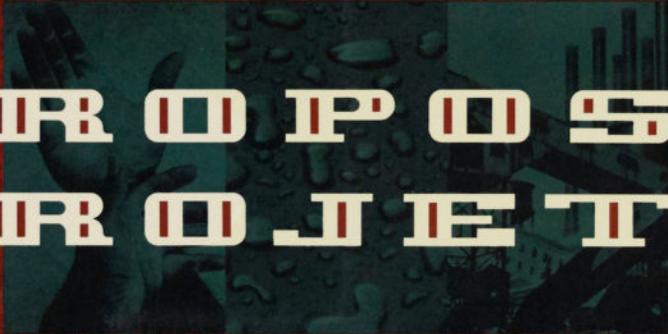


POUR LA SUITE DU MONDE



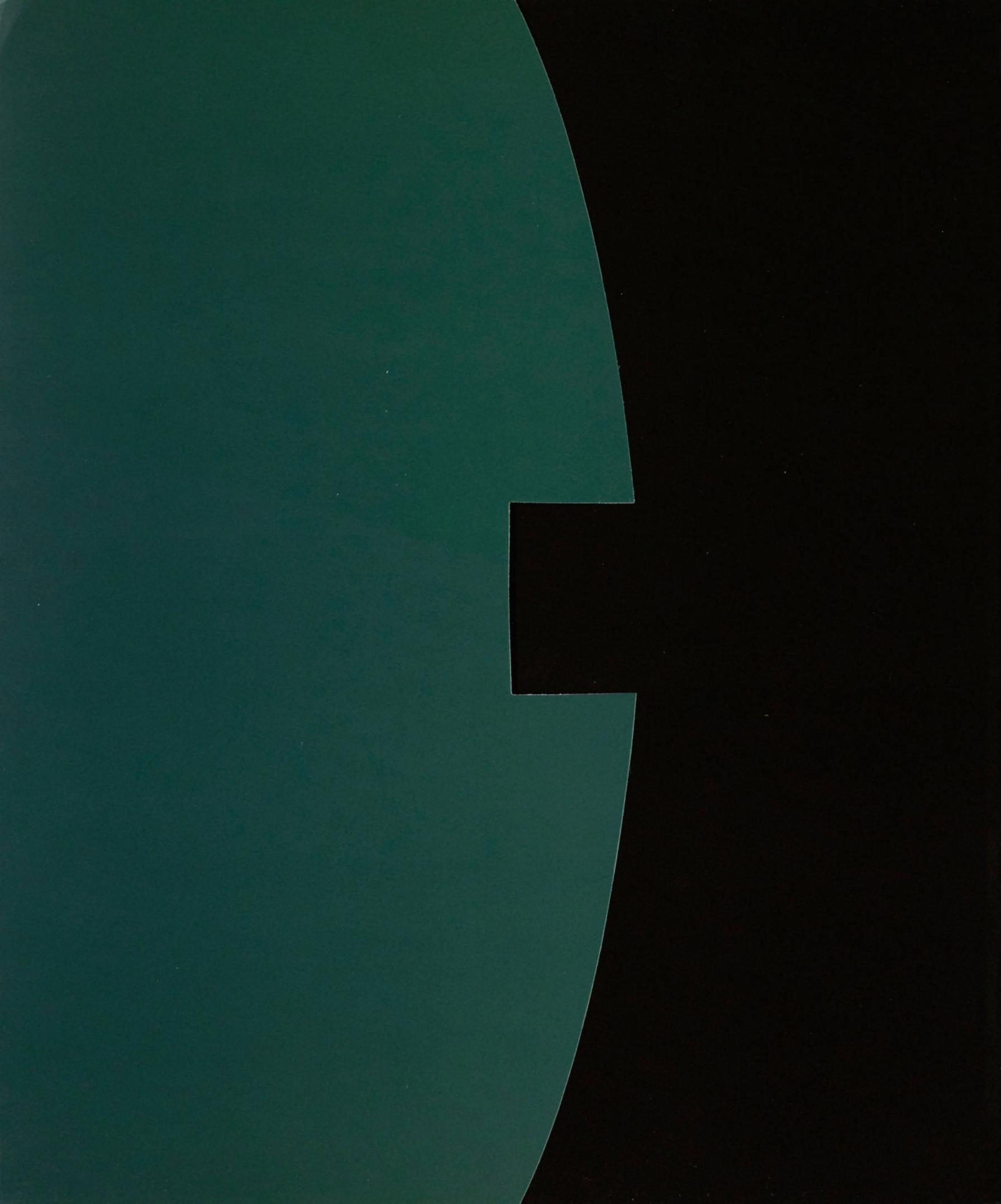
*Cahier*



**PROPOS (et)  
PROJETS**



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL







POUR LA SUITE DU MONDE

Cahier: propos et projets



Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition

*Pour la suite du Monde*

présentée au

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 et Réal Lussier, conservateurs  
Assistance à la conservation, recherche et coordination  
de la documentation : Emeren Garcia  
Coordination technique : Richard Barbeau  
Secrétariat : Carole Paul et Sophie David, Marie Lourdes Laguerre  
Danièle Patenaude

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

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Révision : Susan Le Pan, Olivier Reguin, Jean-Yves Richard  
Traduction : Les entreprises François Lanctôt, Julia Gualtieri,  
Yves Lapointe, Susan Le Pan, Luis de Moura Sobral  
Lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin  
Conception graphique : Lumbago  
Typographie : Typo Express  
Impression : Bowne de Montréal

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1992  
185, rue Sainte-Catherine Ouest  
Montréal (Québec) H2X 1Z8

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 1992  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada  
ISBN 2-551-12851-X

**Données de catalogage avant publication (Canada)**

Vedette principale au titre :

Pour la suite du monde : cahier : propos et projets

«Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition  
Pour la suite du monde, présentée au Musée d'art contemporain  
de Montréal du 26 mai au 11 octobre 1992».  
Comprend des références bibliographiques.

ISBN 2-551-12851-X

I. Art moderne - 20<sup>e</sup> siècle. 2. Artistes.  
I. Musée d'art contemporain de Montréal.

N7452.P76 1992 709.04 C92-096468-0

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

*N*ous désirons exprimer notre profonde reconnaissance aux artistes de l'exposition pour leur étroite et généreuse collaboration dans la préparation de ce cahier. Nous leur savons gré surtout de l'accueil empressé qu'ils ont fait à notre invitation. Leur compréhension, leur disponibilité et leur gentillesse ont été constantes.

Notre gratitude va également aux personnes suivantes qui, avec diligence, ont joué un rôle précieux et nécessaire de relais entre les artistes et le Musée : Martina Batan de Ronald Feldman Fine Arts à New York ; Jeannie Freilich-Sondik, Priamo Lozada et Marian Goodman de la Marian Goodman Gallery à New York ; Sadie Coles de la Anthony d'Offay Gallery à Londres ; Carl Solway de la Carl Solway Gallery à Cincinnati ; Savine Gillier et Jean-Marc Patras de la Galerie Jean-Marc Patras à Paris ; Wendy Wood de la John Weber Gallery à New York ; Bruce Ferguson de Restless Productions à New York ; ainsi que Kira Perov et Susanna Singer.

Gilles Godmer, Réal Lussier



Ce cahier a été conçu en guise d'introduction à l'exposition *Pour la suite du Monde*. Il fait une place toute spéciale aux artistes, car à l'origine ce sont eux qui, par leur travail, nous ont inspiré cette exposition.

Ainsi, à travers le regard des artistes, *Pour la suite du Monde* propose un questionnement de nos valeurs, de leurs mutations et des problèmes d'éthique qui en découlent ; ceci dans le contexte d'une conscientisation croissante à l'égard des problèmes multiples auxquels individus et sociétés doivent aujourd'hui faire face. Aussi avons-nous voulu souligner le rôle de l'artiste dans la société et, de façon plus précise, faire ressortir les différents aspects de son engagement vis-à-vis du monde.

Dans le cadre de cette exposition qui inaugure un nouveau bâtiment pour le Musée d'art contemporain de Montréal, nous avons donc invité des artistes à réaliser une œuvre. À ceux auxquels la formule convenait, nous avons demandé de nous soumettre un projet. Il a été convenu, au moment de l'invitation, que ce projet serait publié. Nous voulions ainsi mettre en évidence le travail des artistes et mieux rendre compte de la manière particulière de travailler de chacun, à l'intérieur du processus de réflexion et de création qui mène à une œuvre\*.

Dans le cas des artistes qui ne pouvaient répondre à cette proposition — problème de temps, de disponibilité, ou encore façon particulière de travailler, reliée plus ou moins à un médium —, nous avons résolu, à défaut de la présentation d'un projet, d'illustrer l'œuvre ou l'une des œuvres retenues par les conservateurs, en étroite collaboration avec les artistes eux-mêmes.

En outre, nous avons offert aux artistes une tribune supplémentaire en invitant chacun à nous faire parvenir un court texte rédigé ou sélectionné par eux-mêmes, ou encore commandé à un auteur de leur choix. Cet écrit pouvait constituer, à leur convenance, soit un commentaire au sujet de l'œuvre ou des œuvres présentées, soit une réflexion sur l'ensemble de leur travail ou sur leur engagement artistique, ou encore l'expression d'un point de vue personnel à l'égard d'un aspect particulier abordé dans l'exposition. Tous se sont ainsi prévalus de la possibilité offerte.

Pour l'essentiel, la présente publication rend compte de ces deux invitations lancées aux artistes. Sorte de cahier préparatoire à l'exposition, elle a également le mérite d'être un témoin privilégié à sa mise sur pied ; elle précède donc le catalogue qui viendra prolonger la réflexion des artistes, tout en documentant de façon exhaustive des œuvres dont la plupart sont inédites.

Gilles Godmer, Réal Lussier

\*Dans quelques cas, ce projet, qui n'a que bien peu à voir avec l'œuvre qui prendra place en salle, a été spécifiquement conçu pour la publication.

WE ARE NOT CANADIAN  
WE ARE NOT FRENCH  
WE ARE NOT ENGLISH  
WE ARE NOT MOHAWK  
WE ARE NOT AMERICAN  
WE ARE NOT ANTI-AMERICAN  
WE ARE NOT POLITICAL  
WE ARE NOT NEUTRAL  
WE ARE NOT OUTSPOKEN  
WE ARE NOT SILENT  
WE ARE NOT QUIET  
WE ARE NOT REVOLUTIONARIES  
WE ARE NOT WARRIORS  
WE ARE NOT THE POLICE  
WE ARE NOT VIGILANTES  
WE ARE NOT BIGOTS  
WE ARE NOT VICTIMS  
WE ARE NOT CHAMELEONS  
WE ARE NOT CONTORTIONISTS  
WE ARE NOT BASTARDS  
WE ARE NOT MISSIONARIES  
WE ARE NOT PERFORMERS  
WE ARE NOT SPECTATORS  
WE ARE NOT AMUSED  
WE ARE NOT LAUGHING  
WE ARE NOT TOUCHED  
WE ARE NOT LEPERS  
WE ARE NOT ISOLATED  
WE ARE NOT UNDERSTOOD  
WE ARE NOT CONSIDERED  
WE ARE NOT REMEMBERED  
WE ARE NOT FORGETTING  
WE ARE NOT ASKED  
WE ARE NOT ASKING  
WE ARE NOT WAITING  
WE ARE NOT TAKING IT EASY  
WE ARE NOT BACKING DOWN  
WE ARE NOT HYSTERICAL  
WE ARE NOT OBSESSED  
WE ARE NOT HISTORY  
WE ARE NOT THE FUTURE  
WE ARE NOT PREPARED  
WE ARE NOT PARANOID  
WE ARE NOT ALONE

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



BROKEN ENGLISH



CASSER L'ANGLAIS

On me demande souvent pourquoi je me préoccupe tellement de violence dans mes œuvres. Je réponds : «Ce n'est pas moi, c'est le monde.»

Par ce qu'ils nous présentent, les journaux, la radio et surtout la télévision ne distillent rien d'autre qu'une sorte de murmure, de musique d'ambiance produisant une monumentale amnésie. Il faut que la machine tourne... quelle mascarade ! Et les nouvelles défilent, encore et toujours...

**MEURTRES EN SÉRIE, MEURTRES QUOTIDIENS, SÉVICES  
SUR DES ENFANTS, SIDA, GUERRE, SEXISME, ÂGISME,  
DROGUES, VANDALISME, TERRORISME, ENVIRONNEMENT,  
VIOL COLLECTIF, VIOL SIMPLE, EUTHANASIE, CAMPS  
DE LA MORT, FEMMES BATTUES, SADISME, MASOCHISME,  
HOMOPHOBIE, CENSURE, ITINÉRANCE...**

C'est cela notre monde. Je le dissèque. Je le recompose. C'est ce que j'appelle l'art.

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



*ooze/whose*, 1991. Huile sur toile, 4 panneaux. 218,4 x 345,4 cm.  
Avec l'aimable permission de la galerie Ronald Feldman Fine Arts, New York. Photo : Jennifer Kotter

A colonial official pointed to a small island and the ruins of an old fort: "France's first foothold in West Africa. It took us thirty years to win the Senegal. It wasn't easy. They were great fighters, these people, and then there was the fever and the lack of proper food. It wasn't easy."

Thirty years of war, of how much unknown heroism and sacrifice ! "What does France get from Dakar?"

"Mostly peanuts."

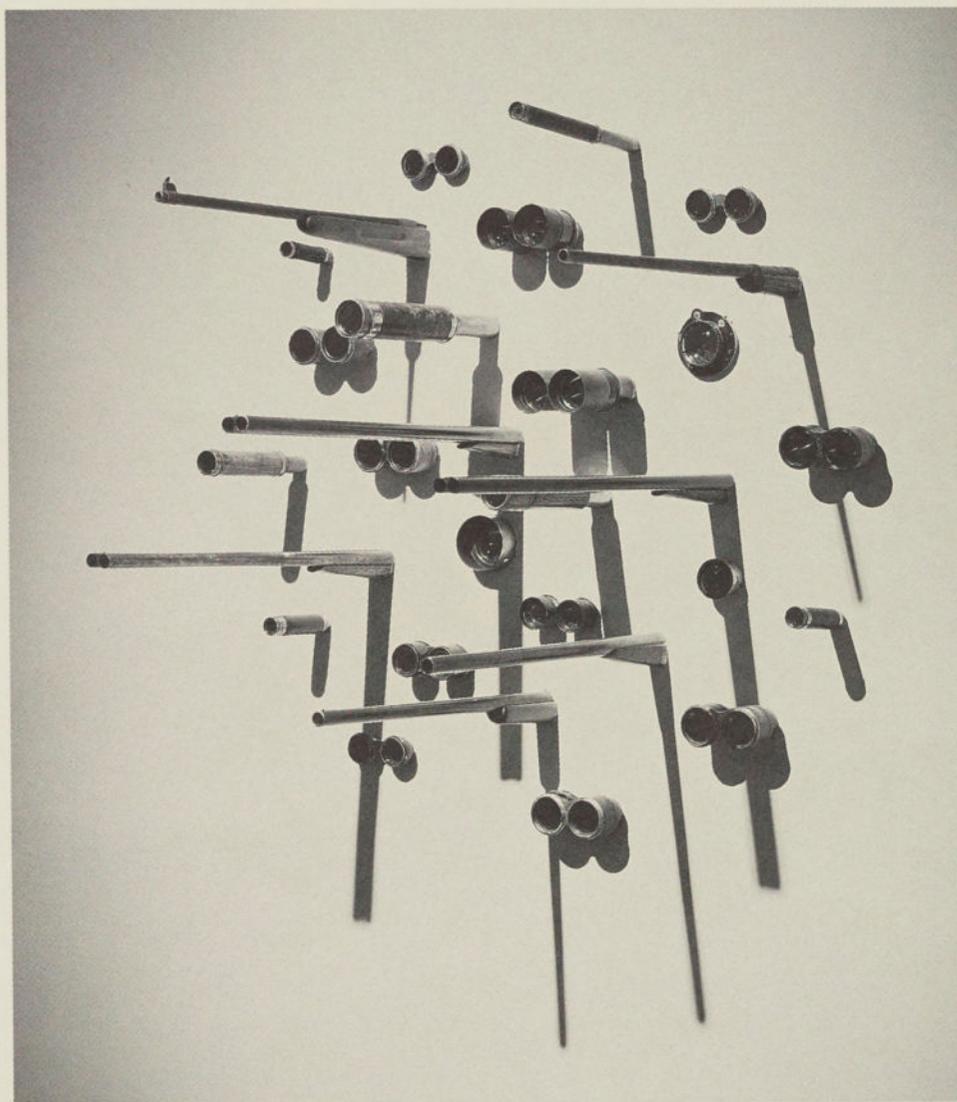
Peanuts ! I thought of the thirty years of war... "That doesn't seem very much."

"Peanuts, Madame, are very important."

*Grace Flandrau*

Extrait de *Then I Saw the Congo*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929.

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



*The Probe*, 1991. Détail de l'installation. Collection : Tom Patchett

*J*e ne me connais pas vraiment moi-même. Nous sommes tous si compliqués, et puis la mort survient. Un jour nous sommes sujet, avec nos vanités, nos amours, nos inquiétudes, le lendemain nous ne sommes plus qu'objet, qu'une merde absolument dégoûtante. Nous passons très vite de l'un à l'autre de ces états. Rien n'est plus bizarre. Cela arrivera à chacun de nous, et plus tôt qu'on ne le croit. Nous devenons tout à coup un objet qu'on peut manipuler comme une pierre, une pierre qui jadis était une personne. Il y a certainement quelque chose de sexuel dans tout ça.

Je travaille aujourd'hui avec des photographies et des vêtements. Ces matériaux ont ceci en commun qu'ils sont en même temps présence et absence, qu'ils sont à la fois des objets et le souvenir d'un sujet, exactement comme un cadavre est à la fois objet et souvenir d'un sujet. Le vêtement rappelle la personne qui en était vêtue. Tous en ont fait l'expérience : après le décès d'un proche, en regardant ses chaussures, la forme de ses pieds, ce qu'on voit, c'est une image en creux de cette personne, son négatif. Au risque de paraître prétentieux, je vous dis que mon véritable centre d'intérêt, c'est l'âme, qui différencie le sujet de l'objet, la personne du néant. [...]

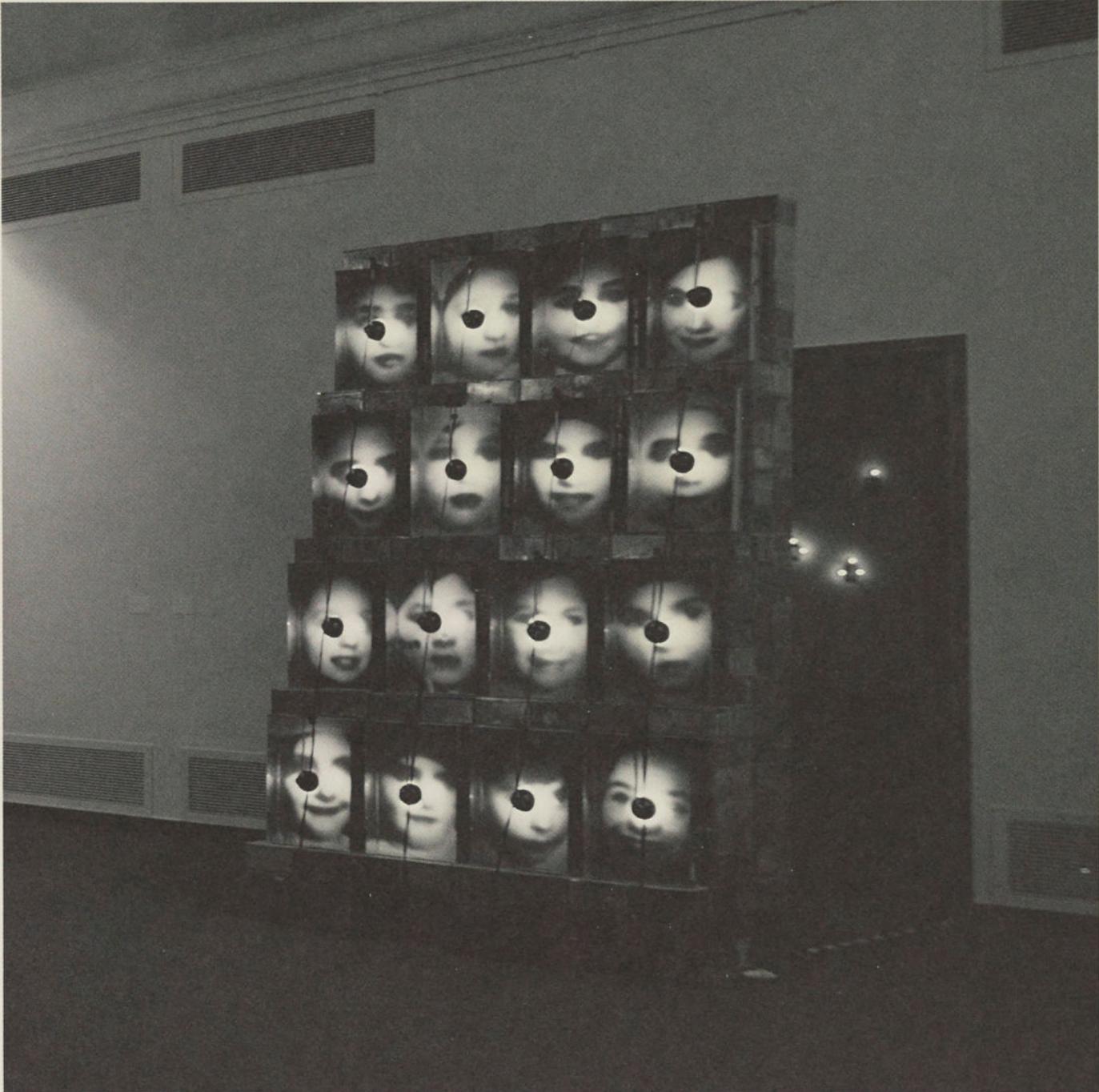
Mon travail est presque toujours dérisoire, fantasmagorique, comme dans *Les Ombres*. Il porte la marque de l'éphémère. Mes monuments ne sont pas de bronze, mais de fer-blanc. Ce sont des boîtes

à biscuits. Mes vêtements ne sont pas faits de plomb mais de tissu véritable promis à la pourriture. Ces choses sont légères, vous pourriez les emballer et les porter sur votre dos. Elles ne dureront pas. Mon œuvre est destinée à disparaître, inspirée en cela par la tradition juive d'Europe centrale. Elle est coincée entre deux cultures, comme moi. Être Juif, c'est aussi choisir d'être Juif, comme j'ai décidé d'être Juif. Il y a un rapport entre l'image de l'artiste romantique et celle du Juif : tous deux appartiennent à une communauté ayant un destin à accomplir, et en même temps, sur terre, ils ne sont rien. [...]

Il y a quelques années, je croyais que l'artiste était quelqu'un qui tenait un miroir dans lequel tous ceux qui se regardaient se reconnaissaient. Cependant chacun aperçoit une image différente. Celui qui tient le miroir n'a plus aucune existence, puisque vivre, pour moi en tout cas, a toujours été quelque chose d'extrêmement difficile et horrible. Je crois donc que je suis devenu un artiste afin de ne plus être obligé de vivre. C'est une idée très chrétienne : se donner entièrement aux autres, n'être rien sinon leur image.

Extrait d'une interview menée par Georgia Marsh, «The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski», dans *Parkett*, n° 22 (déc. 1989), p. 36-41.

Christian Boltanski. Né à Paris, France, en 1944. Vit et travaille à Malakoff, France.



*Reliquaire*, 1990. Boîte en fer-blanc, étagères en métal, lampes, câble. 30 x 160 x 88 cm env. Avec l'aimable permission de la Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Allemagne. Photo : Elke Walford

— Ta première exposition au musée. Mais pour les yeux de qui ? Pour la suite de quel monde ? Pour la suite du monde de l'art ? Pour la suite du monde des affaires de l'art ? Pour la suite de ta carrière ? Pour prouver le caractère international du musée ? Ou le choix infallible des conservateurs — ce serait préférable puisque tu en fais partie — ? Ou la qualité indéniable des œuvres produites par les artistes ?

— Je sais, je sais, mais je suis là pour parler, laisser parler les autres et écouter. Tout le monde est convoqué. J'entends et je me fais entendre. Et souvent je me demande si les lieux d'intervention comme les musées, les galeries ne deviennent pas de plus en plus inadéquats pour l'art, pour l'homme et la femme dans le monde.

Permettez que ce texte soit douteux à plusieurs égards, car il n'est ni courant ni habile pour un artiste d'étaler ses incertitudes sur la création de ses propres œuvres, sur l'à-propos de l'art dans les musées et sur le milieu de l'art. L'artiste ne réussit pas à oublier qu'il est le metteur en scène de son œuvre dans le monde et de sa carrière dans le milieu. Œuvres et artistes, tous deux engagés dans deux arènes où ils répondent à deux ordres de nature très différente : l'un sensible et l'autre économique. N'y a-t-il pas un ordre qui l'emporte sur l'autre ? Qui oblige l'autre ? Peut-il les rééquilibrer sans se trahir ? Et qui est le vrai public visé par ces ordres ?

— Tu as peut-être des problèmes à produire de l'adéquat. Ainsi, tout au long des jours de conception de cette installation in situ, tu te refuses à investir ce lieu qui t'attire : le musée. Mais sais-tu à qui s'adresse réellement l'œuvre ? À tout le monde en général ? Au grand public amateur ? Aux spécialistes du milieu de l'art ? Aux collectionneurs du domaine public et privé ? Et dans quelles proportions ? Qui veux-tu réellement sensibiliser ? N'y a-t-il que le choix des sujets représentés et la qualité esthétique des œuvres ou n'y a-t-il pas aussi à observer et à discuter le caractère approprié des gestes artistiques et de leurs lieux d'exposition ?

— Oui, il m'arrive de plus en plus souvent d'être mal à l'aise avec nos modes d'intervention actuels. Ils ne sont peut-être pas toujours adéquats. Nous continuons à mimer les mêmes concepts d'œuvre. Nous ne réussissons pas à interroger véritablement l'inscription de l'œuvre dans le monde ni à l'investir de nouveaux sens. Il y a autour de nous un nouveau monde qui explose et pourtant nous persistons à signer dans le même type de cadre. Tant bien que mal, je m'installe autrement, je me coule dans des contextes différents pour saisir le monde et le prendre en considération.

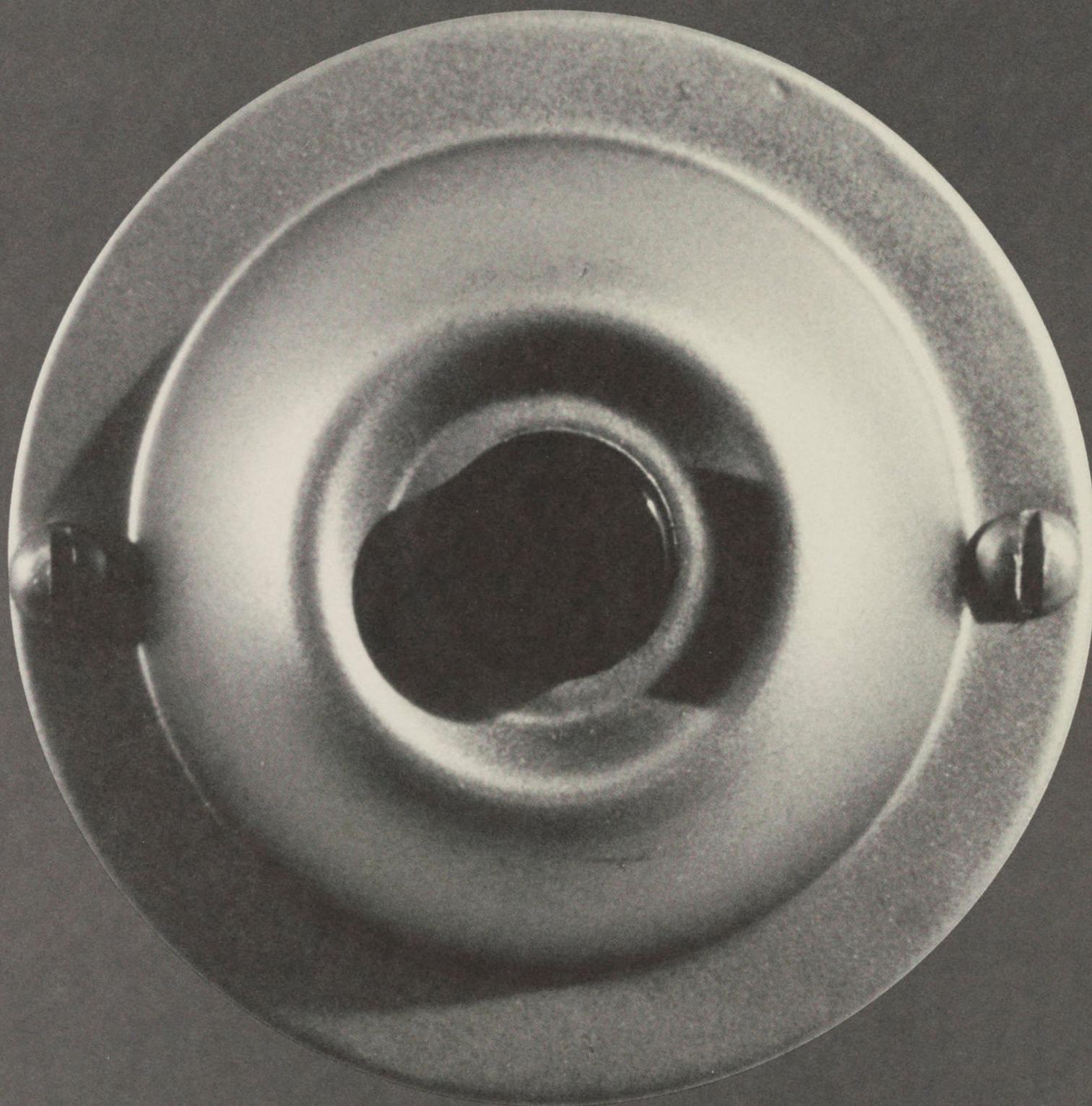
Lorsque ces doutes et ces questions sans réponse l'éprouvent, c'est le goût de la fuite du milieu de l'art, du musée, du modèle artistique qui lui monte à la gorge. À de nouveaux problèmes, de nouvelles solutions. Et si le lieu de sa propre inquiétude s'exhibait dans l'espace de l'art et de son milieu ? Même si ce milieu a lui aussi absorbé les défauts qu'il prend plaisir à dénoncer et à vendre. Une certaine partie de la production artistique occupe le terrain de la dénonciation des oppressions sociales, des inégalités et des abus de pouvoir de toutes sortes. Il est important d'y être attentif et de les travailler. Mais l'urgence du monde, ce n'est pas seulement ceci, cela, ce coupable-ci ou celui-là, c'est aussi et surtout de reconnaître intimement que nous entretenons avec le monde des rapports stratifiés, formés de préjugés d'habitude, d'évidences silencieuses et de regards entendus, qui diminuent notre capacité d'intervenir adéquatement. L'art peut dénoncer les préjugés et les injustices en les représentant, mais la coulisse de l'art les reflète aussi très bien puisque ce même milieu est, à ce titre, un microcosme du monde.

— Je m'interroge, surpris par ces contradictions. Et si, pour le musée, ma mise en scène des œuvres, leur mise en lieu révélaient la faiblesse de l'inscription de l'art et du milieu de l'art dans ce monde...

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

GILBERT  
BOYER

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL



Il y a, dans l'œuvre de Geneviève Cadieux, une image qui revient constamment : celle de la blessure. La notion même de blessure est apparue pour la première fois dans le titre d'une œuvre, *La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges*. Celle-ci montrait, dans un diptyque au format monumental, une reproduction agrandie d'une planche du *Petit Prince* de Saint-Exupéry à la gauche de laquelle se trouvait un agrandissement d'une photographie de E. J. Bellocq. La planche du *Petit Prince* faisait voir ce dernier dans ses habits d'apparat, une épée à la main. Le visage en était cependant rayé, oblitéré. La femme nue que l'on voit de dos sur la photographie de Bellocq est l'une de ses nombreuses photos de prostituées que l'on a retrouvées et où la tête avait été hachurée de noir. Sur ces deux images, celle du *Petit Prince*, celle de la prostituée, l'identité est absente, le corps est livré à lui-même, une enveloppe, une membrane vidée de son contenu, béante, vulnérable et souffrante. Chez Geneviève Cadieux, cette souffrance est une quête : la cicatrice conserve toujours la mémoire de sa blessure. La mémoire empreinte dans le corps déclenche la parole libératrice.

Dans *Trou de mémoire, la beauté inattendue*, apparaît l'agrandissement d'une cicatrice qui traverse le plan photographique en diagonale et qui se reflète dans un miroir bruni. La cicatrice semble y chercher son double, l'Autre, la cause ou l'effet peut-être de la blessure. Le spectateur qui s'approche sera lui-même pris dans ce jeu de miroir, pris dans ce champ de peau, de poils, dans les traces de points de suture qui ont refermé les chairs. La blessure devient celle du spectateur, en osmose avec l'œuvre, inscrit dans son champ de gravité : cette attraction sans borne, ce rapport du visible à l'invisible, ce passage de l'autre côté du miroir est un voyage étrange, un voyage dans l'inconnu, où la peur et l'angoisse ne sont pas absentes. Dans cette tragique ouverture qu'est la blessure, une ouverture où vie et mort circulent librement, dans la force du mouvement qui lie l'une à l'autre — comme un pôle positif ne peut se lier qu'à un pôle négatif —, le spectateur découvre une forme de beauté, aussi inattendue soit-elle. La cicatrice est présentée ici comme une immense surface dans laquelle s'immerge le spectateur : au-delà de celle-ci, qu'y a-t-il ? Puisque la photographie est essentiellement un dispositif mnémonique, quelle est donc la mémoire de cette cicatrice ? Qu'y a-t-il au-delà de la souffrance et du vide ?

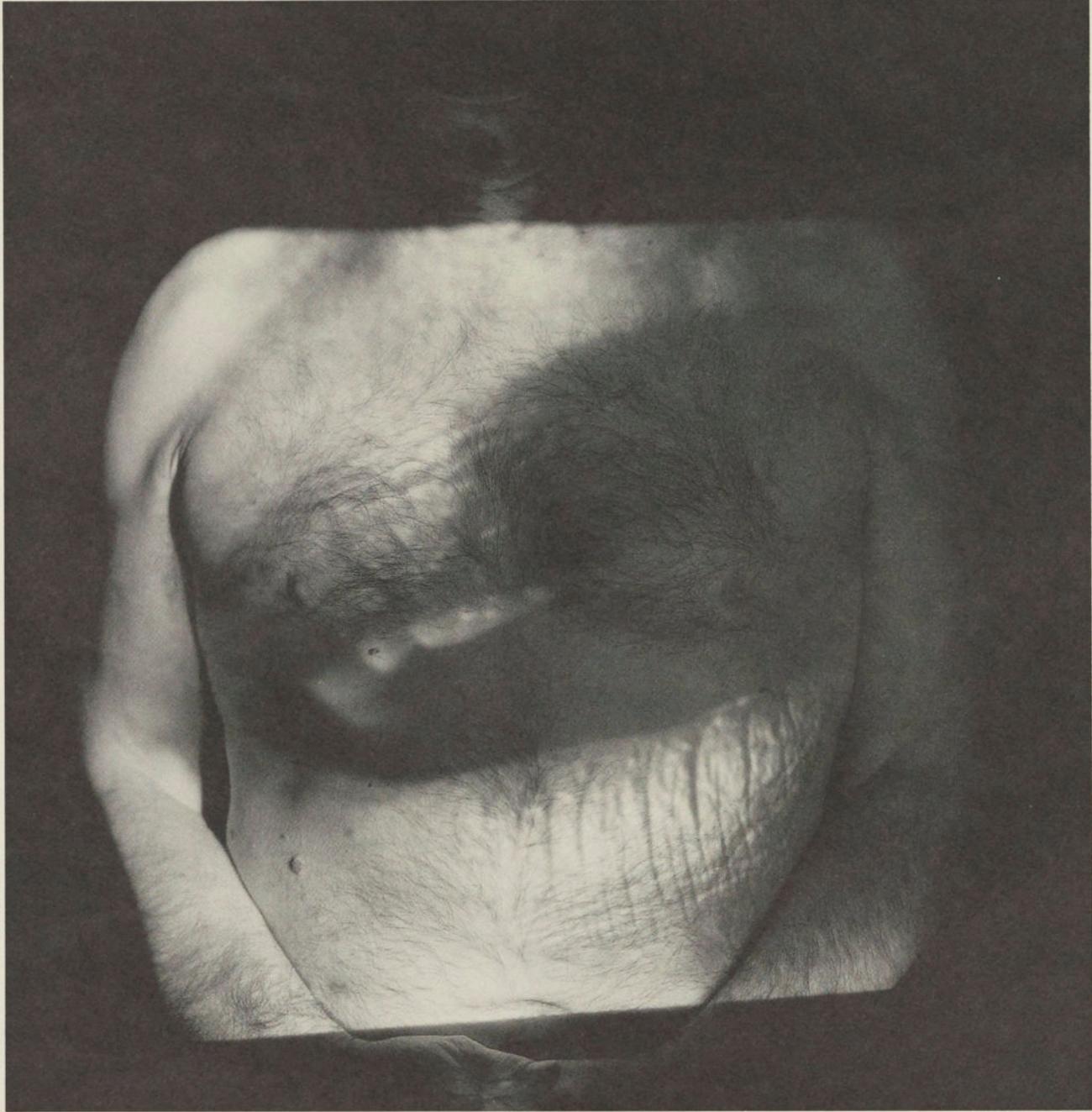
Reprise dans *La féture, au chœur des corps*, la photographie de la

cicatrice servira cette fois de support à une photographie de baiser. Comme fondues l'une dans l'autre à cause de l'échelle monumentale de leur présentation dans la façade vitrée du Pavillon du Canada à la Biennale de Venise, les images présentent une vision difforme de la réalité, une monstruosité qui tient elle aussi du tragique, de l'étrange et de l'absurde à la fois. À nouveau dans cette œuvre, le spectateur est confronté à une mer de peau qui l'absorbe et le distancie en même temps, dans une relation grinçante, éprouvante, temporisée par la réflexion des arbres et des nuages, et par les jeux de lumière qui se produisent selon les heures du jour dans les Giardini où se trouve le Pavillon. La dimension atmosphérique de la pièce ajoute donc à l'épaisseur du propos, en inscrivant l'œuvre dans une temporalité supplémentaire, celle de l'ici-maintenant de l'installation. Le jeu des réflexions donne à la pièce une plus grande abstraction, et aux images qui ont servi de points de départ, une plus grande impression de chaos. C'est au sein du chaos que les choses sont appelées à se redéfinir, et que les vérités essentielles ressurgissent.

La blessure réapparaît de manière figurée dans un triptyque, créé à Genève, qui s'intitule *Portrait de Famille*. L'installation consiste en trois boîtiers consacrés au père, à la mère et à la fille. Sur une surface du boîtier alloué au père, on peut voir sa poitrine sur laquelle les lèvres de la fille sont surimposées. La surimposition crée un effet étrange, comme si la poitrine était béante, ouverte comme une blessure. Des taches rouges et noires se dessinent sur le torse. Le tout ressemble à une ecchymose... rien d'autre que le passage d'une blessure, exprimant la relation trouble qui peut exister entre père et fille, homme et femme, féminin et masculin. Dans l'ensemble du triptyque, la seule relation directement pointée est celle du père à la fille, tout le possible et l'impossible de celle-là s'en trouvant ainsi soulignés.

La blessure, psychologique ou corporelle, mentale ou physique, c'est ce qui marque ; la photographie, ce qui enregistre, ce qui marque donc le passage du temps, le passage de la vie à la mort, le passage tout court. À travers la recherche qu'elle poursuit en photographie, Geneviève Cadieux explore le registre des émotions humaines, et ce, de la manière dont on peut aujourd'hui en rendre compte, à travers le médium photographique, langage de notre temps. ■ Chantal Pontbriand

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



Les usines ont fermé. Les hommes les quittent, emportant leurs boîtes à lunch vides.

Les bâtiments industriels demeurent, tels des hangars abandonnés tombant en ruine. Et pourtant, ces constructions du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle révèlent encore un sens fondamental de la figure bâtie, perceptible aussi bien dans les immeubles modernes plus récents et désormais familiers que dans les vestiges, aujourd'hui moins familiers, d'un savoir tacite et persévérant, enraciné dans les anciennes traditions artisanales. Une brique posée correctement sur une autre ; une colonne placée près d'une autre et des poutres soutenant leurs charges ; des parois définissant des divisions intérieures précises... autant de dispositifs authentiques, physiques, décrivant l'essence d'une construction ouverte.

Dans l'enceinte des villes, de nouvelles «usines» ont remplacé ces immeubles de la première ère industrielle : ce sont les musées. Examinons, par exemple, ce musée-ci : un revêtement de minces plaques de béton, assujetties maladroitement à d'autres plaques de béton ; des colonnes creuses érigées à proximité d'autres colonnes creuses et des poutres privées de leurs charges ; une arcade qui ne débouche nulle part ; un mur orbe ; des intérieurs confus... une profusion de dispositifs qui ne constituent rien d'autre que des parodies de figures bâties. De cet assemblage d'éléments creux et fragiles se dégage une construction sans origine

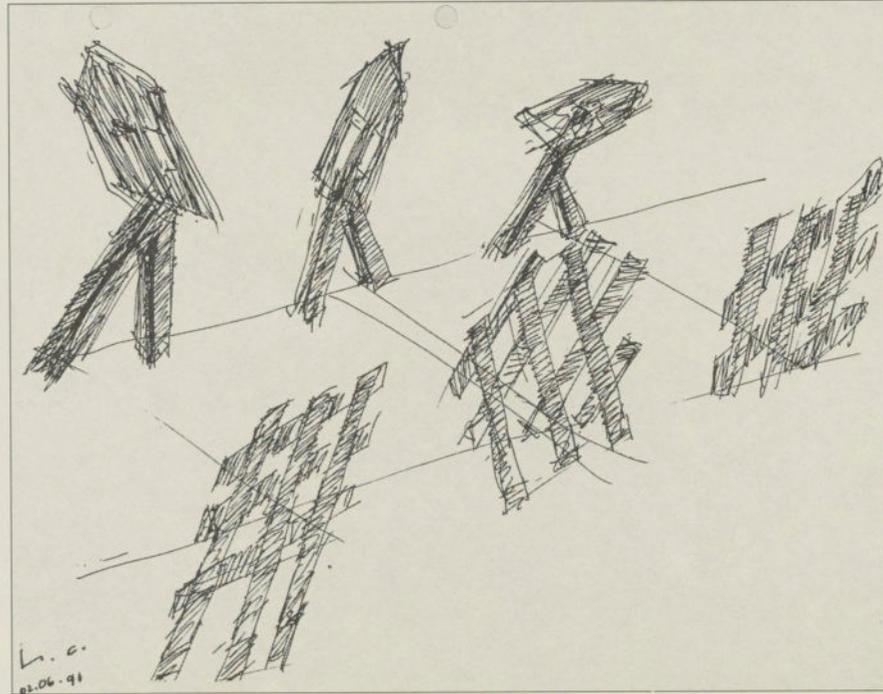
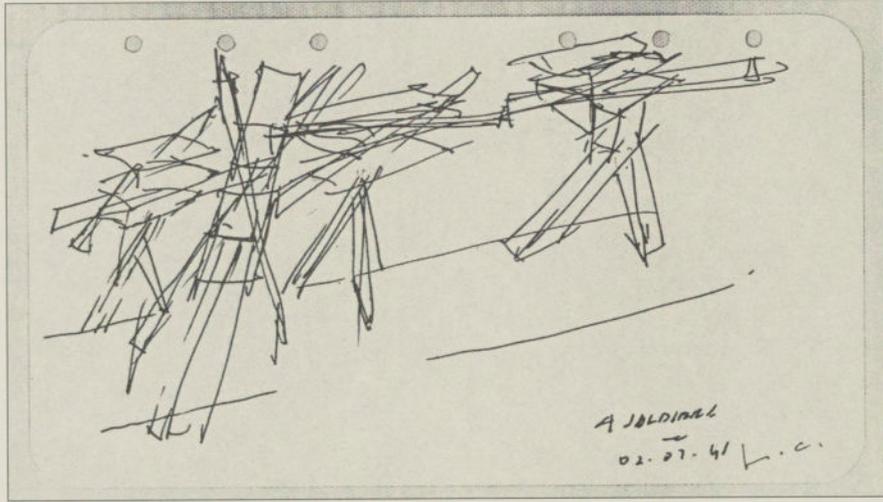
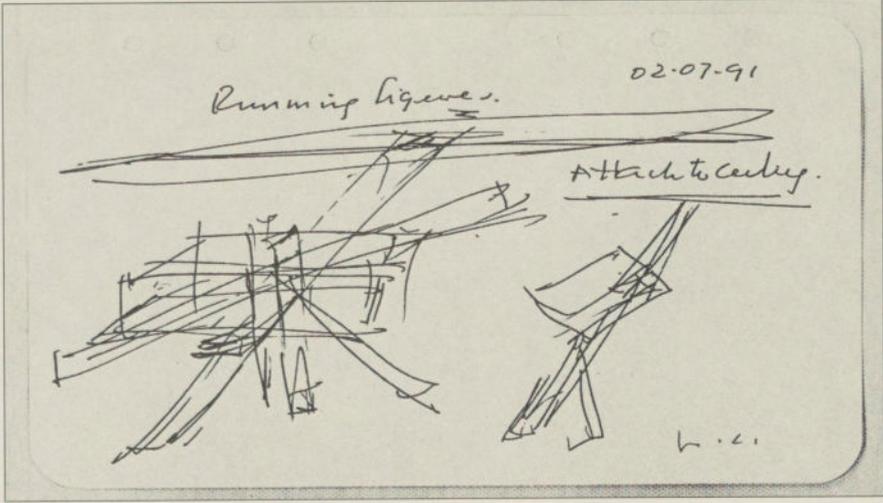
ni réalité ; l'immeuble est moins un miroir, ou un concept de musée, que l'évocation sentimentale d'un désir mal fondé.

La *Construction* qui en résulte constitue une tentative pour dissimuler certaines couches de cette simulation.

Un mur est adossé à un mur existant. Les plans de ce mur accessoire, semblables à des trames, dégagent un rideau de coordonnées enchâssé dans l'idée que l'on se fait d'un mur ; ils projettent le mur comme étant un mur, avec les traces des images aplaties et autonomes qu'on attache normalement aux murs d'un musée. Le mur-trame projette aussi le stéréotype d'un mur du XX<sup>e</sup> siècle, le «mur-rideau», qui n'est ni rideau ni mur (comme pour d'autres objets de la vie moderne, les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être). D'autres murs-trames partent du mur existant.

Et à travers les couches de murs-trames se faufile l'infanterie des nouvelles «usines», les fabricateurs de simulacres fondés sur des simulations. Ces créatures sont prisonnières de la matérialité d'une abstraction. Elles portent les fragments culturels du XX<sup>e</sup> siècle — le germe de la prochaine révolution — dans leur cheminement vers l'ailleurs.

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



Entre 1982 et 1987, nous avons réalisé trois projets d'art public *in situ* à Montréal : *Projet Building/Caserne # 14* (1982-1983), *Le Musée des Sciences* (1983-1984) et *La Donna Delinquenta* (1984-1987). À New York, en 1989-1990, nous avons accompli deux autres projets : *Eat Me/Drink Me/Love Me*, au New Museum of Contemporary Art, et *The Wilds and the Deep*, avec Creative Time, pour le Battery Maritime Building.

À l'exception de *Eat Me/Drink Me/Love Me*, chaque projet avait lieu dans un bâtiment d'intérêt public désaffecté, et abordait des thèmes sociaux d'envergure complexe. Ces projets éphémères que nous concevons pour des sites abandonnés sont un hybride d'archéologie architecturale, de théorie sociale, de recherches théoriques, d'histoire populaire, d'investigation métaphysique et d'art visuel contemporain. Les bâtiments eux-mêmes ne sont pas seulement des lieux d'exposition temporaires ni des objets trouvés démesurés. D'une architecture chargée tant idéologiquement qu'émotivement, ils s'inscrivent dans la trame urbaine autant sous un rapport social qu'économique. Nous les choisissons soigneusement comme partie intégrante de notre œuvre. Nos projets accueillent des milliers de visiteurs, dont un grand nombre ne fréquente habituellement pas les galeries et les musées.

*The Wilds and the Deep* (réalisé avec Creative Time, New York, mai-juin 1990) était un projet pour le Battery Maritime Building, un immense terminus de traversiers désaffecté, situé au bout de l'île de Manhattan. Nous voulions que les spectateurs «traversent» le bâtiment comme s'il s'agissait de cavernes incrustées de fossiles et de dessins rupestres, mettant en lumière l'histoire millénaire du «Nouveau Monde».

Ce projet a débuté au mois d'août 1987 quand nous avons commencé à faire des recherches sur l'origine des musées. Nous avons trouvé un sous-texte de méthodologie coloniale brutale derrière les intentions des premiers musées princiers d'Europe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Ce sont les collections privées qui sont à l'origine de ce qu'on connaît aujourd'hui comme musée — au point de contenir, dans bien des cas, les mêmes objets. Ces objets — spécimens naturels, objets amérindiens, pièces d'orfèvrerie — provenaient des lieux que colonisaient ces pouvoirs européens, et leur déploiement muséal avait pour but d'évoquer des richesses lointaines et la puissance de la conquête. Voilà l'intention véritable de tant de «voyages de découvertes».

Chaque objet, dans le cadre de la conquête coloniale qui l'a mené jusque dans la collection, représente donc des vies sacrifiées à cette entreprise meurtrière. L'ardeur compulsive de ces collectionneurs royaux indique le caractère talismanique des objets collectionnés, amulettes accumulées en barricade... contre une mort semblable. C'est cette mort qui lie alors les aspects métaphysique et politique du cabinet de curiosités du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle. Avec *The Wilds and the Deep*, nous voulions fragmenter et désordonner les significations possessives, mercantiles, accumulatives et expansionnistes de ces objets cueillis au nom de l'Histoire et des Sciences naturelles à travers la période coloniale. C'était, comme tous nos projets, un dévoilement de la tyrannie de la signification.

Le Battery Maritime Building chevauche la mer et la terre sur ce point de suture éminemment colonial. Depuis 300 ans, ce site sur Mannados est un lieu d'embarquement de bateaux européens. L'édifice même est un dolmen majestueux qui marque un endroit résonnant également de sa pré-histoire, une histoire très éloignée des exigences de cause et d'effet qui ponctuent la chronologie de l'expansionnisme européen. Une histoire dans laquelle les rives des Amériques ne se préoccupaient nullement d'être confondues avec celles des Indes.

Notre panorama *Allégorie de la colonisation* est la clef idéologique et iconographique du projet *The Wilds and the Deep*. À la fois fresque allégorique de notre sujet de colonisation et carte stratégique du déploiement de nos idées à travers l'édifice qui lui tenait lieu de site, cette œuvre était complétée en studio à Montréal avant d'être déménagée à New York. Elle nous a servi de plan, d'aide-mémoire, et de charnière pour ce vaste projet dans le port de New York. Maintenant de retour à Montréal, ville encore aux prises avec les effets résonnants de la colonisation, elle est le fragment le plus représentatif des aspects complexes de notre projet qui n'existe plus.

Le panorama est un exemple extraordinaire de la construction de l'espace virtuel avant le cinéma. La perspective est encore ici au service de la construction d'une réalité imprégnée des droits acquis d'une idéologie dominante qui oblige un réalisme «photographique». Il est intéressant de noter que la plupart des panoramas et des dioramas représentent des scènes de batailles militaires. La colonisation est une guerre non déclarée. Dans notre recherche et dans notre travail, la révélation de l'inscription d'une valeur de vérité à même les images

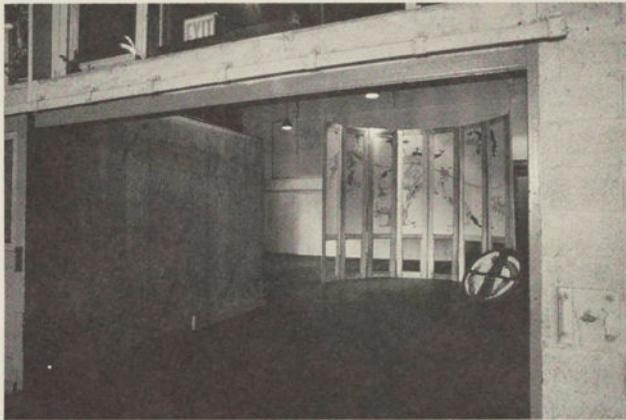
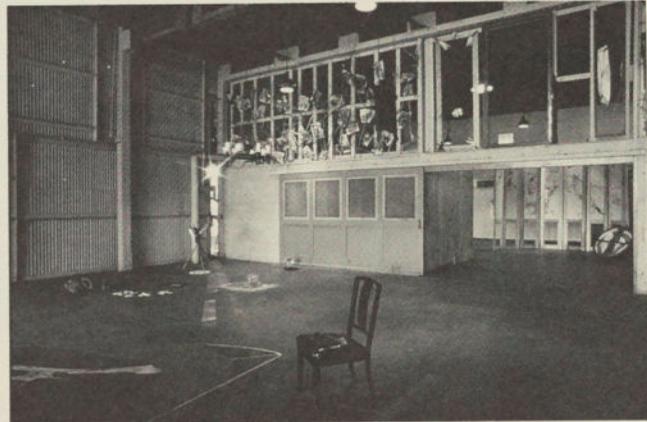
est d'une importance primordiale. Nous intéressent surtout ces moments critiques — mais oubliés — qui dévoilent le mécanisme même de cette inscription, tels les anamorphoses, les *camere oscura*, les dioramas.

D'ailleurs, la roue qui fait partie de l'œuvre, et qui est installée au devant du panorama à droite, comporte un dessin en anamorphose d'une femme canadienne des prairies (vers 1903), courbée sous le poids de sa charge de foin. Voilà la présence féminine dans l'organisation coloniale. Nous la retrouvons ici étendue, attachée à une roue — à la fois roue du wagon des frontières et roue de l'Inquisition. L'Inquisition, dont la période la plus active correspond à l'époque de la colonisation des Amériques, recourait à beaucoup de méthodes semblables à celles des colonisateurs.

Le dinosaure, image par excellence de la vieillesse du «Nouveau Monde», est traversé par l'image du fouet, marque de la brutalité de la méthodologie coloniale, quel que soit le continent. Ce fouet, qui fait à la fois la colonne vertébrale du dinosaure et la ligne d'horizon d'un paysage expansionniste sans ciel ni terre, évocateur des cartes d'aventuriers qui ne longeaient que des côtes mystérieuses, nous rappelle le fait que découvrir, c'est conquérir.

Le squelette de cette bête disparue (*terra incognita* elle-même) est tissé d'une constellation d'icônes de voyages coloniaux : de la mitre de l'évêque aux plantes médicinales, du castor rongeur au crabe que les astronomes-navigateurs ont enlevé de la mer en le retrouvant dans les étoiles — tant d'images que nous avons reprises en refrain tout au long du projet. Des perles pêchées dans la mer des Caraïbes par des esclaves indigènes côtoient une petite image troublante, celle d'un verre de vin renversé, dont le liquide se répand en esquissant l'abondance gaspillée des Amériques.

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.



*The Wilds and the Deep*, 1990. Projet au Battery Maritime Building, New York.  
Photos : Marik Boudreau, Martha Fleming et Lyne Lapointe

### L'art pour tous

Nous voulons que Notre Art outre passe les barrières du savoir et s'adresse directement aux Gens, leur parle de leur Vie et non de leur connaissance de l'art. Le XX<sup>e</sup> siècle a été affligé d'un art inintelligible. Les artistes décadents travaillent pour eux-mêmes et leur petit cercle d'élus : ils ridiculisent et rejettent tous les autres. Nous dénonçons cet art confus, obscur et obsédé par la forme comme un art décadent qui renie cruellement la Vie des Gens.

### L'amitié, facteur de progrès

Notre Art repose sur le lien d'amitié qui s'établit entre le spectateur et nos images. Chaque image exprime une «Vue particulière» (*Particular View*) que le spectateur peut scruter à la lumière de sa propre vie. La vraie fonction de l'Art est de produire un nouvel entendement, de susciter un progrès, un avancement. Chaque individu sur terre admet qu'il y a place à l'amélioration.

### Un langage qui veut signifier

Nous avons inventé notre propre langage visuel et poursuivons toujours son élaboration. Nous voulons lui donner la forme moderne la plus accessible possible, et ainsi créer les images visuelles modernes les plus expressives de notre temps. Les matériaux de l'art doivent être mis au service de la signification et de la destination de l'image. En fabriquant ces images, notre intention est de changer les gens et non de les confirmer dans ce qu'ils sont.

### Les forces de la vie

Le vrai Art découle de trois grandes forces vitales :

L A T Ê T E  
L ' Â M E  
e t L E S E X E

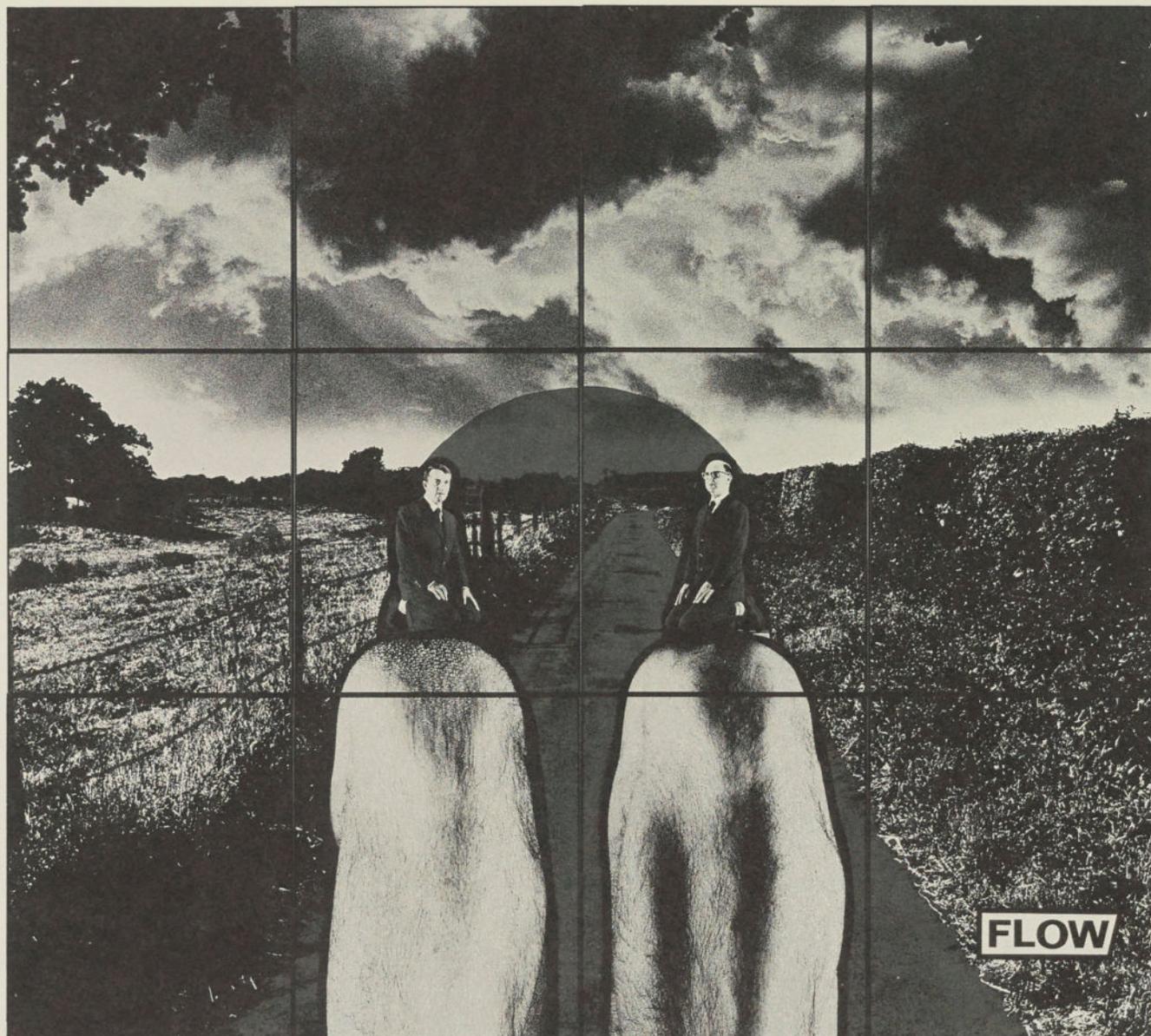
Au cours de notre existence, ces forces se bousculent et interagissent pour nous donner à voir des arrangements toujours différents. Chacune de nos images est une représentation figée de l'un de ces «arrangements».

### Le tout

Lorsqu'un être humain s'éveille le matin et décide quoi faire et où aller, il ne fait que trouver une raison ou un prétexte pour continuer à vivre. Nous, en tant qu'artistes, n'avons que cela à faire. Nous voulons apprendre à respecter et à honorer le «Tout». La substance de l'humanité est notre sujet et notre source d'inspiration. Chaque jour, nous incamons à la fois les bonnes traditions et les changements nécessaires. Nous voulons trouver et accepter tout ce qu'il y a de bien et de mal en nous-mêmes. Les progrès de la civilisation ont toujours reposé sur le «don de l'être». Nous voulons verser notre sang, notre semence et l'énergie de nos cerveaux pour notre quête ininterrompue : donner un nouveau sens et un nouveau but à la vie.

Carter Ratcliff, *Gilbert & George: The Complete Pictures 1971-1985*,  
New York, Rizzoli, 1986, p. VII.

Gilbert & George, Gilbert est né dans les Dolomites, Italie, en 1943. George est né dans le Devon, Grande-Bretagne, en 1942. Ils vivent à Londres, Grande-Bretagne, et travaillent ensemble depuis 1967.



Gilbert & George. *Flow*, 1988. Pièce photographique (12 panneaux). 253 x 284,5 cm.  
Avec l'aimable permission de la Anthony d'Offay Gallery, Londres.

*An Incident* met en scène divers détails de mes tableaux, à une exception près : la tête d'un guerrier de Délos du Musée de Mykonos. Ces détails ont subi une distorsion photographique et traversé divers stades d'érosion et de dégradation. Les images, éraflées comme par accident et souvent très contrastées, sont perçues à la dérobée, à l'improviste, comme si elles étaient le fruit d'une rencontre inattendue. Ces effets sont très marqués dans les agrandissements jusqu'à un, voire deux mètres et plus. Tous les détails sont plus gros, dépassant parfois de beaucoup ceux de l'objet en grandeur nature, imposant alors de manière plus brutale leur présence.

L'aspect accidentel et dramatique de la rencontre soudaine est accentué par la transparence des images. Des images sont perçues à travers d'autres images, et nous — les spectateurs — nous mêlons à ce monde transparent. Ces perspectives discontinues se décalent et se recentrent autrement sous l'effet des déplacements asymétriques et angulaires des feuilles transparentes.

*An Incident* n'est que cela. Les acteurs-spectateurs (c'est-à-dire les images), saisis ou déconcertés, s'entra-perçoivent ou se retrouvent tout à coup au milieu d'un nouvel arrangement, dont le seul point de repère est la tête de la victime.

La tête hellénique de Délos nous lance un regard intense venu d'une époque et d'un temps certes révolus, mais nous fait ressentir l'urgence de ce moment de violence ancestrale.

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



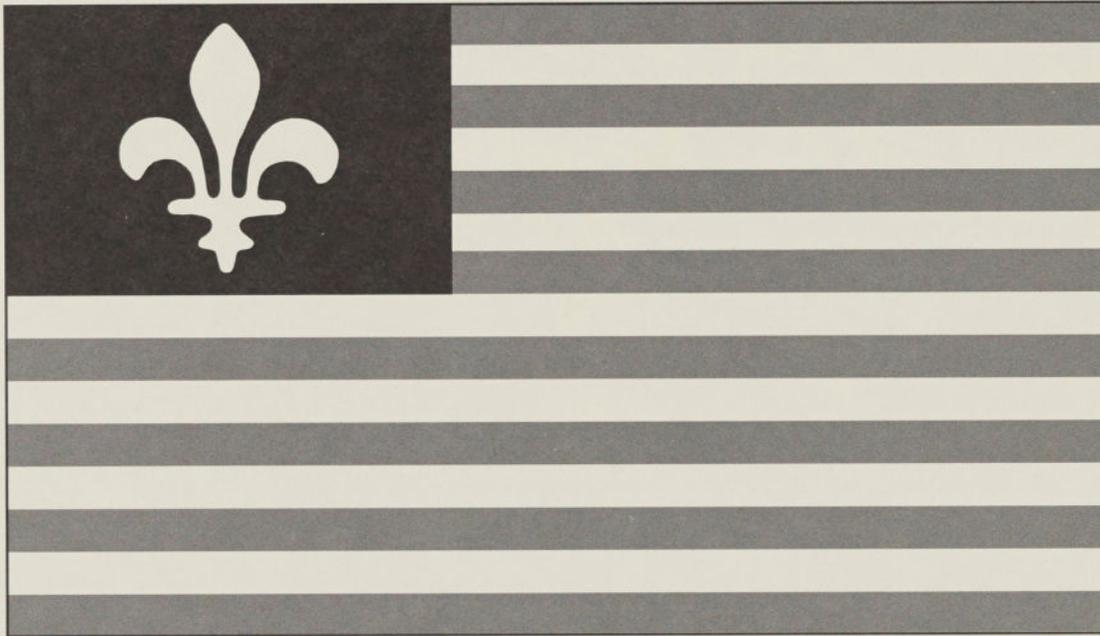
Étude pour *An Incident*, 1991

*I*l est impossible de parler en termes universels du choc politique et culturel causé par le SIDA. La propagation de l'épidémie a suivi les caractéristiques politiques et culturelles de notre société : culture sexuelle, ressources matérielles et idéologiques dont nous disposons pour affronter la maladie et les traitements, idée que nous nous faisons de l'action collective et de la responsabilité sociale.

La crise du SIDA a été horriblement mal gérée aux États-Unis, en partie à cause de la résistance du gouvernement, qui a découragé l'échange international des données de recherche et refusé de reconnaître les médicaments approuvés par les autres pays dans le traitement du SIDA ; mais aussi, de façon plus insidieuse, à cause de la conspiration mercantile des intérêts médicaux et pharmaceutiques. Comme les autres nations du monde, le Québec doit considérer avec vigilance et discernement les définitions et protocoles émis en grande pompe par le gouvernement et par la communauté scientifique des États-Unis. La communauté des Américaines et Américains atteints du SIDA et infectés par le VIH a appris, à travers ses déconvenues et par d'innombrables décès, que sa survie dépend dorénavant de l'éducation médicale et politique qu'elle se donnera.

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

# JE ME SOUVIENS



LE GOUVERNEMENT AMÉRICAIN  
a laissé mourir du sida 140 000 de ses citoyens.

LE QUÉBEC  
est directement tributaire de l'épidémiologie et de  
la recherche américaines dans l'élaboration de  
ses politiques et programmes sur le sida.

**DITES NON AU DÉSASTRE QUE PRESCRIVENT  
LES ÉTATS-UNIS**

Quitter la périphérie et s'installer au centre d'une ville ne pose pas seulement au musée d'art le défi logistique de rassembler ses pénates pour les transporter en un nouveau lieu. Ce déplacement lui est aussi occasion de préciser sa mission. Aux fêtes de réouverture, on peut s'attendre à des discours axés sur la célébration, la promotion et la consolidation de ce que Pierre Bourdieu appellerait sans doute le capital symbolique du musée.

À l'instar du capital dans les transactions boursières, ce capital symbolique repose sur des suppositions plus que sur des faits objectifs. Traditionnellement, ces hypothèses s'exprimaient en termes idéalistes, mais plus récemment elles se sont imprégnées d'une certaine dose de cynisme. La controverse autour de l'exposition Mapplethorpe a révélé, néanmoins, que les produits des artistes et les politiques des institutions qui les diffusent ne sont gouvernés ni par les seules notions de beauté et de vérité, ni pour des raisons de mode, de viabilité financière ou d'à-propos quant à la promotion de l'image d'une institution ou d'une carrière personnelle.

Le sénateur Jesse Helms, comme Dennis Barrie, le directeur du Contemporary Arts Center à Cincinnati, et tous ceux qui se sont ralliés soit à l'ayatollah de Caroline du Nord ou à l'administrateur du musée qui préfère aller en prison plutôt que de se faire censeur, ont compris qu'en des moments critiques les querelles esthétiques et les sempiternelles chicanes de clocher, vague bruit de fond du monde artistique, ne sont que de simples attractions.

Ils ont compris que les œuvres d'art représentent des systèmes complexes de valeurs et de croyances. Aussi est-ce à cause de cette composante idéologique, renforcée par l'aura du musée, que ces produits concourent au façonnement du climat social. Le musée joue un rôle puissant dans ce processus. Il oriente les perceptions du public, il peut masquer les éléments troublants et même occulter certains points de vue. Les décideurs, dans les institutions d'art supposément désintéressées, sont des gestionnaires de la conscience. Sciemment ou non, ils servent en réalité d'agents sociaux et politiques.

Ainsi, même dans les sociétés libérales, les institutions d'art sont souvent subordonnées à des forces dont l'intérêt à promouvoir une société ouverte est limité. Hormis la menace d'ingérence gouvernementale encourue par le monde de l'art aux États-Unis depuis que la droite a découvert que la culture pouvait devenir un champ de bataille, il existe toujours celle, moins visible, en apparence non coercitive, exercée par les commanditaires liés à l'entreprise privée. Réagissant à la récente popularité de l'art, les gens des relations publiques ont appris à exploiter le capital symbolique du musée. Ils utilisent ses atouts pour mettre en marché des produits ou parfaire l'image d'une compagnie, voire s'en servent, à la manière d'un lobby, pour influencer sur les politiques gouvernementales. En conséquence, les décisions des conservateurs de musée seront de plus en plus soumises aux intérêts des commanditaires : il s'agira de promouvoir seulement les projets qui leur sont favorables. L'autocensure fait partie intégrante du

système. Plus la situation financière d'une institution est précaire, plus elle risque la mainmise *de facto* par l'entreprise privée, cela au moment même où les gouvernements ont tendance à s'esquiver et à délaisser leur engagement à soutenir des institutions robustes, indépendantes et démocratiques.

La théorie voulant que les contribuables profitent de ce que les gouvernements n'aient plus à fournir de soutien adéquat aux institutions publiques et laissent les entreprises payer la note est carrément frauduleuse. En réalité, ces mêmes contribuables doivent compenser les déductions fiscales réclamées par les entreprises pour leurs «généreuses» contributions. Et bientôt, au lieu de servir l'intérêt public, les institutions se transformeront en agences destinées à promouvoir les intérêts privés, aux dépens des contribuables : la *res publica* est ainsi privatisée.

Le nouveau Musée d'art contemporain de Montréal, comme tous ses semblables, devrait entre autres avoir pour mission d'éclairer le public sur les préalables politiques et financiers essentiels à toute culture démocratique. Seul un public averti peut pousser ceux qu'il a élus à fournir des fonds suffisants pour ses institutions et à garantir que ses biens, tant symboliques que matériels, ne soient pas détournés. Une société démocratique non préparée à soutenir un débat ouvert est vouée au dépérissement.

Hans Haacke. Né à Cologne, Allemagne, en 1936. Vit et travaille à New York, États-Unis, depuis 1965.



Vue d'installation. À gauche : *Storm*, 1991. Chariot à provisions, drapeaux, moteur, télécommande. 86,4 x 95,3 x 52 cm. À droite : *Collateral*, 1991. Chariot à provisions, macarons. 83,8 x 86,4 x 56,5 cm. Avec l'aimable permission de la John Weber Gallery, New York.

*Socle du Monde 1991* est un hommage à Piero Manzoni pour son *Socle du Monde 1961*, lequel était un hommage à Galilée.

L'œuvre de Manzoni consiste en un socle de fer installé dans un parc en banlieue de Herning, au Danemark. Il porte l'inscription suivante, écrite à l'envers : «Socle du Monde, Socle Magic no. 3 de Piero Manzoni — 1961 — Hommage à Galileo».

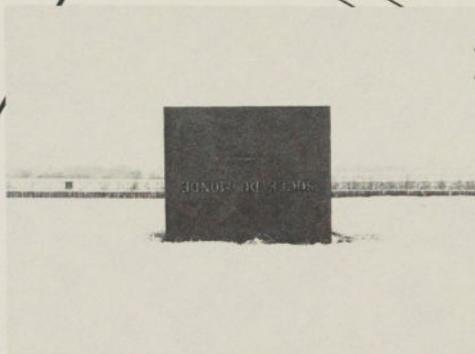
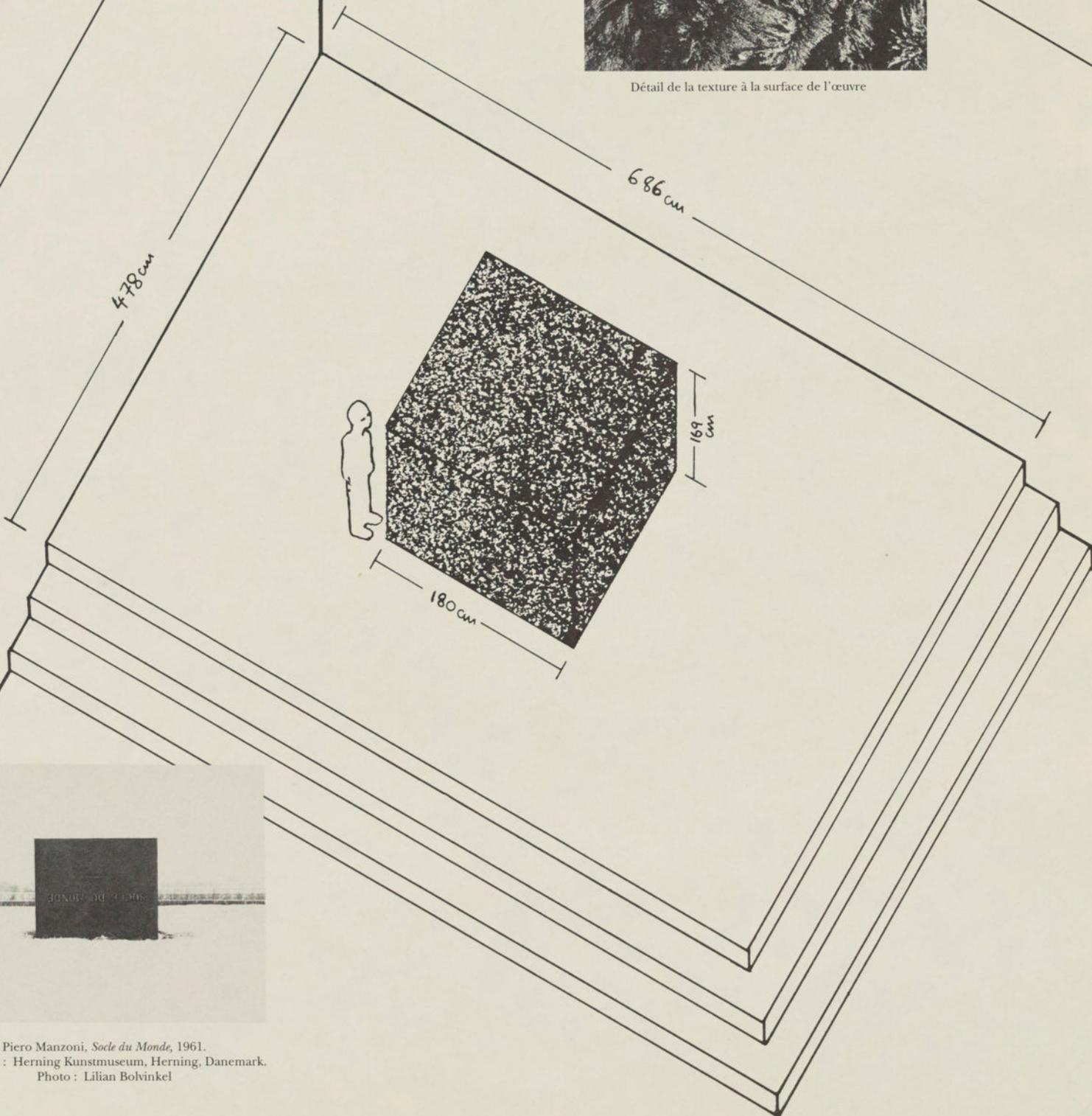
Trente ans plus tard, ce socle, qui dénote toujours le caractère distinct et inanimé de ce qu'il supporte, a lui-même perdu son homogénéité et sa stabilité, pour revêtir l'apparence d'une structure instable et en décrépitude.

De nos jours, l'idée d'un piédestal supportant la Terre et la situant au centre de l'univers pourrait suggérer le retour à des idées anachroniques et à des croyances aveugles, si manifestes aujourd'hui dans toutes les parties de la planète.

Mona Hatoum. Née à Beyrouth, Liban, en 1952.  
Vit à Londres, Grande-Bretagne, depuis 1975.



Détail de la texture à la surface de l'œuvre



Piero Manzoni, *Socle du Monde*, 1961.  
Collection : Herning Kunstmuseum, Herning, Danemark.  
Photo : Lilian Bolvinkel

**RÉFUGIÉ :** *Toute personne qui, craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, se trouve hors du pays dont elle a la nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays ; ou qui, si elle n'a pas de nationalité et se trouve hors du pays dans lequel elle avait sa résidence habituelle, ne peut ou, en raison de ladite crainte, ne veut y retourner.*

– Extrait de la Convention de 1951 des Nations unies

*Il est possible que les milliers de personnes qui fuient le Viêt-nam aujourd'hui tentent d'échapper à la misère profonde dans laquelle le pays s'est enfoncé depuis la fin de la guerre en 1975. Une des raisons de cette pauvreté vient de ce que le Viêt-nam s'est vu refuser presque toute aide internationale depuis son invasion du Cambodge à la fin de 1978. Le gouvernement vietnamien est peut-être le premier responsable de cette impasse, mais les ennemis du Viêt-nam, en particulier la Chine et la Thaïlande, soutenus par les pays occidentaux, en sont aussi responsables. La saignée du Viêt-nam constituait une politique délibérée, et les «boat people» actuels sont, en partie du moins, une conséquence de cette politique. Voilà pourquoi il existe des prisons pour réfugiés à Hong-kong.*

– William Shawcross, «A Tourist in the Refugee World»

### Hong-kong

Hong-kong a une superficie totale de 1 074 km<sup>2</sup>. Sa population atteint 5,8 millions de personnes, dont 98 % sont des Chinois. Sa densité de peuplement est une des plus élevées du monde, soit 5 353 personnes au km<sup>2</sup>, par rapport à 36 au km<sup>2</sup> aux États-Unis, et à 230 au km<sup>2</sup> au Royaume-Uni.

### La migration vietnamienne

Les premiers réfugiés vietnamiens (3 743 personnes) abordèrent à Hong-kong sur le Clara Maersk en mai 1975. L'afflux de réfugiés vietnamiens connut son apogée en 1979 : plus de 66 000 personnes demandèrent l'asile pendant les sept premiers mois de l'année. De 1980 à 1987, le nombre annuel moyen d'arrivées était de 4 443. Depuis 1987, ce nombre s'est établi comme suit :

1988 – 18 449  
1989 – 34 505  
1990 – 6 598  
1991 – 16 777 (jusqu'en août)

### La politique de Hong-kong à l'égard des réfugiés vietnamiens

Avant le 16 juin 1988, tous les Vietnamiens arrivant à Hong-kong recevaient automatiquement le statut de réfugié et devenaient de ce fait admissibles à un rétablissement.

Depuis le 16 juin 1988, tous les Vietnamiens arrivant à Hong-kong sont considérés comme des immigrants illégaux à moins d'être reconnus, au terme d'une procédure d'évaluation, comme réfugiés en vertu de la Convention de 1951 des Nations unies relative au statut des réfugiés.

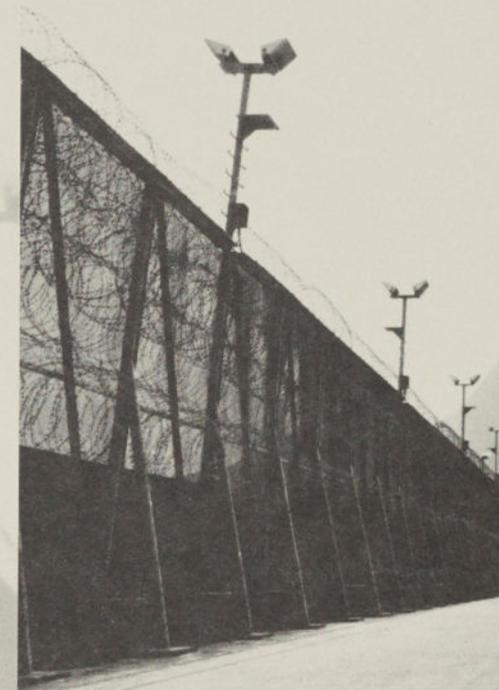
Dès leur interception dans les eaux territoriales de Hong-kong, les demandeurs d'asile sont informés de la politique en vigueur. On les prévient également qu'ils sont libres de partir mais que, s'ils ne le font pas et qu'on ne leur reconnaît pas le statut de réfugié à l'issue de la procédure d'évaluation, ils seront détenus sans être admissibles à un rétablissement jusqu'à leur rapatriement au Viêt-nam.

Tous les demandeurs d'asile vietnamiens arrivés à Hong-kong le 16 juin 1988 ou après cette date sont placés dans des centres de détention jusqu'à ce qu'une décision soit rendue. La plupart d'entre eux sont détenus plusieurs années avant de savoir à quoi s'en tenir.

La plupart des demandeurs d'asile vietnamiens ne souhaitent pas s'établir à Hong-kong en permanence, mais seulement se voir reconnaître le statut de réfugié pour se rétablir dans un autre pays.

### Les procédures d'évaluation

Au 1<sup>er</sup> septembre 1991, 5 366 réfugiés attendaient leur rétablissement. De ce nombre, 3 964 se trouvaient à Hong-kong depuis plus de 3 ans, et 549 depuis plus de 7 ans. À cette date, 18 937 demandeurs d'asile vietnamiens avaient été classés comme immigrants illégaux, tandis que 38 218 autres attendaient l'évaluation de leur cas. La procédure d'évaluation du statut de réfugié est menée par des agents de l'immigration de



Hong-kong et revue par le *Refugee Status Review Board*. Bien qu'on affirme que la procédure respecte les critères établis par le Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés, Amnesty Internationale a découvert de nombreux abus :

1. Il existe une sérieuse lacune quant à l'assistance et aux conseils juridiques fournis aux demandeurs d'asile. Les demandeurs d'asile n'ont accès à aucune description écrite de la procédure à suivre et de la façon de s'y préparer.

2. Les agents d'immigration se montrent peu serviables, quand ils ne font pas carrément preuve d'obstruction, à l'endroit des demandeurs d'asile. De plus, les agents ignorent la situation des droits de la personne au Viêt-nam et ils connaissent mal les critères internationaux qu'ils sont chargés d'appliquer.

3. Les services d'interprétation pour les demandeurs d'asile sont inadéquats. De nombreux interprètes sont des personnes d'origine chinoise nées au Viêt-nam mais vivant à Hong-kong depuis plusieurs années. En raison de leur absence prolongée du Viêt-nam, certains interprètes ignorent les change-

ments linguistiques dont le sens peut être particulièrement important dans le contexte des demandes d'asile.

4. Le *Refugee Status Review Board* ne donne aucune justification de ses décisions négatives, ce qui empêche tout examen public des critères appliqués. Les personnes qui obtiennent le statut de réfugié doivent attendre leur réétablissement dans des centres pour réfugiés.

Celles qui n'obtiennent pas le statut de réfugié sont inscrites sur une liste de déportation vers le Viêt-nam.

#### Les centres de détention

Les demandeurs d'asile ne sont pas autorisés à quitter les centres de détention, sauf pour faire des études ou recevoir des soins.

Il existe actuellement 10 centres de détention sur le territoire :

Argyle Street	Lowu
Chi Ma Wan	Nei Kwu Chau



Green Island	Shek Kong
Hei Ling Chau	Tai A Chau
High Island	Whitehead

Les conditions de détention dans certains centres inquiètent les défenseurs des droits de l'homme, entre autres les 12 «cellules de punition» en métal du *High Island Detention Centre*, où on enferme, sous prétexte de discipline et parfois pendant plusieurs jours, les demandeurs d'asile.

Le personnel du *Correctional Services Department* et de la police de Hong-kong s'est livré à plusieurs actes de violence à l'endroit des demandeurs d'asile vietnamiens. Un des incidents les plus graves s'est produit au *Shek Kong Detention Centre* les 23 et 24 juillet 1989. Certains membres de la police de Hong-kong ont alors battu des détenus au hasard, faisant un mort et plus de cent blessés.

#### Les risques encourus par les demandeurs d'asile rapatriés au Viêt-nam

Les demandeurs d'asile qui risquent d'être arrêtés ou détenus à leur retour au Viêt-nam sont les anciens

détenus des camps de rééducation, notamment les fonctionnaires de l'ex-Viêt-nam du Sud et les personnes dont les activités religieuses, littéraires ou autres sont considérées comme inacceptables par l'État.

Le gouvernement britannique a conclu une entente avec le gouvernement vietnamien au sujet des conditions du retour au Viêt-nam des personnes s'étant vu refuser le statut de réfugié. Les détails de l'entente n'ont toutefois pas été rendus publics. En vertu de celle-ci, les autorités vietnamiennes se sont engagées à ne pas poursuivre les rapatriés qui ont quitté le Viêt-nam sans autorisation – ce qui constitue pourtant un crime aux yeux de la loi vietnamienne.

Ces dernières années, les médias vietnamiens ont rapporté des cas de torture et de mauvais traitements infligés à des personnes détenues par la police. Les informations émanant des médias vietnamiens et d'anciens prisonniers suggèrent que les garanties légales à l'encontre de la torture et des mauvais traitements ne sont pas entièrement appliquées, et que ces violences se poursuivent aujourd'hui.

#### Rapatriement forcé

Les retours forcés ont commencé en décembre 1989 par le rapatriement à Hanoï de 51 réfugiés, mais ont rapidement cessé à la suite des protestations internationales. Après un nouvel accord intervenu entre la Grande-Bretagne et le Viêt-nam, les rapatriements ont repris avec le retour forcé de 59 réfugiés en novembre 1991. Les protestations se poursuivent à l'intérieur des centres de détention, où de nombreux réfugiés ont résolu de s'opposer à leur rapatriement.

#### Épilogue

La crise actuelle est le résultat de la déstabilisation politique et économique des nations en voie de développement.

*Les États-Unis n'acceptent pas les «migrants économiques». Ils condamnent fermement tout renvoi des «migrants économiques» au Viêt-nam et pourtant ils font obstacle aux tentatives du Viêt-nam pour améliorer son économie, source du problème des «migrants économiques».*

Robert O. Muller, Directeur,  
Indochina Project

L'emprisonnement des demandeurs d'asile vietnamiens à Hong-kong n'est que la conséquence de ces pratiques, courantes sur toute la surface du globe, qui continueront tant que l'Occident refusera de reconnaître sa responsabilité dans la crise de l'immigration et continuera de rejeter ceux qui sont forcés de devenir réfugiés.

#### Notes

La plupart des informations et des données sur les demandeurs d'asile vietnamiens à Hong-kong proviennent des rapports d'Amnistie Internationale et de documents du gouvernement de Hong-kong. L'article de William Shawcross, «A Tounst in the Refugee World», a paru dans *Forced Out*, un ouvrage de Carole Kismaric publié en 1989 par le Human Rights Watch et le J.M. Kaplan Fund. La citation de Robert O. Muller est tirée d'une lettre au rédacteur en chef qui a paru dans l'édition du 23 octobre 1991 du *New York Times*.

Les documents qui étaient ce projet ont été recueillis en automne 1991 à l'occasion d'un séjour de 10 jours à Hong-kong. Des entrevues ont été menées en présence de représentants du HCNU, de fonctionnaires du gouvernement de Hong-kong et de journalistes. Nous avons visité deux centres de détention, Whitehead et Shek Kong, et un centre pour réfugiés, Pillar Point. De plus, nous avons passé 20 heures à bord d'une vedette de patrouille tentant d'intercepter des Vietnamiens en quête d'asile dans les eaux de Hong-kong.

Alfredo Jaar. Né à Santiago, Chili, en 1956. Vit et travaille à New York, États-Unis, depuis 1982.

*L'art ne doit pas seulement être bon, il se doit d'être en contact avec le peuple. Seul l'art qui tire son inspiration de la masse populaire peut se révéler bon en dernière analyse et signifier quelque chose aux yeux de ce peuple pour lequel il a été créé.*

Lorsque Hitler a écrit cette observation, nul doute qu'il avait à l'esprit un certain art public, un art dont le principal impératif aurait été de parvenir à une étreinte collective : littéralement, un art qui rassemblerait, avec toute la force de la loi, une communauté partageant des intérêts communs (ce que Blanchot a appelé une socialité *de facto*). Lorsque l'unité devient le but ultime, le *public* commence à ressembler à un absolu : rien ne peut échapper à son empire, tout ce qui lui est traditionnellement extérieur et qui définit son champ d'activité — le royaume de l'intime et du contemplatif — ne peut que disparaître. Lorsque ce royaume est enfin annihilé, paradoxalement, le public lui-même perd toute signification ; il devient tout simplement le signe d'une terreur totalitaire.

Une formule aussi frappante, par laquelle l'art participe d'une conception autoritaire du public et aide à la produire, n'est pas seulement le rêve des démagogues politiques. Elle tient son origine, au moins en partie, d'une appropriation inattendue et pernicieuse de certaines des idées de l'avant-garde. L'un des slogans des constructivistes russes était précisément *l'art dans la vie*. En 1922, Maïakovski avançait l'idée de *l'artiste ingénieur* («[...] l'œuvre formelle de l'artiste n'est rien d'autre que le travail de l'ingénieur, nécessairement voué au façonnement de l'ensemble de notre vie pratique.»). Dès 1932, Staline s'emparait de cette comparaison entre l'artiste et l'ingénieur comme d'une formule *ready-made*. Dirons-nous que Staline a pris la formule de l'avant-garde au pied de la lettre et qu'il a produit, sous des formes hideuses et avec des effets non moins tortueux, un art radicalement public (où disparaissait la distinction entre l'art et la société), un art public dont l'ambition charismatique était si intense qu'il n'eût pu tolérer le moindre détachement individuel ? Bien que nous n'allions pas jusqu'à endosser les idées de Boris Groys voulant que le réalisme socialiste puisse être considéré comme une continuation, par des moyens différents, de la stratégie de l'avant-garde russe, il nous faut admettre la possibilité qu'un rêve d'un tel absolu (la dissolution de l'art dans la vie) ait pu conduire, puisqu'il en portait une condition essentielle, à l'effondrement concomitant du politique et de l'esthétique, un effondrement *a priori* inhérent à toute organisation totalitaire. Les communautés récalcitrantes et résolues à poursuivre leurs activités quotidiennes allaient découvrir que le

danger de cette exaltation n'existait pas seulement dans les domaines du style et de l'innovation.

Cependant, la tyrannie du peuple et de l'art soi-disant public est quelquefois contredite par l'action de communautés qui, à la manière des amoureux dans leur mépris absolu de la socialité, en pervertissent le sens. «La communauté des amoureux trouve son objectif ultime dans la destruction de la société» (Blanchot). Cela devient la condition de naissance d'un autre art public, nullement basé sur une stratégie de réussite ou sur le rendement d'une organisation. Un art dont le véritable achèvement n'a lieu qu'au moment précis où il a perdu tout espoir de réussir, parce que la réussite signifierait ultimement la concrétisation de formes laides. Mais comment reconnaître la présence de ces courants collectifs, de ces moments où les membres d'une collectivité ont spontanément nivelé leurs différences, sans raison apparente ? Comment les reconnaître alors même qu'ils ont cessé d'exister ? Si nous tentons de nous représenter le peuple comme *quelque chose*, malgré le désir de chaque individu d'être radicalement distinct, ne cessera-t-il pas sur-le-champ d'exister (ou se pétrifiera-t-il dans l'héroïque monumentalité de la commémoration officielle) ? Voilà une question troublante dont l'ombre continue de planer même sur ces monuments qui, ayant échappé au châtement de foules en colère, voient aujourd'hui leur valeur commémorative première usurpée en grande partie par des monuments d'une historicité plus incertaine.

Dans son texte *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, Riegl démontre avec intelligence que les monuments publics, en dépit de la question de leur genèse, et qu'ils soient ou non intentionnels, sont sujets aux mêmes altérations et détériorations que leur impose le temps. C'est dire que la permanence est l'antithèse de la «vraie» valeur d'une œuvre (comme du caractère accidentel de son histoire), et que les projets de restauration visant à rendre aux monuments leur forme initiale et leur sens «commémoratif» sont des efforts voués à ossifier l'histoire et à faire reculer le jugement esthétique jusqu'à sa forme prémoderne. Partout où cela est possible, et par-delà les impératifs pratiques, les projets de restauration devraient être enrayés. (Selon Riegl, «Ce n'est pas leur intention ou leur signification originelle qui font de ces œuvres des monuments, mais bien la perception actuelle que nous en avons.») Il s'ensuit que selon la portion de l'histoire et la façon dont cette portion sera «re-présentée» au cours de telle ou telle méditation esthétique, nous ne pouvons prédire lequel de ses caractères aura priorité ou sera privilégié à tel ou tel moment ; lorsque nous sommes sur le point d'entreprendre une reconstitution archéologique, c'est précisément l'objet de notre quête — autrement dit, sa nécessité — qui nous demeure inconnu.

Méditant sur un problème d'un autre ordre, Condillac, dans son *Traité des sensations*, dépeint une statue capable de reconnaître son milieu environnant grâce à l'entrée en scène progressive de ses cinq sens. Au début du traité, la statue ne possède que le sens de l'odorat. Le problème de l'identification se pose d'emblée : si la statue hume le parfum d'une rose, il s'agit seulement pour nous d'une statue humant le parfum d'une rose. Mais pour la statue, qui ne possède aucun autre moyen de classifier ni de comparer cette sensation, elle est le parfum de cette rose ; il s'agit pour elle d'un pur acte d'identification.

La statue devenant pur odorat est un simple artifice qui permet à Condillac de spéculer sur la question de l'être et de l'identité. À cet égard, il met clairement en doute l'utilité d'une connaissance acquise uniquement par des moyens olfactifs. Qu'arriverait-il si nous prenions le trope de Condillac au pied de la lettre, ou encore si nous renversions son prédicat : au lieu de la *statue comme odorat*, nous pourrions imaginer *l'odorat comme statue*. Un monument qui serait l'odorat : cela ne pourrait-il pas constituer, du moins sous une forme hautement spéculative, le modèle d'un objet commémoratif qui pourrait satisfaire aux critères de Blanchot, qui réclame que le public soit représenté de manière dispersée ; mais aussi à ceux de Riegl, qui souligne l'importance de la détérioration morphologique d'une œuvre commémorative et la nécessité concomitante de fragmenter son référent initial ?

Il n'existe pas de champ sémantique de l'odorat. Comme nous le rappelle Dan Sperber, la métonymie demeure active dans l'odorat, et cela signifie que, à la différence des autres domaines, il n'y existe pas de hiérarchie des termes. À cet égard, Condillac avait probablement raison de mettre en doute la capacité qu'a le sens de l'odorat d'organiser ses perceptions suivant des configurations sémantiques. Mais cette défaillance sémantique est en même temps ce qui confère à l'odorat son extraordinaire puissance. Nous pouvons sentir quelque chose, mais il nous est impossible de décrire cette chose ; nous pouvons la reconnaître, mais nous ne pouvons nous la rappeler. L'odorat fournit la possibilité de nous représenter (sans image) des souvenirs et des inventions qui débordent l'ordre normal de la représentation. («C'est dans le champ des symbolisations individuelles, dans leur capacité d'évoquer les souvenirs et les sentiments exclus de la communication sociale, que ces impressions olfactives puisent toute leur force.» Sperber)

L'odorat fut exclu des catégories esthétiques par Kant comme par Hegel. Selon ce dernier, l'odorat est inapte à devenir une fonction de plaisir esthétique, puisque «les choses se présentent à ce sens seulement dans la mesure où elles sont elles-mêmes en processus, diluées dans l'air et par son influence directe». Cependant, ces qualités décrites

par Hegel sont peut-être celles qui, précisément, font de l'odorat le sens le plus apte à donner naissance à un art public résistant à toute tentative pour commémorer en permanence son objet. Après tout, que serait un monument élevé aux pratiques de la vie quotidienne sinon une œuvre où l'accent porterait, en premier lieu, sur le procès de leur formation et, tout à la fois, sur la nécessité de leur dissolution, cela au moment même de leur re-présentation ? Nous parlerions alors d'une odeur de désordre, d'un art public de l'odorat fait pour rappeler les moments d'intervention et de résistance du public, mais d'un art refusant de se soumettre à cet impératif archéologique, celui de rassembler, d'unifier selon le principe historique de la continuité.

S'il doit donner son nom à un art, le public devra se faire furtif, n'imposant qu'une présence silencieuse, dispersée. La séparation doit être immédiate, elle ne doit laisser aucune trace (le peuple doit cesser d'exister au moment précis où il est le mieux disposé à l'égard de lui-même), elle ne doit pas resurgir sous les traits d'une *séquelle nostalgique* (Blanchot), aveuglement répétée, précisément sous l'œil vigilant de la loi. Une très grande partie de notre art public trouve son sens dans la perpétuation de cette répétition nostalgique, art nous sommant parfois de nous agenouiller devant lui ou nous poussant à le renverser dans la colère — le plus souvent, dans les deux cas, en obéissant à un ordre.

Bibliographie

Blanchot, Maurice, *The Unavowable Community* \* (traduit par Pierre Joris), Barry Town, N.Y., Station Hill Press, 1988.

\*Version originale française : Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984.

Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*\* (traduit par Steven F. Rendall), Berkeley, University of California Press, 1984.

\*Version originale française : Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, tome I (*Arts de faire*), Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1990.

Condillac, Étienne Bonnot de, *Traité des sensations ; Traité des animaux*, 1754, Paris, Fayard, 1984.

Flaker, Aleksandar, «Presuppositions of Socialist Realism», dans *The Culture of the Stalin Period* (sous la dir. de Hans Gunther), New York, St-Martin's/Macmillan Publishing, 1990, p. 97-109.

Groys, Boris, «The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde», dans *The Culture of the Stalin Period* (sous la dir. de Hans Gunther), New York, St-Martin's/Macmillan Publishing, 1990, p. 122-148.

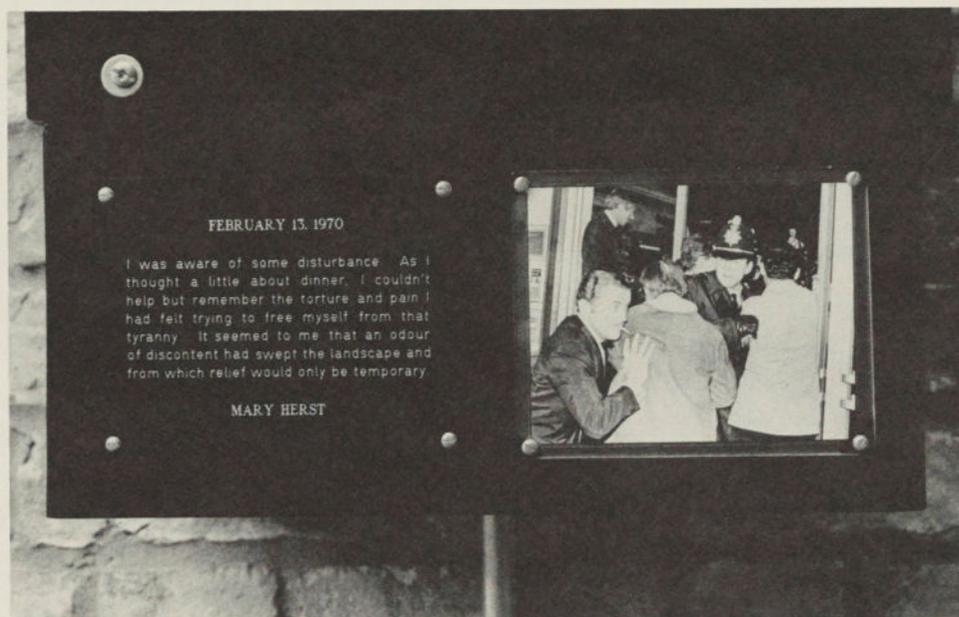
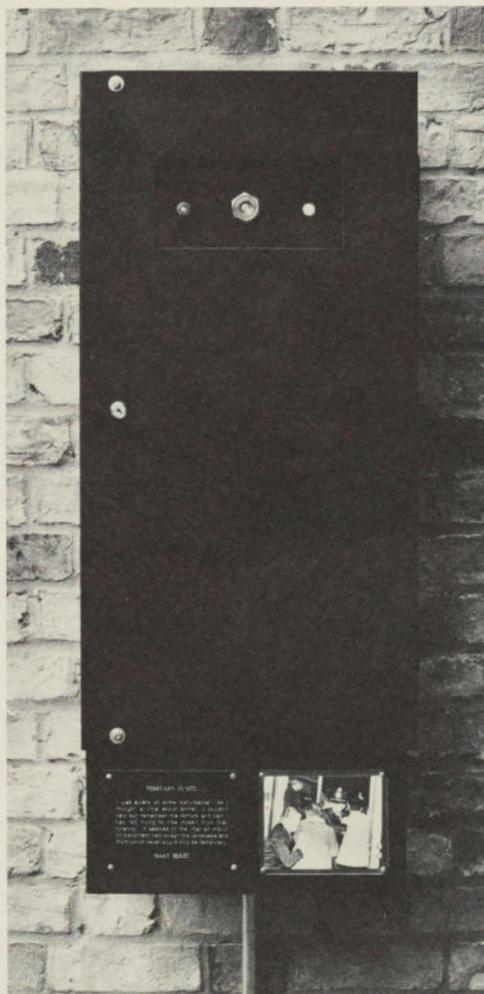
Kant, Emmanuel, «Critique of Aesthetic Judgement», dans *Critique of Judgement* (traduit par James Creed Meredith), New York, Oxford University Press, 1952.

Riegl, Alois, «The Modern Cult of Monuments : Its Character and Its Origin»\* (traduit par Kurt N. Forster et Diane Ghirardo), *Oppositions*, no 25 (automne 1982), p. 21-51.

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

Sperber, Dan, *Rethinking Symbolism*, New York, Cambridge University Press, 1988.

Mark Lewis. Né à Hamilton (Ontario), en 1957. A vécu à Londres, Grande-Bretagne, de 1970 à 1985. Vit et travaille à Toronto (Ontario).



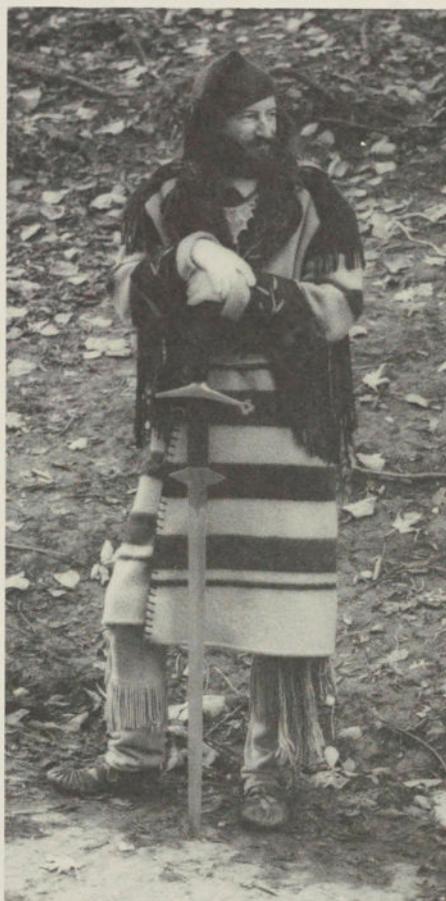
*An Odour of Disorder # 4*, 1991. Odeur : peinture à l'huile. Installée à Cambridge, Grande-Bretagne. Photos : James Austin

Le 20 février 1864, les troupes fédérales des États-Unis se rassemblaient dès l'aube à Lake City, en Floride, dans le but de faire des recrues et de gagner, par la force, l'allégeance de cet État à l'Union. Les troupes confédérées de l'endroit, engagées dans la sécession des États du Sud, combattirent les hommes de l'Union pendant une journée entière, à Olustee Field, et réussirent à la tombée de la nuit à les refouler, mettant fin à l'avance du Nord vers le Sud. Chaque année, à l'anniversaire de cette bataille, 10 000 personnes se rendent sur le site, commémorant avec euphorie cette historique victoire. La moitié de ces gens portent des costumes d'époque. On y rencontre des docteurs, des commerçants et de jeunes tambours, plusieurs milliers d'hommes de l'infanterie confédérée, des bataillons de rebelles indépendants, et même un petit contingent unioniste à l'air nerveux, décidément surclassé par le nombre. On peut apercevoir des canons, des chevaux et des campements d'époque. Pendant deux jours, cette foule va s'activer à reconstituer les détails de cet événement, se préparant avec passion à livrer dans l'après-midi du deuxième jour la grande bataille du siècle dernier.

Pendant deux heures, instruits par la voix amplifiée d'un commentateur, les spectateurs vont applaudir des gradins le mouvement chorégraphié des troupes et saluer les salves d'armes chargées à blanc. Des officiers à cheval pousseront leurs hommes en avant. Après chaque coup de canon télécommandé, les gueniers tombés sur le champ de bataille seront aussitôt éloignés sur des civières. Bientôt, les tuniques bleues en déroute s'enfuiront dans la forêt de palmiers. Épuisés, leur combat terminé, ces soldats d'un week-end échangeront leurs uniformes pour des vêtements de ville, et chacun retournera chez soi, la conscience emplie de vertu rebelle pour une autre année.

Parmi les reconstitutions de la guerre de Sécession, la bataille d'Olustee est une grande bataille, sans être la plus grande, et une vraie bataille sans être la plus authentique, car on a vu au cours des dernières années la tradition dégénérer en une sorte d'activité familiale. En plus d'être gâchée par la présence autorisée des femmes et des enfants aux campements, Olustee a maintenant pour réputation d'attirer toutes sortes de personnages étrangers à la guerre de Sécession. J'y ai vu plusieurs Davy Crockett, des cavaliers de la Wells Fargo, des cowboys, des révolutionnaires américains et une tribu de simili-Amérindiens attifés de plumes et de pièces de cuir.

Après avoir photographié pendant six mois des cérémonies relatives à la guerre de Sécession, ces accouplements ont fini par me blaser, et nul doute que d'être exposée de façon régulière et prolongée à la culture américaine via la télévision et le cinéma n'a pas arrangé les choses. Après le premier mouvement d'incrédulité provoqué par la vue en chair et en os des personnages de films, tout devient finalement d'une extrême fadeur, un peu à la manière d'un plat savou-



d'un montagnard près d'un feu de camp. Cet homme et cette femme, vêtus de longs manteaux amples faits à partir de couvertures, avaient l'air de proches parents dans cette foule d'étrangers. Le manteau de la femme était rouge et relevé à l'ourlet de bandes noires horizontales. Celui de l'homme était blanc avec des bandes rouges. Les deux manteaux étaient pourvus de larges collets prolongés dans le dos par des capuchons en V. L'homme était coiffé d'un cha-



reux qu'on aurait consommé en trop grande quantité.

J'étais devenue insensible aux costumes les plus exotiques, attitude certes impardonnable chez une observatrice et qui trahit chez elle une forme de retrait ou de résignation. Des foules compactes et bigarrées d'Olustee, je m'étais épuisée à extraire des images précises ; elles devaient bientôt toutes converger et me conduire vers une seule conclusion : «Ce sont tous de purs et simples Américains.»

De guerre lasse et sur le point de quitter les lieux, je vis deux personnes debout en compagnie

peau en tricot se terminant sur le dessus en une pointe d'où se balançait un pompon au bout d'un fil. Il portait une large ceinture à nœud faite de laine de plusieurs couleurs. Tous deux étaient chaussés de hautes bottes en peau de daim, avec des franges. Ils me rappelaient quelque chose que je n'arrivais pas à identifier mais, croyant qu'il s'agissait encore de personnages échappés d'un plateau de télévision, je continuai mon chemin.

Après en avoir terminé avec la guerre de Sécession, je débarrassai le studio de ses images.

Cependant, l'image de ces deux personnes, aux longs manteaux amples, persistait. Elles me hantaient à la manière de formes surgies de nulle part. Les avais-je vues aux courses de traîneaux à chiens du parc Algonquin, ou était-ce une tenue entraperçue dans quelque restaurant ou au concert ? Plus tard, je revis ces manteaux, sur d'autres personnes et en d'autres lieux — en Indiana, au Missouri, à Winnipeg, à Thunder Bay —, et je reconnus leur provenance :



ceux des réservistes, aventuriers, coureurs des bois, montagnards, couples d'amoureux bucoliques, trappeurs et négociants.

J'ai commencé à photographier ces gens parce que j'aime leur limpidité. Leurs intentions ne sont pas mystérieuses. Ils ont simplement imaginé une occasion de se divertir et de vivre une aventure. Ils laissent libre cours à leur fantaisie dans les limites de week-ends organisés, dans des parcs équipés de «bécosses». Ils ne connaissent pas la duplicité ; la plupart d'entre eux ne confondent pas costume et

personnage de théâtre. Ce qu'ils visent, c'est l'expression, non la dissimulation. Les acteurs de reconstitutions associent toujours leur jeu à des événements dramatiques ou historiques. S'ils participent à un drame aux proportions épiques, ils sont libres de concentrer leur attention sur des détails matériels comme les vêtements et les accessoires. Invariablement, cette rencontre, où se fondent rhétorique et réalité, arrive à susciter une réaction émotionnelle,



poussée parfois à un degré extrême.

Au cours des commémorations de la «guerre de Sécession», je voyais la douleur, mais ne pouvais la ressentir. Une nuit, dans un campement de Confédérés, j'entendis des hommes discuter de la défaite et de la capitulation qu'ils allaient vivre le lendemain après la bataille. Discutant de la nécessité de demeurer fidèles à l'histoire, certains se prirent à un tel point au jeu qu'on les vit bouleversés jusqu'aux larmes. Au cours de la nuit, j'entendis d'amers sanglots sourdre du campement ; le matin, j'appris que

le régiment dissident avait quitté les lieux, refusant de vivre à nouveau l'humiliation subie par les ancêtres.

Ce projet-ci est différent. Je suis triste, mais je n'arrive pas à savoir pourquoi. Tous les participants sont si enjoués. Ils jouent de la cornemuse, chantent leurs chansons d'aventuriers, nous apprennent à faire un feu sans allumettes. Il y a des canots d'écorce et de belles et vieilles constructions historiques. Mais plus je regarde, plus je me sens triste. Certes, les choses du passé — le rappel des occasions ratées, des idylles anéanties — inspirent la mélancolie ; et il y a quelque chose de poignant à voir des adultes déguisés jouer comme des enfants. Pourtant, mon malaise vient d'ailleurs.

Cela me rappelle l'époque où je sentais que mes gestes — ma façon de marcher, de parler, de rire — étaient une imitation de ceux de mes parents. Je suis parfois stupéfaite lorsqu'un simple mouvement de la main me prouve que mon père et ma mère occupent mon corps de façon inéluctable. Le sentiment d'effroi mêlé d'admiration et de dégoût que je ressens alors me trouble. Ultimement, je me sens diminuée par cette duplicité physique, et j'ai peur de ce qu'elle signifie au-delà du corps. Je suis donc bouleversée lorsque je vois quelqu'un accepter cet état et tenter de devenir son propre ancêtre. Les reconstitutions me semblent donc étranges, où des individus se laissent aussi volontiers pénétrer par des facteurs génétiques, sociaux et historiques. Ils marient le passé et le présent avec une logique si étouffante qu'il devient impossible de discerner s'ils s'adressent à l'avenir ou au passé. Voués tout entiers à la répétition, ils se rencontrent semaine après semaine, rejouant inlassablement leur identité dans un mouvement de *fort-da*.

À chaque représentation, quelque chose se perd cependant. Je cherche l'histoire dans des lieux qui en sont vidés. Avec tout leur bazar, ces gens ne sont rien de plus que des épouvantails. Qu'arriverait-il si je considérais ces costumes, ces constructions, ces attirails et toutes ces légendes usées comme faisant partie d'un savant artifice ? si tout le mouvement de l'histoire vivante m'apparaissait en lui-même une sorte de théâtre social ? Voici que j'approche la source de mon malaise ; mais je me demande encore quel inquiétant fantôme ce stratagème est censé cacher, et si son territoire se limite aux parcs provinciaux et aux événements du passé.

Liz Magor. Née à Winnipeg (Manitoba), en 1948, a surtout vécu en Colombie-Britannique. Vit et travaille à Toronto (Ontario) depuis 1981.

*E pur si muove*<sup>1</sup>, reposant sur l'hypothèse de l'existence d'une entropie de la valeur monétaire, utilise comme matériau la plus petite unité monétaire possible, et comme procédé<sup>2</sup>, le mode de circulation *cambial* de l'argent. C'est dire que je prétends mettre en évidence avec ce travail non pas la dévaluation causée par l'inflation, par des dommages matériels ou par n'importe quel autre facteur, mais plutôt la dévaluation provoquée par une propriété sous-jacente au mode ici présumé de circulation monétaire : la propriété paradoxale selon laquelle «plus grande est la circulation, moins cela vaut».

Voici le paradoxe visé par *E pur si muove* : l'entropie inhérente à un type de circulation d'une chose (l'argent), dont le propre est de circuler ; l'hypothèse selon laquelle l'on peut, par la circulation même, paralyser ce qui circule...

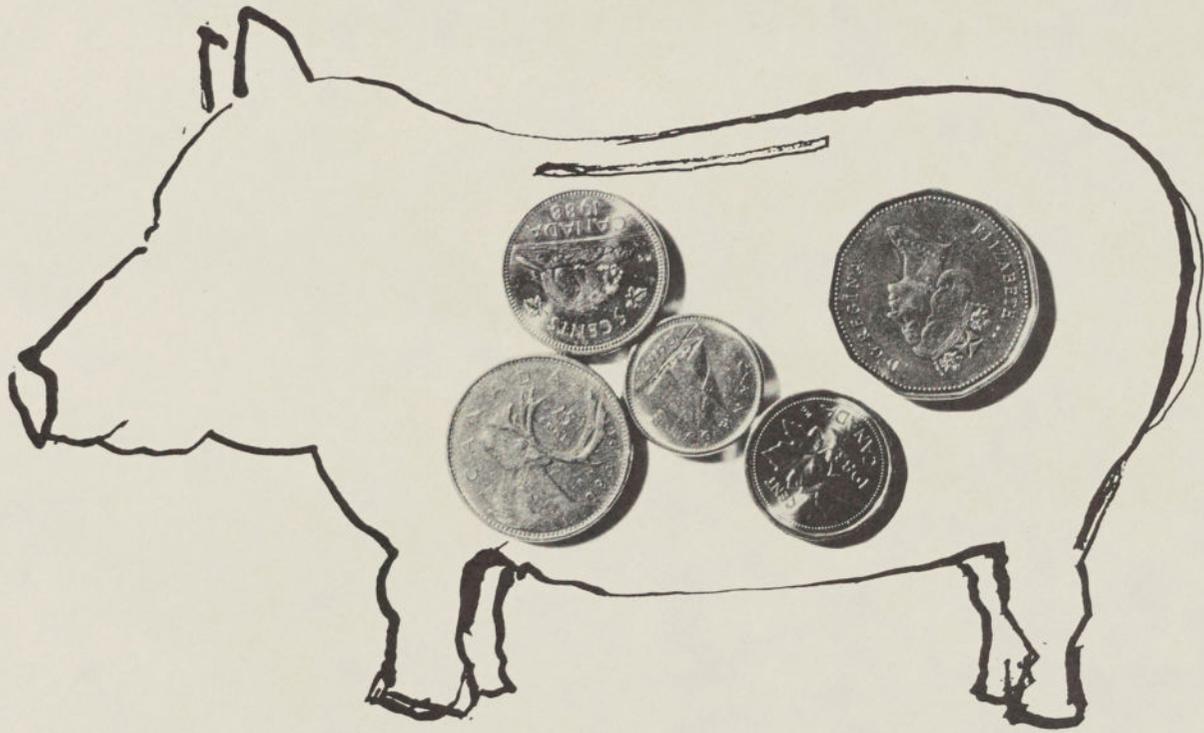
— C'est cette «circularité» qui m'a amené à retourner dans la Terre de Galilée.

Par conséquent, l'objectif de *E pur si muove* — mettre en évidence, par un procédé poussé à l'extrême, l'une des discrètes possibilités que le système monétaire offre à la réflexion — s'intègre parfaitement, je crois, dans le cadre de réflexion proposé par l'exposition *Pour la suite du Monde*.

1. «E pur, si muove!» («Et pourtant, elle se meut!») : mots attribués à Galilée, lorsqu'il fut obligé par l'Église de rejeter la théorie de Copernic. Expression appropriée aux rétractations obtenues de force, aux dépens d'une vérité évidente.

2. Ce travail suppose la possibilité pratique, réelle, d'en arriver, par des échanges successifs, au résultat exposé dans la tirelire (la plus petite unité du système monétaire canadien), en tenant compte de la perte causée par chaque opération.

Cildo Meireles. Né à Rio de Janeiro, Brésil, en 1948. Vit et travaille à Rio de Janeiro.



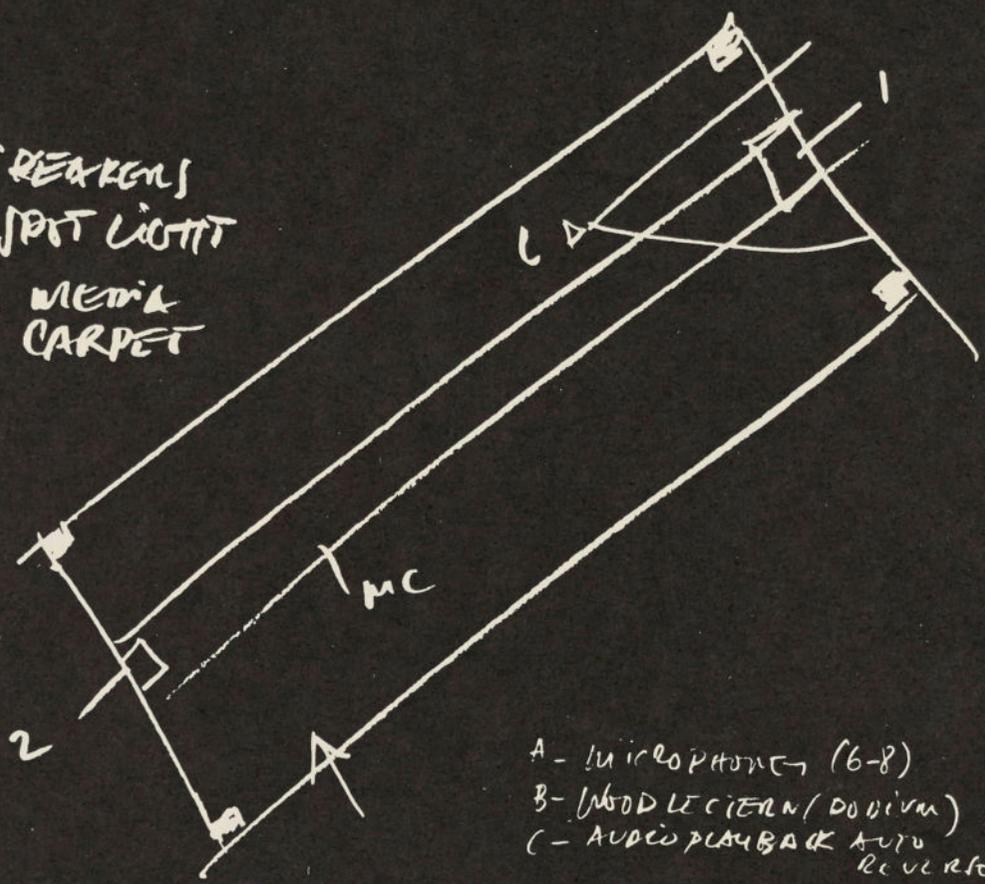
"E PUR SI MUOVE"

Cildo Meireles  
9/11

**LES MOTS : LA SALLE DE CONFÉRENCE DE PRESSE  
UNE INTERROGATION SUR LA PERTE DU SENS DE LA PAROLE  
DANS L'ARÈNE PUBLIQUE...**

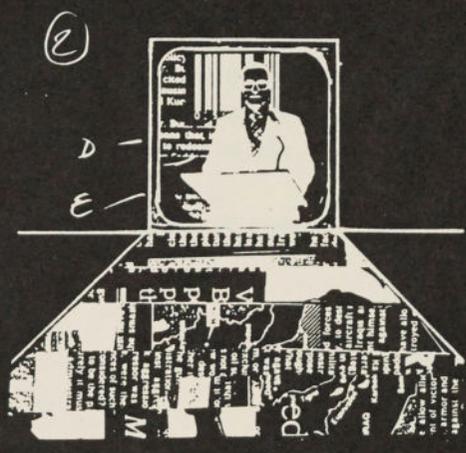
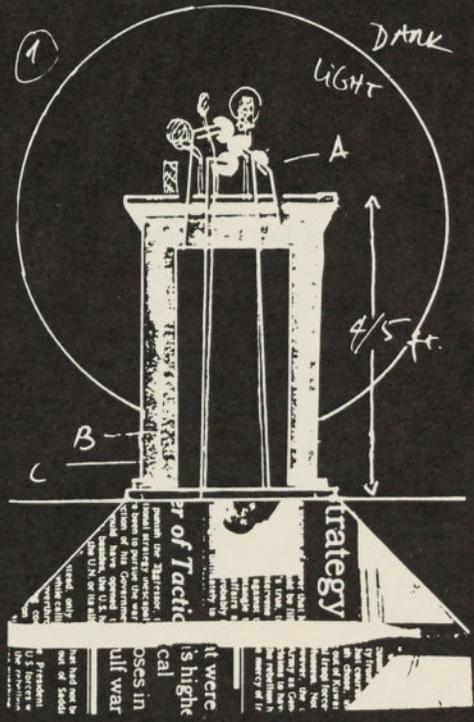
WORDS - THE PREM CONFERENCE ROOM  
Space → 40 x 20 ft. approx.

D SPEAKERS  
L SPOT LIGHT  
MC MEDIA  
CARPET



A - MICROPHONE (6-8)  
B - WOOD LECTERN / PODIUM  
C - AUDIO PLAYBACK AUTO  
REVERSE

D - MONITOR 19"  
E - 3/4" VHS PLAYBACK DECK  
(NO SOUND)



*Friedmann Malsch : Généralement, tu crées tes installations avec des moyens réduits, c'est dire que tu t'en tires avec des frais minimaux pour la technique et pour la construction. Tes œuvres nous font plus l'effet d'arrangements que de constructions à proprement parler. Par exemple, l'installation Dans la vision périphérique du témoin, datant de 1986 et dont on connaît plusieurs versions. La forme et le style du double siège se modifient selon le lieu et l'espace d'exposition. Seule constante : les deux moniteurs qui se font face sur des socles.*

Marcel Odenbach : Il s'agit dans ce cas d'un type particulier de meuble, à savoir cette causeuse. Mais, à la base, tu as raison. Auparavant, j'utilisais d'autres objets-symboles que des fauteuils ou des sièges : des coussins, par exemple, ou encore des boîtes en carton ou des sacs à ordures. Installations ou bandes vidéo, je préfère m'en tenir à des choses simples. Je ne suis pas sculpteur et les questions de design ne m'intéressent pas, contrairement à tant d'autres créateurs qu'on a vus lors de l'exposition *Video-Skulptur*, en 1989. Lorsque je travaille en vidéo, que je procède au montage ou que je manipule la caméra, le cadre m'apparaît extrêmement réduit. Et ce cadre noir qui entoure l'image m'impose ses limites. Même chose pour les installations où, en toute conscience, je travaille avec les moniteurs comme s'il s'agissait purement et simplement de boîtes. Plutôt que de le cacher, je tente de mettre le cadre visuellement en relief. Ça ne m'a jamais intéressé de camoufler un moniteur, ça n'appartient pas à ma thématique non plus. Mes préoccupations vont bien plus du côté de l'image et du son en eux-mêmes que vers ce qui entoure le moniteur.

*F. M. : Quand le moniteur est dégagé, on voit aussi la façon dont l'image est produite : l'écran n'est plus seulement une surface lumineuse et il n'est pas comparable à celui utilisé pour la projection de diapositives, par exemple. Au contraire, le spectateur perçoit comment, inscrite sur l'écran par le courant d'électrons, l'image voyage à l'intérieur de l'objet et à travers l'espace environnant.*

M. O. : Il m'importe beaucoup que le spectateur identifie mes objets en tant que produits de la vidéo et de la télévision. Il s'agit d'une réaction par rapport aux années 70 et à mes propres bandes vidéo indépendantes. J'espère qu'il est encore possible qu'un passant n'ayant pas la

moindre notion de culture se rende compte que quelque chose se passe à l'écran et fasse halte — parce que ses réflexes perceptifs sont immédiatement stimulés. J'ai réalisé quelques œuvres pour écran géant, des bandes créées exprès pour ces projections spécifiques donc. Chaque bande est toujours conçue en fonction d'un type de projection.

*F. M. : Qu'en est-il du rapport avec l'espace ? Parce qu'elle n'occupe que la surface de l'écran, l'image vidéo reste un phénomène unidimensionnel, tandis qu'avec la présence du moniteur, qui possède un volume déterminé, s'ajoute une seconde dimension spatiale.*

M. O. : Oui, il s'agit pratiquement d'une sculpture en soi.

*F. M. : Une sculpture en action, puisqu'elle projette une image. Par exemple, l'installation mentionnée plus haut met l'un en face de l'autre des moniteurs qui ont une interaction de nature dialogique, comme s'il s'agissait de deux interlocuteurs : ils «s'observent» et «s'envoient» mutuellement des images. Pourrait-on y voir une analogie entre l'aspect tridimensionnel du moniteur comme sculpture et l'espace de l'installation ?*

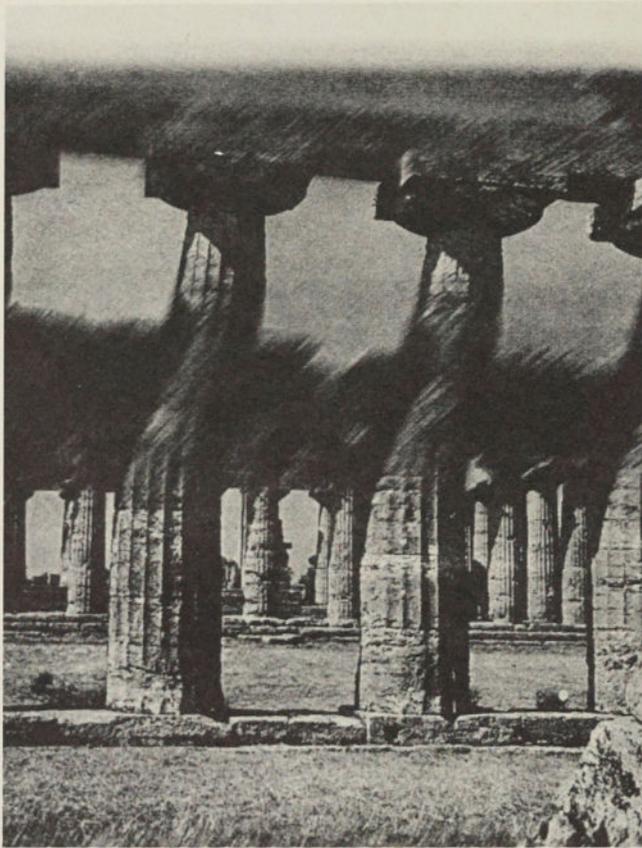
M. O. : Dans mon cas, l'espace environnant l'œuvre occupe une place extrêmement importante. Mais j'utilise le moniteur pour modifier cet espace. Dans le cas de *Dans la vision périphérique du témoin*, j'ai conçu l'installation en fonction d'un espace donné, celui que le Centre Pompidou avait mis à ma disposition. La pièce en question était froide, carrée, claire et pourvue d'une entrée située au centre d'un mur longitudinal. De là, la forme symétrique de l'installation.

*F. M. : Y a-t-il des installations qui réclament un espace spécifique ?*

M. O. : Oui, il y a des installations pour lesquelles on doit construire un espace correspondant. Par contre, d'autres sont très adaptables. Ça varie d'une œuvre à une autre. Toute œuvre conçue pour un espace, disons, neutre s'adapte généralement à d'autres espaces. Par contre, sa flexibilité s'amoindrit dans le cas d'un espace plus caractérisé. Pour moi, maîtriser cette situation représente toujours un nouveau défi. Certaines œuvres adoptent une tout autre signification dans un nouvel espace, même s'il s'agit des mêmes bandes vidéo. Les fenêtres d'une pièce, sa décoration, etc., sont autant d'éléments qui s'intègrent au processus de création.

Marcel Odenbach. Né à Cologne, Allemagne, en 1953. Vit et travaille à Cologne.





La roue, c'est le zéro. Le zéro, c'est le vagin. Tous trois font tourner  
la planète.....

.....d'où .....

L'Inde a inventé la roue.

Mais Fluxus a inventé l'Inde.

Le recyclage est le zéro.



Foin = châssis = nouvelle télé

Paik  
05/10/1991  
Après l'implant dentaire

Nam June Paik. Né à Séoul, Corée, en 1932. Il s'établit en Europe en 1956 et vit à  
New York, États-Unis, depuis 1971.



*India Invented the Wheel, but Fluxus Invented India, 1991.*  
Chariot antique, châssis de téléviseurs anciens, moniteurs de télévision couleur KTV 9 po,  
2 lecteurs de disques laser Sony MDP 333, 2 disques laser de Nam June Paik.  
406,4 x 160 x 233,6 cm. Avec l'aimable permission de la Carl Solway Gallery,  
Cincinnati, Ohio, États-Unis.

*L*a main de ma langue, appelée au décompte de mes os, célèbre mon histoire recueillie dans une poignée de terre refermée sur mon cœur.

Ni l'œil qui s'ouvre à la vue de l'air ni la rigidité close du crâne ne définissent l'espace d'une pensée qui, dans ses fluctuations, modèle les choses, parcourt la pierre, cherche l'espace du vent avant de s'engloutir dans les flots.

Griffer, creuser la terre, la pierre, produire un espace qu'inonde le vent.

Remplir de pleines poignées de terre, de sable, de poussière, effacer un espace qu'évacue le vent. Comment passer le temps ? Parler à une pierre ou fouiller un esprit ? Si l'on fouille la pierre, parle-t-on à un esprit ? Écouter les rumeurs émanant d'une poignée de terre ou remplir de terre une oreille ?

Quelles sont les valeurs du temps ?

Quarante siècles : un siècle, 100 ans ; 100 ans de mémoire directe que l'on se transmet de père en fils ; 20 hommes, 1000 ans : 89 hommes occupant les sièges d'un wagon d'un train, 4000 ans. Quatre mille ans et l'on remonte à 2000 ans avant Jésus-Christ. Quatre-vingts mémoires que l'on peut partiellement transcrire par les gestes, mots, attitudes, émotions, craintes, réflexions et images d'une seule personne.

Alors le problème est-il encore l'espace ?

Il est dans un espace qui s'approprie la valeur du temps, la mémoire du temps ; cet espace peut aussi être le vide existant entre l'ongle et la chair et qui se remplit de terre.

Giuseppe Penone. Né à Garesio, Piémont, Italie, en 1947. Vit et travaille à Turin, Italie.

GIUSEPPE  
PENONE



En tant que femme du tiers monde dans une société dominante, j'ai été fortement marquée par les efforts faits par cette société pour me marginaliser, tant socialement que professionnellement, pour me tenir à l'écart, ou tout au moins me remettre à ma place (me soumettre). Cependant, cette aliénation n'a pas que de mauvais côtés, et ma marginalité me semble aujourd'hui davantage un bienfait qu'une malédiction. Pour survivre dans un environnement hostile, il est nécessaire d'en bien évaluer les forces, de comprendre l'agresseur et d'anticiper ses attaques, d'élaborer les stratégies d'autodéfense qui s'imposent (oui, le combat est véritablement formateur pour le caractère). Mon œuvre artistique provient en partie d'une exigence intérieure à donner forme, à transformer et à utiliser ces expériences d'une manière constructive, afin de me libérer d'un sentiment d'emprisonnement, d'impuissance.

Je veux contribuer par mon œuvre à la création d'une société où le racisme et les clichés raciaux n'aient plus leur raison d'être, où l'attitude prédominante face aux personnes d'autres cultures et ethnies soit non plus la tolérance, mais l'acceptation. Cette distinction est capitale. Nous *tolérons* la pilule amère, l'huile de ricin, la fraise du dentiste. Nous les supportons parce que nous reconnaissons qu'elles sont bénéfiques. Voilà l'attitude qui règne chez la plupart des bien-pensants, ceux-là qui veulent bien *tolérer* la présence d'intrus dans leur communauté. Les croyances, pratiques, habitudes et modes d'expression de ces étrangers ont beau les agacer, ils en prennent leur parti en serrant les dents : quelquefois même ils y trouvent matière à se convaincre de leur propre mérite. Cette forme de tolérance est caractéristique de la virulente et profonde xénophobie qui règne dans notre société.

Par opposition, *accepter* une rencontre, c'est faire preuve de sensibilité à ses effets sur nous, percevoir son intérêt et, de là, en jouir pour ce qu'elle est et pour ce qui, en elle, nous rejoint. C'est ainsi, par exemple, que nous vivons l'amitié, que nous accueillons les qualités et les imperfections d'un amant, que nous nous soumettons au coup du destin comme à un bienfait encore voilé. Acquiescer à ce que peuvent nous apporter les personnes d'autres cultures et ethnies, et non simplement les tolérer, c'est se montrer flexible, profiter d'une nouvelle expérience, considérer la rencontre comme source d'évolution personnelle, au lieu de se barricader et de se protéger.

Dans la société où je veux vivre, nulle place n'est laissée, par exemple, aux haines et aux peurs racistes que sous-tend *I Embody*. Je n'ai pas besoin non plus d'en appeler à un *Self Portrait Exaggerating My Negroid Features* (1981), puisque les qualités de

ma race ne sont jamais mises en doute. Dans cette société imaginaire, il n'est pas nécessaire de donner des *Funk Lessons* (1983), l'idiome de la culture ouvrière noire n'étant objet ni d'aigreur ni de mépris. Mes *Calling (Card) N° 1* ou *N° 2* (1986 à aujourd'hui), antidotes aux arrogantes insinuations du racisme et du sexisme, n'y sont plus nécessaires. À l'occasion de dîners ou de cocktails, nul n'a besoin de prévenir les convives de mes origines, car personne n'a envie de leur faire injure ; personne n'a à se faire reprendre pour avoir empiété sur ma sphère privée, car personne n'a la curiosité de le faire. De la même manière, dans cette société, personne ne fait de *Vanilla Nightmares* (1986), de sorte que, n'en souffrant pas, nul n'a besoin de les conjurer ; les questions concernant les relations personnelles entretenues avec des Noirs trop *Close to Home* (1987) ne se posent pas, puisqu'une société pleinement unie rend ces préoccupations inutiles.

Dans une société ne manifestant plus de tels symptômes, mes relations sociales et professionnelles ne peuvent être entravées, mes soirées mondaines ruinées par des *faux pas* [en français dans le texte] racistes ou sexistes, mes relations personnelles perverties par la colère si profondément ancrée contre la race noire et contre les femmes. Les membres de la société dominante ne s'immiscent pas dans mon intimité, poussés par des fantasmes de viol et de violence, ne font pas de remarques sur mon apparence, mon comportement et ma façon d'être, ne spéculent pas de manière malsaine sur la qualité et la plénitude de ma vie.

Tous ces actes sont d'agressives incursions dans mon intimité : un œil écarquillé de terreur fouille mon intériorité, alors qu'il est incapable de voir à cause de la crainte — ou qu'il est aveuglé par le sublime ! Dans la société où je veux vivre, je puis enfin naviguer sans peine dans le corps social, je puis tenir pour acquises ma liberté et ma valeur, avoir le sentiment de mon appartenance au même titre que les Blancs mâles et hétérosexuels de la classe moyenne. Comme eux, je ne puis même comprendre ce problème, puisque je n'en ai jamais subi les conséquences ! Voilà ma conception du paradis, où l'ignorance est synonyme de félicité. (Quelle forme d'art serait la mienne dans cette société ? Je ne sais. Peut-être celle d'un Frank Stella, dont j'aime beaucoup les œuvres.)

Mon œuvre tend davantage à dénoncer les manifestations personnelles du racisme que ses expressions institutionnelles. Cela reflète mon individualisme méthodologique. Je crois que les institutions sont composées d'individus, et que les expressions institutionnelles du racisme procèdent de l'ensemble des manifestations personnelles : les remarques osées, l'anxiété provoquée par la simple présence d'une personne de culture et d'ethnie différentes,

l'absence d'empathie à son égard, qui mène à l'indifférence, le défaut d'imagination et de conscience de soi dont se nourrissent les stéréotypes et le comportement xénophobe. Les Noirs ont appris des Blancs qu'ils n'étaient pas les bienvenus dans la société dominante à partir des relations personnelles qu'ils ont établies avec eux, et c'est à ce niveau que j'essaie de m'attaquer au racisme. Quoique la majeure partie de mon œuvre ne soit pas autobiographique, elle est en ce sens éminemment personnelle. (Le plus souvent, je me choisis moi-même dans la distribution de mes spectacles multi-arts et bandes vidéo parce que je me sais ponctuelle, fiable, courtoise, attentive aux ordres à exécuter, peu encline à faire grève ou à contester les décisions et, surtout, disposée à travailler *gratis* !)

Voilà pourquoi je tiens à ce que les personnes d'autres ethnies ou cultures soient acceptées : non seulement pour répondre à des normes morales ou politiques, mais tout simplement par politesse. Celle-ci gouverne les rapports des individus entre eux et, à la différence de plusieurs autres types de normes, fonctionne (ou échoue) indépendamment de la classe ou du statut économique des individus concernés. La politesse, si elle est le reflet de l'acceptation des différences, englobe la courtoisie (qui condamne l'insulte raciste ou sexiste) ; elle comprend le sens de l'expression «noblesse oblige» [en français dans le texte] (qui exclut le mépris égoïste et l'indifférence à l'égard des moins fortunés) ; elle connaît la réserve et l'humilité (à propos des différences de fortune, justement), le tact (qui pré-suppose une sensibilité à l'égard des sentiments des autres, quelle que soit leur appartenance culturelle ou ethnique) de même que le sens de l'honneur (qui implique le respect mutuel). Confrontés à ces normes, le racisme et le sexisme ne sont pas seulement injustes et immoraux, ils sont également grossiers et de mauvais goût ; et ceux qui les pratiquent ouvertement, peu importe le contexte, font preuve de vulgarité et d'une piètre éducation. [...]

Mon intérêt pour les relations particulières, personnelles et immédiates qui existent entre les personnes de différentes cultures ou ethnies vient de la fascination que j'éprouve depuis longtemps pour le présent «effectif» — le *hic et nunc* concret, immédiat (voir, par exemple, *Here and Now* [livre d'artiste, 1968]). Mon travail provient de ma conviction que nous sommes transformés — et parfois même réformés — par l'expérience immédiate, indépendamment de l'évaluation abstraite que nous en faisons et malgré nos tentatives pour y résister. Étant donné que mon engagement d'artiste est par essence politique, ma motivation première vient de mon désir de provoquer des changements intérieurs, concrets et positifs chez le spectateur, indépendamment — ou en dépit — de son jugement esthétique.

tique. Je suis confortée à la pensée que les générations à venir, pour qui les problèmes du racisme et de la xénophobie seront moins urgents et moins menaçants, pourront certainement, elles, porter les jugements esthétiques positifs que j'aimerais mériter. Bien entendu, je suis toujours ravie quand un de mes contemporains joint les rangs de l'éternité en exprimant *maintenant* son appréciation de mon travail !

Par conséquent, toutes mes œuvres — qu'il s'agisse de collages photo-texte, d'installations, de dessins, de livres d'artiste, de performances ou d'installations vidéo — renferment une volonté de communication politique destinée à produire une catalyse chez le spectateur en lui faisant percevoir ses impulsions et ses réactions profondes face au racisme et à la xénophobie, à partir de la cible ou de la position que je dépeins. Par mon travail, j'essaie d'établir un lien concret, personnel et immédiat avec le spectateur, lien qui nous situe dans le présent effectif, lui-même imbriqué dans le réseau des causes et effets politiques. Mon travail diffère de ce que j'appelle l'art politique «global», par lequel on tente d'éduquer le spectateur sur des sujets qui n'ont pas de liens directs et évidents avec lui, ou qui évite d'établir un tel lien par la façon dont il est présenté. Je cherche à provoquer une transformation d'ordre psychologique chez le spectateur, en lui présentant une réalité qu'il ne peut esquiver et qui met au jour les rationalisations défensives grâce auxquelles nous escamotons notre responsabilité politique. Je veux que ceux qui voient mes œuvres comprennent que le racisme n'est pas un problème abstrait et éloigné, apanage des pauvres et des malheureux. C'est un problème qui nous concerne vous et moi, ici et maintenant, dans un présent effectif.

Extrait de l'essai d'Adrian Piper : «Xenophobia and the Indexical Present», *Reimagining America : The Arts of Social Change* (sous la direction de Mark O'Brien et de Craig Little), Philadelphie, New Society Publishers, 1990, p. 285-293.

Adrian Piper. Née à New York, États-Unis, en 1948. Vit à New York et travaille à Wellesley, Massachusetts, États-Unis.



Détails de *What It's Like, What It Is*, # 1, 1991.  
Installation, techniques mixtes

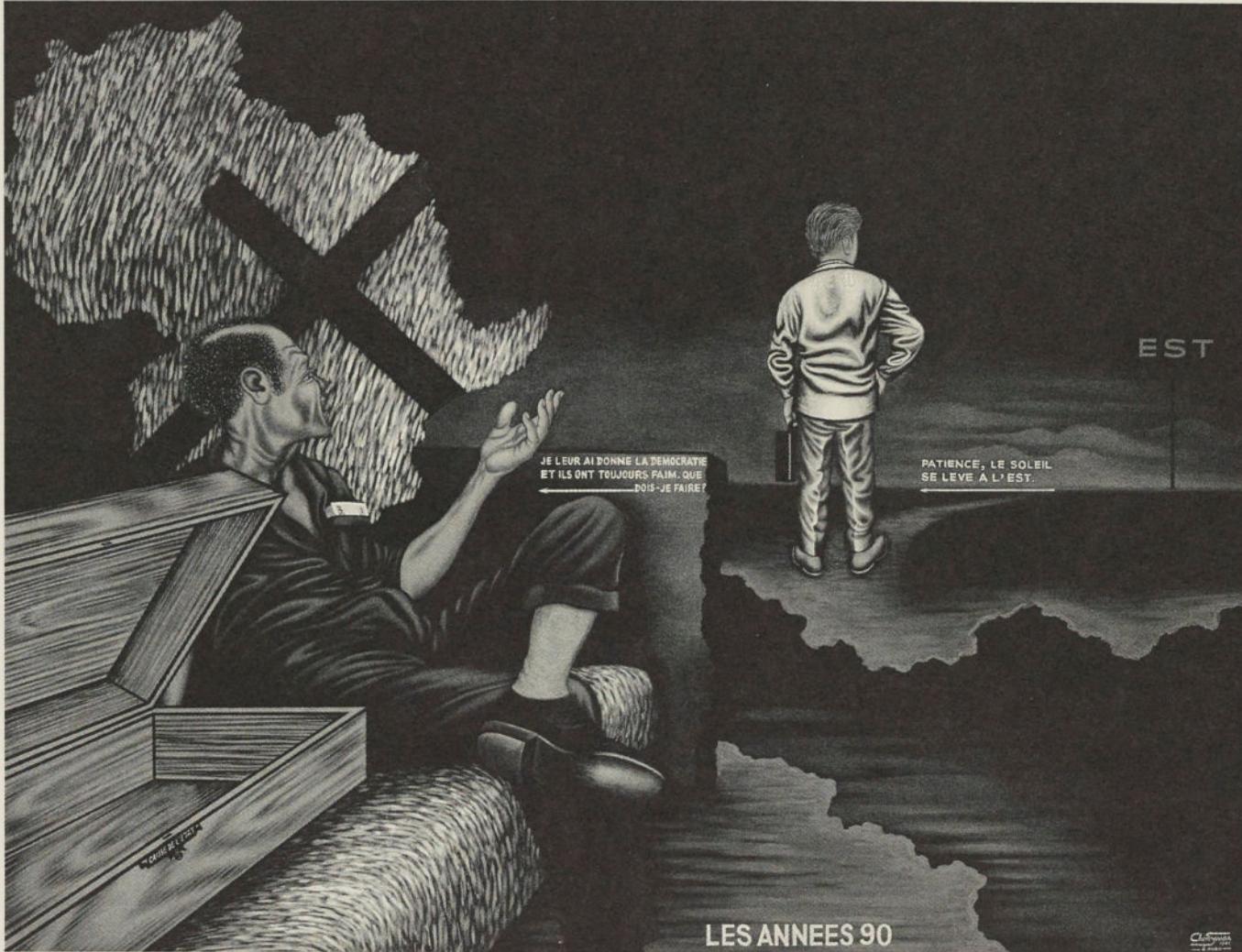
J'ai toujours dit que je ne peignais pas pour la beauté du tableau, mais pour véhiculer un message. Mais ce n'est pas si simple. Il existe pour moi trois principes fondamentaux dans ma peinture : améliorer le travail, faire de l'humour et dire la vérité. [...]

Quand je peins quelqu'un, même si c'est mon ami, je peux le déformer. Pas attenter à l'intégrité de cette personne (on doit toujours le reconnaître), mais essayer de trouver sa vérité profonde en grossissant, ou en rapetissant, l'une de ses caractéristiques ... C'est la même chose avec le langage. Au lieu d'écrire le français comme les Français l'écrivent, je l'écris comme je l'entends ... Les déformations de l'orthographe comme les déformations physiques créent des situations humoristiques ... [...]

La vérité est le plus souvent dite dans mes peintures. C'est pourquoi il y a beaucoup de textes dans mes toiles. D'ailleurs, la critique de Kinshasa a toujours difficilement admis que mes tableaux comportent des textes. Ces critiques se référaient aux conceptions occidentales de la peinture. Je finissais toujours par leur dire : «C'est moi qui suis l'artiste, c'est moi qui propose quelque chose ; ou vous aimez, ou vous n'aimez pas ! Si vous n'aimez pas, c'est moi qui crèverai de faim !...» J'ai toujours résisté à ces critiques. Je suis fier d'aborder la peinture comme je le fais. C'est donc à travers mes textes que se dit une forme de vérité. Ce qu'on peut voir dans le tableau n'est souvent pas de la même nature et peut même quelquefois contredire ce qui est dit et écrit...

Extrait d'une interview menée par Bernard Marcadé, dans *Galleries Magazine*, no 41 (févr./mars 1991), p. 84-87.

Chéri Samba (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.



*Les Années 90*, 1991. Acrylique sur toile, 150 x 195 cm.  
Avec l'aimable permission de la galerie Jean-Marc Patras, Paris  
et de la Annina Nosei Gallery, New York.

Traditionnellement, les monuments publics ont célébré les personnes ou les événements qui sont apparus, au regard de l'histoire humaine, importants pour l'ensemble de la communauté. Maintenant que nous percevons les liens d'interdépendance qui nous rattachent à la nature, nous devons aussi étendre le concept d'art public aux éléments non humains. Les monuments civiques doivent célébrer la vie et faire l'éloge des actes d'une autre partie de la communauté : les phénomènes naturels. Dans la ville, les monuments devraient actualiser et faire revivre l'histoire du lieu et de son environnement naturel. Tout comme on décrit la vie et la mort de soldats par des monuments de guerre, on devrait se rappeler la vie et la mort des éléments de la nature comme les rivières, les sources et les aspérités naturelles. Partout dans le monde, dans mes *Time Landscapes*, je réactualise la préhistoire de phénomènes géologiques et végétaux de certains lieux. Par exemple, dans mon *Time Landscape* de New York, commencé en 1965, j'ai retracé l'histoire du territoire grâce aux observations des premiers colons, ainsi que les échanges interactifs des autochtones avec la terre. Comme l'a décrit Reginald Pelhan Bolton dans *Indian Life of Long Ago* :

*Avec ses forêts et ses cours d'eau, la région de New York était un paradis naturel, d'une beauté luxuriante. Selon un auteur de l'époque, son climat varié était un «Souffle doux et salubre», ses plateaux étaient «couverts de baies sauvages, de racines, de châtaignes et de noix, de glands et de faines». Les oiseaux chantaient sur les branches des arbres ; le cerf et l'élan parcouraient les prairies herbues ; les eaux grouillaient de poissons ; les bois étaient remplis du parfum des raisins sauvages et d'innombrables fleurs. Les chênes atteignaient parfois 22 mètres.*

Grâce à ces descriptions et aux archives des importateurs de bois hollandais, j'ai pu recréer l'image exacte d'une forêt qui occupait jadis l'emplacement de Greenwich Village, à LaGuardia Place et sur Houston Street.

À Florence, en Italie, j'ai produit une œuvre environnementale d'archéologie narrative sur l'histoire de la Toscane. Cette sculpture, série d'anneaux dont chacun représente une étape historique du territoire, fut érigée au jardin de sculptures de la Villa Celle. L'anneau intérieur reconstitue une forêt

vierge. Il est entouré et protégé par des bronzes moulés d'arbres menacés, imitant en silence les dieux et les héros grecs et romains de l'art ancien. J'ai créé trois portes du Paradis, très semblables à celles de la célèbre cathédrale de Florence. Gardiennes, ces portes semblent veiller sur cette parcelle exceptionnelle de la forêt originelle de l'Italie, mais empêchent aussi qu'on pénètre trop facilement dans le sanctuaire. L'anneau suivant est fait d'herbes jadis utilisées par les Toscans, par exemple le thym, et entouré d'une haie de trois mètres de lauriers, plante utilisée par les Grecs pour symboliser la victoire et la poésie. Trois tunnels surbaissés, où se concentrent les parfums du jardin d'herbes, conduisent au-delà de la haie. Cette dernière est ceinte par un anneau de pierres disposées à la manière toscane traditionnelle, imitant par sa composition le vallon de la Villa Celle. Les pierres plus petites, ramassées dans le vallon, ont été placées à l'intérieur de l'anneau et les pierres plus grosses, provenant du sommet de la colline, sur sa paroi extérieure. Cette disposition représente l'histoire géologique des collines de la Toscane. La pierre choisie dans la glaise (*galestro*) qui retient l'énergie du soleil finira par se désintégrer et se mêler à la terre. Le dernier anneau représente la domestication du sol par l'agriculture. Le blé et les oliviers, qui forment le cercle extérieur, font l'objet d'une récolte annuelle par les fermiers de la région. Au début de la démarche, j'ai sondé et exploré cette région. Les dessins conceptuels ont été réalisés au fur et à mesure qu'on recueillait les éléments archéologiques. Dans son essence spirituelle, cette sculpture équivaut à une fouille archéologique qui aurait mis au jour les multiples couches historiques du territoire de la Toscane.

Comme les Amérindiens, les premiers Européens ont entretenu une relation très étroite avec leur environnement. Les Européens vénéraient le chêne et vouaient un culte spécial aux clairières parsemées de ces grands arbres. Ils finirent par y construire leurs demeures, et c'était pour eux un péché de couper un chêne ou même d'en casser une branche ; quiconque enfreignait la règle se voyait infliger une sévère punition. Ils pressentaient que chaque arbre possédait un esprit propre, qui protégeait leur communauté. Les villages s'étendirent graduellement, et les chênaies se trouvèrent réduites à un seul arbre, appelé l'arbre de mai. Cet arbre finit par devenir un mât autour duquel on enroulait des rubans décoratifs.

En Amérique comme en Europe et ailleurs, avec la croissance de la population et le développement de la technologie, nous avons institué une coupure entre notre quotidien et l'histoire de notre

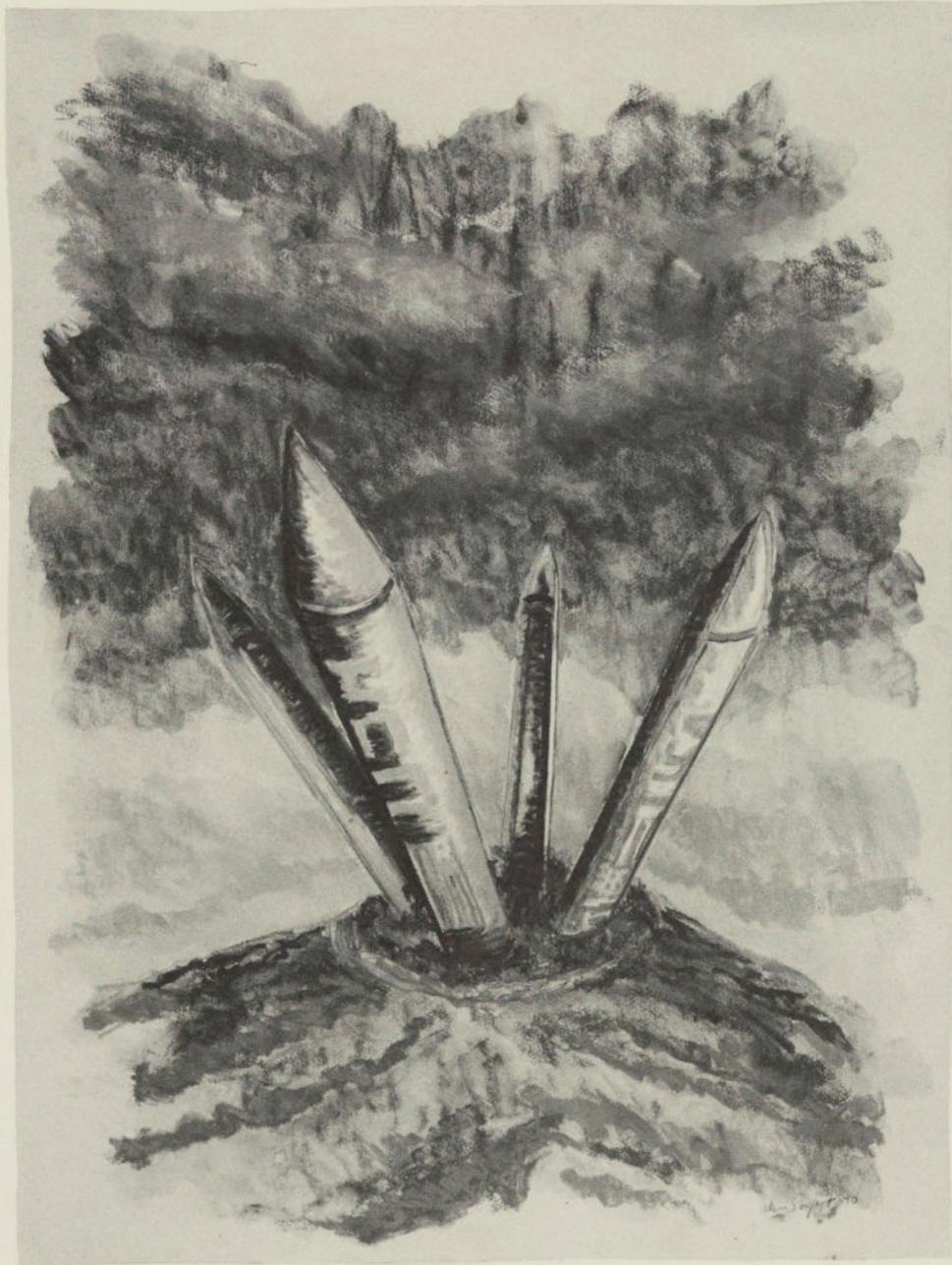
environnement naturel. Par ces séparations, nous nous sommes éloignés des cycles naturels de la terre, ne retenant plus de sa signification originelle que quelques rituels destinés au divertissement. Aujourd'hui, nous observons notre environnement naturel par l'intermédiaire de la télévision, et la plupart des gens en ont une compréhension secondaire plutôt qu'une expérience directe. Peut-être cela explique-t-il la consommation excessive que nous faisons de nos ressources naturelles, en dépit de l'évidence selon laquelle un comportement aussi indiscipliné est facteur d'appauvrissement plus que d'enrichissement. Mon art consiste à tenter de faire vivre au citadin et au banlieusard une expérience plus directe de la nature «historique». Par ces œuvres, je puis établir un dialogue entre la technologie contemporaine et notre environnement historique, dans l'espoir que l'humanité reconnaisse les liens qui l'unissent à son environnement naturel et qu'elle le considère avec respect. La perception erronée selon laquelle l'être humain est supérieur à la nature, et les ressources naturelles inépuisables, place ces deux entités dans une position précaire.

Comme on l'a vu au cours de la récente guerre pour le contrôle des ressources naturelles au Moyen-Orient, nous avons eu recours à des missiles pour protéger nos investissements dans l'environnement ; par contre, ces missiles ont aussi abouti à sa destruction.

Dans *Growing Protectors*, je désire illustrer l'ironie de ce traitement, mentalement dichotomique, que nous réservons à notre environnement naturel en ce XX<sup>e</sup> siècle. Cette sculpture est un missile Hawk qui, se fendant, fait place à une jeune forêt, comme une cosse qui s'ouvre pour donner naissance à une nouvelle génération. La forêt croîtra et atteindra la maturité, de sorte que la coque du missile se dégradera et retournera à la terre. Cela symbolise ma vision d'un monde harmonieux, équilibrant les besoins des consommateurs et le respect des phénomènes naturels, valeurs essentielles visées par ces besoins. La sculpture, d'acier inoxydable, est une reproduction à l'échelle du véritable missile.

Le concept même de monument public devrait être réévalué et redéfini à la lumière d'une perception beaucoup plus large de ce qui constitue la communauté. Les phénomènes naturels, les événements naturels et les créatures vivantes de la planète doivent être vénérés et célébrés au même titre que les êtres humains et leurs interventions dans l'histoire.

Alan Sonfist. Né dans le Bronx, New York, États-Unis, en 1946. Vit et travaille à New York.



Dessin au pastel de *Growing Protectors*, 1991  
Photo : Denis Farley

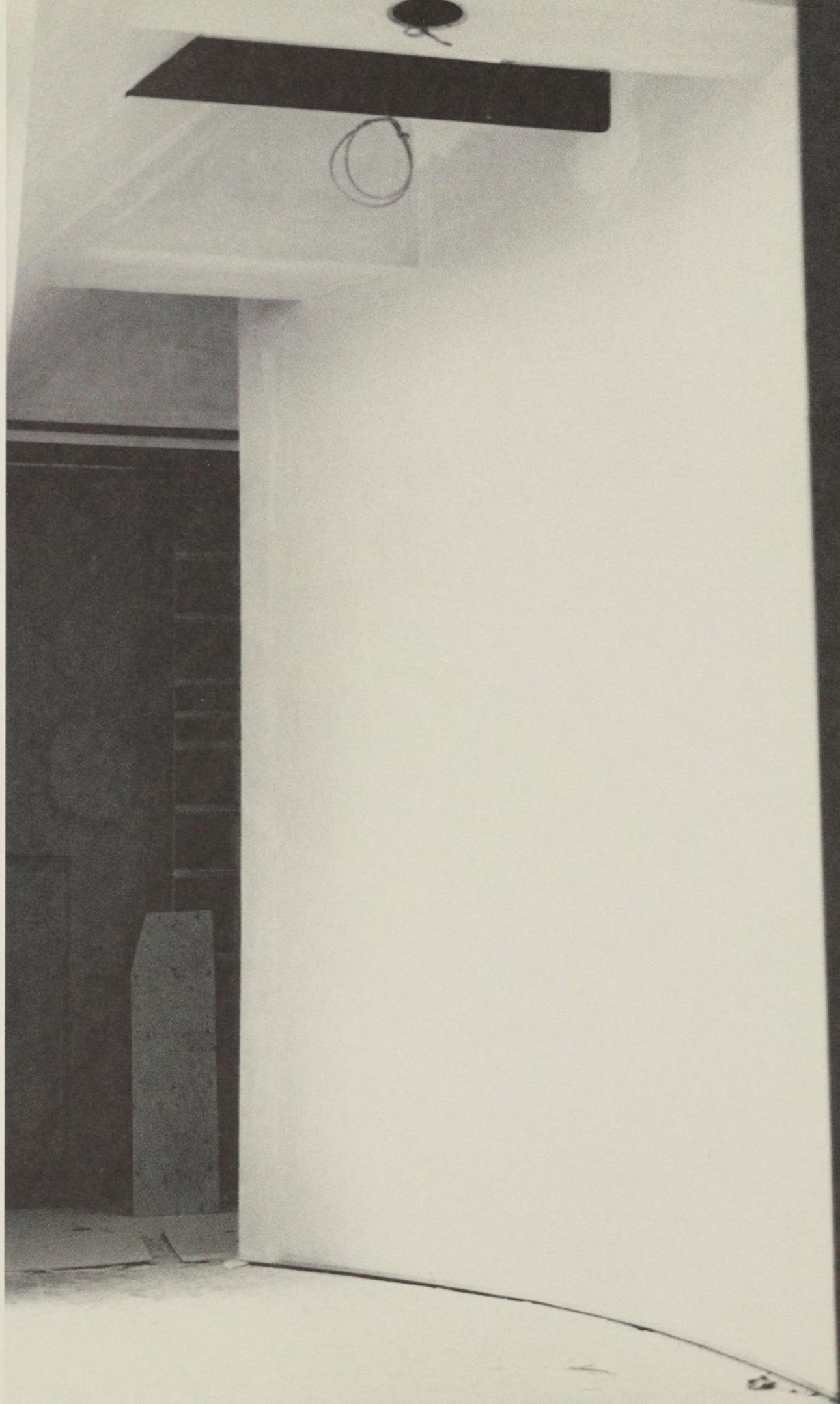
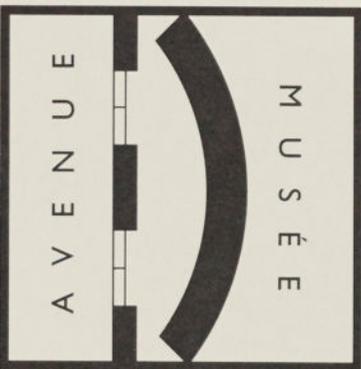
*M*es installations *in situ* ont toujours été conçues en fonction d'un site existant. Cette fois, au moment où j'écris ces lignes, le nouveau Musée d'art contemporain est un projet en cours de réalisation. Je déconstruis le musée au fur et à mesure de sa construction. Une œuvre *de situ*.

Le lieu que j'ai choisi est désigné comme aire de repos entre les salles d'exposition, une alcôve en marge du musée, d'où, à travers les carreaux des deux fenêtres, on jette un regard vers la rue Jeanne-Mance. C'est une zone tampon entre l'intérieur et l'extérieur, dans une ville où la liberté d'expression est régie différemment, par la loi, à l'intérieur et à l'extérieur.

Avec ses entrées et sorties sur les deux côtés de son grand mur courbé, ce lieu semble transitoire, continu ; c'est un corridor, un pont, un seuil, un moment imaginaire s'immisçant comme une pause à la fin d'un siècle. Le seul recul possible vient de la rue, du dehors.

Je m'intéresse à ce mur comme aux murs abolis, aux murs sur lesquels on écrit, à ceux devant lesquels on prie, à ceux qui servent d'abri ou qui s'élèvent comme des obstacles, aux murs nus.

Barbara Steinman. Née à Montréal (Québec), en 1950. Vit et travaille à Montréal.



*Elles seules, les idées philosophiques ne changent rien à la vie de l'individu. Si nous ne savons pas comment l'ancrer concrètement dans le cœur, voire dans les tissus du corps, la philosophie ne peut pas nous mener bien loin. À force de se concentrer sur les systèmes, les explications, les éclaircissements et les preuves, l'homme moderne dissipe son attention dans le seul domaine intellectuel et se coupe de la partie émotive et instinctive de sa nature, sans le développement de laquelle aucun pouvoir moral véritable n'est possible, car c'est là que résident les énergies les plus puissantes de notre être.*

Jacob Needleman

Plus que de s'endormir au volant, ce qui est troublant, c'est de se réveiller. On se demande soudain combien de temps on a dormi, et cette pensée, effrayante, vient ponctuer le mouvement monotone auquel on se laissait aller, rappelant, avec une douloureuse acuité, l'incertitude et la fragilité de l'existence. Rentrer chez soi à pied, au beau milieu de la nuit, en traversant un quartier densément peuplé, constitue un autre moment où l'état d'éveil peut être plus troublant que le sommeil — le silence assourdissant des foules qui dorment derrière leurs portes closes retentit dans la vacuité qui règne alentour, comme si une forte marée s'était momentanément retirée loin dans la mer. Au sein de cette vision silencieuse du monde interlope qui s'agite chaque nuit dans les rues inconnues de nos villes, les monuments à la vie éveillée se dressent, vides et immobiles, comme si une catastrophe les avait provisoirement rendus inutiles.

Il y a cependant une autre sensation d'éveil, peut-être plus troublante encore, et que ces événements ne font que suggérer : celle d'être «éveillé» tout en étant vivant — c'est l'état même de tout «hyperréalisme» authentique, le fondement immanquablement physique et l'aboutissement de tout «art conceptuel» véritable, cette incarnation incertaine du moment, cette insécurité à l'égard de l'infinitude du temps présent —, ce que seule la douleur peut nous faire connaître. Que l'on s'étende, immobile, dans l'obscurité, et ce sont les zones douloureuses qui délimitent l'être corporel. Les zones insensibles disparaissent, s'assimilant au corps de l'obscurité : invisibilité, ténèbres et anonymat. L'anonymat est une forme d'insensibilité sociale. Le sens commun et les conventions disparaissent dans l'insensibilité intellectuelle. La perte de sensation devient plaisir.

Lorsqu'on leur demande de définir le réel, la

plupart des gens se tournent vers l'intérieur, vers leur expérience personnelle. Ils pensent à des choses comme se frapper la tête sur une pierre, au visage de leur mère, à la perte de leur emploi. Ils ne se voient pas nécessairement là, à l'instant même où cette question leur parvient. Être éveillé est beaucoup plus difficile, beaucoup plus bouleversant et inquiétant que de rester endormi, même si l'on perçoit souvent le sommeil comme un lieu de transparence, d'invisibilité à partir de «l'autre côté», ainsi qu'en témoignent les nombreux exemples de «rêve dans le rêve» qui traversent les différentes cultures et l'histoire. («Je ne sais pas si je suis Chuang-tzu rêvant qu'il est un papillon, ou un papillon rêvant qu'il est Chuang-tzu» en est un célèbre exemple chinois, qui date du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère.) Comment savoir si l'on est éveillé ? Il suffit de se pincer jusqu'à ce que cela fasse mal, dit le vieil adage.

L'histoire des mentalités en Occident nous apprend que le corps, en tant qu'instrument de connaissance, a été supplanté par la raison et la logique (de la même façon que le «jour des morts» du paganisme européen a été remplacé par la Toussaint chrétienne, effectivement célébrée le même jour : que l'appellation malveillante de «sorcière» s'est substituée à celle de «prêtresse» (chargée, elle, d'attributs vitaux) ; que certaines formations géologiques étonnantes du Nouveau Monde, reconnues ou vénérées par les indigènes, ont rapidement été qualifiées de gorges, ravins, montagnes «du Diable» par les colons étrangers).

Le fertile univers souterrain de notre archéologie mentale — que nous appelons aujourd'hui l'«inconscient» — est ce qui vivifie le présent en nous reliant aux temps mythiques de l'action et de la création. À l'égard de nos esprits — conscients, modernes, actuels —, cet univers présente le même rapport que celui qui unit la terre (celle qui repose sous la rue et qu'on aperçoit à l'occasion entre les failles) aux structures artificielles auxquelles elle sert de fondation, mais qui, l'occultant, lui ôtent sa signification. C'est cette même terre qui unit notre monde urbain de tous les jours à son passé le plus lointain, celle-là même dont nous percevons toute l'importance lorsque nous nous aventurons au-delà de la ceinture urbaine pour retrouver des paysages naturels encore sauvages, même s'ils sont chaque jour davantage confinés dans ces réserves appelées «parcs nationaux». Là, naissent des sentiments inconscients, s'éveillent des sensations anciennes, avec plus d'évidence encore si le moment et le lieu coïncident avec un état de grande réceptivité, d'éveil qui nous semble à la fois étranger et familier. Depuis longtemps discréditées en tant que simples émotions ou sentiments, ces sensations et aptitudes profondes du cœur et de l'esprit humains jouent, dans les

anciennes cultures, un rôle central dans l'acquisition et l'utilisation de la connaissance, car sans elles, la connaissance n'aurait aucun sens.

Dans notre univers urbain, de plus en plus et souvent exclusivement composé de mécanismes et de structures artificielles, le corps (et ses fonctions) demeure l'un des derniers vestiges, sinon l'ultime vestige à partir duquel nous puissions vivre en étroite relation avec la nature. C'est peut-être son caractère irréductible qui nous empêchera, à la fin, de sombrer complètement dans le cartésianisme. Le psychologue autrichien Wilhelm Reich, qui fut incarcéré à cause de ses écrits (aussi pertinents que dérangeants pour les pouvoirs établis), avait compris que dans les sociétés industrialisées modernes, le corps était un paradigme négligé. Ainsi, pour atteindre l'esprit, son approche thérapeutique visait la guérison du corps par le toucher. «Quand je pose les mains sur le corps, disait-il, je pose les mains sur l'inconscient.»

De Reich à Mapplethorpe, les images et la conscience immédiate du corps et de ses fonctions ont été formulées dans les termes déstabilisants, troublants, menaçants, ceux-là mêmes qui illustrent la puissance de cette dichotomie qui, malheureusement, a souvent brisé la vie des créateurs et accentué les oppositions au sein de la collectivité. Dans le monde des arts visuels, la controverse suscitée ces dernières années par la censure des œuvres de Mapplethorpe et de Serrano, et qui est loin d'être terminée aux États-Unis, doit être envisagée comme une lutte dont l'enjeu est le corps, lutte qui s'inscrit donc dans le combat pour l'environnement : le corps est l'un des derniers champs de bataille où s'affrontent la nature et les forces humaines hostiles de l'ancien monde. Le grand combat dont nous sommes aujourd'hui les témoins ne se livre pas entre des convictions religieuses et morales opposées, entre le système juridique et les libertés individuelles, ou entre la nature et la technologie créée par l'homme, mais bien entre notre vie intérieure et notre vie extérieure. Notre corps est le théâtre même de cette lutte. C'est dans la suite du dualisme philosophique qui a séparé l'esprit du corps que se situe notre drame écologique, dont l'issue repose sur la prise de conscience que non seulement l'environnement naturel se confond avec le corps, mais que la nature elle-même est une forme d'esprit.

Le terme «écologie» constitue l'un des plus puissants descripteurs de notre condition actuelle et de notre avenir. Non pas l'écologie spécifique à la botanique, à la biologie ou à la climatologie, mais celle, plus globale et plus profonde, qui relève d'un système philosophique et moral (tout à fait contemporain et zen à la fois) où les éléments individuels ne sont pas considérés isolément, mais en tant que par-

tés d'un ensemble, d'un tout, où les interrelations ont préséance sur les objets, où l'attribution de valeurs est fondée sur des processus interactifs et non sur une quelconque hiérarchie absolue (le coyote est «mauvais» pour le chien de prairie, mais «bon» pour l'équilibre de la population animale). Notre plus grande responsabilité aujourd'hui, et notre crise morale la plus profonde, réside dans le fait que nous devons prendre en charge et réaliser, de façon tout à fait consciente, des actions qui, pendant des millénaires, ont constitué pour la nature un seul grand processus inconscient intégré. Le sentiment que la conscience de soi est un fardeau, pour le moment extrêmement pénible et dérangeant, pourrait devenir en lui-même un élément dynamique dans l'évolution de la Nature, sur la plus grande échelle qui soit.

Vues sous cet éclairage, les machinations que révèle la plupart des produits du monde des arts actuel — embourbé dans le mercantilisme confus qui a suivi la cassure formelle, l'effondrement des codes «esthétiques» et l'expression sauvage de l'individu des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles — paraissent de plus en plus banales, frivoles et déconnectées, à l'exception, évidemment, des quelques «phares» qui ont toujours été là pour nous montrer la voie. La pratique artistique du XX<sup>e</sup> siècle a cependant eu raison de mettre l'accent sur la vision et l'action individuelles. À l'instar des changements politiques véritables, la réorientation de la conscience et de la pratique environnementale ou sociale (qu'on devrait considérer comme formant un tout) ne peut être authentique que si elle procède en même temps de chaque individu selon ses propres termes. C'est là la véritable nature politique de la pratique spirituelle, que négligent habituellement les politicologues, et c'est pourquoi les religions orientales, avec l'importance qu'elles accordent à la sagesse et à la prise de conscience individuelles (les adeptes de ces religions sont des «pratiquants» et non, comme dans le cas du christianisme, des «disciples») représentent un apport vital à la résolution des problèmes de la vie contemporaine. Enfin, comme la nature elle-même nous l'a montré, tout changement, pour être mis en pratique avec succès — qu'il s'agisse de jouer du piano ou de faire du recyclage —, doit devenir inconscient et automatique, résider au plus profond du corps et non sur le bout de la langue (si privilégié par les critiques d'art).

En 1977, en Australie, durant une grave sécheresse, une caravane composée de Blancs et d'Aborigènes montés à bord de véhicules tout terrain quitta l'avant-poste de Wiluna en direction de l'arrière-pays. L'expédition avait pour but de ramener (ou de confirmer comme morts) les deux derniers individus du continent vivant encore selon la

tradition, vieille de 40 000 ans, des cueilleurs-chasseurs nomades. À mesure que cette éprouvante expédition progressait et qu'elle se faisait plus urgente (on finit par trouver les deux Aborigènes), des frictions commencèrent à se manifester entre le chef des guides aborigènes, un aîné qui avait connu les deux Aborigènes recherchés à l'époque où tous pratiquaient encore le nomadisme, et le chef, blanc, de l'expédition.

Il semblerait que les Aborigènes nomades aient eu pour tradition de faire brûler de larges étendues d'une herbe nommée spinifex, chaque fois qu'ils en voyaient au cours de leurs déplacements dans l'arrière-pays. Cette pratique répondait à plusieurs objectifs. D'abord, cela créait de la fumée, parfois visible à cent milles de distance, qui servait de point de repère pour les bandes aborigènes isolées qui parcouraient le vaste territoire. Ensuite, ces brûlis servaient d'engrais favorisant la croissance de quelques plantes dont se nourrissaient certaines populations de petits oiseaux dans le secteur. (Certaines de ces espèces de végétaux et d'oiseaux sont en voie de disparition depuis que les Aborigènes sont parqués dans des réserves.) Selon nous, les Aborigènes accomplissaient ces gestes de façon tout à fait «inconsciente».

Voici d'où provenaient les tensions qui régnaient au sein de l'expédition : à mesure que le voyage s'accélérait, et qu'on rencontrait, sans s'arrêter, des étendues de spinifex, le vieil Aborigène devenait de plus en plus irritable et insupportable. Lorsqu'on lui demanda quelle était la raison de son irritation et de son hostilité, il répondit simplement qu'il était «de mauvaise humeur et troublé». Afin de pouvoir poursuivre leur route, les Blancs finirent par accepter que la caravane s'arrête de temps à autre, à l'aller comme au retour avec les deux Aborigènes retrouvés, afin que les Aborigènes puissent faire brûler des touffes de spinifex, faisant monter un énorme nuage de fumée très haut dans le ciel. Tous furent d'excellente humeur pendant tout le reste du voyage.

À ce point critique de notre histoire collective, notre relation avec le paysage et ses éléments naturels et artificiels doit, pour réussir, devenir aussi inconsciente que celle des Aborigènes avec le désert. À mesure que les pièces manquantes du casse-tête se dessinent, vaguement, en cette fin de siècle, nos aspirations et nos actions — qu'il s'agisse de bâtir une maison, d'éliminer des déchets, de faire des affaires ou de créer une œuvre d'art — devraient, si elles ne sont pas en concordance avec le monde naturel intérieur et extérieur, susciter au plus profond de nous ce même sentiment de mauvaise humeur et de malaise qui, s'il ne disparaît pas, rend toute nouvelle action impossible.



Photos : Kira Perov

#### Bibliographie

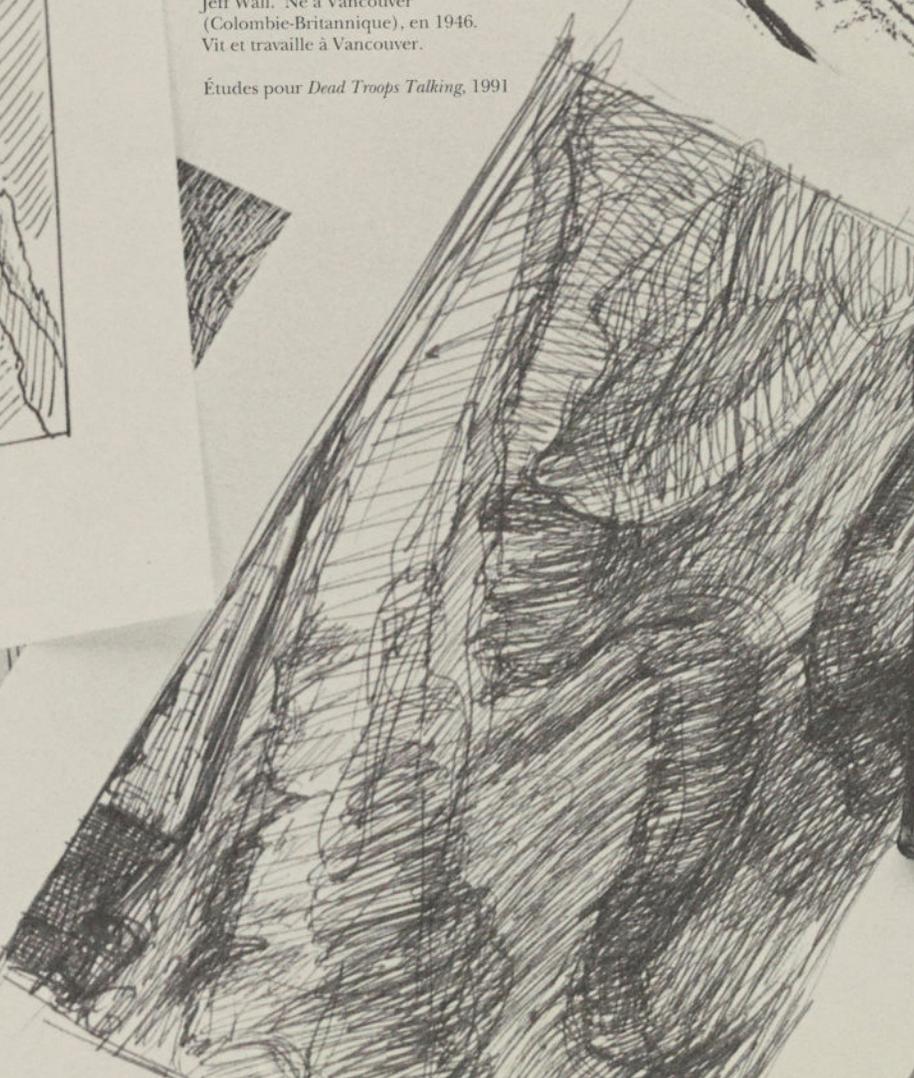
- Berman, Morris, *The Reenchantment of the World*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.  
Needleman, Jacob, *Lost Christianity*, New York, Doubleday, 1980.  
Peasly, W.J., *The Last of the Nomads*, Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, 1983.  
Reich, Wilhelm, *Selected Writings*, New York, Noonday Press, 1973.  
Watson, Burton, (trad.) *Chuang Tzu: Basic Writings*, New York, Columbia University Press, 1964.

Bill Viola. Né à New York, États-Unis, en 1951. Vit et travaille à Long Beach, Californie, États-Unis.



Jeff Wall. Né à Vancouver  
(Colombie-Britannique), en 1946.  
Vit et travaille à Vancouver.

Études pour *Dead Troops Talking*, 1991



84 À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

croyais caché aux yeux des personnes qui pourraient venir faire visite à mes parents.

Et ma pensée n'était-elle pas aussi comme une araignée au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé même pour regarder ce qui se passait au dehors ? Quelque chose restait entre moi et lui, le bordait d'un mince linge spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je ne la prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas sa humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. Dans l'espace d'écran diapré d'écran différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi plus intime, la poignée sans cesse en mouvement que gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. C'était même si je l'avais acheté à Combray, en l'apercevant devant l'épicerie Borange, trop distante de la maison pour que Françoise pût s'y fournir comme chez Camille, mais mieux achalandée comme papeterie et librairie retenu par des ficelles dans la mosaïque des brochures des livraisons qui revêtaient les deux vantaux de sa porte plus mystérieuse, plus semée de pensées qu'une porte cathédrale, c'est que je l'avais reconnu pour m'avoir cité comme un ouvrage remarquable par le professeur ou le camarade qui me paraissait à cette époque détenu le secret de la vérité et de la beauté à demi pressenties, demi incompréhensibles, dont la connaissance était un but vague mais permanent de ma pensée.

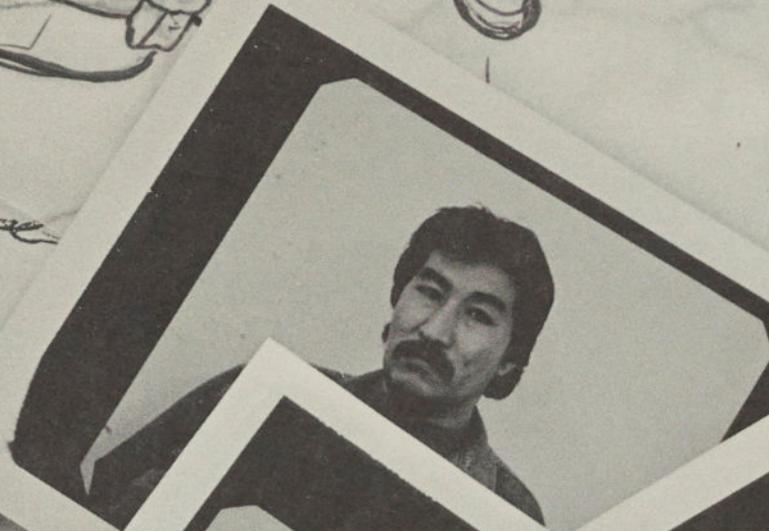
Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas « réels



## DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN

85

Comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune; l'ingé-  
 niosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à exprimer purement et simplement les personnages réels était un perfectionnement décisif. Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour la grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous est opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'en une petite partie de la notion totale que nous avons de lui que nous pourrions en être émus; bien plus, ce n'est qu'en une partie de la notion totale qu'il a de soi qu'il pourra l'être lui-même. La trouvaille du romancier a été de voir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à nous par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard? Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs toute émotion est décuplée, où son livre nous trouble à la façon d'un rêve mais d'un rêve si clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il nous chaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception; (ainsi notre cœur change, dans la vie, et c'est la pire douleur; mais nous ne la connaissons que dans la lecture, en imagination: dans la réalité il change, comme certains phénomènes de la nature se produisent, assez lentement pour que, si nous pouvons constater successivement chacun de ses états





*Dans son expérience la plus spirituelle, dans l'emprise la plus forte de la culture même, [la femme] reste au centre d'elle-même : formant autour d'elle des cercles de plus en plus larges — selon ses dimensions les plus profondes.*

Lou Andreas-Salomé, 1914 \*

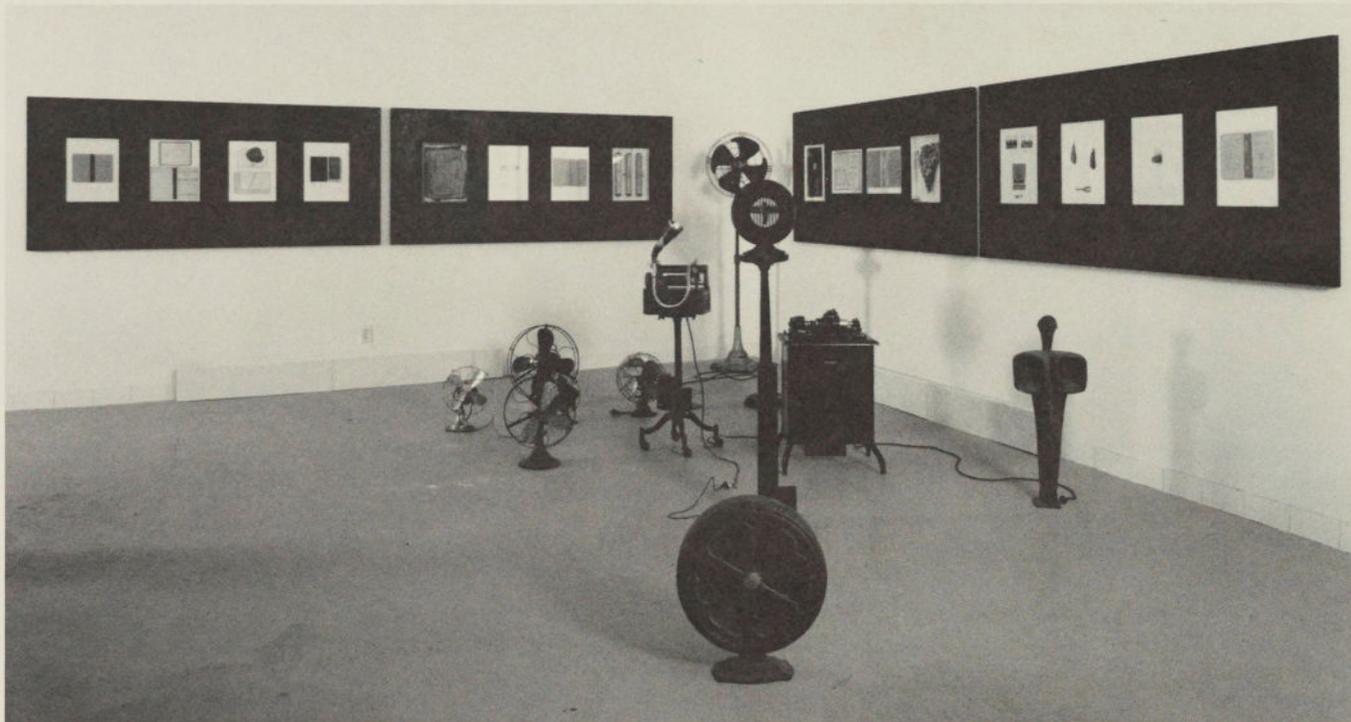
Mon travail reflète le processus évolutif de changement et de constant lâcher-prise où l'intériorité gagne en profondeur à chaque élan : c'est la mémoire de l'expérience qui s'épanouit au long d'un chemin qui fait corps avec la Vie.

\*Publié en français dans *L'Amour du narcissisme*, Paris, Gallimard, 1970, p. 88.

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.



En haut : *Le Musée des Traces*, 1989. Photo : Richard-Max Tremblay.  
En bas : *Canal de Soulanges, environs de Montréal* (élément du *Musée des Traces*), 1987.  
Photo : Irene F. Whittome.



*Émanation*, 1991. Travail en cours de réalisation.

Le nom du véhicule, «Poliscar», a la même étymologie que les mots police et politique(s) : le vocable grec *polis*, qui signifie cité, État. Dans la Grèce antique, le mot faisait davantage référence à un type de société caractérisée par son sens de la communauté et la participation des citoyens (*polites*) aux choses de la cité qu'à une institution ou à un lieu. Être un citoyen, c'est par définition jouir du droit de cité et de protection, être membre à part entière d'une communauté et, par conséquent, être admis aux droits et privilèges de tout être humain libre. Dans cette optique, le Poliscar est censé jouer un double rôle : faire apparaître sous son vrai jour l'exclusion du sans-abri et lui fournir le moyen de jouer un rôle actif au sein de la cité.

Le sans-abri fait véritablement partie de la vie urbaine : il vit littéralement dans la rue, marchant jour et nuit dans la ville ou y travaillant ; ses lieux de repos sont les parcs, les squares et les abris de fortune. Cependant, paradoxe de son existence, alors qu'il est confiné aux lieux publics, il est politiquement exclu de la place publique qui, en vertu de la Constitution, est un espace de communication. Expulsé de la société vers la place publique, il est pourtant réduit à y jouer le rôle d'un personnage sans voix ni pensée. Vivant dans le monde, mais en même temps hors du monde, il est plus que quiconque celui qui, littéralement, n'a pas de lieu. On l'exclut et on l'infantilise et, dans cette situation il n'a ni voix ni droits. Aussi longtemps que son silence emplira la place publique, le seul moyen de lui rendre le monde sera de lui donner la parole.

Le Poliscar est conçu pour un groupe particulier de sans-abri, ceux qui tirent leur maigre revenu de la revente d'objets abandonnés dans les rues. *Son but n'est ni d'apporter une solution à la crise des sans-abri, ni de participer à la production de masse.* Au-delà de l'aide matérielle qu'il procure, Poliscar est avant tout une expérience dans le domaine de la communication et des équipements culturels et sociaux. Cette machine, conçue pour améliorer la perception qu'ont d'eux-mêmes les sans-abri, leur procure le moyen de s'exprimer et de contrer les préjugés entretenus par les médias à leur sujet, et qui les déclassent vis-à-vis de la société.

Le véhicule est équipé d'un *compartiment de stockage* propre à recueillir un volume d'objets beaucoup plus grand que celui des chariots et autres instruments de transport habituellement utilisés à cette fin. Il est doté d'une *cabine fermée* assurant la protection de l'utilisateur ou utilisatrice et de ses biens personnels contre les intempéries, la pollution, les collisions, les agressions et le vol. Cette cabine est un espace privé ; on peut y dormir, se reposer et faire sa toilette. Le véhicule est doté d'un *moteur électrique auxiliaire* facilitant les manœuvres en ville ; d'un *système de traction spécialement conçu* pour les bordures de trottoir, les nids de poule, les sols mous

et autres accidents de terrain ; d'un *module de communication et de sécurité* permettant à l'utilisateur ou utilisatrice, grâce au réseau de communication propre aux sans-abri, de garder le contact et d'échanger divers renseignements essentiels avec le reste de sa communauté, tout comme de diffuser des émissions d'intérêt personnel ou général destinées tant aux sans-abri qu'à l'ensemble du public.

*Compartiment de stockage extensible* : une fois déployé à sa pleine capacité, le compartiment peut contenir trois fois plus de matériel qu'un chariot ordinaire. Il sert à stocker temporairement des matières recyclables (plastique, métal, verre, cartons et papiers, que ce soit sous la forme de bouteilles, de canettes en aluminium, de papier d'ordinateur, de journaux, de papier registre, etc.) aussi bien que les objets revendables dans la rue (outils, accessoires ménagers mis au rebut, appareils d'éclairage et autres appareils électriques, meubles, tapis, éléments de décoration et autres biens trouvés sur les trottoirs ou dans les boîtes à ordures). L'espace de stockage comporte des divisions amovibles pour le tri et le classement des objets.

Sous le compartiment de stockage est aménagé un *lit rétractable*. Lorsque le véhicule est en service, cet espace peut servir à transporter un bébé ou un chien, ou à ranger la literie et les couvertures.

Le *moteur électrique* et la *batterie* prennent place entre le logement du lit et le compartiment de stockage. Le *pupitre de commande* est fixé à un bras articulé qui peut passer d'un côté à l'autre du véhicule.

Le Poliscar est fait de fibre de verre renforcée. Les fenêtres sont pourvues de vitres en Lexan, matériau très solide, comparable au plexiglas et utilisé dans la fabrication des casques d'astronautes.

Très simple à manœuvrer, le véhicule peut se déplacer sans qu'on doive le pousser ni le tirer, grâce à un petit moteur électrique de puissance convenable. Il peut se mouvoir dans les deux sens — cabine ou compartiment de stockage vers l'avant.

Dans un *casier* voisin du moteur, le ou la nomade des villes peut ranger divers objets indispensables : eau, boissons diverses ; nourriture (aliments de régime) ; aliments pour bébé ; nourriture pour chien ; ustensiles de cuisine ; articles de toilette ; trousse de secours (incluant injections d'urgence en cas d'infection ; médicaments contre l'asthme, le diabète, les carences alimentaires, ou contre les empoisonnements et les surdosages de drogue ou d'alcool ; somnifères ; vitamines ; contraceptifs ; nécessaires pour tests de grossesse, de sida, etc., ainsi qu'un registre des antécédents médicaux) ; masque à gaz ; parapluie ; lotion de bronzage et lunettes de soleil ; réveil ; petits articles de bureau ; livres ; jouets et jeux ; bandes audio et vidéo ; sacs à rebuts ; pièces de rechange ; objets utilitaires (lampe de poche, jumelles, outils pour faire des répa-

rations urgentes ou pour attacher le véhicule à un autre Poliscar) ; enfin, objets de valeur (argent, documents personnels et officiels, bons alimentaires, réserves d'alcool et de drogue, etc.).

*La cabine* : on y entre par le pare-brise amovible en Lexan. Son pavillon est transparent, les autres panneaux sont translucides. Pour la ventilation, le pare-brise, muni d'un essuie-glace, ouvre vers le dehors. Une *table* amovible est destinée aux repas, aux jeux de société et autres activités. Une autre, toujours amovible, sert à la préparation des repas et au lavage ; enfin, une troisième, une fois rabattue, libère une *sortie de secours* qui peut servir à la ventilation pendant les journées ou les nuits chaudes.

*Le module de communication* : situé sur le toit de la cabine, il comporte un écran-témoin, des haut-parleurs, un babillard électronique, un panneau solaire, un «caméscope» fonctionnant aussi comme caméra de surveillance, une antenne de télévision télescopique et des feux de détresse. Le module peut pivoter vers les spectateurs (écran télé), le soleil (panneau solaire) ou la zone dangereuse à surveiller ou à filmer (caméscope). Il est orientable en tous sens, indépendamment de la position du véhicule.

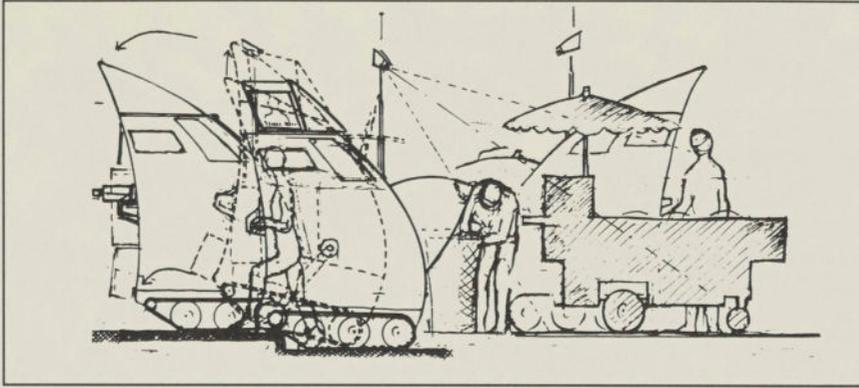
L'écran-témoin, les haut-parleurs, le babillard électronique et le caméscope permettent la réception ou la diffusion d'émissions spéciales, de communiqués ou d'informations. À l'exception des haut-parleurs et de l'écran-témoin, tous les dispositifs électroniques fonctionnent à l'énergie solaire.

L'image, le son et le texte seront diffusés à partir du Centre de communication des sans-abri, ou à destination de celui-ci. Le contenu, la structure, la teneur comme le mode de dialogue des émissions seront, après discussions, décidés par les utilisateurs et utilisatrices des Poliscars, les usagers et les représentants de divers groupes et individus parmi les sans-abri et le public en général. On privilégiera les émissions réalisées par et pour les membres de la communauté des sans-abri qui ne disposeront pas de véhicules.

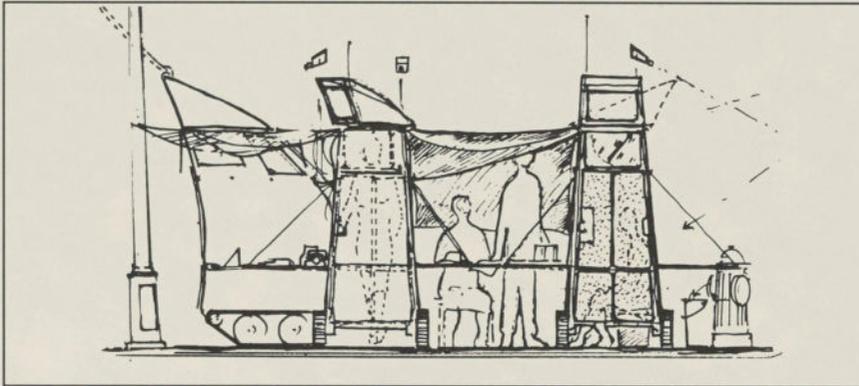
*Le Centre de communication des sans-abri*, intégré d'emblée au projet, fera aussi partie du futur Centre municipal des sans-abri. Il sera équipé d'un studio sommaire et d'appareils de télédiffusion. Il servira également de centre culturel et sera accessible aux divers groupes qui composent la population des sans-abri, compte tenu de leurs besoins spécifiques. Au stade initial du projet, le Centre mènera une discussion sur sa *constitution*. À terme, il serait plus que normal qu'on y trouve un atelier d'entretien et de réparation des Poliscars, un central radio, ainsi qu'un véhicule d'urgence ou une ambulance.

Krzysztof Wodiczko  
et Restless Productions, mai 1991

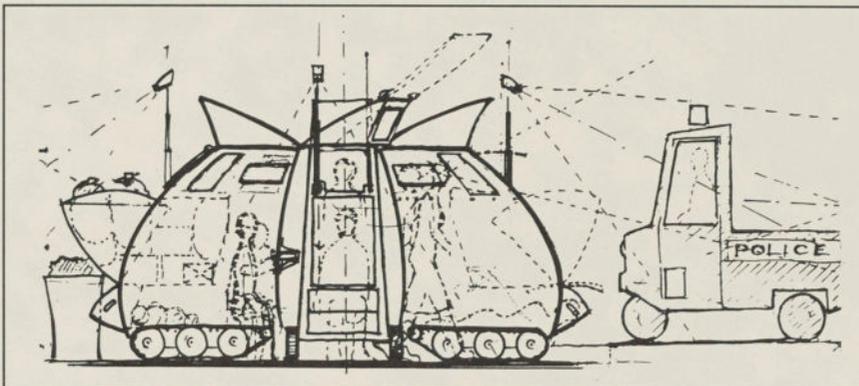
**Krzysztof Wodiczko.** Né à Varsovie, Pologne, en 1943. Il s'établit à Toronto (Ontario) en 1977. Vit là où il travaille.



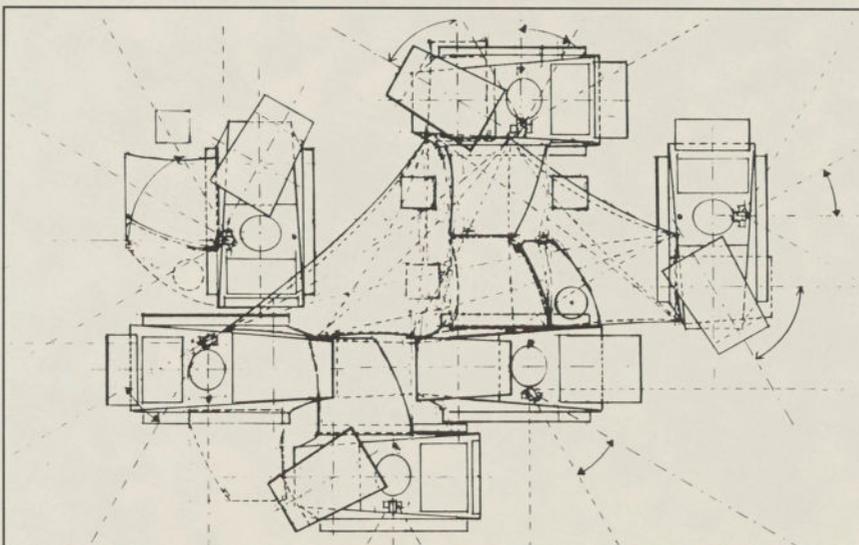
Le dessin n° 1 illustre un Poliscar franchissant la bordure abaissée d'un trottoir. On comprend ici l'avantage des rainures et de la pente. Cette situation critique est des plus fréquentes dans l'itinéraire de tous les véhicules parcourant la ville. D'autres systèmes de roulement pourraient éventuellement s'avérer plus efficaces. À l'arrière-plan, on aperçoit la voiture d'un marchand ambulant. Ce véhicule est aussi propulsé par un moteur électrique qui facilite les manœuvres dans le contexte urbain.



Le dessin n° 2 montre trois Poliscars composant un marché à ciel ouvert. Des bâches de plastique forment un toit provisoire entre les véhicules et les réverbères, les arbres ou les poteaux de clôture auxquels elles sont attachées. Des tables spécialement conçues, ou improvisées, sont fixées sur les côtés des véhicules pour former une chaîne de comptoirs de vente. On peut aligner ainsi un nombre illimité de véhicules et constituer un long marché à ciel ouvert pour les sans-abri. Les caméras aident à surveiller les articles. Les écrans-témoins peuvent servir à la publicité des soldes offerts, ou à attirer l'attention des acheteurs grâce à des émissions commerciales et divertissantes.



Sur le dessin n° 3, quatre Poliscars sont déployés en rang afin de faire face à une situation d'urgence (position de défense). Les véhicules sont attachés les uns aux autres, de sorte qu'ils ne peuvent être déplacés ou dispersés que difficilement. Les caméras de surveillance et les écrans vidéo sont dirigés vers l'avant. Une émission spéciale préenregistrée, étayée de communiqués ou de déclarations appropriées, préconise la non-violence. D'autres dispositions des véhicules, moins spectaculaires mais non moins défensives, peuvent être adoptées : alignement le long d'un mur ou d'une clôture élevée, rassemblement en demi-cercle, etc.



Sur le dessin n° 4, on peut voir six Poliscars disposés de façon à occuper adéquatement un parc, un square ou un espace vacant entre les édifices. Avec leurs tables amovibles, les véhicules délimitent des zones pouvant servir à faire les repas et à manger, ou des lieux pour les réunions d'éducation, de loisir, d'information politique ou d'activité sociale.

Les bâches tendues entre les véhicules les protègent des intempéries. Les écrans de télévision peuvent être orientés soit vers l'extérieur, soit vers le centre de la place ainsi formée. Les caméras de surveillance embrassent toute la surface occupée. Comme l'installation est fixe, il faut orienter les panneaux solaires face au soleil afin d'emmagasiner de l'énergie pour alimenter les dispositifs électroniques.



TRADUCTIONS ET VERSIONS ORIGINALES

DENNIS  
ADAMS

ON N'EST PAS CANADIEN  
ON N'EST PAS FRANÇAIS  
ON N'EST PAS ANGLAIS  
ON N'EST PAS MOHAWK  
ON N'EST PAS AMÉRICAIN  
ON N'EST PAS ANTI-AMÉRICAIN  
ON N'EST PAS POLITIQUE  
ON N'EST PAS NEUTRE  
ON N'EST PAS FRANC  
ON N'EST PAS SILENCIEUX  
ON N'EST PAS TRANQUILLE  
ON N'EST PAS RÉVOLUTIONNAIRE  
ON N'EST PAS WARRIOR  
ON N'EST PAS LA POLICE  
ON N'EST PAS JUSTICIER  
ON N'EST PAS BORNÉ  
ON N'EST PAS VICTIME  
ON N'EST PAS CAMÉLÉON  
ON N'EST PAS CONTORSIONNISTE  
ON N'EST PAS BÂTARD  
ON N'EST PAS MISSIONNAIRE  
ON N'EST PAS ACTEUR  
ON N'EST PAS SPECTATEUR  
ON N'EST PAS DIVERTI  
ON N'EST PAS AMUSÉ  
ON N'EST PAS TOUCHÉ  
ON N'EST PAS LÉPREUX  
ON N'EST PAS ISOLÉ  
ON N'EST PAS COMPRIS  
ON N'EST PAS CONSIDÉRÉ  
ON N'EST PAS COMMÉMORÉ  
ON N'EST PAS OUBLIEUX  
ON N'EST PAS SOLLICITÉ  
ON N'EST PAS SOLLICITEUR  
ON N'EST PAS EN ATTENTE  
ON N'EST PAS DÉTENDU  
ON N'EST PAS DÉGONFLÉ  
ON N'EST PAS HYSTÉRIQUE  
ON N'EST PAS OBSÉDÉ  
ON N'EST PAS L'HISTOIRE  
ON N'EST PAS L'AVENIR  
ON N'EST PAS PRÉPARÉ  
ON N'EST PAS PARANOÏAQUE  
ON N'EST PAS SEUL

Dennis Adams. Born in Des Moines, Iowa, United States, in 1948. Lives and works in New York, United States.

IDA  
APPLEBROOG

I am often asked why I seem to be so pre-occupied with violence in my work. My answer is "It's not me; it's the world."

The newspapers, the radio, and especially television reduce their content to a form of Muzak, leading to monumental amnesia. The show must go on – the show must end; the news must go on, but the news never ends, presenting us with

SERIAL MURDERS, REGULAR MURDERS,  
CHILD ABUSE, AIDS, WAR, SEXISM,  
AGEISM, DRUGS, VANDALISM, TER-  
RORISM, THE ENVIRONMENT, GANG  
RAPE, REGULAR RAPE, EUTHANASIA,  
DEATH CAMPS, BATTERED WOMEN,  
SADISM, MASOCHISM, HOMOPHOBIA,  
CENSORSHIP, HOMELESSNESS...

This is our world. I dissect it. I assemble it. I call it art.

Ida Applebroog. Born in the Bronx, New York, United States, in 1929. Lives and works in New York.

DOMINIQUE  
BLAIN

Un fonctionnaire du gouvernement colonial pointa du doigt une petite île et les ruines d'un vieux fort: «Le premier poste français en Afrique occidentale. Nous avons mis trente ans à conquérir le Sénégal. Cela n'a pas été facile. C'était un peuple de grands guerriers, et puis il y a eu la fièvre, le manque de vivres. Non, cela n'a pas été facile.»

Trente ans de guerre, tant d'héroïsme et de sacrifices oubliés! «Et qu'est-ce que la France retire de Dakar?

— Surtout des cacahuètes.»

Des cacahuètes! Je songeai aux trente ans de guerre... «Cela me semble bien peu.

— Sachez, Madame, que les cacahuètes sont très importantes.»

Grace Flandrau, *Then I Saw the Congo*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929

Dominique Blain. Born in Montréal, Québec, in 1957. Lives and works in Montréal and in Los Angeles, California, United States.

CHRISTIAN  
BOLTANSKI

I don't really know myself. We are all so complicated, and then we die. We are a subject one day, with our vanities, our loves, our worries, and then one day, abruptly, we become nothing but an object, an absolutely disgusting pile of shit. We pass very quickly from one stage to the next. It's very bizarre. It will happen to all of us, and fairly soon too. Suddenly we become an object you can handle like a stone, but a stone that was someone. There is no doubt something sexual about it.

Now I am working with photographs and clothing. What they have in common is that they are simultaneously presence and absence. They are both an object and a souvenir of a subject, exactly as a cadaver is both an object and a souvenir of a subject. Clothing reminds you of the person who was in it. It's an experience everyone has had: when someone in the family dies you see their shoes, see the form of their feet. It is a hollow image of the person, a negative. It might sound pretentious but what I am really interested in is the soul, which differentiates a subject from an object, which differentiates someone from nothing. [...]

My activity is almost always derisory, phantasmagorical, like in *Les Ombres*. It has a transient quality. My monuments are not made of bronze, but of tin. They are biscuit boxes. My clothing is not of lead but of real cloth that will rot. It is something light, you could pack up and carry on your back. Things that don't last. My work will disappear; that comes from the tradition of the Jews of Central Europe. My work is caught between two cultures, as I am. To be a Jew is also to choose to be a Jew, as I have decided to be a Jew. There is a rapport between the image of the Romantic artist and the Jew. They are both people with a destiny to accomplish and at the same time, on earth, they are nothing. [...]

A few years ago I had the idea that the artist was someone who holds a mirror and that all those who look in this mirror recognize themselves, but each one sees a different image. The one who holds the mirror has no further existence. Since to live, for me anyway, has always been something extremely difficult and horrible, I think that I became an artist so that I would no longer have to live. That is a very Christian idea, to give yourself entirely to others, that you are nothing but their image.

Excerpt from an interview by Georgia Marsh, "The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski," *Parkett*, No. 22 (Dec. 1989), p. 36-41.

Christian Boltanski. Born in Paris, France, in 1944. Lives and works in Malakoff, France.

GILBERT  
BOYER

THE ARTIST IN CONVERSATION  
ON A HEARING DAY

– This is your first exhibition at the museum. But for whose eyes is it? For the continuation of what world? For the continuation of the art world? For the continuation of the art-business world? For the continuation of your career? To prove the museum's international character? Or the unerring taste of the curators (this would be preferable, since you are included in the selection)? Or the indisputable quality of the works produced by the artists?

– I know, I know, but I'm there to talk, to let others talk and listen. Everyone is summoned. I hear and I make myself heard. And I often wonder whether places like museums and galleries aren't becoming increasingly inadequate for art, for men and women in the world.

These words are in some ways questionable. It is neither common nor strategic for an artist to display his uncertainties about the creation of his own works, about the suitability of art in museums, and about the artistic community. The artist cannot manage to forget that he is the stage director of his work in the world, and of his career in the community. Works and artists, both engaged in two arenas in which they come under two very different orders: one of sensibility, and the other of economics. Isn't there one order that prevails over the other? That obliges the other? Can the artist restore a balance between the two without betraying himself? And who do these orders really apply to?

– You may be having trouble producing something appropriate. So, all through the days of creating this in situ installation, you refuse to invest this site that attracts you: the museum. But do you know who the work is actually intended for? For everyone? For the general, art-loving public? For specialists in the art field? For public and private collectors? And in what proportions? Who do you really want to sensitize? Are the choice of subjects represented and the aesthetic quality of the works the only thing, or is the appropriateness of the artistic gestures and their exhibition sites also to be observed and discussed?

– You're right, I find myself increasingly uncomfortable with our current methods. They may not always be appropriate. We keep on imitating the same concepts of what constitutes a work of art. We do not manage to really question the way the work fits into the world, nor to invest it with new meanings. There is, around us, a new world exploding, and yet we persist in signing our works in the same kind of frame. With varying degrees of success, I set myself up differently –

I slip into different contexts to grasp the world, to consider the world.

When these unanswered doubts and questions shake the artist, he is taken by the urge to escape the art world, the museum, the artistic model. For new problems, new solutions. What if the site of his own concern were exhibited within the space of art and the artistic community? – even though this community has also absorbed the faults it enjoys denouncing and selling. Some of the art produced occupies the field of denunciation of social oppressions, inequalities and all kinds of abuses of power. It is important to pay attention to them and to work on them. But the urgency of the world is not only this or that, this guilty party or that one; it is also, and above all, the fact of recognizing, deep down, that we maintain stratified relations with the world, relations made up of prejudices of habit, silent assumptions, knowing looks, which diminish our ability to take proper action. Art can denounce prejudices and injustices by representing them, but the behind-the-scenes world of art reflects them, too, because that same world is a microcosm of the larger world.

– I wonder, and am surprised by these contradictions. And if, for the museum, my presentation of works, and their siting, revealed the weakness of the way art and the artistic community fit into this world...

Gilbert Boyer. Born in Longueuil, Québec, in 1951. Lives and works in Montréal, Québec.

One image, in particular, recurs constantly in Geneviève Cadieux's work: that of a wound (in French, a *blessure*). The wound notion itself first appears in the title of one work, *La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges*. This piece, a monumental-size diptych, showed an enlarged reproduction of a plate from Saint-Exupéry's *The Little Prince* with, to its left, an enlargement of a photograph by E.J. Bellocq. The Little Prince illustration portrayed that character in his ceremonial costume, sword in hand, but with his face scratched out, obliterated. The female nude, which we see from the back in the Bellocq photograph, is one of his many photographs of prostitutes, in which the head was covered with black hatching. In both these images – The Little Prince and the prostitute – the identity is missing, the body is left on its own, a covering, a membrane emptied of its contents, gaping, vulnerable and suffering. For Geneviève Cadieux, this suffering is a quest; the scar forever retains the memory of its wound. The memory imprinted in the body sets off the liberating word.

In *Trou de mémoire, la beauté inattendue*, we see the enlargement of a scar that runs across the photographic surface diagonally and is reflected in a burnished mirror. The scar seems to be looking there for its double, the Other, the cause, or perhaps the effect, of the wound. Viewers who come near are themselves taken up in this mirror play, caught in this field of skin and hair, in these traces of the stitches that closed up the flesh. The wound becomes the spectator's own, in osmosis with the work, part of one's field of gravity: this boundless attraction, this relationship of the visible to the invisible, this passage to the other side of the mirror is a strange voyage, a voyage into the unknown, with an element of fear and dread. In this tragic opening of a wound, an opening in which life and death circulate freely, in the strength of the motion that connects one to the other – like a positive pole that can only bind with a negative pole – the viewer discovers a form of beauty, however unexpected. The scar is presented here as an immense surface into which the viewer plunges: beyond it, what is there? Since a photograph is essentially a mnemonic device, what is the memory of this scar then? What is there beyond the suffering and the void?

Taken up again in *La féture, au chœur des corps*, the scar photograph acts, this time, as support for a photograph of a kiss. As if merged together because of the monumental scale of their presentation along the glass façade of the Canadian pavilion at the Venice Biennale, the images offer a twisted view of reality, a monstrosity that has elements of the tragic, the bizarre and the absurd, all at once. Again in this work, viewers are confronted with a sea of skin that draws them in and distances itself from them at the same time, in a jarring, testing relationship, deferred by the reflection of the trees and clouds,

and by the plays of light produced at different times of day in the gardens housing the pavilion. The atmospheric dimension of the piece thus adds to the depth of the intention, by making the work part of a further temporality, that of the here-and-now of the installation. The play of the reflections gives it greater abstraction, and confers on the images used as starting points, a greater impression of chaos. It is in the midst of chaos that things are called upon to redefine themselves, and that fundamental truths reemerge.

The notion of wound reappears, figuratively, in a triptych created in Geneva and entitled *Portrait de Famille*. The installation consists of three cases devoted to father, mother and daughter. On one surface of the case allotted to the father, we can see his torso, on which the daughter's lips are superimposed. This superimposition creates a strange effect, as if the father's chest were gaping, open like a wound. Red and black marks cover the torso. The whole thing looks like a bruise... which is simply the passage of a wound, expressing the uneasy relationship between father and daughter, man and woman, feminine and masculine. In the whole triptych, the only relationship singled out directly is that between father and daughter, all of its possibilities and impossibilities thus underscored.

The wound, psychological or corporeal, mental or physical, is what leaves a mark; photography is what records, what therefore marks the passage of time, the passage from life to death – passage, period. Through her photographic investigations, Geneviève Cadieux explores the range of human emotions, using a contemporary tool, the medium of photography, the language of our time.

■ Chantal Pontbriand

Geneviève Cadieux. Born in Montréal, Québec, in 1955. Lives and works in Montréal.

#### L'IDÉE D'UNE CONSTRUCTION

The factories have closed. The men are leaving, carrying empty lunch pails.

The industrial buildings remain, abandoned sheds falling into ruin. Yet these nineteenth and early twentieth-century structures still reveal an essential core of built formations that are found both in later, now familiar, modern buildings, as well as in the now less familiar traces of a persistent, sentient knowledge of building rooted in ancient craft traditions. Brick placed correctly upon brick; a column next to a column, and beams securing their loads; screen walls defining precise, interior formations... all authentic, physical devices, depicting the substance of a loft-like construction.

Within cities, new, loft-like "factories" have replaced the industrial buildings of the first industrial age: the museums. Look at this Museum building, for example. A veneer of thin slabs of concrete that abut, awkwardly, with other thin slabs; hollow columns next to hollow columns; beams preempted of their bearing; an arcade that is a blind passage to nowhere; a blind wall; confused interiors... a profusion of devices that are all no more than a parody of built formations. The assembly of thin and hollow fabrications disengages a construction without origin or reality; the building is less a mirror of, or a concept of a museum, than a sentimental evocation of an ill-defined desire.

The *Construction* that ensues attempts to dissimulate some of the layers of this simulation.

A wall is propped against an existing wall. The grid-like planes of the wall prop disengage a curtain of coordinates enclosed within the idea of a wall; they project the wall as a wall, along with the traces of the flat, autonomous images that are usually attached to the walls of a museum. The wall grid also projects a stereotypical wall of the twentieth century, the "curtain wall," which is neither a curtain nor a wall (as in the case of other fabrications of modern life, things are not what they appear to be). Other wall grids move away from the existing wall.

And through the layers of the wall grids threads the infantry of new "factories" – the fabricators of simulations founded on simulations. These creatures are caught in the materiality of an abstraction. They bear the cultural fragments of the twentieth century – the seeds of the next revolution – on their way to somewhere else.

Melvin Charney. Born in Montréal, Québec, in 1935. Lives and works in Montreal.

Between 1982 and 1987, we produced three large-scale public art installation projects in Montréal: *Projet Building/Caserne #14* (1982-1983), *Le Musée des sciences* (1983-1984) and *La Donna Delinquente* (1984-1987). In New York, in 1989-1990, we produced two further site projects: *Eat Me/Drink Me/Love Me*, at the New Museum of Contemporary Art, and *The Wilds and the Deep*, with Creative Time, for the Battery Maritime Building.

With the exception of *Eat Me/Drink Me/Love Me*, each project has taken place in a different abandoned site of merit and revolved around complex and intertwined social themes. The ephemeral site projects which we conceive for abandoned buildings are a hybrid of social theory, architectural archaeology, scholarly research, popular history, metaphysical investigation and contemporary visual and theatrical arts. The buildings themselves are not merely cheap, temporary exhibition space, nor are they found objects – they are ideologically, socially, emotionally and economically charged architectures which we choose with care as integral parts of our work. This collaborative work receives an audience numbering in the thousands and composed largely of people who are not museum-goers.

*The Wilds and the Deep* (produced with Creative Time, New York, May-June 1990), our project for the Battery Maritime Building, a huge disused ferry building at the bottom of Manhattan, drew the spectator through the building as if through a geological rock cut studded with fossils and cave drawings – the New World is millenia old.

This project began for us in August of 1987, when we began to research the origins of museums. We found a subtext of brutal colonial methodology to be the *raison d'être* of the first "museums" in the sixteenth and seventeenth centuries. The origin of the idea of museums – and the precursor of the museum of today – was in fact a princely pastime, wherein European royal houses would collect objects (mainly indigenous artifacts and natural specimens, some of them ornately reworked) which came from the places they were colonizing, as a way to display or signify distant riches and territorial power. In a museum, this material is the booty of conquest, which is the hidden agenda of "voyages of discovery."

Each object, within the framework of colonial conquest which brings it into the collection, represents the deaths of many in the murderous business of conquest, and the compulsive ardour with which the collector collects indicates that they are also talismans, each and every one, forming a barricade against a similar fate for the owner. We concluded that the link between the political and metaphysical meanings of the sixteenth and seventeenth-century collector's cabinet is death itself. In *The Wilds and the Deep*,

we worked to disorder and fragment the mercantile, possessive, accumulative and expansionist meanings created with objects in the name of History and the Natural Sciences. It was, like all our projects, about the tyranny of meaning. For us, meaning is constructed in as arbitrary, subjective, fragile, strangely valiant and often brutal a fashion as architecture itself.

The Battery Maritime Building straddles the water and the land, suturing them together, marking the very site of colonization. For over 300 years, that protected spot in the leeward crook at the bottom of Mannados has been a point of embarkation. The building is an "out-cropping," a majestic, resolute rune marking a site which also has a prehistory, a history of first peoples, told in a spiral rather than in a line, a history distant from the required cause and effect of the chronology of European expansionism. A history which did not care whether or not its shores were India.

Our panorama *Allégorie de la colonisation* is the ideological and iconographic key to *The Wilds and the Deep*. This panorama is both an allegorical fresco of our subject, colonization, and a strategic map for the deployment of our ideas through the building that was its site, and was completed in the studio in Montréal before being moved to New York. It served as a plan, a memory theatre, a pivot point for this vast project in the New York port building. Now returned to Montréal, a city also still grappling with the shock waves of colonization, this work is the among the most representative fragments of this complex and vanished project.

The panorama is an outstanding example of the construction of virtual space before the advent of cinema. Perspective here still serves to build a reality permeated with the vested interests of a dominant ideology that demands a "photographic" realism. It is worth noting that most panoramas and dioramas depict scenes of military battles. Colonization is an undeclared war. In our work and research, the revelation of the inscription of truth value in imagery is of primordial importance, particularly those critical but forgotten moments that reveal the very mechanisms of that inscription, as in the case of anamorphic drawings, camera obscuras and dioramas.

In fact, the drawing on the wheel which is part of this work – installed in front of the panorama on the right – is an anamorphic depiction of a Prairie pioneer woman (ca 1903) bent double under the weight of her load of hay. Such is the role of woman in the colonial order: stretched out on the rack, strapped to a wheel that is at once that of the frontier wagon and of the Inquisition. The Inquisition, whose most active period corresponds to the time of the colonization of the Americas, made use of many similar methods to those of the colonizers.

The dinosaur, a quintessential image of the millennial antiquity of the "New World," is here shot through with the image of the whip, trademark of the brutality of colonial methodology, whatever the continent. This whip is both the spine of the dinosaur and the moving horizon line of an expansionist landscape which, like the maps of adventurers that show only a mysterious coastline, has neither sky nor land. It reminds us of the fact that to discover is to conquer.

The skeleton of this vanished animal (*terra incognita* itself) is interwoven with a constellation of icons of colonial voyages: from the bishop's mitre to medicinal herbs, from the beaver to the crab, wrenched from the sea in being found among the stars by astronomer/navigationers – so many images which we took up in refrain throughout the entire project. Caribbean pearls fished by enslaved first peoples are side by side with a small but disturbing image – that of a split wineglass whose blood-red contents spread to outline the squandered abundance of the Americas.

Martha Fleming and Lyne Lapointe. Martha Fleming was born in Toronto, Ontario, in 1958. Lyne Lapointe was born in Montréal, Québec, in 1957. They live in Montréal and have worked together since 1982.

GILBERT  
& GEORGE

#### WHAT OUR ART MEANS

##### ART FOR ALL

We want Our Art to speak across the barriers of knowledge directly to People about their Life and not about their knowledge of art. The twentieth century has been cursed with an art that cannot be understood. The decadent artists stand for themselves and their chosen few, laughing at and dismissing the normal outsider. We say that puzzling, obscure and form-obsessed art is decadent and a cruel denial of the Life of People.

##### PROGRESS THROUGH FRIENDSHIP

Our Art is the friendship formed between the viewer and our pictures. Each picture speaks of a "Particular View" which the viewer may consider in the light of his own life. The true function of Art is to bring about new understanding, progress and advancement. Every single person on Earth agrees that there is room for improvement.

##### LANGUAGE FOR MEANING

We invented and we are constantly developing our own visual language. We want the most accessible modern form with which to create the most modern speaking visual pictures of our time. The art-material must be subservient to the meaning and purpose of the picture. Our reason for making pictures is to change people and not to congratulate them on being how they are.

##### THE LIFE FORCES

True Art comes from three main life forces. They are:

THE HEAD  
THE SOUL  
and THE SEX

In our life these forces are shaking and moving themselves into ever-changing different arrangements. Each one of our pictures is a frozen representation of one of these "arrangements."

##### THE WHOLE

When a human being gets up in the morning and decides what to do and where to go he is finding his reason or excuse to continue living. We as artists have only that to do. We want to learn to respect and honour "the whole." The content of mankind is our subject and our inspiration. We stand each day for good traditions and necessary changes. We want to find and accept all the good and bad in ourselves. Civilization has always depended for advancement on the "giving person." We want to spill our blood, brains and seed in our life search for new meanings and purpose to give to life.

Carter Ratcliff, *Gilbert & George: The Complete Pictures 1971-1985*, New York, Rizzoli, 1986, p. VII.

Gilbert & George. Gilbert was born in the Dolomites, Italy, in 1943. George was born in Devon, England, in 1942. They have lived and worked together in London, England, since 1967.

LEON  
GOLUB

#### AN INCIDENT

*An Incident* illustrates details from my paintings, with one exception: the head of a warrior from Delos in the Museum of Mykonos. These details have been subjected to photographic distortion and stages of erosion and degradation. The abraded, accidental, often high-contrast images are visualized as glimpsed or happened upon in casual or unexpected encounter. This is particularly true in blown-up states ranging from three to seven-plus feet. All the details are larger or considerably larger than life-size and thus more brutally shocking in their immediacy.

The accidental/dramatic aspect of sudden encounter is accentuated by image transparency. Images are seen through other images and we the viewers intermix in this transparent world. These discontinuous perspectives are shifted and refocused by the asymmetrical and angular displacements of the transparent sheets.

*An Incident* is just that. The startled or shocked actors/viewers (the images, that is) glimpse or find themselves suddenly in the midst of what has taken place, the only indication of which is the head of the victim.

The Hellenistic head from Delos gives us a stressed look from another time and era but speaks to us of the urgency of that earlier violent moment.

Leon Golub. Born in Chicago, Illinois, United States, in 1922. Lives and works in New York, United States.

GRAN  
FURY

To speak of the political and cultural impact of AIDS in universal terms is impossible. The epidemic has developed in relation to our specific political and cultural characteristics – our sexual cultures, our material and ideological resources for grappling with health care and disease, our notions of collective action and societal responsibility.

The AIDS crisis has been horribly mismanaged in the United States, due, in part, to Federal resistance or refusal to pool international research information, the failure to recognize approved AIDS treatment medication from other countries, and most insidiously, the profit-minded machination of medical and pharmaceutical interests. Québec, like the rest of the world, should observe with caution and scrutiny the protocols and definitions regarding effective AIDS management spouted by the American research community and Federal government. The U.S. AIDS/HIV community has learned through repeated disappointments and innumerable deaths that survival is dependent on medical and political self-education.

Gran Fury. A New York-based collaborative artists group formed in 1988, and associated with ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power).

Je me souviens.

The American Government has allowed 140,000 of its citizens to die from AIDS.

Québec relies on American epidemiology and research to develop its own AIDS policy and program.

Don't import an American prescription for disaster.

LA SUITE DU MUSÉE

For an art museum to move from the periphery to the centre of a city not only poses the managerial challenge of packing up in one place and settling into new quarters. It also provides an occasion to address its mission. At the reopening festivities, speeches are likely to be made to celebrate, promote and shore up what Pierre Bourdieu would probably call the museum's symbolic capital.

Like capital traded on the stock exchange, this symbolic capital is based on assumptions rather than on cold facts. Traditionally these are couched in idealist terms. More recently they have been leavened with a dose of cynicism. The controversy over the Mapplethorpe exhibition revealed, however, that the products of artists and the policies of the institutions distributing them are neither governed by notions of beauty and truth alone, nor, for that matter, by whether they are "in," financially viable, or suitable for promoting the image of an institution or a personal career.

Senator Jesse Helms, as well as Dennis Barrie, Director of the Contemporary Arts Centre in Cincinnati, and all those who rallied either behind the Ayatollah from North Carolina or the museum administrator who would rather go to jail than be a censor, understood that, at critical moments, aesthetic squabbles and the usual parochial games that keep the art world buzzing are side shows.

They understood that art works represent complex systems of values and beliefs. It is because of this ideological component, enhanced by the aura of the museum, that such products have the potential to participate in shaping the social climate. The museum plays a powerful role in this process. It directs the public's perceptions, it can blur disturbing elements, and it can simply suppress certain views. The decision makers of the supposedly disinterested art institutions are managers of consciousness. Irrespective of whether they are aware of it, they function, in fact, as social and political agents.

That is the reason why, even in liberal societies, art institutions are often subject to forces whose interest in promoting an open society is limited. Aside from the threat of government interference which the United States, for example, has been experiencing since the Right discovered culture as a battlefield, there is the usually unrecognized, seemingly soft control exerted by corporate sponsors. Reacting to the recent popularity of art, public relations people have learned to exploit a museum's symbolic capital. They employ its assets for the marketing of products, to polish a company's image and as a lobbying instrument to affect public policy. Curatorial decisions, as a consequence, are increasingly determined by considerations of whether a project could serve a potential sponsor's interests or, instead, have a negative

effect. Self-censorship is built into the system. The more precarious an institution's financial situation is, the more it is in danger of a de facto corporate takeover, while governments are prone to slyly slink away, shirking their responsibility to support robust, independent, democratic institutions.

The proposition that the taxpayers gain if governments are relieved of providing adequate support for public institutions, by letting corporations pick up the tab, is a fraud. In fact, the taxpayers have to make up for the hole created by the deductions companies claim for their "generous" contributions. And the institutions, rather than serving the public interest, are turned into agencies designed to further private interests at the taxpayers' expense: the res publica is privatized.

The new Musée d'art contemporain de Montréal, like its sister institutions elsewhere, should make it part of its mission to educate the public about the political and financial prerequisites for a democratic culture. Only an alert public can make its elected representatives provide sufficient funds for its institutions, and assure that their symbolic and tangible assets are not hijacked. A democratic society not prepared to underwrite open debate withers.

Hans Haacke. Born in Cologne, Germany, in 1936. Has lived and worked in New York, United States, since 1965.

MONA  
HATOUM

*Socle du Monde 1991* is a homage to Piero Manzoni's *Socle du Monde 1961* which was itself a homage to Galileo.

Manzoni's work is an iron plinth placed in a park on the outskirts of Herning, Denmark. It bears an inscription which is seen upside down and reads "Socle du Monde, Socle Magic no. 3 de Piero Manzoni - 1961 - Hommage à Galileo".

Thirty years later, the plinth, which always denotes the separate and inanimate character of what is placed upon it, has itself lost its homogeneity and stability and taken on the appearance of a decaying unstable structure.

Today, the idea of a pedestal for the earth fixing it at the centre of the universe may suggest a revival of anachronistic ideas and blind beliefs which are becoming more and more apparent in every part of the planet.

Mona Hatoum. Born in Beirut, Lebanon, in 1952. Has lived in London, England, since 1975.

*REFUGEE: Any person who, owing to well-founded fear of being persecuted for reason of race, religion, nationality, membership of a particular social group, or political opinion, is outside the country of his nationality and is unable or, owing to such fear, is unwilling to avail himself of the protection of that country; or who, not having a nationality and being outside the country of his former habitual residence, is unable or, owing to such fear, unwilling to return to it.*

– From the 1951 United Nations Convention

*Thousands of those who flee Vietnam today may well be attempting to escape the wretched poverty into which the country has sunk since the end of the war in 1975. One reason for that poverty is that Vietnam has been denied almost all international aid since its invasion of Cambodia at the end of 1978. The Vietnamese government may well bear the primary responsibility for the impasse that followed, but it is one that Vietnam's enemies, especially China and Thailand, have also nurtured, with western support. The bleeding of Vietnam has been an aim of policy, and today's boat people are, at least in part, a consequence of that policy. Thus it is that there are prisons for refugees in Hong Kong.*

– William Shawcross, "A Tourist in the Refugee World"

HONG KONG

Hong Kong has a total land area of 1,074 sq. km. The population is 5.8 million, of whom 98% are Chinese. The population density is one of the highest in the world at 5,353 persons per sq. km., compared with 36 per sq. km. in the USA and 230 in the UK.

VIETNAMESE MIGRATION

The first Vietnamese refugees to arrive in Hong Kong were the 3,743 who came on the Clara Maersk in May 1975. The influx reached a peak in 1979 when over 66,000 people arrived in the first seven months of the year. Between 1980 and 1987 the average number of arrivals was 4,443 annually. Since 1987 the number of arrivals each year has been as follows:

1988 – 18,449  
1989 – 34,500  
1990 – 6,598  
1991 – 16,777 (up to August)

HONG KONG'S VIETNAMESE  
REFUGEE POLICY

Prior to June 16, 1988, all Vietnamese arriving in Hong Kong were automatically given refugee status, and were therefore eligible for resettlement.

Since June 16, 1988, all Vietnamese arriving in Hong Kong have been treated as illegal immigrants unless they are determined, by a screening procedure, to be refugees as defined by the 1951 United Nations Convention.

Upon interception in Hong Kong waters, Vietnamese asylum seekers are informed of the policy. They are also informed that they are free to leave but, if they do not and are found to be non-refugees under the screening procedures, they will be detained without access to resettlement pending repatriation to Vietnam.

All Vietnamese asylum seekers arriving in Hong Kong on or after June 16, 1988, are placed in detention centres pending screening. Most are detained for several years awaiting screening.

Most Vietnamese asylum seekers do not wish to settle permanently in Hong Kong but want to be recognized as refugees and resettle in third countries.

#### SCREENING PROCEDURES

On September 1, 1991, there were 5,366 refugees awaiting resettlement, of whom 3,964 had been in Hong Kong for more than three years and 549 for more than seven years. At that time, 18,937 Vietnamese asylum seekers had been classified as illegal immigrants, while 38,218 awaited screening.

The screening procedure is carried out by Hong Kong Immigration officers and reviewed by the Refugee Status Review Board. While the procedures are said to follow United Nations High Commission for Refugees guidelines, many abuses have been identified by Amnesty International:

1. There is a severe lack of legal advice and assistance to asylum seekers. No written description of the procedure and how to prepare for it is available to those seeking asylum.

2. Immigration officers exhibit unhelpful, even obstructive, attitudes towards those being interviewed. The officers also do not have adequate knowledge of the political human rights situation in Vietnam and are unfamiliar with relevant international standards which they are applying.

3. Interpretation facilities for asylum seekers are inadequate. Many interpreters are ethnic Chinese who were born in Vietnam but have lived in Hong Kong for several years. Because of their long absence from Vietnam, some interpreters are unfamiliar with changes in the use of the language which may be particularly relevant in the context of the asylum applications.

4. The Refugee Status Review Board gives no reasons for its negative decisions, preventing open scrutiny of the standards being applied.

Those classified as refugees are moved to refugee centres to await resettlement.

Those classified as non-refugees are scheduled to be returned to Vietnam.

#### DETENTION CENTRES

Asylum seekers are not allowed to leave the detention centres, except for certain educational and medical purposes.

At present there are 10 detention centres in the territory:

Argyle Street	Lowu
Chi Ma Wan	Nei Kwu Chau
Green Island	Shek Kong
Hei Ling Chau	Tai A Chau
High Island	Whitehead

Certain specific conditions at some of the centres are of concern to human rights advocates, including the use of 12 metal "punishment cells" at the High Island Detention Centre to lock up asylum seekers for disciplinary reasons for up to several days.

There have been several incidences of violence against Vietnamese asylum seekers carried out by personnel of the Correctional Services Department and the Hong Kong Police. One of the most serious of these incidences occurred at the Shek Kong Detention Centre on July 23 and 24, 1989, in which over 100 detainees were injured, and one killed, as the result of indiscriminate beating by members of the Hong Kong Police.

#### RISKS TO ASYLUM SEEKERS IF RETURNED TO VIETNAM

Asylum seekers who could face possible arrest or detention on return are those who were formerly "re-education" detainees, including people who served in the administration of the former South Vietnamese government, and individuals whose religious, literary or other activities are unacceptable to the government.

The British government has reached an agreement with the government of Vietnam on terms for the return of "screened-out" asylum seekers to Vietnam. The details of this, however, have not been made public. Under this agreement, the Vietnamese authorities have said they will not prosecute those returning for having left Vietnam without official authorization – which is itself a crime under Vietnamese law.

In recent years the Vietnamese media have reported incidents of ill-treatment and torture of people held in police custody. Information from both the Vietnamese media and former prisoners suggests that legal safeguards against torture and ill-treatment are not fully operational and that these abuses still occur.

#### FORCED REPATRIATION

Forced repatriation was first carried out in December 1989, with the return of 51 refugees to Hanoi, and quickly halted after international protest. With the new agreement between Britain and Vietnam, forced repatriation has recently resumed, with the return of 59 refugees

in November 1991. Protests continue within the detention centres, as many refugees have vowed to resist repatriation.

#### EPILOGUE

The current refugee crisis is a result of the political and economic destabilization of developing nations.

*The United States will not accept "economic migrants," strongly condemns and opposes any move to return "economic migrants" to Vietnam, and at the same time obstructs Vietnam's attempts at improving its economy, which is the root cause of "economic migrants."*

Robert O. Muller, Director, Indochina Project  
The imprisonment of Vietnamese asylum seekers in Hong Kong is only one consequence of these practices, which are repeated around the globe, as the West fails to acknowledge its role in the formation of the immigration crisis and continues to reject those forced to become refugees.

#### NOTES

Much of the information and data concerning Vietnamese asylum seekers in Hong Kong was gathered from Amnesty International reports and Hong Kong government documents. William Shawcross's essay "A Tourist in the Refugee World" appears in *Forced Out* by Carole Kismaric, published by the Human Rights Watch and the J.M. Kaplan Fund in 1989. Robert O. Muller's statement appears in his letter to the editor, published in *The New York Times* on October 23, 1991.

The documentary material for this project was gathered over a 10-day period in Hong Kong in the fall of 1991. Interviews were conducted with UNHCR officials, as well as Hong Kong government officials and journalists. Visits were made to two detention centres, Whitehead and Shek Kong, and one refugee centre, Pillar Point. In addition, 20 hours was spent aboard a patrol launch which attempted to intercept Vietnamese asylum seekers in the waters of Hong Kong.

Alfredo Jaar. Born in Santiago, Chile, in 1956. Has lived and worked in New York, United States, since 1982.

PUBLIC ART: AN ODOUR OF DISORDER

*Art must not only be good but it must be popularly grounded. Only that art which draws its inspiration from the body of the people can be good art in the last analysis and mean something to the people for whom it has been created.*

No doubt when Hitler penned this observation, he had in mind a certain public art, one that would have as its main imperative a communicative embrace: literally an art that would summon up, with all the force of the law, a community of common purpose (what Blanchot has called a *de facto* sociality). With unity as its only goal, the public begins to look absolute: nothing can escape its shadow; indeed, what traditionally lies outside and defines its field of operation – the realm of the private and the contemplative – all but disappears. And as the latter is annihilated, then paradoxically, the public itself ceases to have any meaning; it simply becomes the sign of a totalitarian terror.

Such a dramatic formula – through which art participates with, and helps produce, an authoritarian conception of the public – is not simply dreamed up by political demagogues. It has its genesis, at least in part, in an unforeseen and pernicious appropriation of some of the ideas of the avant-garde. One of the slogans of the Russian Constructivists was precisely *art into life*. And in 1922 Mayakovsky had introduced the idea of the *artist engineer* (“... the formal work of the artist as only engineering, needed for the sake of shaping our whole practical life.”) By 1932, Stalin appropriated the comparison of artists with engineers as a *ready-made* formula. Can we say that Stalin took the avant-garde at their very word, and with hideous forms and no less tortuous effect, produced a radically public art (where the distinction between art and society disappeared), a public art whose communicative ambition was so intense that it could not tolerate any private indifference? And while we might not want to go as far as to endorse Boris Groys’s suggestion that Socialist Realism could be said to be the continuation of the Russian avant-garde’s strategy by other means, we need to acknowledge the extent to which a dream of an absolute publicity (art’s disappearance into life) has within its sphere of possibilities an attendant collapse of the political and aesthetic realms, a collapse that is an *a priori* of totalitarian organization. Those recalcitrant communities intent on a practice of everyday life would and did find that danger and excitement lay not only on the fringe of style and innovation.

The tyranny of the public and the art that officially bears its name, is, however, sometimes perverted by the actions of communities who for brief moments behave like lovers in their absolute contempt for sociality (“the community of lovers

has as its ultimate goal the destruction of society” – Blanchot). This, then, is the condition for another public art, one not based on the calculation of success or useful organization. One that succeeds, in fact, only at the very moment that it abandons any hope for success at all, for success would ultimately mean the concretization of ugly forms. But how to recognize the presence of these public traces, of moments when publics have spontaneously subsumed their differences for no common purpose? How to recognize them when they are no longer there? In fact, if we try to represent the public as *something*, despite its insistence on radical separation, will it not then simply cease to exist (or become petrified in the heroic monumentality of official commemoration)? It is a troubling question, one that continues to shadow even those monuments which, having escaped the retribution of angry crowds, now find their intentional commemorative value largely usurped by more uncertain historical ones.

In his text “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin,” Riegl carefully demonstrates that, despite differences in genesis, public monuments, whether they are intentional or unintentional, are subject over time to similar considerations of change and deterioration. Permanence, then, is antithetical to a work’s “real” value (and the contingency of its history), and projects designed to restore monuments to their original form and “commemorative” status are attempts to ossify history and return aesthetic understanding to its pre-modern form. Wherever possible, and notwithstanding practical exigencies, restorative projects should be resisted. (Riegl: “it is not their original purpose and significance that turns these works into monuments, but rather our modern perception of them.”) It follows therefore that in the area of history and the way in which it is to be “re-presented” according to aesthetic meditations, we cannot predict what it is that will receive priority or privilege at any given moment; and that when we are to engage in archaeological recovery, it is precisely the object of our search, its necessity, if you like, that must remain as a radical unknown.

In a meditation on a somewhat different matter, Étienne Bonnot de Condillac, in his eighteenth-century “Treatise on the Sensations,” introduces us to a statue that is able to identify the world around it according to a progressive introduction of its five senses. The treatise opens with the statue in possession of its sense of smell and the problem of identification begins immediately: if the statue smells a rose then to us it is simply a statue smelling a rose. But to the statue, who has no other register with which to rank or compare this sensation, “it is smell of rose”; it becomes that very identification.

For Condillac, the statue that is smell is simply the artifice which allows him to speculate on the

question of being and identity. And certainly he demonstrates a lack of faith in the usefulness of a knowledge obtained solely through olfactory means. But what if we were to take Condillac’s trope at face value, or rather reverse the priority of its predicative formula: rather than the *statue as smell*, we could imagine *the smell as statue*. A monument that is smell – would this not provide, at least in a highly speculative form, a model for a commemorative project that might satisfy Blanchot’s demand that the public only be represented in dispersal, but also Riegl’s insistence on the deterioration of the form of a commemorative work and the concomitant fragmentary necessity of its original referent?

There is no semantic field of smell. As Dan Sperber reminds us, in the domain of smell, metonymy remains active, ensuring that, unlike other realms, there is no hierarchy of terms. In this respect, Condillac was probably right to be suspicious of the ability of the sense of smell to organize data according to semantic configurations. But this semantic failure is also what gives smell its extraordinary power. We can smell something but we are unable to describe it; we can recognize it but we cannot recall it. Smell provides the possibility for configuring (without figure) recollections and inventions which fall outside the normal order of representation (“it is in the area of individual symbolisms, in their ability to evoke recollections and sentiments that are withheld from social communication, that these olfactory impressions take on all their force” – Sperber).

Kant disqualified smell aesthetically, as did Hegel, who claimed that it was unable to become an organ of artistic enjoyment as “things are only presented to this sense in so far as they are themselves in a condition of process, and are dissolved through the air and its direct influence.” But perhaps it is these very qualities that Hegel describes which make smell aptly suited for a public art that would resist any attempt to commemorate its subject in permanence. What, after all, would a monument to the practices of everyday life be if not one that would emphasize above all else their constitution as process and at the same time the necessity of their dissolve, immediately upon re-presentation? An odour of disorder, then, a public art of smell that recalls moments of public intervention and resistance whilst itself resisting that archaeological imperative to reassemble according to a historical value of continuity.

The public, then, if it is to have an art worthy of its name, must quietly slip away, disperse its presence. Separation must be immediate, it must have no remainder (the public must cease to exist exactly at the moment when it feels most comfortably predisposed towards itself), and it must not return as a *nostalgic sequel* (Blanchot), one that will be repeated blindly, and precisely

under the watchful eye of the law. It is this nostalgic repetition that so much of our public art is erected to guarantee, a public art which we are at times summoned to genuflect in front of, or to knock down in anger, but either way, usually under orders.

#### Bibliography

- Blanchot, Maurice, *The Unavowable Community* (translated by Pierre Joris), Barry Town, N.Y., Station Hill Press, 1988.
- Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life* (translated by Steven F. Rendall), Berkeley, University of California Press, 1984.
- Condillac, Étienne Bonnot de, *Traité des sensations; Traité des animaux*, 1754, Paris, Fayard, 1984.
- Flaker, Aleksandar, "Presuppositions of Socialist Realism," in *The Culture of the Stalin Period* (Hans Gunther, ed.), New York, St-Martin's/Macmillan Publishing, 1990, p. 97-109.
- Groys, Boris, "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde," in *The Culture of the Stalin Period* (Hans Gunther, ed.), New York, St-Martin's/Macmillan Publishing, 1990, p. 122-148.
- Kant, Emmanuel, "Critique of Aesthetic Judgement," in *Critique of Judgment* (translated by James Creed Meredith), New York, Oxford University Press, 1952.
- Riegl, Alois, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin" (translated by Kurt W. Forster and Diane Ghirardo), *Oppositions*, No. 25 (Fall 1982), p. 21-51.
- Sperber, Dan, *Rethinking Symbolism*, New York, Cambridge University Press, 1988.

**Mark Lewis.** Born in Hamilton, Ontario, in 1957. Lived in London, England, from 1970 to 1985. Lives in Toronto, Ontario.

On the morning of February 20, 1864, U.S. Federal forces gathered at Lake City, Florida to obtain recruits and to force the allegiance of that state to the Union. Local Confederate troops, committed to the secession of the Southern states, engaged the Union men in a daylong battle at Olustee Field and succeeded, by nightfall, in driving them back, ending the Federalist drive south. Every year, on the anniversary of the conflict, 10,000 people descend on the historic site to take their vicarious pleasure from the victory. Half of them come in period dress. There are medics, merchants and drummer boys; there are several thousand Confederate Infantrymen, scores of free-lance rebels, a small Union contingent looking nervous and outnumbered; there are cannons and horses and old-fashioned camps. For two days they go about their nineteenth-century business, preparing for the afternoon when they hurl themselves with historic passion into a replay of the great battle.

For two hours, guided by an amplified play-by-play, cheering spectators in bleachers follow the exchange of choreographed advances and bullet-free volleys. Mounted officers drive the men forward. Fallen warriors are hurried away on stretchers after each remote-controlled cannon blast. Finally, the bluecoats are routed and run away through the palm-tree forest. Exhausted weekend soldiers, their aggression spent, exchange uniforms for street clothes and everyone returns home charged with rebel righteousness for another year.

As Civil War reenactment goes, Olustee is big but not the biggest, and authentic but not the truest, having degenerated in recent years into something of a family affair. In addition to being blighted by the admission of women and children to the camps, Olustee has the reputation of attracting all kinds of non-Civil War types. I saw a couple of Davy Crocketts, some Wells Fargo riders, cowboys, American Revolutionaries and a tribe of ersatz Indians decked out in feathers and leathers. After six months of photographing Civil War events my attitude to these get-ups was somewhat jaded, aided no doubt by regular and prolonged exposure to American culture via television and film. After the first burst of incredulity at seeing the screen's characters live and in the flesh, it was all becoming flat the way food with a distinct flavour is reduced to mere material in the mouth if your portion is too large.

I was unfazed by the most outlandish outfits, certainly a bad attitude for an observer, indicating a kind of rest or resignation. In the dense crowds at Olustee I had become exhausted with the effort of extracting specific images from the confusion. I was reduced to seeing all signs as leading to one referent; "these are all just Americans," I decided.

In this state of fatigue, as I was leaving, I saw two people standing with a mountain man at a

campfire. They looked like relatives in crowd of strangers; a man and a woman in long, unfitted coats made from blankets. Hers was red with black bands running horizontally at the hem. His was white with red bands. The coats had big collars that became V-shaped hoods at the back. The man wore a knitted hat that cocked over at the top and dangled a pom-pom on a string. He had a wide sash made from many colours of wool. They both had high deerskin boots with fringe. They reminded me of something I couldn't locate and, assuming they were just another television image gone AWOL, I didn't bother with them.

I finished the Civil War and cleared its image out of the studio. But the people in blanket coats didn't leave. They stayed in my mind as figures with no background. I couldn't remember where I'd seen them. Was it at the dogsled races in Algonquin Park or was it just a fashion thing glimpsed at some restaurant or concert? Eventually I found the coats, on other people, in different places: Indiana, Missouri, Winnipeg, Thunder Bay. And I found their milieu: various militia, voyageurs, coureurs de bois, highlanders, maids and swains, trappers and traders.

I began photographing these people because I like how transparent they are. Their motives aren't mysterious. They have devised a simple pretence for recreation and adventure. They entertain their fantasies with constraint on designated weekends in parks well supplied with porta-johns. They are not duplicitous; most of them don't assume that a costume is the same as a persona. In fact, their efforts lead more toward expression than concealment. Always, reenactors galvanize their hobby around dramatic, historic events. With a story of epic proportions provided, the participants are free to concentrate their attention on material details like clothing and equipment. Invariably, this concoction of the rhetorical and the literal serves to stimulate emotional response, sometimes to an extreme degree.

At the Civil War events I could see grief but I couldn't feel it. One night in a Confederate camp I heard men discussing their historic defeat and surrender which were to be reenacted in battle the next day. Some became distraught to the point of tears and they argued about the necessity of being faithful to history even in their games. I heard bitter sobs coming from the camp throughout the night and learned in the morning that the dissenting regiment had actually decamped, refusing to have anything to do with the reiteration of the humiliation of their forefathers.

This project is different. I feel grief but I can't locate its cause. All the participants are so jolly. They pump their bagpipes and sing the songs of the voyageur and show us how to light a fire without matches. There are birchbark canoes and beautiful, old historic buildings. But the more I see, the sadder I feel. Obviously, there is

melancholy in considerations of the past; acknowledgment of opportunities missed, idylls destroyed. And there's something poignant about adults playing dress-up as children do. But it's something else that makes me uncomfortable.

It reminds me of the times when I sense that my own gestures are a mimicry of my parents' gestures – the way I walk or talk or laugh. When a simple movement of my hand can stun me with the proof that my father and mother occupy me in some unavoidable way. The feelings that accompany this experience are disturbing, a mixture of awe and disgust. Ultimately, I feel enfeebled by the physical tautology and anxious about its implications beyond the corporeal. So I'm puzzled by people who welcome this condition and seek to become their ancestors. Reenactors are strange to me because they accept so readily the conflation of the genetic, the social and the historic. They link the past to the present with such suffocating logic that you can't tell if they're looking forward or backward in time. They are devoted to repetition, meeting week after week for their *fort/da* games of identity.

But with every rerun something seeps away. I've been looking for history in places where it has been emptied out. The people and all their paraphemelia are more than props. What happens if I consider that the costumes, the buildings, the gear and all the retold tales are really part of an elaborate ruse. Or that the whole living-history movement is itself a kind of social persona. I get a little closer to the source of my discomfort, but I'm still left wondering what anxious psyche this stratagem is meant to conceal and whether or not it is confined to provincial parks and past events.

Liz Magor. Born in Winnipeg, Manitoba, in 1948, and lived in British Columbia. Has lived and worked in Toronto, Ontario, since 1981.

#### E PUR SI MUOVE

*E pur si muove*<sup>1</sup> is a work based on the hypothesis of an entropy of monetary value, using as material the smallest possible monetary unit, and as process,<sup>2</sup> the *foreign-exchange* method of currency circulation. In other words, I'm interested in making evident, with this work, not the devaluation that may be caused by inflation, physical damage or any other factor, but the devaluation made possible by a property underlying the method of currency circulation presupposed here, the paradoxical property to the effect that "the larger the circulation, the smaller the value."

This is the paradox examined by *E pur si muove*: the entropy inherent in a certain circulation of something (money), which is precisely a "circulating medium"; and the assumption that one can paralyse what circulates, by means of the circulation itself...

It was this "circularity" that brought me back to Galileo's Earth again.

Consequently, the aim of *E pur si muove* – to make evident, through a process taken to its extreme, one of the discreet possibilities which the monetary system offers for consideration – seems to me to clearly fit into the range of thought proposed by the exhibition *Pour la suite du Monde*.

1. "E pur, si muove!" ("Yet it does move!"): words attributed to Galileo, who allegedly said them after being forced by the Church to recant Copernicus's theory. Expression applied to retractions obtained by force, at the expense of an obvious truth.

2. This work supposes the real, practical possibility of arriving, through successive foreign-exchange operations, at the result displayed inside the transparent piggy bank (namely the smallest unit in the Canadian monetary system), taking into account the loss at each operation.

Cildo Meireles. Born in Rio de Janeiro, Brazil, in 1948. Lives and works in Rio de Janeiro.

#### E PUR SI MUOVE

*E pur si muove*<sup>1</sup> é um trabalho que repousa na hipótese de uma entropia do valor monetário, usando como material a mínima unidade material possível, e, como processo<sup>2</sup>, o modo de circulação *cambial* do dinheiro, – isto é: interessa-me evidenciar com este trabalho, não a desvalorização que inflação, dano mecânico ou qualquer outro fator possa causar, mas a desvalorização possibilitada por uma propriedade subjacente ao modo aqui pressuposto de circulação do dinheiro: a paradoxal propriedade de "quanto maior a circulação – menor o valor".

É este o paradoxo focalizado por *E pur si muove*: a entropia inerente a um tipo de circulação de algo (dinheiro) que é justamente "meio circulante"; a suposição de que se pode – através da própria circulação – paralisar aquilo que circula...

– Foi esta "circularidade" que me fez por novamente os pés na Terra de Galileu.

Portanto, o objetivo de *E pur si muove* – evidenciar através de um procedimento levado à exaustão uma das discretas possibilidades que o sistema monetário oferece à reflexão –, inclui-se claramente, a meu ver, no âmbito de reflexão proposto por *Pour la suite du Monde*.

1. "E pur, si muove!" ("Contudo, se move!"): palavras atribuídas a Galileu, que as teria proferido após ser obrigado pela Igreja a rejeitar a teoria de Copérnico. Sentença aplicada aos momentos de compulsória retratação obtida contra uma verdade evidente.

2. Este trabalho supõe a possibilidade prática, real, de se chegar – através de sucessivas trocas – ao resultado exposto dentro do cofre transparente (mínima unidade do sistema monetário canadense), considerando-se a perda proveniente de cada operação.

Cildo Meireles. Nascido no Rio de Janeiro, Brasil, em 1948. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

#### MUNTADAS

WORDS: THE PRESS CONFERENCE ROOM ADDRESSES THE ISSUE OF LOSS OF MEANING OF WORDS IN THE PUBLIC ARENA...

Muntadas. Born in Barcelona, Spain, in 1942. Has lived and worked in New York, United States, since 1971.

CONVERSATION BETWEEN MARCEL  
ODENBACH AND FRIEDMANN MALSCH

Friedmann Malsch: Generally, you create your installations with limited means, that is, you manage with minimal expenses as far as the technical aspect and construction are concerned. Your works give us the impression more of arrangements than of constructions, strictly speaking – for example, the installation *Dans la vision périphérique du témoin*, which dates from 1986 and exists in a number of versions. The form and style of the double chair are altered according to the place and exhibition space. There is just one constant: the two monitors standing facing each other on pedestals.

Marcel Odenbach: This case presents a particular kind of furniture, namely a love seat. But, basically, you're right. I used to use other object-symbols than chairs: cushions, for instance, or else cardboard boxes or garbage bags. Installations or videos, I prefer to stick to simple things. I am not a sculptor, and questions of design don't interest me, unlike so many other artists we saw at the *Video-Skulptur* exhibition in 1989. When I work in video, whether I am editing or handling the camera, the frame seems extremely small to me. And this black frame around the picture imposes its limits on me. The same goes for installations where, perfectly honestly, I work with the monitors as if they were quite simply boxes. Rather than hide it, I try to bring out the frame visually. I've never been interested in camouflaging a monitor; that isn't part of my approach, either. My concerns lie much more in the area of the actual picture and sound than in what surrounds the monitor.

F.M.: When the monitor is in the open, we also see how the picture is produced; the screen is no longer just a luminous surface, and it is not comparable to that used to project slides, for example. On the contrary, the viewer perceives how, registered on the screen by the electron current, the picture travels inside the object and through the surrounding space.

M.O.: I consider it very important for the viewer to identify my objects as products of video and television. This is a reaction to the seventies, and to my own independent videos. I hope it is still possible for a passer-by who hasn't the slightest notion of culture to realize that something is happening on the screen and to stop – because his perceptive reflexes are immediately stimulated. I have produced a few works for giant screen, videos created especially for these specific projections. Each video is always conceived in terms of a type of projection.

F.M.: What about the relationship with space? Because it occupies only the surface of the screen, the video image remains a one-dimensional phenomenon, whereas with the presence of the monitor, which has a given volume, a second spatial dimension is added.

M.O.: Yes, it is practically a sculpture in itself.

F.M.: A sculpture in action, since it projects an image. For example, the installation mentioned earlier places monitors, opposite each other, that have a dialogue type of interaction, as if they were two people conversing: they "observe" each other and "send" each other pictures. Could we see in this an analogy between the three-dimensional aspect of the monitor as sculpture and the installation space?

M.O.: In my case, the space surrounding the work is extremely important. But I use the monitor to alter this space. For *Dans la vision périphérique du témoin*, I conceived the installation in terms of a given space, the one the Centre Pompidou had provided for me. The room in question was cold, square and bright, and had a door in the middle of one wall. Hence, the symmetrical shape of the installation.

F.M.: Are there installations that demand a specific space?

M.O.: Yes, there are installations for which a corresponding space has to be built. Others, however, are very adaptable. It varies from work to work. Any work conceived for a space that is neutral, say, generally adapts to other spaces. However, its flexibility decreases with a more strongly characterized space. For me, mastering this situation always represents a new challenge. Some works take on a completely different meaning in a new space, even if the same videos are involved. A room's windows, decoration, etc., are all elements that become part of the creative process.

Marcel Odenbach. Born in Cologne, Germany, in 1953. Lives and works in Cologne.

MARCEL ODENBACH IM GESPRÄCH MIT  
FRIEDEMANN MALSCH

Friedemann Malsch: Deine Installationen kommen in der Regel mit wenigen Mitteln aus, d.h. geringem technischen und konstruktivem Aufwand. Sie wirken eher wie Arrangements und nicht so sehr als Konstruktionen. Zum Beispiel die Installation *Dans la vision périphérique du témoin* von 1986, die in verschiedenen Versionen gezeigt wurde. Je nach Ausstellungsort und -raum änderten sich Form und Stil des Sitzmöbels. Nur die zwei Monitore auf Sockeln, die sich gegenüberstehen, blieben dabei konstant.

Marcel Odenbach: Es geht dabei schon um ein bestimmtes Sitzmöbel, um diesen Konversationsstuhl nämlich. Aber grundsätzlich stimmt das schon. Es gab auch eine Zeit, da habe ich nicht nur Sitzmöbel als Objekte benutzt sondern auch andere Symbole wie Kisten, Pappkartons oder Müllsäcke. Mich interessiert an der Installation, wie auch beim Umgang mit der Videotechnik, die Sachen so simpel wie möglich zu halten. Ich bin einfach kein Skulpteur, und deshalb bin ich auch nicht an Design-Fragen

interessiert, wie man das bei so vielen Arbeiten in der *Video-Skulptur*-Ausstellung 1989 sehen konnte. Ich finde, wenn ich mit Video arbeite, d.h. am Schneidetisch sitze oder durch die Kamera schaue, dann ist das ein ganz reduzierter Rahmen. Ein schwarzer Rahmen, der um das Bild herum liegt. Der gibt mir eine Beschränkung vor. Auch in meinen Installationen arbeite ich mit dem Fernseher als Kasten, ganz bewußt. Ich will den nicht verdecken sondern ihn visuell zur Geltung bringen. Diese Verdeckungen des Fernsehers haben mich nie interessiert. Das ist auch nicht meine Thematik. Mich interessieren viel mehr das Bild und der Ton an sich als das, was um den Fernseher herum ist.

F.M.: Wenn der Fernseher frei bleibt, dann sieht man ja auch die Art der Produktion des Bildes: die Mattscheibe ist dann ja nicht nur eine leuchtende Fläche, die einem Dia oder anderen Projektionen vergleichbar wäre. Man sieht dann zugleich, daß das Bild innerhalb des Objektes durch den Raum projiziert wird, wenn der Elektronenstrahl das Bild auch den Schirm schreibt.

M.O.: Das ist mir sehr wichtig, weil ich meine Sachen für den Zuschauer als Video, als Fernsehen erkennbar halten möchte. Da ist dann wieder eine Rückkopplung zu den 70er Jahren und zu meinen autonomen Videobändern. Es sollte immer noch möglich sein, daß ein völlig von der Kunst unbeelegter Passant erkennt, daß etwas im Fernsehen läuft und deswegen stehen bleibt – weil es seinem Wahrnehmungs-Impuls entspricht. Manchmal mache ich ja auch Sachen für Großprojektionen, aber dann sind das auch Bänder, die nur so gezeigt werden können. Jedes Band ist immer auch für die Art seiner Projektion konzipiert.

F.M.: Wie ist denn dein Verhältnis zum Raum? Das Videobild selbst ist ja letztlich wieder ein Phänomen der Fläche, während mit dem Monitor als Körper eine räumliche Dimension dazukommt.

M.O.: Ja, das ist praktisch schon eine Skulptur in sich.

F.M.: Eine Skulptur, die selbst handelt, indem sie das Bild projiziert. In der schon erwähnten Installation stehen sich die Monitore gegenüber und nehmen, fast wie zwei Redner, eine dialogische Interaktion auf, indem sie sich "anblicken", und sich gegenseitig die Bilder zu "werfen". Ist da eine Analogie von der räumlichen Dimension der Skulptur Fernseher und dem Raum der Installation?

M.O.: Meistens ist der umgebende Raum für mich extrem wichtig. Aber ich bediene mich dann des Fernsehers, um den Raum zu verändern. Bei *Dans la vision périphérique du témoin* habe ich die Installation für einen spezifischen Raum gemacht, der mir vom Centre Pompidou vorgegeben war. Das war ein ganz cooler, rechteckiger, klarer Raum mit einem Eingang in der Mitte einer Längswand. Daraus ist der symmetrische Aufbau der Installation entstanden.

GIUSEPPE  
PENONE

F.M.: Gibt es Installationen, die bestimmte Räume fördern?

M.O.: Ja, es gibt auch Installationen, für die entsprechende Räume gebaut werden müssen. Andere sind dann wieder sehr variabel. Das variiert von Arbeit zu Arbeit. Wenn eine Arbeit für einen sehr neutralen Raum entstanden ist, ist sie meist auch gut modifizierbar für andere Räume. War dagegen ein sehr prägnanter Raum gegeben, ist sie weniger flexibel. Für mich ist das auch immer wieder eine Herausforderung, diese Situationen zu meistern. Es gibt auch Arbeiten, die in einem neuen Raum wie eine neue Arbeit wirken, obwohl es die gleichen Bänder sind. Die Fenster eines Raumes, sein Schmuck usw. kommen dann als neue Ebene zur Arbeit dazu.

Marcel Odenbach. Geboren in Köln, Deutschland, 1953. Lebt und arbeitet in Köln.

NAM JUNE  
PAIK

Wheel is zero. Zero is vagina. All three move the world. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ hence \_\_\_\_\_  
India invented wheel.

But Fluxus invented India.  
Recycling is Zero.



Hay = Chassis = New TV

Paik  
10/05/91  
After Tooth Implant

Nam June Paik. Born in Seoul, Korea, in 1932. Moved to Europe in 1956. Has lived in New York, United States, since 1971.

The hand of my tongue called to the delin-  
eation of my bones, praises my story gathered in  
a fist of earth clenched to my heart.

Neither the eye opened to the sight of air, nor  
the closed hardness of the skull, defines the space  
of a thought that while fluctuating, shapes things,  
runs over stone, delves into the space of the  
wind, plunges into the waves.

Scratch, dig earth, stone; produce a space  
which the wind fills.

Fill with handfuls of earth, sand, dust; obliterate  
a space, empty it of wind. How does one spend  
time? By talking to a stone or by digging through  
a mind? If one digs a stone, does one speak to a  
mind? Listen to the noise in a fistful of earth, or  
fill the ear with earth?

What is the value of time?

Forty centuries; one century, 100 years;  
100 years of direct memory is passed from father  
to son. Twenty men, 1000 years; 89 men –  
as many seats as there are in a train coach  
– 4000 years. In 4000 years we will go back to  
2000 years before Christ. Eighty memories which  
can be partly transcribed by the gestures, words,  
attitudes, emotions, fears, thoughts and images of  
a single person.

Is the problem, then, once again, space?

In a space which gathers the value of time, the  
memory of time and space can also be the void  
between the fingernail and flesh that fills with  
earth.

Giuseppe Penone. Born in Garesio, Piedmont, Italy,  
in 1947. Lives and works in Turin, Italy.

La mano della mia lingua, sollecitata alla des-  
crizione delle mie ossa, rende nota la mia storia  
raccolta in un pugno di terra chiuso a cuore.

Nè l'occhio aperto alla vista dell'aria, nè la  
chiusa durezza del cranio, definiscono lo spazio  
di un pensiero che, fluttuando, modella le cose,  
percorre la pietra, indaga lo spazio del vento, si  
immerge nei flutti.

Graffiare, scavare la terra, la pietra, produrre  
uno spazio che si riempie di vento.

Riempire, versando a manciate, la terra, la  
sabbia, la polvere, cancellare uno spazio, svuotarlo  
dal vento. Come spendere il tempo? Parlare a  
una pietra o scavare una mente? Se si scava una  
pietra, si parla a una mente? A scoltare i rumori  
di un pugno di terra o riempire le orecchie di  
terra?

Quali sono i valori del tempo?

40 secoli; un secolo 100 anni; 100 anni  
di memoria diretta, si possono ricordare da padre  
in figlio; 20 uomini 1000 anni; 89 uomini, quanti  
sono i posti a sedere sul vagone di un treno,  
4000 anni. In 4000 anni si risale a 2000 anni  
prima di Cristo. 80 memorie si possono trascrivere  
in parte dai gesti, parole, atteggiamenti, emozioni,  
paure, pensieri ed immagini di una sola persona.

Il problema è allora di nuovo lo spazio?

È in uno spazio che si raccoglie il valore del  
tempo, le memorie del tempo e lo spazio può  
essere anche il vuoto tra l'unghia e la carne, che si  
riempie di terra.

Giuseppe Penone. Nato a Garesio (Piemonte), Italia,  
nel 1947. Abita e lavora a Torino, Italia.

My experiences as a third-world woman in mainstream society have been strongly influenced by attempts to marginalize or ostracize me, both socially and professionally, from the mainstream; or, at the very least, to put me in my (subordinate) place. In many ways I regard my marginality as more of a blessing than a curse, since alienation, too, has its uses. In order to survive in a hostile environment, it is necessary to become familiar with its resources, understand the aggressor and anticipate his attacks, and develop adequate strategies for self-defence (yes, combat really does build character). In part my artwork stems from a compulsion to embody, transform and use these experiences in constructive ways, in order to not feel trapped and powerless.

I want my work to contribute to the creation of a society in which racism and racial stereotyping no longer exist. In such a society, the prevailing attitude to cultural and ethnic others would be one, not of tolerance, but of acceptance. The distinction is important. We *tolerate* bitter pills, castor oil and the dentist's drill. We put up with these things because we recognize that they are good for us. This is the attitude that prevails among most concerned, thinking people in this society towards interlopers in their community. The alien values, practices, habits and modes of self-expression of cultural intruders may get on our nerves, but we grit our teeth and endure them anyway, sometimes, for a while, secure in the conviction of our own virtue. Toleration is consistent with deep-seated and virulent xenophobia.

By contrast, to *accept* something is to be receptive and vulnerable to its effects on us, to discern its value for us, and indeed to rejoice in its intrinsic character and extrinsic ramifications for us. Thus, for example, we accept a person as a friend, a lover with warts and all, or a turn of fate as a blessing in disguise. To accept ethnic and cultural others, rather than merely to tolerate them, is to be disposed to flexible adaptation, i.e. to see them as sources of the personal catalysis and growth that inevitably result from new experiences, and to seek these out rather than barricade oneself against them.

In the society I want to live in, for example, there are no subliminal racist hatreds and fears I *Embody*. Nor need I delineate a *Self Portrait Exaggerating My Negroid Features* (1981), since my racial heritage is never called into question. In this envisioned society, it is unnecessary to give *Funk Lessons* (1983), because idioms of Black working class culture are not objects of acrimony and contempt. Neither my *Calling (Card) No. 1 nor No. 2* (1986-on) are necessary antidotes to the arrogant presumptions of racism or sexism: No one needs to be warned about my racial affiliation at dinners or cocktail parties because no one is inclined to insult it; no one needs to be asked not to invade my privacy in a public space because

no one is inclined to do so. Similarly, in this envisioned society, no one has *Vanilla Nightmares* (1986), so no one needs to confront and exorcise them; questions about one's degree of actual personal contact with Blacks that are too *Close to Home* (1987) do not arise because a fully integrated society makes them otiose.

In the society I want to live in, my personal, social and professional interactions are not crippled by these symptoms of social disease. My social evenings are not ruined by racist or sexist faux pas. My personal relationships are not corrupted by deep-seated angers against blacks and women. Members of mainstream society do not presume the intimate access to my person that expresses itself in fantasies of rape and violence, personal remarks about my appearance, behaviour, or self-presentation, or morbid speculation about the quality and content of my personal life. These are all invasive forays into my selfhood designed to render my inferiority transparent to an eye widened in terror, unable to blink for fear of being blinded by the ineffable. In the society I want to live in, I get to navigate effortlessly through the social world, and take my freedom, value and sense of belonging as much for granted as do white, middle-class, heterosexual males. Like them, in this ideal society I can't even fully comprehend the problems because I've never personally experienced them! This is my idea of heaven, in which ignorance truly is bliss. (What kind of art would I make in such a society? I can't say. Perhaps the kind of art that Frank Stella, whose work I like very much, makes in this one.)

My work tends to target interpersonal manifestations of racism rather than institutional ones. This reflects my methodological individualism. I believe that institutions are comprised of individuals, and that institutional manifestations of racism are comprised of interpersonal ones: the off-colour remark, the anxiety at the mere presence of an ethnic and cultural other, the failure of empathy with an other that causes insensitivity, the failure of imagination and self-awareness that elicits the imposition of inappropriate stereotypes and xenophobic behaviour in response to them. The atomic, interpersonal level of individual transactions is the most elemental, personal level at which blacks learn from whites that they are unwelcome in mainstream society, so this is the level on which I try to attack racism. Although most of my work is not autobiographical, it is, in this sense, very personal. (I usually use myself in performances and videos because I find myself to be punctual, reliable, courteous, scrupulous in carrying out orders, disinclined to go on strike or give management any lip, and, above all, willing to work gratis.)

For this reason I am interested in acceptance of cultural and ethnic others as a social norm of etiquette, not just a moral or political norm.

Norms of etiquette govern interpersonal treatment of individuals. Unlike many other kinds of norms, they function (or fail to function) independently of class or economic status. Norms of etiquette that express acceptance of cultural and ethnic others include norms of courtesy (which exclude racist or sexist slurs), of noblesse oblige (which exclude self-serving contempt for and indifference to the less fortunate), of modesty and humility (about who is in fact less fortunate than whom, and in what respects), of tact (which presuppose sensitivity to others' feelings irrespective of cultural or ethnic affiliation), and a sense of honour (which include extending to others the same respectful treatment one expects for oneself). Judged against these norms, racism and sexism are not only unjust and immoral. They are also boorish and tasteless; and those who practise them overtly in any context betray vulgarity and inferior breeding. [...]

My interest in the particular, personal, immediate transaction between ethnic or cultural others expresses a long-held fascination with the indexical present – the concrete, immediate here-and-now (see, for example, *Here and Now* [artist's book, 1968]). My work springs from a belief that we are transformed – and occasionally reformed – by immediate experience, independently of our abstract evaluations of it and despite our attempts to resist it. Since my creative commitment is inherently political, I am primarily motivated to do the work I do by a desire to effect concrete, positive, internal political change in the viewer, independently of – or in spite of – the viewer's abstract aesthetic evaluation of my work. I comfort myself with the thought that future generations of viewers, for whom the problems of racism and xenophobia will be less pressing and threatening, will surely provide the positive aesthetic evaluations I would like. Of course I am always delighted when a present-generation viewer joins the ranks of eternity by expressing appreciation for my work *now*.

Thus almost all my work – whether photo-text collage, installation, drawing, artist's book, performance, or video installation – is intended as an act of political communication that catalyzes its viewers into reflecting on their own deep impulses and responses to racism and xenophobia, relative to a target or stance that I depict. Through the work I try to construct a concrete, immediate and personal relationship between me and the viewer that locates us in an indexical present that is itself embedded in the network of political cause and effect. In this way my work differs from what I call "global" political art that attempts to educate its viewers about issues that bear no direct and obvious relationship to their lives, or that avoids any such relationship in its mode of presentation. My purpose is to transform the viewer psychologically, by presenting him or her with an unavoidable concrete reality that

ALAN  
SONFIST

cuts through the defensive rationalizations by which we insulate ourselves against the facts of our political responsibility. I want viewers of my work to come away from it with the understanding that racism is not an abstract, distant problem that affects all those poor, unfortunate other people out there. It begins between you and me, right here and now, in the indexical present.

From the essay: "Xenophobia and the Indexical Present," in *Reimagining America: The Arts of Social Change*, (Mark O'Brien and Craig Little, eds.), Philadelphia, New Society Publishers, 1990, p. 285-293

Adrian Piper. Born in New York, United States, in 1948. Lives and works in Wellesley, Massachusetts, United States.

CHÉRI  
SAMBA

[...] I've always said that my goal is not to create beauty but to get a message across. But it's not as simple as that. I am guided by three basic principles. I want to improve my work on a technical level, to be humorous, and to tell the truth. [...]

When I paint people, even if they're friends of mine, I deform them. I don't violate their personal identity or human integrity, but I try to find their inner truth by magnifying, or sometimes reducing, one of their features or traits. I do the same thing with language. Instead of writing French the way Frenchmen do, I write it the way I hear it. Like the deformations of physical appearance, these linguistic deformations create comic situations. [...]

Generally speaking, I tell the truth in my paintings. That's why there are so many texts in my canvases. The Kinshasa critics, whose ideas about painting derive mainly from Western conceptions, had trouble accepting the fact that my pictures contain texts. I always ended up telling them: "Look, I'm the artist. I'm the one proposing something. Either you like it or you don't! If you don't like it, I'm the one who's going to starve." You have to stand up to the critics. I have my own way of painting, and I'm proud of it. In my works I express a form of truth in words. What you see in the picture is often very different from what you read in it, and sometimes the images contradict the verbal message.

From an interview by Bernard Marcadé, in *Galleries Magazine*, No. 41 (Feb./Mar. 1991), p. 84-87.

Chéri Samba (Samba Wa Mbimba N'Zinga Nurimasi Ndombasa). Born in Kinto-M'Vuila, Madimba Region, lower Zaire in 1956. Lives and works in Kinshasa, Zaire.

GROWING PROTECTORS

Public monuments traditionally have celebrated events in human history – acts or humans of importance to the whole community. Now, as we perceive our interdependence with nature, the concept of public art has to be expanded to include non-human elements, and civic monuments should honour and celebrate the life and acts of another part of the community: natural phenomena. Within the city, public monuments should recapture and revitalize the history of the environment natural to that location. As in war monuments that record the life and death of soldiers, the life and death of natural phenomena such as rivers, springs and natural outcroppings should be remembered. In my Time Landscapes throughout the world, I recapture the prehistory of the geology and vegetation of the site. In the New York City Time Landscape, which began in 1965, I traced the history through early colonial observations of the land, as well as the Native Americans' interaction with the land, as described in *Indian Life of Long Ago* by Reginald Pelhan Bolton:

*The region of New York City was a paradise of nature teeming with its products, rich in natural beauty of woods and waters. Its varied climate, as one old time writer described it, was "of a Sweet and Wholesome Breath," its "uplands covered with berries, roots, chestnuts and walnuts, beech and oak masts." Birds sang in the branches, the deer and elk roamed the grassy meadows, the waters swarmed with fish, and the woods were redolent with the scent of the wild grape and of many flowers. Oak trees grew seventy feet high.*

It was through these descriptions, as well as early Dutch logs of the export of wood, that I was able to recreate an accurate picture of a historical forest in Greenwich Village, on LaGuardia Place and Houston Street.

In Florence, Italy, I created a narrative, archaeological, environmental sculpture about the history of Tuscany. The sculpture was created at Villa Celle Sculpture Space, as a series of rings, each representing the history of the land. The inner ring is a reconstruction of a virgin forest. It is surrounded and protected by bronze castings of endangered trees, silently mimicking the Greek and Roman gods and heroes of ancient art. I created three gates of Paradise, much like those in the great cathedral of Florence, as guardians of this rare example of Italy's original forest. These gates are also a test: they must be walked past carefully to reach the inner sanctum. The next ring is of herbs indigenous to the land which were used by the Tuscans, such as thyme, and surrounded by a three-metre hedge of laurel, introduced by the Greeks to represent victory and poetry. Three low tunnels lead out through

the laurel, each tunnel capturing the scent of the herb garden. A ring of stone, placed in the traditional building manner of Tuscany, surrounds the laurel hedge and mimics the shape of the valley of Villa Celle. The stones were collected from the hills and placed with the smallest, from the valley, on the inside, and the largest, collected from the hilltop, on the outer edge. This represents the geological history of the hills of Tuscany. The selected stone in the galestro that holds the energy of the sun will eventually disintegrate into the earth. The final ring represents agricultural use of the land. The wheat and olive trees that form the outer circle are harvested every year by the local farmers. In the beginning of the process I felt and explored the area. The archaeological elements were brought together while I was working on the conceptual drawings. In spiritual essence this sculpture is an archaeological dig, uncovering the multiple layers of the history of the land of Tuscany.

As did the Native American Indians, the early Europeans developed a very close relationship to their environment. The Europeans worshipped the oak tree and paid special homage to an open woodland glade of oaks. They would eventually build their houses within these glades; it was considered a sin to cut down these trees, or even break a twig, and the individual who did so would receive a severe penalty. They felt that each tree had its own individual spirit that protected the community. As these villages grew in size, the grove became a single tree set up within the centre of the village, called the May Tree. Eventually, this tree became a flag pole with decorative ribbons around it.

In America, as in Europe and elsewhere, as the human population grew with technology, we created a separation of our daily lives from our historical natural environment. And through these separations we have alienated ourselves from the natural cycles of the land, at best acknowledging its significance through ceremonial rituals meant to entertain. Today, we use television to observe our natural environment, and more people have a secondary understanding of the environment than a direct experience of it. Perhaps this explains our excessive consumption of the natural environment despite all indications that such undisciplined behaviour will come at our expense and not at our expanse. My art is trying to bring back a more direct experience of historic nature to the suburban and urban dweller. It is through these artworks that I create a dialogue between contemporary technology and our historical environment, with the hope that mankind will acknowledge its connection with our natural environment, and thus treat it with respect. The false perception that man is superior to the natural world, and that nature's resources are unlimited, places both man and nature in a precarious position.

BARBARA  
STEINMAN

As seen in the recent war over natural resources in the Middle East, we resort to the use of missiles to protect our invested interest in the environment, but they, in turn, have led to the destruction of the environment as well.

In the sculpture *Growing Protectors* I am concerned with this irony of our twentieth-century, philosophically dichotomous, treatment of our natural environment. The sculpture consists of a Hawk missile, opening up and giving way to a young forest, like a pod which opens to give birth to new generation. Eventually the forest will grow and mature, so that the outside missile will decay and become part of the land. This symbolizes my vision of a world that finds a balance between consumer needs and respect for the precious natural living phenomena that are the focus of these needs. The scale of the sculpture is in proportion to the real missile. It is made of stainless steel.

The concept of what is a public monument, then, is subject to reevaluation and redefinition in the light of our greatly expanded perception of what constitutes the community. Natural phenomena, natural events and the living creatures on the planet should be honoured and celebrated along with human beings and events.

Alan Sonfist. Born in the Bronx, New York, United States, in 1946. Works and lives in New York.

My past *in situ* installations have always been developed for an existing site. As I write this, the new Musée d'art contemporain de Montréal is a work in progress, as yet unfinished. I deconstruct the Museum as it is being constructed. A work *de situ*.

The site I have selected is designated as a rest area between galleries, an alcove in the margins of the museum looking out through a twin grid of windows to avenue Jeanne-Mance. It is a buffer zone between inside and outside in a city where freedom of speech is legislated differently inside and outside.

With entrances and exits at either side of its large curved wall, this space seems transitional, continuous, a passageway, a bridge, a threshold, a pause like an imagined moment at the end of a century. The only distanced view comes from the street outside.

This wall interests me, as do walls that are torn down, written on, prayed at, walls that are shelters, walls that are obstacles, walls that are blank.

Barbara Steinman. Born in Montréal, Québec, in 1950. Lives and works in Montréal.

BILL  
VIOLA

#### THE BODY ASLEEP

*[...] philosophical ideas by themselves change nothing in the life of an individual. Without the practical knowledge of how to bring great ideas into the heart and even the tissues of the body, philosophy cannot take us very far. Systems, explanations, clarifications, proofs – through these modern man squanders his attention in the intellectual function while remaining cut off from the emotional and instinctual sides of his nature, wherein reside the most powerful energies of our being, and without the corresponding development of which no authentic moral power is possible.*

Jacob Needleman

Far more disturbing than falling asleep while driving is waking up. The fearful speculation of how long one has been asleep punctuates the moving monotony with a shrill reminder of the uncertainty and fragility of existence. Walking home alone in the middle of the night through a densely populated neighbourhood is another moment where being awake can be more disturbing than being asleep – the thundering silence of masses of people sleeping behind walls and closed doors rings throughout the emptiness of the immediate surroundings, as if a great tide has retreated for the moment far out to sea. The

monuments to the waking life stand hollow and still as if a temporary holocaust had rendered them useless, a silent vision of the underworld that occurs every night on the unknown streets of our cities.

However, there is another and perhaps most disturbing sense of wakefulness which these events merely suggest, and that is being "awake" while being alive – the only real "hyper-realism," the hardcore, immutable, physical basis and conclusion of true "conceptual art," the uncertain embodiment of the moment, the insecurity of the infiniteness of the present tense – all only really made known through pain. Lie motionless in a dark space, and it is the areas of discomfort that illuminate the body's being. Numb areas disappear. Numbness becomes the body's assimilation of the darkness. It is invisibility, obscurity and anonymity. Anonymity is a form of social numbness. Common sense and convention become forms of mental numbness. Loss of sensation becomes pleasure.

When asked what is real, most people turn inward to their individual experience. They think about things like hitting their head on a rock, the face of their mother, or losing their job. They do not necessarily think of themselves standing there at the moment the question was asked. Being awake is a lot more difficult, unsettling and uncomfortable than remaining asleep, even though it is often perceived as being transparent or invisible from the other side, as the many examples of the "dream within a dream" scenario recurring throughout various histories and cultures testify. (A famous example from fifth-century-B.C. China is: "I do not know if I am Chuang-tzu dreaming he is a butterfly, or a butterfly dreaming he is Chuang-tzu.") How do you know you are awake? Why, you pinch your body until it hurts, according to age-old advice.

The evolution of mental history in Western culture describes the displacement of the body as an instrument of knowledge with reason and logic (in the same way that the pagan European "day of the dead" was replaced by the Christian "All Saints' Day" (and yet remains on the same day), that the hostile designation "witch" replaced the vital role of the female "shaman," and that unusual geological features in the landscape of the New World acknowledged and/or worshipped by the natives were quickly labelled "The Devil's...(what-ever)" by the foreign settlers).

The rich subterranean world of individual mental archaeology that vivifies the present by linking us back to the mythic times of action and creation, which we today label the "unconscious," bears the same relation to our contemporary, modernized, conscious minds that the dirt under Main Street, visible occasionally between the cracks and in corners, bears to the shops and artificial structures above that rely on it for

support while at the same time rendering it invisible and insignificant. It is this same dirt which links our common day-to-day urban world to its more ancient past, and that appears increasingly in abundance when we venture outside the city limits to confront the natural undeveloped landscape, even if this is increasingly isolated within defined preserves called "national parks." There, ancient unconscious feelings are aroused, more evidenced if time and place coincide with a solitary receptive state, an awareness that is at times both strange and familiar. So long dismissed as mere emotion or sentiment, these underlying feelings and capacities of the human heart and mind are central in traditional senior cultures to the acquisition and employment of knowledge, and knowledge would be meaningless without them.

In our daily urban world, increasingly and many times exclusively comprised of people-made devices and structures, the body and its functions remain one of, if not the, last vestiges of nature that we can live in close contact with. Its non-eradicable nature may in the end save us from complete Cartesian collapse. Wilhelm Reich, the Austrian psychologist who was imprisoned for his work (so accurate and unsettling was it for the Establishment), realized that in contemporary industrialized societies, the body was the neglected key. To reach the mind, his therapy focused on healing the body through touch. "When I put my hands on the body," he said, "I put my hands on the unconscious."

From Reich then to Mapplethorpe now, direct images and acknowledgments of the body and its functions have been unsettling, disturbing, threatening, reactive formulations that define the power which the separation has generated, but unfortunately often lead to damaged lives for their creators and a further polarization for the rest of the community. The Mapplethorpe/Serrano censorship controversy in the visual arts of the last few years, far from over in the U.S., has to be seen as a fight over the body and therefore part of the larger environmental battle, the body being one of the last battlegrounds between nature and old-world, hostile human forces. The larger struggle we are witnessing today is not between conflicting religious moral beliefs, between the legal system and individual freedom, between nature and human technology – it is between our inner and outer lives, and our bodies are the area where this is being played out. It is the old philosophical "mind-body" problem coming to a crescendo as an ecological drama where the outcome rests not only on our realization that the natural physical environment is one and the same as our bodies, but that nature itself is a form of Mind.

The term ecology is one of the most powerful descriptions of our present condition and future,

not the ecology of the specifics of botany, or biology, or climatics, but the broader, deeper Ecology – ecology as a philosophical and moral (in a thoroughly contemporary and Zen-like way) system where individual elements are not considered independently but as descriptions of the whole, where relationships and not objects take precedence, where value is based on interactive processes and not on some absolute hierarchy (the coyote is "bad" for the prairie dog, but "good" for animal population balance). Our greatest responsibility today, and deepest moral crisis, is that we are increasingly asked to take over and perform, in a fully self-conscious manner, the actions of what has been for Nature over the millennia a single, great, interconnected, unconscious process. This burden of self-consciousness, for the moment extremely difficult and uncomfortable, may in itself be a continuing part of the process of the evolution of Nature on the grandest scale.

In this light, the machinations of the majority of the products of the present-day art world, mired in the commodity-bound, confused wake of the breakup of the nineteenth-twentieth-century formalist, "aesthetic" codes and undisciplined individual expression, seem increasingly trite and out of touch, except of course for the few individual lights that have always been around to show us the way. Twentieth-century artistic practice has been right, however, in its emphasis on individual vision and action. As with any true political change, any shift in environmental or social awareness and practice (the two should be considered as one) can only be authentic if it originates and resides concurrently within all individuals on their own terms. This is the real political nature of spiritual practice, usually overlooked by political theorists, and the reason Eastern religions with their emphasis on individual enlightenment and self-awareness (devotees are called "practitioners" and not, as with Christianity, "followers") represent such a vital resource of the equation of contemporary life. And finally, as Nature herself has shown us, any change, to be successfully put into practice, whether it be playing the piano or recycling, must ultimately be unconscious and automatic – its locus in the body must reside in the bones and not on the tip of the tongue (a favoured place for art critics).

In 1977, during a time of severe drought, a caravan of whites and Aborigines in land rovers left the frontier settlement of Wiluna and headed out into the great Australian outback to bring back, or confirm as dead, what were believed to be the last two human beings on the continent living the 40,000-year-old tradition of nomadic hunter-gatherers. As the gruelling and painstaking expedition wore on and became more urgent (the two Aborigines were eventually found), friction arose between the head Aboriginal

tracker, an elder who had known the two when they were all still wandering through the landscape, and the white leader of the group.

It seemed that part of the tradition of the nomads' culture was to burn large tracts of spineflex grass which they would encounter on "walk-about." This served several purposes. First, it created a "smoke," a plume visible for sometimes 100 miles, that served as a location signpost for the isolated bands of individuals simultaneously moving through the vast open landscape. Secondly, it fertilized the land, allowing certain plants to thrive by causing seeds to sprout and small green shoots to emerge which became the primary and sustaining food for populations of small birds in the area. (Some of the plants and birds are disappearing now that the Aborigines have moved off the land into settlements.) All of this was accomplished quite "unconsciously" (from our viewpoint) by the Aborigines.

The tension in the caravan was arising from the fact that as travel became more rapid, the elder Aboriginal became more grumpy and unbearable when they passed areas of spineflex without stopping. When asked, he was unable to explain his mood and hostility; he was simply "grumpy and unsettled." Finally, in order to proceed, the whites agreed every so often to stop, on the way out as well as on the return with the two, and as soon as they did, the Aborigines would get out and set fire to the spineflex, sending a huge cloud of smoke high into the air and feeling in high spirits for the trip after that.

At this critical point in our collective history, our relationship to the landscape and its elements, both natural and human-made, to be successful, must eventually become as unconscious as this. As the missing pieces in the puzzle become dimly visible from our viewpoint at the end of the twentieth century, if our aspirations and actions – whether they be building a house, disposing of waste, making a business deal, or creating a work of art – are out of accordance with the natural world, both inner and outer, they will inevitably elicit within us that grumpy, uncomfortable feeling, as if no other course of action is possible until the feeling is resolved. And naturally, no other course of action is.

#### Bibliography

1. Berman, Morris, *The Reenchantment of the World*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
2. Needleman, Jacob, *Last Christianity*, New York, Doubleday, 1980.
3. Peasley, W.J., *The Last of the Nomads*, Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, 1983.
4. Reich, Wilhelm, *Selected Writings*, New York, Noonday Press, 1973.
5. Watson, Burton (transl.), *Chuang Tzu: Basic Writings*, New York, Columbia University Press, 1964.

Bill Viola. Born in New York, United States, in 1951. Lives and works in Long Beach, California, United States.

[...] hidden from the eyes of anyone who might be coming to call upon the family.

And then my thoughts, too, formed a similar sort of recess, in the depths of which I felt that I could bury myself and remain invisible even while I looked at what went on outside. When I saw an external object, my consciousness that I was seeing it would remain between me and it, surrounding it with a thin spiritual border that prevented me from ever touching its substance directly; for it would somehow evaporate before I could make contact with it, just as an incandescent body that is brought into proximity with something wet never actually touches its moisture, since it is always preceded by a zone of evaporation. On the sort of screen dappled with different states and impressions which my consciousness would simultaneously unfold while I was reading, and which ranged from the most deeply hidden aspirations of my being to the wholly external view of the horizon spread out before my eyes at the bottom of the garden, what was my primary, my innermost impulse, the lever whose incessant movements controlled everything else, was my belief in the philosophic richness and beauty of the book I was reading, and my desire to appropriate them for myself, whatever the book might be. For even if I had bought it at Combray, having seen it outside Borange's – whose grocery lay too far from our house for Françoise to be able to shop there, as she did at Camus's, but was better stocked as a stationer and bookseller – tied with string to keep it in its place in the mosaic of monthly serials and pamphlets which adomed either side of his doorway, a doorway more mysterious, more teeming with suggestion than that of a cathedral, it was because I had recognised it as a book which had been well spoken of by the schoolmaster or the schoolfriend who at that particular time seemed to me to be entrusted with the secret of Truth and Beauty, things half-felt by me, half-incomprehensible, the full understanding of which was the vague but permanent object of my thoughts.

Next to this central belief which, while I was reading, would be constantly reaching out from my inner self to the outer world, towards the discovery of Truth, came the emotions aroused in me by the action in which I was taking part, for these afternoons were crammed with more dramatic events than occur, often, in a whole lifetime. These were the events taking place in the book I was reading. It is true that the people concerned in them were not what Françoise would have called "real people." But none of the feelings which the joys or misfortunes of a "real" person arouse in us can be awakened except through a mental picture of those joys or misfortunes; and the ingenuity of the first novelist lay in his understanding that, as the image was the one essential element in the complicated struc-

ture of our emotions, so that simplification of it which consisted in the suppression, pure and simple, of "real" people would be a decided improvement. A "real" person, profoundly as we may sympathise with him, is in a great measure perceptible only through our senses, that is to say, remains opaque, presents a dead weight which our sensibilities have not the strength to lift. If some misfortune comes to him, it is only in one small section of the complete idea we have of him that we are capable of feeling any emotion; indeed it is only in one small section of the complete idea he has of himself that he is capable of feeling any emotion either. The novelist's happy discovery was to think of substituting for those opaque sections, impenetrable to the human soul, their equivalent in immaterial sections, things, that is, which one's soul can assimilate. After which it matters not that the actions, the feelings of this new order of creatures appear to us in the guise of truth, since we have made them our own, since it is in ourselves that they are happening, that they are holding in thrall, as we feverishly turn over the pages of the book, our quickened breath and staring eyes. And once the novelist has brought us to this state, in which, as in all purely mental states, every emotion is multiplied ten-fold, into which his book comes to disturb us as might a dream, but a dream more lucid and more abiding than those which come to us in sleep, why then, for the space of an hour he sets free within us all the joys and sorrows in the world, a few of which only we should have to spend years of our actual life in getting to know, and the most intense of which would never be revealed to us because the slow course of their development prevents us from perceiving them. It is the same in life; the heart changes, and it is our worst sorrow; but we know it only through reading, through our imagination: in reality its alteration, like that of certain natural phenomena, is so gradual that, even if we are able to distinguish, successively, each of its different states, [...]

Marcel Proust, *Remembrance of Things Past* (translated by C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin), Vol. I (*Swann's Way, Within A Budding Grove*), New York, Penguin Books, 1982, p. 91-92.

Jeff Wall. Born in Vancouver, British Columbia, in 1946. Lives and works in Vancouver.

## EMANATION

*Dans son expérience la plus spirituelle, dans l'emprise la plus forte de la culture même, [la femme] reste au centre d'elle-même: formant autour d'elle des cercles de plus en plus larges – selon ses dimensions les plus profondes.*

Lou Andreas-Salomé, 1914\*

My work reflects the process of the changing and letting go constantly of the Central Self, growing deeper with each movement: it is the memory of experience unfolding within an itinerary in union with Life.

\*Published in *L'Amour du narcissisme*, Paris, Gallimard, 1970, p. 88.

Irene F. Whittome. Born in Vancouver, British Columbia, in 1942. Lived in Paris, France, from 1963 to 1968. Has lived and worked in Montréal, Québec, since 1968.

## POLISCAR: A HOMELESS VEHICLE

The name of the vehicle, "Poliscar," comes from the same root as police, policy, and politics, namely from the Greek word for city-state, *polis*. In ancient Greece the word referred more to a state of society characterized by a sense of community and participation of the citizen (*polites*), than to an institution or a place. To be a citizen is, by definition, to be a legitimate and protected member or inhabitant of a community, and as such entitled to the rights and privileges of a free-man. The Poliscar is meant both to underscore the exclusion of the homeless from the city community, and to provide them with a means of participating in it.

The homeless population is the true public of the city, in that they literally live on the street, spending their days and nights moving through the city, working and resting in public parks, squares or shelters. The contradiction of their existence, however, is that while they are physically confined to public spaces, they are politically excluded from public space – constitutionally guaranteed as a space for communication. They have been expelled from society into public space, but are confined to living within it as silent, voiceless actors. In the world, but at the same time outside of it, they are, unlike anyone else, literally and metaphorically out in the world. They are both externalized and infantilized, and as externalities and infants, have neither a vote nor a voice. As long as the voiceless occupy public space, rendering them their voice is the only way to make it truly public.

The Poliscar is designed for a particular group of homeless, those who earn their meagre in-

come from collecting resellable discarded objects from the streets. *Its purpose is not to offer a solution to the homeless crisis, nor is it intended for mass production.* Not merely an emergency tool, it is an experiment in cultural and social communication and equipment. It is a machine for homeless self-representation and expression, a speech-act machine challenging fixed and a priori notions of homeless identity produced and reproduced by the media, a process of subordination of the homeless by the non-homeless.

The vehicle will be equipped with a *storage compartment* for collected contents, much larger than that afforded by shopping carts or other currently used pieces of transport equipment; an *enclosed cab* to protect the operator and his or her personal belongings from the elements, pollution, collisions with other vehicles, assault and robbery, and to provide a private space for sleeping, resting and personal hygiene; an *auxiliary battery-powered motor* to aid in maneuvering the vehicle through the city; *specially designed wheel and track systems* for negotiating curbs, potholes, soft ground and other difficult terrain; a *communications and security unit* enabling the operator, through the homeless communications network, to remain in contact and exchange vital information with the rest of the homeless community, and broadcast programs of personal and public interest to both the homeless and non-homeless.

*Expandable Storage:* When fully expanded the container will have three times the space of a regular shopping cart. It is meant for the temporary storage of collected recyclable goods (e.g., plastic, metal, redemption glass, cardboard and paper, whether in the form of bottles, aluminum cans, computer paper, newspapers, ledger paper or other found objects), as well as for products that can be sold in the street (e.g., tools and discarded objects such as common household objects, fixtures, electrical appliances, furniture, carpets, interior décor and other objects to be found on the sidewalk or in garbage containers). The storage space will have movable dividers for sorting and separating the objects.

Underneath the storage compartment is an *expandable space for resting or sleeping*. While the vehicle is in motion this space can be used as a carriage for a baby or dog or for bedding and blankets.

The *motor and battery* will be located between the resting space and the large storage compartment. A *control panel* for the operation of the vehicle is fastened to a folding arm that can be moved to either side of the vehicle.

The Poliscar will be made of reinforced fibreglass. The windows will be made of Lexan, a very strong material similar to Plexiglas and used for space-suit helmets.

The vehicle will be equipped with a small electric motor strong enough so that the vehicle does not need to be pushed or pulled and its movement may easily be directed by the operator.

The vehicle can move in both directions, with either its entrance or compartment side moving forward.

Beside the motor is a *locker* for the various materials that the urban nomad must carry with him or her at all times: water and other beverages; food supplies (e.g., special-diet food); baby food; dog food; cooking tools; equipment for washing; emergency medical kit (including emergency shots for infections; medication for asthma, diabetes and for malnutrition, poisoning and drug or alcohol overdose; sleeping aids; vitamins; birth control; pregnancy tests; AIDS tests, etc., along with a medical history); gas mask; umbrella; suntan lotion and sunglasses; alarm clock, stationery; books; toys and games; audio and video tapes; disposable bags; spare parts; tools (e.g., flashlight, binoculars, tools for emergency repairs and for attaching the vehicle to other Poliscars); and valuables (money, personal and official documents, food stamps, drug and alcohol reserves, etc.).

*Cab:* Entrance is through the movable Lexan windshields. The top shield is transparent and the remainder are translucent. The window opens outwards for ventilation and has a windshield wiper. There will be a *table* which folds out for eating or social activities such as games. Another table folds out for food preparation, cooking and washing, and yet another functions as *fire exit* and can serve as a vent on hot days and nights.

*Communications Unit:* Located at the top of the cab, it contains a TV monitor, loudspeakers, electronic signboard, solar panel, a video camera that also functions as a surveillance camera, an unfolding TV-broadcast antenna, and hazard lights. The unit can rotate to face viewers (the monitor),

sunlight (the solar panel), the danger zone to be watched, or the area to be videotaped or recorded live (the video camera). It can be positioned at any angle independently of the position of the main body of the vehicle.

The monitor, loudspeakers, electronic signboard and video camera can be used for special programs, statements and information. With the exception of the loudspeakers and monitor, all electronic components are solar-powered.

The image, the sound and the text will be broadcast from and at the homeless communication centre. The content, structure and method of the program and its forms of address will be discussed and decided by the operators, users and representatives of various homeless and non-homeless groups and individuals; particular emphasis should be placed on programs for and by members of the homeless community who do not operate vehicles.

The *Homeless Communication Centre*, an integral part of the project, will become a part of the future City Homeless Centre. It will be equipped with a simple broadcasting studio and equipment. It will also serve as a cultural centre and be accessible to a variety of different groups within the homeless population, representing different needs and demands. In the initial stages of the project the centre will function as the beginning of a discussion of its *constitution*. A Poliscar maintenance and repair shop, dispatch and CB station, and emergency vehicle or ambulance will be most likely located at the centre. ■ Krzysztof Wodiczko and Restless Productions, May 1991.

Krzysztof Wodiczko. Born in Warsaw, Poland, in 1943. Moved to Toronto, Ontario, in 1977. Lives where he works.









*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*