the moment in which we live, to this life from which the conventional and the formal have evicted wonderment, to this world where learned (and less learned) pretension no longer allows us to dwell. To dwell again in the world should mean undoing our customary ways of seeing, setting out on a contrary journey, against the grain of conventional representation, allowing ourselves to be surprised by the unknown which, every day, passes surreptitiously before our eyes. Wonderment would become the new land where human diversity could, at last, behold its true face.

5. Marcel Proust, *op. cit.*, p. 932.

THIERRY HENTSCH

Born in Lausanne, Switzerland, in 1944.

Thierry Hentsch teaches international relations in the department of political science at the Université du Québec à Montréal. He is particularly interested in the cultural aspect of international relations and in relations between Islam and the West.

He has published articles in *Études internationales*, *Études françaises*, *Cadmos*, *Revue d'études palestiniennes*, and *Le Monde diplomatique*. He also contributes to the Montréal journal *Conjoncture*, and has been a member of its editorial team since 1986, an activity he considers especially important.

Thierry Hentsch recently published *L'Orient imaginaire: la vision politique occidentale de l'Est méditerranéen* (Paris, Minuit, 1988).

EQUALITY “AND” DIFFERENCE REVISITED

Ours was to be the age of difference — the postmodern age, the “empty age.”¹ In spite of itself perhaps, perhaps even unavoidably; assuredly more than any previous age.

The conviction was unshakable: we were eyewitnesses to the last days — perhaps even the death agony — of the great hegemonies, and of the ideologies which justified them. The new age was to be “post-humanist, post-White, post-Western, post-male.”²

To an extent unrivalled in history, our age and its openness to difference heralded the end of all certitudes; for modern science — the ultimate certitude — has not only failed to abolish suffering, sickness, poverty and inequality. Despite the expectations raised, despite the pretensions, it has engendered

side effects of almost incredible perversity.

Marie Andrée Bertrand

The faraway certitudes which nurtured

our childhood, the great myths and the hoary legends which told of our beginnings and spoke to us comfortingly of our end have been profoundly shaken by nineteenth-century nihilism under the leadership of Nietzsche, the philosopher who almost certainly delivered the final blow.

But our craving for dreams is so powerful that we have invented others to replace them. We have launched into an anguished reexamination of conscience touching on both the cost and the consequences of those two great social upheavals, the American and the French revolutions. Yet we can hardly fail to hail the two movements which we, as citizens of the First World, along with a multitude of others who most certainly envy us, believe have established a new paradigm, truly more egalitarian than those which came before, yet respectful of liberties.

But the liberal democracies which drew their inspiration from this ideal have also been forced to acknowledge the failings of their economies, and the effect of the opportunism at the heart of the electoral process they so lavishly praised.

Still, the results are not altogether negative, which perhaps best explains the tenacity of our illusions. Science, for example, is not simply the betrayal of hope in unlimited progress; it has given substantially greater autonomy to an ever-greater number, including the weakest and most infirm of the physically handicapped; science has reinforced our mastery of nature, made us mobile; it has widened and multiplied the avenues of individual liberty for many, and at the same time, created more possibilities of choice.

The sixties grasped these possibilities as weapons, opening fire on tradition, shouting from the rooftops of the West, and of advanced society in general: DOWN WITH UNANIMITY. DOWN WITH UNIFORMITY.

Come the nineties, no need to shout. We need only note the downfall of unanimity, of uniformity (theocracies and military dictatorships notwithstanding).

Driven along before the gales of liberalization and individualization, modern states have all but been compelled to proclaim the right to difference, and the right to equality within difference.

Ours is thus the age of charters, those younger sisters of the democratic constitutions bequeathed to us by the American and French revolutions.

Have they also become our new religions? Judging by the frequency with which we invoke them, I am sorely tempted to think so. All the more reason for focusing our critical scrutiny on these new religions, just as we did on their predecessors; for the new myths can be every bit as misleading as the old, and no less fraught with a sense of false security and the illusion of clear conscience.

Equality within difference: a contradiction in terms?

Can equality truly exist among those who are different? I sense a contradiction in terms, a perspective which is more likely to confuse, a legal chimera, the pretence of a demagogue.

1. Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

2. Leslie Fiedler, “The New Mutants,” in *The Collected Papers of Leslie Fiedler*, Vol. 2, New York, Stein and Day, 1970.

Dif/fer/ent: standing apart from the centre, deviating from the norm. Those who are situated at the centre may be different without risk of exclusion: they may be "original," "personal" or "special." For everyone else, the condition of difference means effacement, putting oneself aside, and more, being put aside, even crosswise.

The condition of difference, when one does not belong to the inner circle of the mighty, is to exist on the margins.

Margins

Margin: that which is not at the centre. The margins are peopled by those whose place is the periphery in relation to the possessors of power and money; by those who are driven out because they are not the "right" kind of person, because they do not have the "right" style, the right skin colour, the right body shape, do not live in the right neighbourhood, the right hemisphere.

But how are we to define what is right, what is good? Here, Nietzsche is of inestimable benefit: the good, he writes, are those individuals who derive a sense of superiority from their social status and their loftiness of soul; those who define themselves as good, belonging to the highest rank, judging their actions "in contradistinction to all that was base, low minded and plebeian."³ Such are the commanding heights of sentiment from atop which these self-anointed superior beings create and promulgate values.

For all their democratic pretensions our societies also have their "good" persons, those who have appointed themselves the arbiters of the normal. These "good" persons are generally men, rarely women; they belong to the "right" socio-educational percentile, the right social stratum, the right ethnic origin; they are fluent in the language of the dominant economy and culture. They form the centre in relation to which the margins are defined.

Several contemporary statesmen and a larger number of philosophers, sociologists and other intellectuals on the right not only hold that we have successfully narrowed the margins, but that we have also integrated the marginal. For electoral

reasons, the statesman has a clear interest in convincing us this is so: each elector must be able to identify with his concerns, his political program. Meanwhile, the intellectual of the right mourns the advent of a form of equality (in access to education, for example). Democratization, he argues, invariably leads to the search for the lowest common denominator, to the end of the elite, and ultimately to contempt for quality and merit.

All too often that part of the population which sincerely desires true equality, including political leaders and intellectuals, mistakes wish for reality. "It is now a fact," they believe. In their eyes, our age has finally integrated the majority of its marginal members into the social fabric, "granting" them not only visibility but also access, as true participants, to all facets of social life. As if to convince themselves this is so they assure one another, with a frequency which surely reveals lack of confidence in the solidity of their arguments, that "today" the most deeply handicapped can "go out," can travel from one end of the city to the other (though many await nightfall to do so — a matter of individual preference, no doubt...); that citizens with the most extraordinary sexual orientations may show themselves in public, may openly express their affective preferences. (But not quite like "normal" lovers on park benches, "because children might be watching." Otherwise, perhaps special areas should be set aside for their pursuits...)

Is it not time to recognize that in the mainstream media — television anchorpersons and reporters included — we are now able to see and hear individuals whose origins are not the same as ours? Is this not proof positive that we have successfully integrated a wide range of ethnic minority representatives?⁴

Perhaps we should cite another of our successes in bringing about equality within difference. What more perfect an example than *women*? Over the last twenty-five years in the countries of the first world, and sooner still in the once-socialist countries, women have thoroughly infiltrated the social structure. We now

3. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, New York, Doubleday Anchor, 1956, p. 160.

4. A postmodern expression designating those persons who do not have exactly the "right" colour, not quite the "same" accent (as we do) and whose physiognomy identifies them as of foreign origin even when they form a larger demographic group than "old stock" citizens.

find women police officers, cabinet ministers, champions in sporting events until recently reserved for men, physicians (more numerous than their male counterparts in some countries), arbitrators, judges, scientific researchers, professors (a mere 20% at the university level, the same as in 1978, but Rome was not built in a day; it's only a matter of time...); writers, film makers, sculptors (rare), painters, gallery owners, museum curators, composers (rare), businessmen, fashion designers, trade-union leaders (particularly now that trade unionism is on the wane, but leaders all the same), craftsmen, workers in the "hard" trades once considered a strictly masculine preserve (plumbers, masons, carpenters). Who would believe that carpentry is now taught in women's prisons?

The snares of formal equality

The great majority of the 145 countries with whose laws we are familiar have recognized the legal equality of the sexes, at the workplace and in the home.⁵ In thirty-eight countries this recognition excludes the first instance, while twenty-seven maintain women in a position of domestic inferiority and domination. But in spite of it all, women continue to earn from 52% to 71% of the wages earned by men for the same type of work.⁶ Wives may no longer be their husbands' legal inferiors in respect of their personal and maternal rights. But they are no more exempt from the effects of psychological dominance and physical violence in the home than women in general, despite their legal equality with men. And, in most countries, women have been unable to rise to decision-making rank in sufficient numbers to influence national and international policy. Between 0% and 6% of all executives in international organizations are women, while women form from 90% to 100% of secretarial and support staff.⁷

Charters of rights, generally, are legislative propositions which formalize already existing circumstances and little more, which codify the results of changes in social relations and outlook that have already taken place. They are, above all, devices by which legislators and dominant groups can assuage their consciences and polish their reputations. Rarely do

charters innovate in relation to existing custom and if, peradventure, they happen to do so, resistance to their application in real life is quick to surface. They may even, as both the Canadian and American experience in access to abortion has demonstrated, become inoperative or clash with such a powerful conservative backlash that they cannot be applied in specific fields.

Other sources of law have also fallen afoul of this rule. The Omnibus Bill which sought to decriminalize sexual relations between consenting adults of the same sex in 1968 in Canada was — went the claim — too far ahead of public opinion at the time. I believe this to be true: if the matter had been put before the population, a majority of Canadians would have probably voted against the bill. It was hardly surprising that resistance to the proposed liberalization grew in strength and frequency: arbitrary arrests took place, and illegal raids were made on premises frequented by homosexuals. Under pressure from traditionally conservative groups, such as the old and the very old, which form significant voter blocs, municipalities adopted bylaws which imposed serious restrictions on the socially and sexually marginal under the pretext of preserving public order.

Growing inequality

Contemporary individualism may have opened the door to the affirmation of differences, or at least has not denied those differences. But since each person has been concerned above all with his own identity, the tenor of the times has surely contributed not to human solidarity, but to the atomization of social relationships.

Some analysts hold the disarray born of certitude's end to blame for contemporary individualism. Individualism, they argue, now means every man for himself, survival-driven withdrawal, reaction which leaves little room for one's neighbour, less still for collective concerns and action. Other, more positive authors view it as the expression of an intense need for affirma-

5. Joni Saeger and Ann Olsen, *Women in the World*, London and Sydney, Pan Books, 1986, p. 12.

6. *Ibid.*, table 19.

7. *Ibid.*, table 38.

tion and individuality, as a response to submission to religious or political power, to masculine, Western or white hegemony. Are we to believe these hegemonies are a thing of the past?

In my view the analysts have overlooked something. In their discussion of individualism, they speak only of the centre, of the precincts of power, precisely the point at which we discover the cruellest paradox, the finest flower of the perverse logic of equality: individualism, presumed hallmark of our era, is only accessible to the wealthy. It is a luxury which only the powerful can afford. Those who have been relegated to the margins have no alternative but solidarity, which we can observe among minority-status groups such as the unemployed, the infirm, the old and the very old, the handicapped, members of ethnic minorities, women — and even *between* these margins.

Despite the charters of rights which proclaim equality within difference, inequalities are growing. They may well be shifting, certain minority groups may, by virtue of their numerical strength and electoral clout (the old and very old, for instance), successfully bring pressure to bear on the centre. But the mechanisms of exclusion can strike others with shattering speed and power. Who would have predicted in the sixties that the young, those pampered darlings of the sexual revolution, would end up as the oppressed of the late eighties and the nineties?

We may no longer speak of a two-track, but of a four or five-track society. Our identities have fractured along so many fault lines that it has become deadly dangerous to be simultaneously young, unemployed, of the wrong "kind," the wrong colour, not to speak the right languages, to be old, multiply handicapped, poor and ill-educated.

Did you say equality within difference? With or without charters?

MARIE-ANDRÉE BERTRAND

Born in Ville-Saint-Laurent, Québec, in 1925.

Professor of criminology at the Université de Montréal, Marie-Andrée Bertrand is active in a large number of political, scientific and labour organizations. She is concerned with academic rights, the development of Canadian universities, and the fate of those who come under the criminal justice system, particularly women. She also performs duties that are both politically and scientifically related; for example, she is a member of the Canadian Commission of Inquiry into the Non-Medical Use of Drugs. She was elected President of the International Antiprohibitionist League in Rome, in 1989, by a group of internationally respected experts.

Marie-Andrée Bertrand has published numerous critical articles on the subject of anti-drug legislation, epistemology in criminology, and feminist perspectives on the fundamental issues of human and social science.

Her main published work is a book on the issue of women in the criminal justice system and in criminology, entitled *La Femme et le crime* (Montréal, L'Aurore, 1975).

REVOLUTION IN EVOLUTION

J'aime que le savoir fasse vivre, cultive, j'aime en faire chair et maison, qu'il aide à boire et à manger, à marcher lentement, aimer, mourir, renaître parfois, j'aime à dormir entre ses draps, qu'il ne soit pas extérieur à moi. Or il a perdu cette valeur vitale, il faudra même se guérir du savoir.

Michel Serres, *Les Cinq Sens*

It is often said that the earth today holds more researchers than it has ever contained since the dawn of time. This appraisal, however, does not take into account the total number of individuals presently living compared to the cumulative total of those who have come before. Above all, this appraisal attributes the status of researcher only to those

Jacques Testart

whose names have been preserved by the history of science. If it is clear that the CNRS¹ record alone holds more individuals so qualified than the sum total of scholarly treatises available, it is less clear that these individuals will all enter into posterity. Thus it is pointless to refer to the numbers of researchers to appreciate the extraordinary human adventure that is modern scientific research. Can the scholar of old be compared to the researcher of today? Let us imagine our renowned ancestors placed side by side: inventors, dissectors, calculators, alchemists and all other explorers of space, living or inanimate matter, or abstraction. Among this collection of varied costumes and instruments, the latest on the scene recognize their predecessors, who are not always able to connect with this or that discipline, from arithmetic to relativity and the theory of chaos, from creationism to the genetic code.

In giving life and posterity to knowledge, history separates men in time, yet they do not themselves have the opportunity to experience these epistemological divisions, except by travel into the future with some sort of Jules Verne. Let us wager, however, that at the time of this fictional gathering only the

twentieth-century researchers would stand out from their distant predecessors, seemingly strangers to the society of discoverers; they appear to be drones and servile mutants in the midst of bizarre apparatus, hired to know and conquer the world. Gregor Mendel explains his crossbreeds of peas to a group of curious onlookers, among whom we find Darwin, Cuvier and Aristotle, the most passionate in a group sporting long beards and pointy hats. The discussion is animated and sometimes violent, but all understand full well what is at issue. A little man in a white lab coat enters, covered in self-importance and acne. He leads the colourful troop to his poster, entitled "Quantitative determination that one of two potential RNA-binding domains of the A protein component of the U1 small nuclear ribonucleoprotein complex binds with high affinity to stem-loop II of U1 RNA" (Proc. Nat. Acad. Sci., USA 87, 16, 6393-6397 1990). Aristotle guffaws and, turning toward Darwin, whispers in his ear with mock seriousness a light-hearted song from twentieth-century France: "Mais qui c'est ce type-là?... Il a une drôle de tête, les gars... qu'est-ce qu'il veut? qu'est-ce qu'il a? qui c'est ce type-là?..." The inattentive students get up to join a mob around a laboratory table where Edison is demonstrating the telegraph. A deeply interested Ptolemy is taking notes while da Vinci sketches each component. There are also several researchers in white lab coats to whom Newton and Archimedes are explaining things the researchers do not understand. It is as if these dashing specialists in coded language were less capable than their ancestors of approaching a field of knowledge outside their daily experience. In spite of the many reporters who scribble down their every word and their many brave supporters who persist in calling them "scholars," they know almost everything about almost nothing.

The age of the craftsmen of discovery ended with the decline of personal fortunes and patronage, but also with the increasing complexity of methods of analysis and the atomization of the phenomena studied. The subject of study has progressively shrunk from the whole individual to the organ, from the organ to the tissue and the cell, from the tissue and

1. National Scientific Research Centre in France.

cell to cellular organs and, finally, to the molecule. There was no other way to approach phenomena, but sometimes one would like the researcher to lift his nose from the gene he is tinkering with and shift mental gears in order to understand what he is doing. He seems to be thwarted by the very nature of his subject of study as much as by the means developed to study it. The sophistication of techniques introduces a series of transactions between the reality, which remains unknown, and the unequivocal result which appears. It is a little like claiming to contribute to the knowledge of the functioning of a great city by evaluating the residual quantity of sugar in mint gum which was stuck, after being chewed, under rebuilt, white-lacquered wooden desks in elementary schools located on the odd-numbered side of pedestrian streets. This example is a caricature yet it is not without evocation of the earlier-stated title of a very serious article selected at random from among thousands of others.

The postulate of research is to assimilate the unknown into the known. The unknown is a beast which bears offspring of all kinds each time its lair is entered — it is the privilege of research to create something knowable by confronting the unknown in a hunt that should last until the end of all time. At that fictional moment extraordinary masses of work would have recorded the known, while the unknown would reveal itself to be more vast than ever. Unwittingly the researcher works toward the common awareness of ignorance.

Since at each new stage of knowledge one must put unprecedented experts of the infinitesimal to work, one must also invent an overall means of sustaining the research, that is, of preserving the significance of each ramification at every stage. This is where we find the need for generalists, in the heart of laboratories, to direct and link the activities of specialists. If the researcher becomes a necessarily collective being, research must take care not to be merely a collection of experts.

The imaginary scene described earlier consisted of having the old meet with the contemporary, scholars with specialists, to retrace the path of the researcher's profession along the one-way staircase of the evolutionary time scale. Three hundred

million years ago, a necessarily strange beast was preparing for multiple and grandiose destinies. Unwittingly, it was the ancestor of man and kangaroo, crocodile and boa, frog and titmouse. Among this first category of creatures, including heads of state, farmers and assassins, half-witted pithecanthropus, teachers and priests, plumbers, journalists and artists, the beast was also preparing to create scholars, inventors and researchers. It was preparing, with neither malice nor premeditation, merely to eject a brood of eggs swelling its abdomen. That is all. Would we be here if a paleoanthropologist, gifted with sufficient talent to communicate with these tiny creatures, had placed his prophetic signposts at each branch of the great genealogical tree? The beast swims, it can move around only by swimming, and so it swims heavily with its belly full of worlds to come, arriving at a crossroads where it bears its offspring. The signs indicate that, with a turn to the left, one will be amphibious while, with a turn to the right, floating will be permanently abandoned, except for pleasure and in chlorinated swimming pools. For the beast's best offspring the path of choice, though tortuous, was ultimately a dry one. Pools have always inspired dreams in children who do not really like water. Yet the hazards of emergence from water on that day have never been adequately celebrated. New crossroads: a strike to the right and one must crawl; a strike to the left and one may fly later on — a trap to bribe the more ambitious. The grandchildren of the beast-mother are divided and they choose, by halves of 3,500 larvae each, to test each outcome, promising to scatter their offspring widely so that others might rejoin them later. These beasts, who lived evolution, understood nothing of the confines of logic. So long chickens, falcons and broods! The right-hand path still has the upper hand. Machines will be invented to fly faster and further. New crossroads: a strike out in one direction and my larvae will be in my pouch, a strike out in another direction and I will keep my egg warm in my belly. The crafty ones who took the latter path became tigers, moles and humans. What is both exciting and alienating in the paths of evolution is that one is never allowed to turn back and one never knows where one is going.

Let us examine man, our ancestor, our present, and our future, all being well. "*However vast the realm of possibilities, it is not yet vast enough to offer man what little might satisfy him.*" (Jean Rostand) Here is a thought more profound than it might seem. Observe that for the first time, in a revolution in evolution, a species has acquired the power to delegate to its specialists the task of putting up signposts for evolution. One would have thought that this would multiply the choices, broaden the range of possibilities, increase tenfold the number of crossroads. But no — what we call "conquering" corresponds to a rarification of the paths of life and dreams, to an assessment of what will become of the world through a prescriptive standard. To win the future for which it is destined, the species will lose in imagination, latitude and mystery. For the sake of winning, the species will lose. This is the inspired purpose of the "wonder" of genetic engineering. This can already be foreseen, as one may predict that multiple streams will flow into a few rivers, the confluence of which will form a single river. And what of the sea in all this? What will it be like? What shade of anguish and resignation? We cannot know: it has been such a long time since our emergence from water. But, aside from what may be foreseen, there is buried the unthinkable: might the manipulation of sexual procreation have no other function than to authorize procreation? Let us imagine that a collective fancy disguised as an omnipotent spirit comes to us to "propose to man the trifle with which he will be satisfied": to survive despite all, dispensing with changes of skin and history, surviving from body to body, and not body to corpse, planting one's seed intact at distant intervals in the compost of life. Evolution, revolution, involution, here we go. The drama unfolds.

In the beginning there was cloning. The cell, untouched by sex and incapable of seduction, engaged only in economic battles for nourishment and growth until it bumped against other identical cells, summoned by the necessity of engaging in their own battles for nourishment and growth since the beginning. Such a world of similar beings would exist alongside other worlds in an elementary relationship of indifference or predation. It was a time of reproduction, able to bear forth only what had

already been seen in the most intimate recesses of the world in a time before modesty. Only mutation created, coldly, a little newness. This newness, violent and chaste as before, was almost always deadly. When the sun set on this swarm of equals, there were no murmurs of complaint or desire, only the interminable murmuring of indifference.

Later (it is not important when exactly) some of these rudimentary life forms grouped together to form composite beasts or plants in which vital functions were delegated to specialized portions. The loss of a fraction of constituent individuals does not always lead to death of the group since the wounded body was capable of re-forming damaged organs. Take, for example, the lizard whose sectioned tail regenerates, or surgery which replaces defective parts.

When long periods of glaciation came, the flesh of beasts and plants froze and very few adult forms did not succumb. It was perhaps in this time of disaster that the superiority of the spore, seed and egg was proven. Since these infinitesimal and thrifty life forms appeared, like imagos, sowed by happenstance in large numbers in the winds and seas, a few sometimes survived the intense cold and long drought. The best and the worst lived there behind a mask of death, under the heavy, desiccated and frozen cadavers of the adults until their rehabilitation. Some plants which had disappeared were perpetuated by the traces of their seeds and spores; perhaps the doe and the bat are testimony to a similar epic in which they slowed the vital momentum of the egg within them in order to bring forth their young in a better season. Only the unborn were capable of withstanding the ordeal. This is why humans make their semen and embryos hibernate in refrigerated tanks.

The great invention, however, was fertilization. Beings practising this new mode of survival would innocently produce, through multiple combinations, life which had never been seen before. At first individuals had recourse only to fertilization outside of the body, compensating for the loss of most eggs by excreting an enormous number of gametes. Often the sexes did not acknowledge each other: a creature deposits its ova which another, in passing and without even knowing that these

ova came from a nearby and friendly parent, sprayed with its sperm. Others practised courtly displays during engenderment with no sexual confrontation, while the most recent creatures came close to joining. This is how insemination evolved. First a viscous discharge here and there, then a viscous discharge only where the urge to copulate irritated the skin of the cloaca or vagina. Man thought to maintain the order which designates the recipient of the sperm by rediscovering primitive sexual asepis: sperm emitted into a container became distributable to the eligible parties. Mammals gained the power to keep one or more embryos inside the female body until birth to protect them from predators and the cold. Today the test tube contains reconstituted embryonic water secreted by artificial Fallopian tubes. The germ of man can spend its first week here.

From a biological point of view, evolution would be over, since its most prestigious creature has recognized it as such. Such an observation is not devoid of arrogance and supposes that the only possible change is an involution toward our origins. This is what has begun. Like a creature perched upon the summit of the animal kingdom which feels a hidden desire to relive the history of its coming in reverse, it is as if our future resembled a programmed regression toward nothingness. Armed with techniques he has given himself to fulfil the urge to conquer, man breaks with destiny, measuring desires to objectivize them and to embark on a different destiny. Man does not invent; he is capable only of discovery. All the complex and derisory objects that he makes are prostheses, which are ultimately natural, devised to rewrite the history of the world in reverse with the same recklessness and absence of forethought that one imagines for the writing of the original version. We have gone to the trouble of reinventing artificial insemination for ourselves. This was already done by the salamander, desiring in its cloaca the clot of spermatozoa deposited by the male. The technocratic human could not abandon his cold plan of the child in his own image. Contrary to the dumb, naive beast, humans set out to choose the male donor, this abandoner of so many potential offspring. The sperm that one deserves is selected according to the traits shown and can be stored in order to bring forth the

child after the death of the parent, as in insects whose carrion nourishes their own larvae. After its first exploit which started the era of phylogenic regression, humanity (or only man?), in its rediscovery of external fertilization, knew to reduce the procreative role of the female body to the production of ova and the completion of gestation. And so fertilization takes its place in a skilfully devised pool of nurturing liquid, as it does in frogs. At this time, with the reawakening of the uncertain instincts of sea creatures, man restores multiple ovulation in the female and eggs are produced by the dozen. The reasoned distribution of gametes and eggs finally enables our species to procreate a number of young simultaneously, as do most beasts, and also to attribute them to one, three or four individuals rather than just to one parental pair, reminiscent of parthenogenesis or the teeming mass. The egg of the technique is precious: glaciation was reinvented to preserve it until the next physiological spring. Some propose to deposit it in a borrowed womb as in the nest of the cuckoo; others to have it born in a jar in a return to our marine origins. Presumably suitable humans will remain, given the existence of viviparous fish and flies born by male deliverers, of the seahorse and toad, and of hermaphrodites, from the worm to the snail.

Over the last two centuries, and especially over the last two decades, the human species has strived to modify the physiological and biological conditions under which its generations have succeeded for an eternity. Biomedical devices have been developed, justified by serious deficiencies in the procreative abilities of some, which have already seen extension to other purposes.

Much remains for our science to invent: I hold the egg in my test tube. I cut it in two. From one half I create a baby, while the other I place in refrigeration. This will make spare odds and ends available for later repair. We trounce the lizards and the earthworms. But it is indeed human replication which must be at the end of the path of reinvention. Everything unfolds as if the conquest of human procreation, which seems oblivious to the subconscious, must end only in the alliance of intelligence and narcissism in order to exercise collective control over

the quality of the human product. Thus, for its best subjects, the species could prescribe recourse to the most primitive reproduction system: the repetition of the same.

In the beginning there was cloning. And what if some logic, which escapes us in all this, were to lead us back to the beginning? What if modern exploits were nothing but a means of regressing ourselves by defoliating the branches of the tree of creation one by one, so as to better return to the root? Humanity is staggered by its power to carry out conquest fantasies; dehumanization could be the history of this conquest, step by step, to the point of replicative reproduction, serving Narcissus in our imitation of the paramecium.

JACQUES TESTART

Born in Saint-Brieuc, France, in 1939.

Jacques Testart is director of research at INSERM (France's National Institute for Health and Medical Research), and head of the in vitro fertilization laboratory at Antoine Bécère hospital in Clamart, near Paris.

In his work, he examines the conditions of fertilization (animal and human) and conducts research into new methods of contraception. He is also a world authority on in vitro fertilization, and on the freezing and transfer of human embryos.

Jacques Testart has published numerous articles in scientific journals with an international readership. He is the author of: *Simon l'embaumeur ou la Solitude du magicien* (Paris, Bourin F., 1987; Paris, Gallimard, 1989); *L'Oeuf transparent*, pref. by Michel Serres (Paris, Flammarion, 1986); and *De l'éprouvette au bébé spectacle* (Brussels, Complexe, 1984). He was the editor of: *La Génétique et les Droits de l'homme* (Paris, Bourin F., 1990); and (with René Frydman) *Human in vitro Fertilization: Actual Problems and Prospects: Proceedings/International Symposium on Human in vitro Fertilization, Cargèse, France, 19-22 Sept. 1984* (Amsterdam, Elsevier Science, 1985).

THE YIN AND YANG OF SCIENCE AND ART

*T*o love is to be prey to two different urges: the desire to know whatever it is we love, and the need to marvel at it.

We wish to know what the loved one is, understand what happens in the beloved, analyse the slightest details of the other's being, penetrate the vast mystery of the joining of all these elements to make one unique entity. To come to know the other is to come into being with the other.

At the same time, we must give free rein to enthusiasm, to the thrill aroused in us by each aspect and action of the loved one. We must savour the transformation of our being through that contact. Through the beloved, we must create beauty.

Albert Jacquard

Since human beings became capable of looking about themselves and noticing that a universe exists, their relationship with it has been the exact equivalent of a love story — one rich in passion, renunciation, promises, betrayals, happiness and sorrow.

Science is the outgrowth of our need to understand; art, of our need to admire while understanding.

What a strange endeavour is science! It seeks to reconstruct the world by replacing the objects that compose it and the processes occurring in it with concepts of human invention.

Faced with the appearance of things, we first contented ourselves with contemplation and observation. We watched day and night succeeding one another; we beheld a ball of fire moving across the heavens and disappearing; we followed points of light travelling through the night sky; and then we saw the ball of fire reappear, in a seemingly immutable cycle. It took millennia of observations to realize that these appearances were deceptive. In fact, that ball of fire does not move about us; it is we who move about it. That barely discernable point of light in the evening sky, we have learned, is a star a thousand times

bigger than the sun, or perhaps even a galaxy containing billions of stars. Each new insight has propelled us toward other discoveries, involving a new vision of the world. We had to shed illusions rooted all the more strongly in us because they were confirmed by apparent reality. We had to believe what our intellect revealed to us, and doubt the evidence of our senses.

The best example, undoubtedly, is Eratosthenes' discovery that the Earth is round, and his measurement of its radius. Three centuries before Christ, the Greek geographer was travelling in southern Egypt at the time of the summer solstice, and he noticed that at noon on that day the sun's rays shone straight down into wells without leaving any area in shadow. In the same season of the following year, his travels brought him to Alexandria in northern Egypt, and the thought occurred to him of checking whether the wells here too were shadowless. To his surprise, he found that the sun's rays did not fall vertically in Alexandria: at midday on the summer solstice, an area of shadow remained within the wells. There were two possible explanations for this phenomenon: either the sun's rays falling on the north of Egypt were not parallel to the rays falling on the south, or else the well shafts were not parallel. Eratosthenes opted for the second explanation and drew the logical conclusions. Wherever they are located, well shafts are dug vertically; if they are not parallel, it is because their verticals are not parallel; and therefore the Earth, although apparently flat, is a sphere, and the verticals meet at its centre. For interest's sake, he then asked himself what might be the radius of this sphere. Finding the answer was a trifling task (for Eratosthenes): he had merely to measure the distance between his two wells, and the angle formed by their two verticals where they meet in the centre of the Earth. The distance was easy enough to determine: he hired a camel, observed the speed at which it moved, and measured the time it took to travel from one well to the other. The angle was still easier to calculate: he simply applied the theorems on the angles formed by two parallel lines and the line intersecting them: the angle at the centre of the earth must be equal to the angle between the sun's rays and the vertical axis of the well in Alexandria. Of course, Eratosthenes

could only arrive at very approximate values for these two measurements, but he compensated so well for the errors he made in calculating distance and angle that his estimate of the Earth's radius was correct within ten percent.

The figure he arrived at was of no practical interest until we became capable of launching satellites into orbit around the Earth. Eratosthenes had had to replace an entrenched idea with his own reasoning; his motivation was disinterested and free of any thought of immediate gain. This was a typically "scientific" act, a victory of reason over misleading evidence.

Since then there have been many more victories — to the point that we have equipped ourselves with the tools for examining distant objects as effectively as if we were able to set up laboratories near them. Along the way, we had to acquire instruments far more costly than Eratosthenes' camel. The results today are spectacular. Even though we have never gone to see the sun, we understand the processes that provide its energy; we know the chemical composition of the stars; and we can watch events that till now had been inaccessible to human vision, such as the encounter of an ovum and a sperm cell or the collision of two subatomic particles.

We have immense telescopes, particle accelerators and electronic microscopes; but powerful though these machines are, scientists have a still more precious tool. The weapon that gives them a decisive edge, and enables them continually to expand their knowledge, is the concept. Without a valid concept, we are unable not only to describe what we see, but even to see what happens before our eyes. Think how much the study of celestial mechanics was impeded by the errors of Aristotle, faithfully followed by the Christians. He held that, in its normal state, an object left to itself is at rest; any motion requires the intervention of some force. Research therefore focused on finding a link between speed and force. It took the genius of Galileo, at the end of the sixteenth century, to dare question this accepted notion and recognize that force does not cause speed but rather modifies it. What needed clarification was the relationship between force and acceleration — that is, the change in speed relative to time. This revolution in thinking

cleared the path forward. Once he had developed a concept of force that corresponded to reality, Newton was able to set a new direction for the study of celestial mechanics and give a correct explanation for the movement of the planets. A gravitational force inversely proportional to the square of their distance causes them to move in elliptical orbits.

Force, mass and acceleration are not phenomena found in the material universe; they are human inventions enabling us to describe objects that are essentially inaccessible, and explain the events observed. Success appeared to be complete when an algebraic relation between the measurements obtained for these objects enabled us to explain all their interactions. Newton's equation ($F = kmm'd^{-2}$) enabling us to calculate the force of attraction between two bodies from their masses and their distance — is a marvellous victory of the human spirit. But let us not fool ourselves; it does not describe reality. Instead, it substitutes a model that allows us to predict apparent changes in reality. Newton himself never claimed that masses generate a force of attraction in the presence of each other; he simply observed that things happen as if this were the case.

This was, of course, a tremendous victory, but all such victories are provisional. A day comes when things go wrong because we are now able to describe phenomena with greater precision. That is what happened in the case of the planets when astronomers observed a movement of the major axes of the ellipses they describe. The way in which this crisis was resolved is significant. One could sum it up by saying that Einstein superseded Newton, and a curvature tensor replaced the force of attraction. But that explanation misses the essential point: the profound revolution in our way of thinking. We no longer refer to the mysterious power of gravitation spreading through space unchecked by any obstacles, but instead to a curvature of space arising from the presence of a mass.

The scale of our change in attitude toward the real — of the transformation of our view of the world — can be seen in the ambiguity of the word "space" in the previous sentence, where it appears twice, each time with an entirely different meaning.

When we refer to the "space" in which masses exert attraction, we think of a physical reality, a region in which concrete objects such as stars and planets move. We regard this space as possessing characteristics that potentially could be measured: was it not long believed to be filled with a mysterious substance, ether, which carried light waves?

In contrast, when we speak of "space" curved by mass, we are referring to the system of coordinates by which we describe the motion of objects. We persist in a habit dating back to the time when three coordinates — x , y and z — enabled us to describe physical space: we continue to call "space" the combination of the four coordinates of x , y , z and t , which are used to describe motion. The curvature of this space is in no way physical; it corresponds instead to the fact that calculating the distance between two points, each charted by four different measurements, requires a metric tensor, the terms of which are such that the corresponding "Ricci tensor" has a value not equal to zero. Using the word "space" to designate this set of coordinates is in fact an abuse of language, clouding Einstein's contribution, which was not only innovative but truly creative.

Like all those responsible for great advances in scientific thought, Einstein rid us of an illusion — the belief in absolute space, pre-dating the objects that move within it and independent of the events occurring there. Einstein taught us that such a space cannot be defined. It is only intellectual laziness that led us to conceive of space on one hand, time on the other, and lastly objects and their movements. Space exists only if there are objects situated in it; time exists only if events occur in succession. We must make the mental effort needed to grasp simultaneously the concepts of objects, space and time. None of the three has meaning without the others; this trinity is one.

If our intelligence balks at this effort, we can help it by referring to the famous circle in which the Chinese have represented Yin and Yang. When you trace the line between them, are you defining what is Yin or what is Yang? The question is obviously absurd; each of the two is defined by its difference from the other. The power of each lies in the tension exerted by the other on it.

Equally telling was the contribution of quantum mechanics, which rid us of a lingering illusion about the nature of elementary particles. Since the time of the ancient Greeks and, above all, since Lucretius, these particles have been regarded as being minuscule grains of sand, so small that they were indivisible, but having the basic characteristics of a sand grain for which we can determine position and speed, for example. A century ago, when electrons were discovered, they were characterized according to this concept. Today, an electron is no longer thought to be anything like a grain of sand. It is a wave packet whose position cannot be precisely specified; its sole reality for scientists is the function $\psi(x, y, z, t)$, where the square of the modulus is equal to the probability of its presence at any point in the universe.

The scientific discovery of greatest consequence at the end of the twentieth century, however, has to do not with stars or elementary particles but instead with ourselves. We are at last starting to understand that we are products of the universe. Contrary to what a literal reading of the Bible too long led us to believe, our history did not begin 6,000 years ago. It did not begin two or three million years ago, as suggested by the most ancient remains attributed to genus *Homo*. Instead, we began with the universe itself when, after the mind-boggling Big Bang, there started the slow process leading toward the forming of ever more complex structures.

As it happened, this process was accelerated on our little planet thanks to a few happy coincidences. Our distance from the sun, the presence of water, the Van Allen radiation belt — these and other factors contributed to the appearance of objects ever more rich in interacting components, and therefore possessing ever greater powers. One of the results today is a material structure that far exceeds all others in complexity, and therefore enjoys powers denied to any other: the human brain. The brain has been able to link human beings in a network of communication so dense and effective that there arose a phenomenon still richer and more powerful than the individual human being: humanity. Its most remarkable power has been

to prompt the emergence of a person in each individual. By collectively addressing one of their number as "you," human beings create in that individual the capacity of saying "I".

The result has been a transformation in the way that we view ourselves. The concept of a human being divided into soul and body, mind and organs as separate entities, has been replaced by the concept of the integrated person. That person, though but one of the universe's innumerable accomplishments, is alone capable of taking charge of the adventure that began to unfold with the Big Bang.

Life is not a bonus, a special gift granted out of kindness to certain beings; it is the outcome of a series of natural processes. "Life" is merely a word referring to the range of powers possessed by certain phenomena because of their great complexity.

Similarly, the mind is not something extra coming from elsewhere. It is the result of the participation of human beings in the humanity they have created, making of it an integral, uniform whole. This humanity slowly produced its questionings, sufferings and hopes, which each human today shares and can, in turn, add to. "Mind" is only a word designating this power possessed by humans to live and also to know that they are alive.

This vision of ourselves may well seem reductionist. Am I then nothing but a mass of cells, molecules, protons and neutrons? Yes, of course. But that makes me no less marvellous. I am a fragment of the universe able to conceive of that universe, to understand the processes occurring within it, and to direct them. My wonder extends to the universe that made me. And it kindles a new ambition in me: to add to the sum of beauty.

Artistic creation is the outgrowth of a human endeavour that is still stranger than science, of an ambition still more mad than the desire to reconstruct the world — and that is the urge to bring beauty into the world, and to convey the thrill of wonder.

But what, then, is beauty? The answer can only be a tautology: what I find beautiful is beautiful. Beyond its form, beyond its components, beyond the description that I can make

of it with the help of every imaginable instrument, an object is beautiful when it awakens in me an emotion that transforms me, and transforms the way I view it.

A sunset on a hillside in the south of France, a night in the heart of the Sahara, the smile of a loved one — are these beautiful? Obviously not. They simply are. But they cannot be beautiful unless I am there to observe them.

Beauty is my gift to everything I am able to see as beautiful, my gift to the beings and things with which I have such empathy that I lose myself in them, dissolve, to become nothing more than the hillside, the desert, the beloved — but a hillside, desert, beloved enriched by me.

Since human beings became capable not only of beholding the world but also of knowing that they were beholding it, they have sought to give form to this awareness: I am that which sees, and which expresses what it sees. Every work of art is first of all an affirmation of the conscious presence of its creator. On the walls of the cave of Pech Merle, in southern France, an artist has drawn mammoths, bison, aurochs, but most important, left a tracing of his hand, in a reverse image: he placed his hand on the rock and painted its outline. He signed his work; he recorded his undeniable presence. He cheated time; he appropriated and transmitted it.

Self-portraits are extreme evidence of this need to add to the beauty of a universe that sometimes seems to produce nothing but ugliness. Rembrandt is old and heavily wrinkled; all his face speaks of decay. The end is near, with the inevitable decomposition and putrefaction. But the eye of Rembrandt regards this face that is his, the hand of Rembrandt traces the tangled lines; and forms spring into being inspired by this reality but separate from it, forms with a life and beauty of their own. Vincent Van Gogh is ill, madness is taking hold of him. Yesterday evening, he went and offered one of his ears to the residents of the nearby bawdy-house. But now he looks at himself and dares to meet his gaze; he dares to see there the threat of madness. He becomes the person who can see the madness of the other, even when that other is himself. He creates a self better than himself out of his own disquieting ruins. He adds to the world

a little square of paint on canvas, which no other power in the world could have produced and no creator could have foreseen. At that moment he is the Creator. Did he know it?

The work of art does not contain but rather expresses beauty. And this expression is only a lost message, a bottle cast into the sea and never recovered, unless a human being is there to receive it. If I was not there to see the Rembrandt or Van Gogh, there would be only a board daubed with paint somewhere in an empty museum. These works do not exist unless they are seen and arouse an emotion. The hand at Pech Merle has been held out for 130 centuries, but all for nothing unless someone comes and conjures up the person who extended it. Art is communication, the sharing of emotions — just as science is the sharing of questions. This universe of which I am the product — I love it with urgency and passion. I wish to know it. I wish to be able to admire it. Why should my desire to know not give rise to admiration, and my desire to admire not give rise to understanding? In fact, they are inseparable; one fuels the other, as Yin and Yang strengthen each other by mutual tension.

In the same way, I am made of the demands, desires and wonder that others inspire in me and that I inspire in others.

ALBERT JACQUARD

Born in Lyon, France, in 1925.

Albert Jacquard, a geneticist, is a scientific adviser to INED (National Institute of Demographic Studies) in Paris, and professor emeritus at the Université de Genève, Switzerland. He is also a founder of the journal *Le Genre humain*.

He is a major participant in the current wide-ranging debates on the social role of science, and is also involved in the social struggle engaged in by the most destitute members of society. For example, he has taken part in sit-ins by the homeless, since, as he puts it: "I am one of those people the police don't dare to touch."

His principal publications are: *Tous pareils, tous différents* (Paris, Nathan, 1991); *Voici le temps du monde fini* (Paris, Le Seuil, 1991); *C'est quoi l'intelligence?* (Paris, Le Seuil, 1989); *Idées vécues*, in collaboration with Hélène Amblard (Paris, Flammarion, 1989); *Cinq milliards d'hommes dans un vaisseau* (Paris, Le Seuil, 1987); and *Inventer l'homme* (Brussels, Complexe, 1984 and 1991).

THE SCIENCE OF THE NATIVE PEOPLE'S SPIRIT

I was inspired to write this text by native philosophy and spirituality. I believe that my reflections will enlighten both the knowledge and the recognition of the roots of our continent and consequently will help our brothers and sisters of other cultures to understand the values instilled in my people's culture.

Éléonore Jiconsasseh Sioui

By that, I mean to say that we wish that better intercultural communications as

well as a collective awareness will promote unity and a better future for our children and for all nations of the year 2000.

The American Indian spirituality and philosophy is based on respect for all creatures, a feeling that is experienced daily in family relations, in which respect for elders, women and children is in harmony with respect for nature. And yet, these values have been ridiculed and scorned. If we keep on refusing to recognize this spiritual ideal of communion between all creatures, if we persist in upsetting the balance of nature and the whole planet, we will continue to see inexplicable, inextricable psychological and physical diseases, far more destructive than nuclear bombs, that will spread death and desolation, like wildfire, in the Innus, among other peoples. The upheavals coming from the "progress" of the abusers of Mother Earth baffle the most illustrious scientists, as is reported by the media in such stories as those about President and Mrs. Bush and their dog afflicted with incurable ills.

Sea-Mother-Earth

Earth of seas
And mother of sun
Rocked by the winds
With noises of ecstasy
Made of sources of full moon
Eyes glued to the time
That walks from the city
To the mountains of rocks
In its solstice
Of solitude

Native spirituality and philosophy

Native philosophy is expressed in symbolic and metaphorical forms, in actions rather than in writings. Therein lies the intrinsic value of things and circumstances. For instance, we shall not lie nor falsely grab powers that are not attributed to us; if so, we become a ritual clown, as was explained by a shaman: "If power has not been transmitted to you, you shall not lie about the subject, and not pretend the contrary, otherwise this will kill you or kill a member of your family." You cannot become a "yuwipi" (shaman, sorcerer, medicine man or woman) just because you want to become one. However, medicine people recommend praying for our enemies, saying only good about them, and then going our way with good thoughts and intelligence for everyone. Something exists within us that governs us; at times we believe it is magical, a spirit or "Wakan-Tanka."

Native thoughts

Birds fly because they believe they can.
We shall paddle until our dreams become reality.
Life seems at times like a mountain veiled by heavy clouds.
Continue to travel till you reach the rainbow.
Touch Mother Earth to find your way.
Some can be younger in years but older in body.
Let's not be afraid to cry: it can only free the spirit from painful thoughts and eliminate bad ideas from the organism.
No one is alone, for the Guardian Spirit watches over us, day and night.
To maintain our bodies in shape, it is good to train ourselves by running in the morning, then to go swimming in pure spring water.
We believe that we should avoid family problems, because they break the heart and open the channel of the wounds of the spirit, the soul and the body.
If you want your father to live longer, you will have to be careful, because too much insolence can cause his death.

Inside the flower of today lie the seeds from which grows the happiness of tomorrow.
Great Spirit, almighty protector, guide equally the course of our planet and the flight of the eagle.
It is within the soul that lies the best of ourselves: intelligence, thoughts, love and emotions.
We must never give up, but go straight towards our goal.
We must have the conviction to win, as well as the enthusiasm and motivation to reach our goal.
Each accomplishment finds its origin in a dream, a precise goal, a need to go towards new avenues, in the consciousness of the spirit's power over materialism, for those that know how to draw its strength.
Why wait for an unpredictable tomorrow, when today is such a splendid day that we should drink it eagerly.
Looking towards the sunlight eliminates the shadows that may blur the road to success.

Evening of solitude

Pointe des sauvages, Rivière-du-Loup

Where the beauty of sea and sky
Are harmonized in the spectacle
Of hundreds of birds
Dancing at vertiginous speed
Their last ballet of the evening sunset
Forming a multitude of intertwining circles
They leave at foolhardy speed
But soon come back
To draw an enormous heart shape
Suspended between air and water
In front of my skeptical eyes
Suddenly the whole flight
in a perfect circle
Rises above the mirror
Shining from all the fires of harmony
Then again comes back to brush against the sea
As if it were their last caress
Saluting the sunset
Leaving to sleep on its bed of rainbows.

Tiger Woman's soul

Going back on the path
Of the philosophers of the underdeveloped
Of dispersed, dismantled humanity
Searching for a voice
So I can scream my fear
And risk my freedom
By bombarding the walls
Encircled by the youth of my mouth
And my entrails of joy
Nonchalantly resting
Side by side with the sea
I travel very fast
Through long and deep journeys
Carried away by the silver horses
Turbulent and high-spirited
Deep into rolling waves
Diving with utmost energy
Swallowing them in great mouthfuls
As if to transmit it
By the warm breezes
To the noon hour of the red nations.
Under stagnant stares
Of gulls and crowds passing by
United under the four elements of
The Circle of Life
I can feel all their support
Infused with love and freshness.

Free trade

For the Native people, five hundred years of free trade
Free trade against our freedom
Free trade against our natural resources
Renewable and non-renewable
Against our beliefs and our customs
Cross of mercury, isolation, imprisonment and apartheid
Of infanticidal missiles projected on our territories and over
the Innu nation
Of primary and secondary education, very deforming and
annihilating
Of tyranny perpetrated against our people by some of your
"chiefs"
Indians whom you cook à la Baby Doc
Of five hundred years of genocide
Era of death
With lion's teeth
In the McDonald's style
Reassuring the nation, by the media's deformation,
About the economic ecology
Of fast foods of the developed
And the chain saws of the underdeveloped
That only leave tracks of their billy clubs
Still buzzing loud in our forests and lakes
Answering our children who need caribou meat
Traditional Indian food
To replace your supermarket
To forget the awful taste of your baloney.

Dispossession from the angel

Why should every day
Bring death
In bitterness
Eye and ear glued
To TV or radio
So we can perceive and listen to our blood
Flowing inside the drum of patience
Far away from his real people
Tied up and blindfolded
So he can't hear our plea for him
Forced through dried lips by a few steps
At an arm's length from our hearts
That are dying without him
Why so many obstacles on his way
Built up by mouths of possession
What do we possess?
Not even life
Which wraps itself in his eyes
Without daring to take a look at their own race
Which is staring at them
Pushed away without his will
What is money, comfort, a little meal
If you are prevented from putting your hand
On your forehead to salute the tears of the disowned each day
For the sake of the one incapable of loving your own blood
For that, we want you to walk alone...
On the front, ready to sleep
Into a deep rest
Refusing your allies of always
So as to jump in the arms
Of the owl of the whirlpool of a bewitched beauty
And to become the bewildered child.

César Newashish A present and a future

On May 24, 1991, at Manouane, a small Indian reserve of the Attikamek Nation, located north of La Tuque, we had the great honour and joy of attending a revival of our feasts, or "agochin," of the past, as a reunification of our nations which came from all parts of the Great Island, as we used to call our continent before the arrival of our white brothers amongst us.

This important gathering was organized by the Montagnais and Attikamek nations, for a very particular purpose: to honour a hero, a traditional chief of the Attikamek nation, César Newashish. He was an ardent defender of the rights of his people, guided by his father, mother and family, sustained by the faithfulness of the soft, enigmatic but determined smile of his wife, and supported by the spiritual strength and willpower of his people. He dedicated his life to his nation which was threatened with dislocation, expropriation and dispossession from its land, where it had hunted and fished for thousands of years, threatened, consequently, with annihilation.

On this memorable day, César and his wife were seated at the table of honour. Respected and loved by all, this venerable elder was speechless, however. For a moment his look seemed to be lost in the dreams of the past, reflecting his worries for the future of his people.

Then César spoke to his people. For over an hour and a half, he told of his life, in front of a crowd that remained silent with emotion. This native hero said that the only education he had received was the one his parents passed on to him. He spoke with love about the daily chores and the burdens that his life was made of, and told of how he cared and worked with all his might to help his family as well as his people to survive. During his early childhood, this noble elder had already consecrated his life to the tasks and duties which he chose to carry out and which he had implemented until now, without ever having failed in his mission. His intelligence shone while he was speaking without even a moment of hesitation. The elder's eyes, which didn't require glasses, did not budge; it seemed that

they were staring at his everlasting life of battles. Although C  zar is over eighty years old, he still walks with a solid, determined step. His very person reflects pride and a peaceful heart, which provides freedom.

On this special day, C  zar received hearty thanks accompanied by warm hugs from all, to demonstrate the love and gratitude for this honourable couple who never withdrew from their mission: to struggle for the survival of the Attikamek nation, as well as the defence of the rights of all the First Nations.

The amphitheatre was also filled with attentive, happy children, listening with great respect to their elder whose life remains, for all, a precious cultural and social example. C  zar Newashish related how the Hudson Bay Company acted as a liaison between the natives of the Mauricie and Great Britain. "During that era, negotiations were carried on nation to nation. We held the monopoly for transportation then, because we knew each portage, river and rapid situated on our territories." Then came change, with the French and colonization. Nonetheless, "Indians didn't have to pay to travel by train," because, as his grandfather had told him, the relations between the Attikamek and the British were mostly commercial. The trading consisted of food, meat, furs, fish, medicinal plants — and proved satisfactory, because around 1906, the Hudson Bay struck a medal to symbolize the trade between the Indians and the Company which, in those days, asked the Indians' permission to tap their forest resources. However, drastic changes occurred when French settlers arrived on our territories, he recalled with sadness.

"Then," he said, "the government of those strangers, which had no services to bring to our people, gave orders to our nation to leave and to go settle at Weymontachie or Maniwaki." This happened around 1906. But he added proudly, "Even though my father had refused to become a chief, he took the decision, for the good of his people, to remain on their homeland of Manouane."

The ovation given for this page in our country's history was enthusiastic. A delicious meal followed, with an abundance of traditional dishes: caribou pies, moose steaks, and so on.

For dessert, bannock dipped in a warm blueberry compote ended this wonderful meal. The entire population was invited to this unique feast. Finally, the Attikamek nation presented an eagle's feather, symbolizing the nations' recognition, to a few invited guests. And it was a great joy and honour for me to receive from the Attikamek and Montagnais nations such a token of gratitude for my support both for the struggle to protect the homeland and for the preservation of Mother Earth for the salvation of our children and those of seven generations to come.

Situation of the Federations of First Nations of America

Since the arrival of Columbus, the annihilator, our ancestors have struggled, suffered massacres, dismemberment, genocide, which still persist in North, South and Central America, through 500 years of intrusion and infiltration in the name of racist, invading powers. Colonizers and so-called planners of progress nurture a desire to achieve the surreptitious subrogation of our continental nations in order to appropriate our human and natural resources for themselves. However, despite these centuries of physical and spiritual genocide, our rights have remained the same; it remains undeniable that even death, which our people confront with pride and courage, cannot overcome our spirit. We are an integral part of one another, and of all creation. Our roots are buried deep in this Mother Earth, and we have been given the mission of preserving and protecting her. Colonialism, slavery, religions and imperialism, which they dare to call "democracy" and which use slaughter, massacres and genocide — both spiritual and physical — as their tools cannot reach the imperturbability of the red nation, for its soul and its spirit remain impregnable. On this conviction rest our hope for social freedom and dignity to be regained, our desire for a return to a sane, just policy, and our wishes for an economy that can replace, all over our continent, the poverty created by the usurper.

In spite of this era of dispossession, we know that the Great Spirit assures us of his strength, more powerful than that of materialism, which is evolving towards its decline and destined to be replaced by the infinite beauty of omnipotent, omnipresent creation.

Judeo-Christian civilization

Why should one exercise political revenge on an already impoverished nation whose only defence is its pride, courage and spirituality! Today the red nations are demanding the recognition of their ancestral, territorial, economic and cultural rights. Without these, we believe that self-government and autonomy are utopian concepts. The Spirit now seems to speak to mothers who, like mother earth, are suffering from non-respect and abuse. Why do all these religions, be they white, red, yellow or other, not call, in this year of 1992, for an hour of reflection that could bring an end to this 500 years of "Columb-annihilation"? Is racial interdependence achieved this way, by army and police, against another people, even more powerless, that is fighting for the same causes? This same army belongs to those people who are asking for autonomy and sovereignty for themselves, but who dare to pose, in turn, as colonizers. What thoughtlessness! What ignorance! Could the failure or abortive ending of Meech Lake have so blinded the rulers? Or might it be the transnationals who crystallize the leitmotiv of this whole drama against our people? The rights and treaties of the First Nations have never been annihilated, for we believe the earth must not be sold or ceded to anyone. She is our Sacred Mother. Abusers of our nation and of our race, in order to get rid of us faster, are shedding our tears and our blood, and are attacking our human freedom, the basis of our spirituality.

We are not baby seals
We are Human
We are Mother Earth of America
On the way to extinction; endangered species

To be protected from disappearing as a race
Place us in National Parks
So that one day you will join us
When you have burned
What is left of our planet
And our red continent.

ÉLÉONORE JICONSASSEH* SIOUI

*Jiconsasseh: direct descendant of Aataentsic
Born in Wendake, Québec, in 1925.
Clan mother of the Huron-Wendat Nation.

Éléonore Sioui, an Amerindian philosopher and poet, has organized international symposiums on issues relating to the Native Indian world. Her writings are rooted in the oral tradition and reveal some of the spiritual world of the first inhabitants of the continent which the Huron-Wendats call Wendake, or Great Island, and which we call the Americas. Her work deals with the struggles, sufferings and realities of the post-colonial age on this continent and in other parts of the world.

Éléonore Sioui's publications include: "Femme de l'isle," an anthology of poems published in a special issue of *Sur le dos de la tortue*, a journal of Amerindian literature (Rillieux, France, 1991); *Corps à cœur éperdus* (Val-d'Or, Québec, Ici et d'ailleurs, 1991); and *Andatha* [anthology of poems] (Val-d'Or, Québec, Hyperborée 1985).

L I S T E D E S Œ U V R E S

DENNIS ADAMS

Réservoir, 1992

Kiosque fontaine : aluminium, acier inoxydable, miroirs, tubes fluorescents, plexiglas, Duratrans couleur, 2 fontaines
218 x 441 x 194 cm

IDA APPLEBROOG

Lohengrin/bacitracin, 1990

Huile sur toile, 6 panneaux
248 x 363 cm (l'ensemble)
Collection privée

circumcize/ostracize, 1991

Huile sur toile, 6 panneaux
224 x 346 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de Ronald Feldman Fine Arts, New York

ooze/whose, 1991

Huile sur toile, 4 panneaux
219 x 346,5 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de Ronald Feldman Fine Arts, New York

pandemic/ndemic, 1991

Huile sur toile, 7 panneaux
254,5 x 296 cm (l'ensemble)
Collection privée

DOMINIQUE BLAIN

L'Éclaireur, 1991-1992

Assemblage : carabines, fusils, lunettes d'approche, jumelles, objectifs d'appareils photographiques
127,5 x 106 cm de diamètre (l'ensemble)
Collection : Tom Patchett, Los Angeles

Détails, 1992

26 épreuves argentiques, virage sépia
51 x 40,7 cm (chacune)

CHRISTIAN BOLTANSKI

Les Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, 1992

Étagères métalliques, 336 boîtes de carton, 336 étiquettes, 16 lampes électriques, 196 épreuves photographiques
132 x 380 cm (surface)

GILBERT BOYER

Artiste en conversation un jour d'audience, 1992

Installation sonore : aluminium, bois, système de son programmé, 3 disques compacts
101,6 de diamètre x 36,8 cm (chaque élément)

GENEVIÈVE CADIEUX

La Voie lactée, 1992

Panneau lumineux, boîtier d'aluminium, procédé informatisé d'impression par jet d'encre sur toile translucide et flexible imprimée des deux côtés
183 x 457 cm

MELVIN CHARNEY

Parabole n° 9... ainsi soit-il :

les usines ferment, les musées ouvrent, 1992
Installation : bois partiellement peint, aluminium, acrylique sur éprouvette photographique
400 x 1219 x 410 cm

MARTHA FLEMING ET LYNE LAPOINTE

Lagrima viva, 1992

Installation conçue à partir de l'œuvre de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal *Allégorie de la colonisation*, (1989-1990) : bois, contre-plaqué, pâte de pur chiffon de 1834, colle-résine, parchemin, corde de jute, métal, fils de lin ciré, crayon de plomb, peinture à l'huile, mélange de pigments purs et de vernis, coquillages, végétaux séchés
Panneaux : 342,6 x 71,1 cm (chacun)
Roue : 111,8 cm de diamètre

GILBERT & GEORGE

Existers, 1984

Pièce photographique, 28 panneaux
242 x 353 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Anthony d'Offay Gallery, Londres

Fallers, 1984

Pièce photographique, 20 panneaux
242 x 252,5 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Anthony d'Offay Gallery, Londres

You, 1986

Pièce photographique, 16 panneaux
242 x 202,5 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Anthony d'Offay Gallery, Londres

A. D., 1987

Pièce photographique, 25 panneaux
302,5 x 253,5 cm (l'ensemble)
Collection : Janet de Botton, Londres

There, 1987

Pièce photographique, 25 panneaux
302,5 x 253 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Anthony d'Offay Gallery, Londres

Flow, 1988

Pièce photographique, 12 panneaux
253,5 x 284,5 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Anthony d'Offay Gallery, Londres

Leafage, 1988

Pièce photographique, 16 panneaux
302,5 x 255 cm (l'ensemble)
Collection : Janet de Botton, Londres

One World, 1988

Pièce photographique, 12 panneaux
226,7 x 255 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Anthony d'Offay Gallery, Londres

Wrong, 1988

Pièce photographique, 9 panneaux
253,5 x 213,5 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Anthony d'Offay Gallery, Londres

LEON GOLUB

An Incident, 1992
6 épreuves argentiques et 2 épreuves couleur sur vinyle flexible, 1 épreuve argentique laminée et scellée entre deux feuilles de plexiglas
Dimensions variables

GRAN FURY

Je me souviens, 1992
Drapeau (155 x 94 cm),
affiche de métro (71,1 x 50,8 cm),
affichage de rue (91,4 x 61 cm chaque affiche)

HANS HAACKE

Eagle and Prey (Aigle et Proie), 1992
Casiers métalliques vides, portrait de George Bush dans un encadrement de style fédéral avec chandelles électriques
592 x 522 cm (surface de la salle)

MONA HATOUM

Socle du Monde 1991, 1991-1992
Cube composé de 5 plaques d'acier, aimants, limaille et une épreuve argentique
Hommage à Piero Manzoni pour son *Socle du Monde 1961*
168 x 204 x 204 cm (cube);
38,5 x 44 cm (épreuve argentique)

ALFREDO JAAR

Je me souviens, 1992
Intervention dans trois restaurants vietnamiens de Montréal
5 épreuves argentiques encadrées,
1 caisson lumineux, 1 moniteur vidéo,
1 vidéogramme couleur, 5 cartes postales couleur (en multiples copies),
napperons imprimés sur papier

MARK LEWIS

Une odeur de désordre, 1992
10 monuments temporaires dans la ville de Montréal
Boîtes de métal, dispositifs automatiques de vaporisation d'odeurs, épreuves argentiques, textes gravés, odeurs à base d'essences végétales
76,2 x 38,1 x 30,5 cm (chaque boîte)

LIZ MAGOR

On the Morning of..., 1992
7 épreuves argentiques encadrées (81,5 x 77,5 cm), 1 tapis, 1 table de bois, 2 chaises de bois, 2 reproductions de castors, 1 rideau, polythène, fibre de laine
730 x 705 cm (surface de la salle)

CILDO MEIRELES

E pur si muove, 1991
Œuvre composée de 3 tirelires déposées sur 3 socles
12 x 16 x 11,5 cm (chaque tirelire);
101,5 x 40,5 x 30 cm (chaque socle)

MUNTADAS

Les Mots : la salle de conférence de presse, 1992
Installation vidéographique : tribune, tapis de journaux laminés, microphones, amplificateur, haut-parleurs, 1 moniteur vidéo, 1 vidéogramme, bande sonore
991 x 590 cm (surface de la salle)

MARCEL ODENBACH

United Colors, 1990-1992
Installation vidéographique :
5 moniteurs et 1 projecteur vidéo
572 x 685 cm (surface de la salle)

Comprenant les vidéogrammes couleur suivants : *Poseidon Temple, Paestum*, 1988; *Soldier, East Germany*, 1990; *African Woman*, 1991; *Japanese Man*, 1991; *Terrorist*, *West Germany*, 1991; *Arabic Man*, 1992

NAM JUNE PAIK

India Invented the Wheel, but Fluxus Invented India, 1991
Installation vidéographique : chariot ancien, châssis de téléviseurs anciens, 18 téléviseurs couleur, 2 lecteurs de vidéodisques laser, 2 vidéodisques laser
230 x 336 x 140 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission de la Carl Solway Gallery, Cincinnati

GIUSEPPE PENONE

I Have Been a Tree in the Hand, 1984-1991
Bois et fer
396 x 165 x 140 cm
Avec l'aimable permission de la Marian Goodman Gallery, New York

Sans titre, 1989
Pietra serena, plâtre
10,2 x 609,6 x 249,7 cm
Avec l'aimable permission de la Marian Goodman Gallery, New York

Unghiate, 1989
Papier déchiré, plâtre
71,1 x 100,3 cm (chaque feuille)
Avec l'aimable permission de la Marian Goodman Gallery, New York

ADRIAN PIPER

What It's Like, What It Is # 1, 1991
Installation vidéographique :
4 boîtes lumineuses, 4 châssis de fenêtres, 4 transparents photographiques noir et blanc, 4 moniteurs vidéo, 1 vidéogramme, 1 bande sonore
488 x 488 cm (surface de la salle)
Avec l'aimable permission de la John Weber Gallery, New York

CHÉRI SAMBA

Les Années 90, 1991
Acrylique sur toile
151 x 195,8 cm
Avec l'aimable permission
de la Annina Nosei Gallery, New York

2^e Bureau, 1991
Acrylique sur toile
65 x 80,7 cm
Avec l'aimable permission
de la galerie Jean-Marc Patras, Paris

La Déchirure, 1991
Acrylique sur toile
131,7 x 196 cm
Avec l'aimable permission
de la galerie Jean-Marc Patras, Paris

Liboké Ya MPR, 1991
Acrylique sur toile
150,4 x 197,8 cm
Collection : M. et Mme Claude Bonan,
Montpellier, France

Liteya, 1991
Acrylique sur toile
81,2 x 65,2 cm
Avec l'aimable permission
du Studio d'Arte Rafaelli, Trente, Italie

Le Malade du Sida, 1991
Acrylique sur toile
79,3 x 97,2 cm
Collection : M. et Mme Claude Bonan,
Montpellier, France

SO.PE.KA, 1991
Acrylique sur toile
65,5 x 81 cm
Avec l'aimable permission
du Studio d'Arte Rafaelli, Trente, Italie

ALAN SONFIST

Growing Protectors, 1991-1992
Acier inoxydable, épinette blanche,
aiguilles de conifère, terre
555 cm (hauteur) x 680 cm (diamètre)

BARBARA STEINMAN

Signs (Signes), 1992
60 boîtes lumineuses métalliques peintes
(20,7 x 38,3 x 15,5 cm chacune),
programmation informatisée
493 x 810 cm (l'ensemble)

BILL VIOLA

The Sleepers, 1992
Installation vidéographique : 7 barils de
métal (88 x 60 cm de diamètre chacun),
7 moniteurs vidéo noir et blanc,
7 vidéogrammes, 385 gallons d'eau
524,5 x 584 cm (surface de la salle)

JEFF WALL

Dead Troops Talk
(*A vision after an ambush of a Red Army patrol,
near Mogor, Afghanistan, Winter 1986*) /
Les morts parlent
(*une vision, après une embuscade tendue à une
patrouille de l'Armée rouge, près de Mogor,
Afghanistan, hiver 1986*), 1991-1992
Épreuve Cibachrome, caisson lumineux,
tubes fluorescents
249 x 437,5 x 26,5 cm
Avec l'aimable permission
de la Marian Goodman Gallery, New York

IRENE F. WHITTOME

Émanation = Le Musée noir, 1991-1992
Panneau de bois, métal, papier, papier moulé,
verre, cire, épreuves photographiques,
filet, crâne de tortue, fleurs séchées,
objets africains et japonais, objets divers
899 x 907 cm (surface de la salle)

KRZYSZTOF WODICZKO

Poliscar, 1991
Proposition pour un Réseau de
communication des sans-abri opérant
à partir du parc de véhicules Poliscar.
7 épreuves argentiques (40,5 x 40,5 cm),
textes et dessins accompagnant le prototype
de véhicule Poliscar, destiné aux sans-abri.
Le véhicule est équipé de moyens de
communication. Diffusion d'un vidéogramme
par le moniteur du véhicule : déclarations
de sans-abri de New York.
Dimensions du véhicule en position
de marche : 284 x 185 x 114,5 cm

Couverture avant
Geneviève Cadieux. *La Voie lactée*, 1992

Couverture arrière
Bill Viola. *The Sleepers*, 1992

Crédits photographiques

Denis Farley : 106, 107, 114, 115, 118 à 123,
126 (bas), 127, 130, 131, 134, 135, 138 à 141, 144

Jennifer Kotter : 108, 109

Louis Lussier : 110 à 113, 116, 117, 124,
125, 128, 129, 132, 133, 136, 137, 142,
143, 148, 149, 151 à 157, 160, 161

Richard Barbeau : 126 (haut)

Carl Solway Gallery, Cincinnati : 145

Michael Goodman : 146 (gauche)

Jon & Anne Abbott : 146 (droite), 147

Galerie Jean-Marc Patras, Paris : 150

Jeff Wall : 159



*Dennis Adams ■ Ida Applebroog ■ Dominique Blain ■ Christian Boltanski
Gilbert Boyer ■ Geneviève Cadieux ■ Melvin Charney ■ Martha Fleming et
Lyne Lapointe ■ Gilbert & George ■ Leon Golub ■ Gran Fury ■ Hans Haacke
Mona Hatoum ■ Alfredo Jaar ■ Mark Lewis ■ Liz Magor ■ Cildo Meireles
Muntadas ■ Marcel Odenbach ■ Nam June Paik ■ Giuseppe Penone
Adrian Piper ■ Chéri Samba ■ Alan Sonfist ■ Barbara Steinman
Bill Viola ■ Jeff Wall ■ Irene F. Whittome ■ Krzysztof Wodiczko*