

ART ET SIDA:
DES MÉDIAS
À LA MÉTAPHORE

Robert Atkins et Thomas W. Sokolowski
Conservateurs invités

Une exposition itinérante organisée et mise en circulation par l'Independent Curators Incorporated, New York, avec le soutien du National Endowment for the Arts et du ICI Exhibition Patrons Circle.

Conservateurs invités : Robert Atkins et Thomas W. Sokolowski

Conservateur responsable de la coordination au Musée d'art contemporain de Montréal :
Pierre Landry

Cette traduction des textes du catalogue *From Media to Metaphor: Art about AIDS* est publiée à l'occasion de la présentation de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, du 29 octobre 1992 au 3 janvier 1993.

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

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Traduction : Micheline Émond

Révision et correction : Olivier Reguin

Secrétariat : Sophie David

Conception graphique : Pierre David Design

Musée d'art contemporain de Montréal

185, rue Sainte-Catherine Ouest

Montréal (Québec) H2X 1Z8

(514) 847-6226

Dépôt légal : 4^e trimestre 1992

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-550-26674-9

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

L'exposition *Art et sida : des médias à la métaphore* met en lumière la réaction des artistes à la crise engendrée par le sida. Puisqu'il est impossible d'embrasser la complexité de l'épidémie en utilisant la voix ou le point de vue d'un seul artiste, nous avons sélectionné des œuvres exécutées par des dizaines d'artistes, lesquelles évoquent, dans l'ensemble, les répercussions du sida sur la société et la psyché des Américains.

Il est évident que l'on ne peut parler du sida, ou de l'art et du sida, sans soulever des questions litigieuses touchant la sexualité et l'identité sexuelle, la santé publique et la morale personnelle. C'est pour permettre de discuter de ces sujets que le présent article revêt la forme non classique d'un dialogue axé sur le sida et sur la place de l'art dans la crise qui en découle. On peut lire dans une autre partie du présent catalogue des commentaires fondés sur des considérations d'ordre social ou esthétique, portant sur les œuvres qui font partie de l'exposition. Nous croyons que notre dialogue, pour sa part, suscitera vraisemblablement des questions ardues davantage qu'il ne fournira des réponses faciles.

La catastrophe actuelle qui va en s'approfondissant ne laisse que peu de place à la voix retentissante de l'autorité et gêne la tendance souvent automatique des historiens de l'art à cataloguer. Dans ce contexte, le va-et-vient de notre dialogue présente une analogie avec le mouvement continu et désordonné du débat public relatif au sida. Nous espérons que, de concert avec les œuvres exposées, il informe, suscite des démarches visant à enrayer la propagation de l'infection par le VIH et favorise un traitement plus humain des personnes atteintes du sida.

Robert Atkins et Thomas W. Sokolowski

Thomas Sokolowski : Au cours de l'automne de 1987, lorsque je montais l'exposition de l'ICI, *Morality Tales: History Painting in the 1980s*, laquelle comprenait des peintures de grand format portant sur des questions sociales contemporaines, il y avait très peu d'artistes qui produisaient des œuvres sur le sida.

Robert Atkins : Maintenant, il y en a beaucoup; il y a peut-être 500 artistes professionnels aux États-Unis qui placent le sida au cœur de leurs œuvres.

Lorsque nous montions l'exposition, nous sentions bien sûr que l'œuvre d'un artiste pouvait témoigner de la façon dont bon nombre faisaient face à des aspects semblables de la crise.

Au début de l'année 1989, lorsque nous avons commencé à songer à la présente exposition, nous croyions également que non seulement l'on exposait trop peu d'œuvres sur le sida, mais que les artistes étaient parfois pénalisés pour avoir créé des œuvres de ce genre.

C'est-à-dire que beaucoup de ces œuvres n'étaient pas, ou ne sont pas, vendables. À mon avis, ce qui ressort des nombreuses initiatives entreprises dans le cadre du Day Without Art (journée nationale d'action et de deuil liée à la crise provoquée par le sida), c'est le caractère temporaire et *in-situ* d'un si grand nombre de pièces. Certaines des premières œuvres liées au sida, qui datent de cette époque, étaient des installations commandées spécialement, et qui n'existent plus.

Par conséquent, les peintres qui utilisent les moyens de production artistique les plus classiques et les plus courants ont entrepris des œuvres sur le sida après les auteurs d'installations, que vous avez mentionnés, et trois ou quatre ans après les premiers photographes. Les premiers ensembles importants d'œuvres inspirées par le sida ont été produits par des photographes appartenant à la tradition moderne du documentaire. Ils ont tenté de combattre les représentations terrifiantes des personnes atteintes du sida (PAS)*, que les reporters photographes et les médias électroniques diffusaient.

C'est ce qui explique l'emploi du terme «médias» dans le titre de l'exposition. Il ne réfère pas à des moyens de production artistique tels que la peinture sur toile ou le bronze coulé.

L'appellation «sida» est apparue en 1982. Une première vague de photographes s'y sont intéressés avant 1985, et leurs œuvres n'ont pas été exposées avant 1988. Tout le champ de la représentation du sida avait été laissé aux principaux médias, majoritairement peu compatissants. La principale exception fut peut-être la *Names Project Quilt*, entreprise en 1987. L'accent qui y était mis de façon déchirante et non menaçante sur la commémoration a permis de faire du sida un sujet acceptable pour les lecteurs du magazine *People*. Après coup, il n'est pas étonnant qu'un si grand nombre de photographes aient, dès le début, senti un vif besoin de créer des images sympathiques ou positives des PAS, à titre d'opposition délibérée aux images abusives et macabres produites par les médias, lesquelles identifiaient les PAS aux bébés affamés d'Éthiopie. Jusqu'à l'exposition

Rosalind Solomon: *Portraits in the Time of AIDS*, tenue à la Grey Art Gallery, et à la partie consacrée au sida de la rétrospective de Nicholas Nixon, intitulée *Portraits of People* et tenue au Museum of Modern Art en 1988, ces œuvres photographiques étaient encore plutôt underground.

L'acrimonie constitue l'une des principales réactions à ces expositions. Qu'elles fussent perçues de façon positive ou négative, ces photographies ont soulevé un tollé parmi les militants. Les opposants ont critiqué, et critiquent toujours, l'absence du contexte social dans les portraits en série de Nixon, et ils leur reprochent de présenter les PAS comme des monstres émaciés. Toutefois, en 1988, ce type d'exposition était rare et ces photographies ont permis de voir les visages de PAS individualisées. Les PAS étaient enfin considérées comme des individus, et non comme des statistiques.

Ces photographes ont, tout au moins, documenté l'identité réelle des PAS. Parmi le nombre restreint de téléfilms traitant du sida, par exemple, seuls *An Early Frost* (1985) et *Our Sons* (1991) mettaient en vedette des PAS homosexuelles, et aucun n'était centré sur les consommateurs de drogues ou leurs partenaires sexuels. On y voit plutôt des représentations héroïques de victimes «innocentes» ayant été infectées par le VIH lors de transfusions sanguines. Les premiers photographes bien intentionnés faisaient face précisément aux interprétations des médias, qui répartissent les PAS en victimes «innocentes» et «coupables».

Les photographies de Solomon étaient également plus acceptables que celles de Nixon, parce que bon nombre des PAS qu'elle a photographiées ont l'air en santé, comme c'est le cas de tant de personnes infectées par le VIH ou atteintes du sida. Les œuvres de Nixon étaient davantage caustiques. Pour la première fois, les spectateurs ont vu, dans un contexte artistique officiel, des images de personnes qui étaient manifestement malades. D'aucuns ne voulaient les voir et ont accusé Nixon de porter atteinte aux PAS, dont la vie est suffisamment difficile.

Lors d'une distribution de tracts à l'occasion de l'exposition des œuvres de Nixon au Museum of Modern Art, un groupe faisant partie d'ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) a lancé des invectives et revendiqué, entre autres, des images de PAS «amoureuses, vives, sexy et dynamiques». Toutefois, certaines PAS considèrent les œuvres de Nixon comme des représentations intensément réalistes d'elles-mêmes. Les œuvres de Solomon et de Nixon souffrent également des limites inhérentes à la tradition documentaire moderne qui utilise le noir et blanc et comprend, à la fois, le reportage photographique et ce qu'on appelle la photographie d'art. Le sida est un phénomène d'ordre médical, politique et éthique d'une complexité atterrante. Il est parfois impossible de saisir le contenu d'une photographie non sous-titrée. S'agit-il du sida ou de l'image typique d'une jeune femme hospitalisée ? Le contexte dans lequel vous voyez une œuvre, qu'il s'agisse d'une exposition, d'un magazine ou d'une manifestation politique, peut en déterminer le sens, de façon importante.

La représentation du sida par les artistes a presque immédiatement fait ressortir les besoins inhérents aux divers publics. D'une part, il y avait un public «général» mal informé et, de l'autre,

les personnes appartenant au milieu, dont les PAS et les militants. Comment pouvait-on créer un type d'images pouvant satisfaire les besoins de tous?

On s'entend davantage sur un autre aspect de la représentation, de l'imagerie «positive», soit la représentation verbale des PAS et leur préférence pour la désignation «personnes atteintes du sida» plutôt que «victimes du sida». Max Navarre, l'un des fondateurs de la PWA Coalition, a déclaré : «J'ai une maladie; je ne suis pas cette maladie.» Avant la création du mouvement des PAS, à la suite de la conférence de Denver, en 1983, il n'existait aucune organisation permettant aux personnes atteintes du syndrome d'exprimer leur point de vue. Par la suite, la photographe Gypsy Ray a réagi à cette lacune en insérant les commentaires de PAS dans le cadre de ses photographies. Le nouveau livre de Nicholas et Bebe Nixon intitulé *People with AIDS* (1991) comporte des entrevues complètes. Ray et Nixon ont interviewé les soignants et les personnes proches des PAS, de même que les PAS elles-mêmes.

Selon un certain cliché, d'ici dix ans, nous serons tous engagés dans une démarche reliée au sida, parce que nous connaissons tous une personne infectée par le VIH. Dans ses œuvres d'art inspirées de l'icône *Love* de Robert Indiana, le collectif d'art canadien General Idea a également exploré l'absence actuelle de lien entre le public en général et les PAS, telle que reflétée par le langage. Depuis 1987, ces artistes se sont approprié l'idée d'Indiana, substituant au mot à quatre lettres : «love», un autre mot à quatre lettres : «AIDS». Certains y ont vu un tour de mauvais goût, l'amour représentant le mot et l'activité emblématiques des années 60 et le sida, son corollaire des années 80. En fait, l'intention avouée de General Idea était de «domestiquer» le mot, d'exprimer le fait que le sida constitue un aspect malheureux de la vie quotidienne, et qu'il n'est pas seulement un mot appartenant au jargon scientifique.

L'un des objectifs de la présente exposition est de présenter au public de l'information sur le sida, de même que des œuvres contemporaines.

On y présentera des renseignements sur la prévention et le traitement du sida et sur les ressources communautaires offertes au PAS, qui permettront aussi au visiteur bien informé de trouver de nouveaux éléments. Par ailleurs, si vous n'avez jamais vu une PAS ou songé aux difficultés auxquelles font face les PAS, la présente exposition vous permettra alors d'obtenir, en outre, des renseignements à ce sujet.

L'exposition met de l'avant un certain nombre de réactions humaines et artistiques possibles face à l'épidémie. Le fait que certaines expositions sur le sida n'ont pas proposé ouvertement le militantisme — que ce soit en incitant le public à offrir une contribution financière ou du temps pour les soins aux PAS, à écrire des lettres au Congrès ou à manifester devant les Centers for Disease Control — constitue un problème. Puisque le sida concerne toutes sortes d'habitants des centres urbains, entre autres les personnes de couleur, les gais ou les lesbiennes, et les personnes œuvrant dans le domaine des soins de santé, la portée d'une telle exposition peut s'étendre au-delà des amateurs habituels d'art contemporain. C'est pourquoi nous désirons assurer un soutien en matière d'information et d'éducation.

Et nous voulons que l'exposition s'adresse au public le plus directement possible.

Nous avons délibérément choisi des œuvres qui ne sont pas «codées» dans le langage visuel, parfois difficile à déchiffrer, propre à l'art classique ou contemporain. Nous espérons que ces œuvres toucheront des publics variés.

De par sa nature, la présente exposition présente un art contemporain relié à son contexte social de façon étroite et immédiate. Bon nombre d'œuvres émanent de l'expérience directe des artistes auprès des PAS. Citons, par exemple, le long engagement de Paul Marcus auprès d'une jeune mère habitant le Bronx, maintenant décédée, ou l'expérience de Dui Seid à titre de dispensateur de soins à domicile auprès des PAS.

Bon nombre des pièces faisant partie de l'exposition ont également suscité un débat sur la représentation du sida, au-delà des limites étroites du monde artistique. Ainsi, l'affiche de Nancy Burson, intitulée *Visualize This.*, sert d'objet de visualisation pour les PAS. Burson a composé une affiche à partir de photos obtenues au microscope de lymphocytes T, dont l'un est sain et l'autre, infecté par le VIH. Les bailleurs de fonds à qui elle s'est adressée pour les coûts de production et les personnes qui ont vu l'affiche collée sur les murs de New York ont débattu de son sens. Ses détracteurs ont trouvé que l'affiche attribuait la responsabilité de la crise du sida aux PAS plutôt qu'au gouvernement. (Une telle position peut être l'exemple d'une attitude non nuancée, laquelle n'est pas dans le meilleur intérêt des PAS.) Certaines PAS ont recours aux médecines orientale et occidentale, à la visualisation et à la méditation, et participent également aux manifestations.

Plusieurs artistes de l'exposition sont des PAS; parmi les autres participants, un nombre trop élevé est décédé des conséquences de l'infection au VIH. Leur expérience du sida, traduite sous forme d'œuvres d'art, est un enseignement par l'exemple. Le fait d'être un artiste vous permet de vous servir de vos expériences de vie, qu'elles soient positives ou négatives, et d'en faire la base de votre travail. Le choc ressenti lorsque vous découvrez que vous êtes séropositif, ou qu'un être cher l'est, peut être exprimé sous forme d'art.

Ou, peut-être, d'action.

Quel que soit l'endroit où l'exposition est présentée, les personnes qui l'accueillent se chargent de mettre sur pied une composante locale pouvant servir d'outil d'organisation. La composante locale permet également de faire une espèce de mise à jour et d'instaurer un dialogue entre les artistes, le personnel soignant et les organisations de services.

Elle permet aux artistes non seulement d'exposer leurs œuvres sur le sida, mais d'explorer les réalités locales relatives au sida. Chaque communauté a sa propre épidémie.

À la mi-mai 1991, au moment où nous tenons le présent entretien, la Whitney Biennial vient tout juste de prendre fin. Les critiques ont noté que celle-ci avait pour thème sous-jacent la crise du sida. Les œuvres varient de la très remarquée *AIDS Timeline*, initiative du Group Material, dont certains fragments ont été reproduits dans le présent catalogue, à des allusions plus subjectives et indirectes, traduisant des sentiments généralisés d'angoisse, de tristesse et de colère.

Une sorte de baromètre des émotions.

Ce baromètre des émotions peut être de nature à la fois sociale et psychologique. Les membres du groupe General Idea sont canadiens et ils partagent leur temps entre New York et Toronto. Ils perçoivent leur art comme très différent de l'art américain relié au sida. Ils sentent qu'ils peuvent créer sur le thème qu'Elizabeth Kubler-Ross décrit, dans son livre *Les derniers instants de la vie*, comme la troisième étape (l'acceptation), soit celle où l'on fait face à la mort. L'attitude du groupe s'explique partiellement par le fait que le gouvernement du Canada a tellement mieux réagi aux besoins des PAS.

Le sida entraîne un torrent d'émotions. La mort omniprésente suscite des sentiments accablants de chagrin et de colère. Thomas Woodruff a consacré des mois à se portraiturer sous les traits d'un clown en larmes. Les textes accompagnant les œuvres de David Wojnarowicz traduisent sa rage de façon brutale. L'éventail d'émotions contenues dans les œuvres récentes sur le sida semble s'élargir. La colère exprimée dans l'œuvre de Donald Moffett, qui se lit comme suit : «Téléphonez à la Maison-Blanche et dites à Bush que nous ne sommes pas encore tous morts», est tempérée par une ironie provocante et libératrice. Ce que certains spectateurs pourraient rejeter comme de la simple propagande est atténué par un esprit mordant.

L'utilisation subversive des techniques propres aux médias et à la publicité par Moffett est également très contemporaine. Quel est le rapport entre l'art relié au sida et l'art relié aux crises sociales précédentes?

Au cours des deux dernières décennies, le monde artistique s'est considérablement modifié. Grâce principalement aux pressions inspirées par les féministes des années 70, même les artistes influents ont obtenu la «permission» d'abandonner l'abstraction pour s'adonner à l'art figuratif, tout en continuant de jouer un rôle prépondérant. Citons, à titre d'exemple, Leon Golub qui, il y a 25 ans, a peint d'éloquents tableaux sur les soldats au Viêt-nam et, par la suite, sur les mercenaires en Amérique centrale. L'écart entre ses premières œuvres et le style dominant de l'époque est l'une des raisons qui expliquent le peu d'attention qu'on leur a accordée. Il n'existe actuellement pas de règle unique régissant la création artistique. Les artistes engagés sur le plan social côtoient les artistes résolument formalistes, et les feux de l'actualité sont braqués tant sur l'art des panneaux d'affichage que sur la peinture abstraite. Le pluralisme actuel permet d'entendre ceux qui n'ont jamais eu le droit de s'exprimer. Ces voix «marginalisées» s'harmonisent on ne peut mieux avec les problèmes sociaux considérables auxquels font face les États-Unis. Dans de nombreux cas, les artistes ont vécu ces problèmes, y compris le sida.

L'art qui réagit aux crises sociales rappelle l'art produit à Sienne lorsque sévissait la peste noire, au quatorzième siècle. Les œuvres tendaient alors à être allégoriques et à se conformer à un ensemble très précis de croyances décrétées par l'Église catholique romaine. Les prières adressées au Christ lui-même, à la Sainte Vierge ou aux saints, qui servaient d'intercesseurs auprès de Dieu, étaient accompagnées de vœux. Que la peste épargnât une ville, qu'on guérît une maladie ou qu'un

enfant naquit en santé, des prières de reconnaissance accompagnaient la production de peintures servant d'ex-voto. Ainsi, les œuvres d'art étaient produites après coup, de façon rétrospective.

Et elles incarnaient également les croyances collectives des personnes au pouvoir, soit, en l'occurrence, les autorités de l'Église et de l'État. On peut affirmer sans risque de se tromper, semble-t-il, qu'un artiste a toujours pour rôle de représenter le point de vue d'un protecteur.

Plus récemment, il y a eu les photographies de la FSA (Farm Securities Administration), commandées par le gouvernement fédéral et devant servir de documents sur les malheurs causés dans les régions rurales par la Crise des années 30. Ces documents avaient pour objectif de confirmer la gravité des problèmes rapportés aux membres du gouvernement, à Washington.

Un phénomène semblable se produit actuellement sur une échelle réduite. À la Bibliothèque du Congrès, on recueille des photographies documentaires sur le sida.

Au cours de la Crise, le gouvernement jouait un rôle plus actif. Les photographes documentaient les répercussions de la crise économique, et le New Deal y apportait des solutions.

La dépolitisation manifeste de l'art américain de l'après-guerre, dont on peut déceler en partie l'origine dans la répugnance des artistes et des intellectuels face au pacte cynique conclu entre Hitler et Staline, en 1939, a dominé l'art américain des années 40, 50 et 60. Le courant prédominant d'art abstrait axé sur la psychologie traduisait l'existentialisme de l'après-guerre. Actuellement, il est difficile d'imaginer une telle emprise de l'abstraction sur la production artistique. Au cours de cette période, l'expression politique ouverte, telle que les gravures anti-Nixon exécutées par Warhol pour la campagne de McGovern, apparaissait rarement dans les œuvres d'artistes réputés.

Warhol est sans doute le précurseur d'un nombre élevé d'œuvres d'art sur le sida, empreintes de militantisme et inspirées par les médias, qu'elles soient destinées aux galeries ou à la rue. Il a compris que le fonctionnement de l'avenue Madison pourrait s'appliquer à SoHo. Le groupe Gran Fury, dont le nom évoque un modèle Plymouth des années 60, rend inséparables son art et sa politique, y compris l'utilisation des médias comme une espèce de relais auprès des publics qui peuvent ainsi «lire» les œuvres, au lieu de les voir. «Stratégie» est l'un des mots à la mode des années 80, et la stratégie a parfois tenu lieu de concept de l'œuvre d'art.

Et il y a également d'autres façon d'établir une stratégie.

Le monde de l'art a rarement manifesté autant de solidarité qu'il ne l'a fait par rapport au sida. Les artistes, les critiques et les conservateurs se sont engagés. L'art est également un moyen utile de collecter des fonds. Lors des ventes aux enchères organisées dans le cadre d'Art Against AIDS, on a donné des œuvres d'art dans le but de recueillir des fonds destinés à l'AmFar (American Foundation for Aids Research), à des fins de recherche médicale. Le groupe Visual AIDS de New York se sert de l'art comme outil d'éducation. À San Francisco, un autre groupe membre du Visual AIDS recueille des fonds destinés à aider les artistes atteints du sida à acheter leurs fournitures. Il y a des collectifs tels que Art+ de New York qui produisent des programmes et participent à des manifestations. Cette liste n'est d'ailleurs pas exhaustive.

La solidarité qui unit le monde artistique face au sida résulte également des nombreuses tentatives de censurer l'art lié au sida, notamment les images explicitement sexuelles produites par des hommes homosexuels. Dans le monde artistique officiel, il est courant de rencontrer des personnes qui soient ouvertement homosexuelles. Si l'épidémie de sida s'était d'abord manifestée parmi les utilisateurs de drogues injectables, il aurait été difficile de prévoir l'engagement du monde de l'art. Il s'agit principalement d'une question de classe; les artistes professionnels appartiennent généralement à la classe moyenne. Le fait que les gais et les lesbiennes jouent un rôle prépondérant au sein du mouvement militant de conscientisation en matière de sida, est utilisé par ceux qui manipulent les réactions d'homophobie de façon cynique — et qui voudraient bien censurer l'art par le biais de restrictions budgétaires. L'art traitant du sida utilise souvent la provocation politique et la contestation des préjugés sur la sexualité, et cela suscite de très vives controverses. La première de celles-ci déboucha sur la tentative de priver *Witnesses: Against Our Vanishing*, une exposition sur le sida, du soutien du National Endowment for the Arts. John Frohnmayer, le nouveau président du NEA, dut ainsi faire face à une première crise dès la fin de 1989. Le sida fut également la raison implicite de la controverse et du procès consécutifs à l'exposition de Robert Mapplethorpe, bien que l'homosexualité servît de prétexte aux censeurs.

Simon Watney, auteur de *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media* (1987), a proposé un des premiers points de vue lucides et articulés sur le sida et la répression sexuelle. Bien que le livre soit centré sur la Grande-Bretagne, l'analogie est troublante et claire. Une panique — tolérée par les autorités —, exacerbée par la crainte du sida, a créé un climat dans lequel le gouvernement de Grande-Bretagne tente de recriminaliser les activités des minorités sexuelles.

Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est encore le fait que des attaques aussi virulentes contre la liberté d'expression des Américains aient été efficaces! Cela provient, en partie, de l'interprétation fallacieuse ou de la déformation des faits, comme dans le cas de l'œuvre publique de Gran Fury intitulée *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference do*, qui fut présentée comme une «incitation à l'homosexualité». Autre exemple, la peintre Kathe Burkhart a représenté Elizabeth Taylor, collectrice de fonds et militante extraordinaire, se défendant contre des «accusations», selon lesquelles elle serait atteinte du sida — comme si le fait d'être atteinte du sida était un crime et rendait suspecte sa générosité.

La droite comprend le pouvoir des symboles, qui sont profondément ambigus et, par conséquent, faciles à manipuler. Prenons la croix, par exemple. Elle peut représenter, d'une part, la théologie on ne peut plus libérale de l'Église unitaire et, de l'autre, le Ku Klux Klan, son opposé. La fonction de l'art — je ne parle pas des œuvres d'art prises une à une — est, en soi, également symbolique. Son autorité participe de celle des galeries ou des musées, emplacements réels et lieux métaphoriques où les œuvres sont présentées sur un piédestal ou dans un cadre. D'aucuns croient que l'art est une puissante énigme. Par conséquent, s'il est perçu comme une attaque contre les valeurs ou les croyances établies, on peut comprendre qu'il soit effrayant.

Si certains désirent prescrire aux artistes le type d'œuvre qu'ils devraient créer, d'autres auront tendance à imposer un genre artistique pour la présente exposition.

Une telle situation suscitera probablement des critiques de différents points de vue. Pour certains spectateurs, les images peuvent être trop explicites. D'autres organiseraient une exposition comme la nôtre dans une intention exclusivement didactique et avec un programme explicite selon lequel chaque œuvre d'art sur le sida doit obligatoirement être axée sur la résolution de la crise. Ces attitudes semblent trop dogmatiques.

Comment peut-on prévoir l'effet d'une œuvre, ou d'un ensemble d'œuvres, sur les différents publics?

La présente exposition est sans doute inhabituelle en ce que nous y reconnaissons l'existence d'une démarcation parfois imprécise entre l'art et le militantisme — que nous ne voyons pas toujours comme synonymes. Les bonnes politiques ne donnent pas nécessairement lieu à de l'art de qualité.

L'art politique médiocre témoigne de politiques et d'un art également de mauvaise qualité.

Une société peut considérer certains sujets comme ne pouvant pas être représentés. C'est-à-dire que les artistes ne peuvent ou ne doivent pas les aborder, parce qu'ils sont perçus, en quelque sorte, comme sacrés.

Lorsque j'étais enfant (d'origine juive), il était clair pour moi que l'Holocauste ne pouvait ou ne devait pas être représenté. Sa représentation était inimaginable en raison de sa terrifiante hideur. Toutefois, cette interdiction a perdu de sa force avec le temps et, au cours des années 50 et 60, on a entrepris l'élaboration de plans pour des monuments qui commémorent l'Holocauste. À l'origine, ces derniers devaient être immatériels et abstraits, et avoir la forme d'une flamme éternelle, par exemple. Au cours des années 70, cependant, George Segal a pu créer sa sculpture commémorative figurative. Le temps a dû amoindrir le choc et affaiblir les tabous relatifs à la représentation.

Les monuments revêtent un si grand nombre de formes. Rudy Lemcke propose d'ériger à San Francisco un monument abstrait sur le thème du sida : un jardin de méditation zen. Le Vietnam Memorial n'est qu'un mur noir comprenant des noms. Il n'est pas terrifiant en lui-même, mais la liste tangible de 56 000 noms qu'il comporte est extrêmement touchante. Comment ne pas être ému devant tous ces noms, même si on ne les lit pas, même si on ne connaît personne qui soit mort lors de cette guerre. L'art permet aux chagrins de nature publique et personnelle de coexister. Lorsque vous touchez du bout du doigt le nom de votre frère, vous faites un geste personnel de deuil. Toutefois, il s'agit également de la perte subie par une nation, de la perte de sa naïveté, de la promesse d'une Amérique glorieuse succédant à la Deuxième Guerre mondiale.

Les noms figurant sur le Vietnam Memorial en font un monument étonnamment précis, mais d'une apparence aussi ordinaire qu'un annuaire téléphonique. J'ai vu le monument pour la première fois en 1987, soit la veille du jour où l'on a inauguré la *Names Project Quilt*, au Washington Mall. La *Names Project Quilt*, une brillante œuvre d'art collectif, témoigne avec éloquence de la diversité individuelle. En outre, le Vietnam Memorial nous sensibilise, d'une façon entièrement différente, au fait que chacun des 56 000 noms qui y figurent représente la mort d'un individu.

Le caractère collectif de l'expérience vécue par les spectateurs de la courtepinte, lors de ses déplacements d'un endroit à l'autre, ajoute à l'effet extraordinaire de l'œuvre. Il est, bien sûr, profondément touchant de voir quelqu'un s'agenouiller et pleurer devant le carré fabriqué par son amant ou son enfant. Il se pourrait, toutefois, que vos larmes coulent sans qu'elles n'aient rien à voir avec l'objet précis que vous regardez.

Encore une fois, le personnel et le collectif.

Deux phrases rédigées par Susan Sontag dans sa première version d'*Illness as Metaphor* (1977), datant d'avant le sida, font allusion à un écart impossible à réduire. En effet, selon elle : « Tout être qui naît détient une double citoyenneté, celle du royaume de la santé et celle du royaume de la maladie. Bien que nous préférions tous utiliser uniquement le bon passeport, tôt ou tard, chacun doit, au moins pour un certain temps, s'identifier comme citoyen de cet autre endroit. » Lorsque l'on est dans un royaume, on ne peut même pas envisager l'autre. Pourtant, notre position changera, à un moment donné. Il en est de même pour l'art. En effet, l'art peut être également raréfié, également retiré de la vie quotidienne d'un si grand nombre de personnes. Si l'art ne vous intéresse pas, il se peut que vous ne compreniez pas, ou ne vouliez pas comprendre, ce que font les artistes et le sens de leurs œuvres.

Vous parlez par métaphores. L'art peut-il sauver des vies?

Pas directement, mais il peut nous aider à vivre.

— Septembre 1991

(ART)ⁿ

«Nous savions que nous voulions utiliser des examens tomodensitométriques en couleur d'un patient anonyme atteint du sida... Lorsque nous avons reçu les résultats d'examen, nous avons découvert que le patient s'appelait Messiah. Dès cet instant, nous sommes sûmes que la sculpture devait avoir la forme d'un crucifix. Nous avons décidé de recourir principalement à l'espoir, au hasard et à la mort, comme sous-thèmes de l'œuvre. Le visage de la mort (est) moulé dans le verre, la main de l'espoir (est) faite d'un objet d'artisanat trouvé dans le Wisconsin, les dés (sont) animés et le virus du sida (est) ... une sculpture «virtuelle», réalisée uniquement selon la technique du "PHS Cologram" (le système breveté d'imagerie à trois dimensions du groupe).»

(Art)ⁿ est un collectif établi à Chicago et voué à l'exploration du rapport entre l'art et la science. Les membres du groupe sont Randy Johnson, Stephan Meyers, Dan Sandin, Ellen Sandor et Jim Zanzi.

ROSS BLECKNER

Les images mélancoliques de Ross Bleckner, faites de lueurs, d'urnes funéraires et de rapports numériques sur le nombre total de décès liés au VIH survenus aux États-Unis, ont été exposées pour la première fois en 1985. Elles figuraient parmi les premières peintures présentées sur le sida. L'œuvre récente de Bleckner évoque des images microscopiques de cellules.

KATHE BURKHART

Kathe Burkhart s'attaque à la représentation du sida empreinte de sensationnalisme et de mauvaise foi, que l'on retrouve dans les tabloïdes. La toile de Burkhart montre la célèbre Elizabeth Taylor, inlassable collectrice de fonds pour l'AmFar (l'American Foundation for AIDS Research), placée dans une position où elle doit nier qu'elle est atteinte du sida, comme s'il était inconcevable que ses démarches fussent fondées sur la seule générosité.

NANCY BURSON

L'utilisation par Nancy Burson de photos obtenues au microscope de lymphocytes T sains et infectés par le VIH a servi un double objectif. En effet, ces images ont été utilisées comme œuvres dans les galeries, et on les a exposées dans la rue, à titre d'objets de visualisation pour les PAS. L'affiche apposée sur les murs de New York, au cours du printemps 1991, a soulevé des ques-

tions politiques, comme le font un si grand nombre d'initiatives artistiques axées sur le sida.

Selon certains observateurs, l'œuvre attribuait la responsabilité du sida aux PAS, plutôt qu'aux «establishments» gouvernemental et scientifique, dont la réaction se fait attendre. D'autres ont appuyé l'initiative de Burson, croyant que les PAS pourraient profiter d'un éventail de traitements et d'activités, allant de la médecine holistique aux manifestations dans les rues.

Selon Burson elle-même «[...] certaines personnes infectées par le VIH réagissent mieux que d'autres à leur maladie ou au traitement, et nous n'en connaissons pas la cause.» En 1986, elle a entrepris la création de pièces de visualisation, au moment où sa mère et sa meilleure amie étaient en phase terminale de cancer. «La visualisation peut être un outil puissant», a-t-elle remarqué. «Mais personne ne devrait cesser de faire pression sur le gouvernement.»

STEVEN EVANS

Steven Evans associe des images tirées de films pornographiques gays contemporains à des photographies de camps de concentration nazis datant de la Deuxième Guerre mondiale, où l'on a emprisonné des homosexuels à cause de leur orientation et où ces derniers devaient porter un triangle rose comme badge distinctif. La configuration géométrique de la méditation d'Evans sur la sexualité tient du constructivisme; elle évoque le fondement de cette approche utopique de l'art, mais aussi la «logique» maniaque d'Hitler, à la base du complot visant l'extermination de populations entières pour «purifier» la société aryenne.

L'œuvre d'Evans, produite en 1986, fait également allusion au débat en cours à cette époque relativement à la mise en quarantaine des PAS (comme on l'a fait à Cuba), ou à l'odieuse proposition de William F. Buckley, selon laquelle on devrait tatouer les personnes infectées par le VIH, comme l'étaient les prisonniers des camps de concentration.

GENERAL IDEA

General Idea, un collectif canadien composé de trois membres, produit des œuvres d'art sur le sida depuis 1987. Les premières s'inspiraient de la peinture icône de Robert Indiana, intitulée *Love* (1966). En empruntant l'idée d'Indiana et en transformant son message, les artistes espéraient — et espèrent toujours — que leurs

œuvres contribueraient à «domestiquer» l'acronyme du syndrome d'immuno-déficience acquise et à favoriser l'intégration dans le discours quotidien d'un débat plus neutre sur le sida. Ces photos sont des documents sur les œuvres de General Idea réalisées pour la rue — photos que l'on retrouve collées sur les abribus et les panneaux d'affichage, à différents endroits dans le monde.

FELIX GONZALEZ-TORRES

Les photostats non titrés de Felix Gonzalez-Torres évoquent l'«élaboration» chargée de valeurs de l'histoire, soit le fait que les médias (ou les historiens) assemblent (ou omettent) les événements et leurs circonstances et qu'ils les présentent, par la suite, non sans que leurs versions soient parfois contradictoires. *The Patient Zero* est le steward canadien qui, selon le journaliste Randy Shilts, auteur de la chronique sur le sida intitulée *And the Band Played On* (1987), aurait transporté le VIH d'Afrique en Amérique du Nord.

Gonzalez-Torres fait également partie du Group Material, le collectif de production artistique qui a créé l'AIDS Timeline, dont un extrait figure dans le catalogue de la présente exposition.

KEITH HARING

Keith Haring, décédé en 1990 des suites du sida, était l'un des artistes les plus célèbres du monde. Bien que les références au sida ne figurent pas fréquemment dans ses peintures, Haring a appuyé la lutte contre l'épidémie avec une générosité et un zèle sans bornes. Dès 1988, il a offert au groupe ACT UP des dessins pour des T-shirts et des affiches, ainsi que la sculpture intitulée *Totem*. Au Art Center College of Design de Pasadena, au cours du même mois, Haring a peint une murale de 24 pieds sur 10 pieds, représentant des images de virus. Il s'agissait de sa contribution au premier Day Without Art, journée nationale d'action et de deuil organisée par Visual AIDS en réaction à la crise provoquée par le sida.

Haring a produit le dessin pour panneaux d'affichage qui figure dans la présente exposition dans le cadre du projet *On the Road* d'Art Against AIDS. Pendant la même année, il a produit sa gravure *Silence=Death*, pour ACT UP. Le triangle rose fait allusion au badge distinctif porté par les homosexuels incarcérés dans les camps de concentration d'Hitler. Au cours des années 70, les partisans de la

libération des gais avaient inversé le triangle. En 1986, le Silence = Death Project, un groupe de New York, s'est approprié le triangle nazi inversé (donc pointant vers le haut) pour le logo devenu le signe international du militantisme contre le sida.

ADRIAN KELLARD

Les matériaux (des blocs de bois sculptés grossièrement, rappelant la production folklorique des artisans) et l'imagerie — en l'occurrence, la légende de saint Christophe faisant traverser à l'enfant Jésus une rivière tumultueuse, — des œuvres d'Adrian Kellard évoquent les lieux de pèlerinage qu'on trouvait au bord des routes au moyen âge. Le titre, *The Promise/I Will Never Leave You*, réaffirme la foi de l'artiste en la miséricorde divine, notamment en ce qui a trait aux personnes gravement malades. Au cours de l'automne 1991, Adrian Kellard a succombé à des complications survenues à la suite d'une infection à VIH.

PETER KUNZ-OPFERSEI

Peter Kunz-Opfersei, artiste d'origine suisse qui habitait New York, est décédé, en 1988, de causes attribuées au VIH. Les carnets de croquis produits au cours des derniers mois de sa maladie et faisant partie de la présente exposition se caractérisent par un mélange enjoué d'images de guérison, comprenant des chamans, des mages et de sensuels éphèbes.

RUDY LEMCKE

Un jardin de méditation zen situé dans le district de Castro, à San Francisco, et comprenant une rivière de pierres coulant sur du granit noir, éléments auxquels s'ajoutent des sièges faits de gros blocs recouverts de bronze, telle est la vision que propose Rudy Lemcke d'un monument sur le thème du sida. En 1988, au moment où les représentants de la ville ont accepté la proposition, le monument a donné lieu à une controverse au sein de la communauté gaie de San Francisco. Selon les opposants au projet, on devait attendre de pouvoir guérir le sida avant d'ériger le monument, et il était préférable de consacrer à la recherche ou au traitement les 250 000 \$ qui devaient provenir de sources privées. Lemcke a répondu que d'autres monuments, dont la *Names Project Quilt*, existaient déjà et que, vraisemblablement, l'on n'allait pas affecter aux soins de santé les fonds destinés aux projets

dans les domaines de l'art et de la rénovation urbaine.

«À mon avis, il ne fait aucun doute que les soins de santé constituent la question prioritaire. Mais la santé psychologique, la santé spirituelle et la santé politique sont également des besoins on ne peut plus réels que l'on doit reconnaître. Le jardin permettra de satisfaire ces besoins. Il représentera un endroit réconfortant où l'on pourra exprimer son chagrin, un lieu de méditation où l'on pourra trouver l'espoir et un endroit permanent où l'on pourra célébrer son identité.» Les initiatives de collecte de fonds de Lemcke sont actuellement suspendues.

ROBERT MAPPLETHORPE

Cette œuvre iconique, tout à fait dans le genre *memento mori*, est la dernière d'une série d'autoportraits exécutés par Robert Mapplethorpe, l'artiste qui a personifié, dans l'esprit du public, l'homosexualité et le problème du sida. (Le décès de Mapplethorpe en 1989, est attribué au VIH.) *The Perfect Moment*, une rétrospective de Mapplethorpe qui présentait des images crues de son activité sexuelle (et de celles d'autres personnes) a catalysé le débat toujours en cours sur le financement public des arts. Lorsque la Corcoran Gallery of Art, de Washington, a annulé l'exposition, juste avant son inauguration en 1989, la communauté artistique a mis en œuvre un véritable boycott du musée. En 1990, Dennis Barrie, directeur du Contemporary Arts Center, de Cincinnati, a été accusé de contrevenir aux lois relatives à l'obscénité, pour avoir présenté cette exposition. Un jury l'a acquitté.

PAUL MARCUS

Cette œuvre sur bois de Paul Marcus présente une chronique de la vie d'Yvonne, une jeune femme d'origine latino-américaine atteinte du sida, qui habitait le Bronx avec son fils. Le labyrinthe évoque les conditions sociales désastreuses qui caractérisent les ghettos urbains appauvris, et qui ont pour conséquence la consommation de drogues et la vulnérabilité à l'infection par le VIH, en raison du manque de services sociaux, de logements décentes et de perspectives d'emploi.

DUANE MICHALS

Duane Michals poétise la douleur, dans un style élégiaque, au travers de cette œuvre dédiée aux vies tragiquement écourtées par la maladie. Il visualise la mort comme un effacement graduel, et non

comme une fin abrupte, et il illustre cette conception de façon touchante au moyen d'un voile de fleurs qui se déploie, enveloppant la tête de son modèle.

DONALD MOFFETT

Dans le présent tableau, Donald Moffett, militant pour la cause du sida et membre de Gran Fury, fait allusion à la mauvaise gestion de la crise du sida par le gouvernement américain. En 1988, la Watkins Commission, relevant du gouvernement lui-même, a émis un rapport critiquant sévèrement la continuelle incohérence et la myopie caractérisant les politiques fédérales en matière de sida.

FRANK MOORE

Frank Moore, artiste et scénographe, a peint le présent tableau après que son amant, maintenant décédé, eut appris qu'il était atteint du sida. Moore associe, d'une façon on ne peut plus personnelle, ses préoccupations en matière d'écologie et de sida. Il en résulte un enchevêtrement d'images comprenant des allusions au système circulatoire, à la métastase, à l'information, aux pertes, aux déchets, à la stigmatisation, et aux activités sexuelles anales et à risques réduits.

ELLEN B. NEIPRIS

«À la suite d'une demi-douzaine d'arrestations comme membre d'ACT UP, au cours des quatre dernières années, mon débat intérieur se poursuit toujours. Est-il suffisant de documenter la présente crise en utilisant mon appareil photo comme moyen d'expression politique, ou dois-je m'engager corps et âme ?

Maintenant que je travaille comme reporter photographe professionnelle, je m'efforce toujours de répondre à ces questions et de préciser mon rôle dans la présente communauté et par rapport à la crise actuelle.»

DIANE NEUMAIER

Les photographies de Diane Neumaier représentent l'action menée dans le métro de New York, au mois de février 1988, par la Metropolitan Health Association. La guerilla a collé des «œuvres» bilingues expliquant l'utilisation du condom et l'usage sécuritaire des drogues, sur les panneaux d'affichage du métro. On a retiré les affiches au cours des douze heures qui ont suivi l'intervention, mais les images de Neumaier demeurent.

NICHOLAS ET BEBE NIXON

Les photographies qui composent les portraits en série de PAS produits par Nicholas Nixon ont été prises à des intervalles nombreux et réguliers. On a sélectionné de six à douze images pour chaque «portrait». Les photographies de Nixon, figurant parmi les premiers portraits de PAS exposés dans un musée important, sont apparues à un moment où les représentations du sida se limitaient en grande partie à des images terrifiantes publiées dans les principaux médias. En 1988, lors de sa rétrospective au Museum of Modern Art, les membres du groupe ACT UP ont distribué des tracts critiquant l'absence du contexte social dans les œuvres de Nixon et revendiquant des images positives de PAS qui les présentent comme «vives, sexy, amoureuses et dynamiques.» Par ailleurs, les admirateurs de Nixon applaudissent devant ce qu'ils considèrent comme la puissance et le réalisme audacieux de ses œuvres.

L'interview présentée de concert avec les photographies est tirée de *People With AIDS*, livre constitué de photographies et de textes d'entrevues, publié en 1991 par Nicholas Nixon et Bebe Nixon, journaliste scientifique. Bebe Nixon mène des entretiens auprès de PAS et de leurs proches depuis 1987, année où le projet a été mis en œuvre.

GYPSY RAY

Les portraits photographiques de Gypsy Ray donnent un visage humain aux PAS et aux soignants souvent débordés, soit les bénévoles, les médecins et les êtres chers, qui œuvrent en faveur des malades. L'artiste prête également une voix à ses sujets en insérant leurs commentaires dactylographiés ou manuscrits dans le cadre entourant ses photos. On a souvent négligé le point de vue des PAS dans le climat politique homophobe où l'on a approuvé la transformation du sida, d'une question de santé publique en un débat hargneux sur la moralité. La crise du sida léguera vraisemblablement aux générations futures le militantisme des victimes pour la défense de leurs droits, un phénomène déjà observable parmi les femmes atteintes du cancer du sein. Dans le cas des PAS, on a pu l'instituer au moyen d'organisations telles que la PWA Coalition.

ROD RHODES

Dans sa série intitulée *Stations of the Cross*, Rod Rhodes a associé l'imagerie chrétienne traditionnelle avec son autobiographie à titre de

personne atteinte du sida (il est décédé, en 1989, de causes attribuées au sida). La série, constituée de quatorze tableaux cruciformes et recouverts de verre, aboutit à la mise au tombeau. Le tableau *Stations of the Cross X, Stripping of Christ* fait allusion au moment humiliant qui a précédé celui où l'on s'est moqué du Christ. Dans le cas de cette niche plutôt abstraite, Rhodes se retire et évoque le Christ au moyen de rameaux, symbole qui se répète dans la série.

JANE ROSETT

Les photographies non titrées de Jane Rosett appartenant à la série Belle Glade, Florida ont été prises dans la région rurale où l'incidence de l'infection à VIH est la plus élevée des États-Unis. Reporter photographe et militante (elle est l'une des fondatrices de la PWA Coalition and Community Research Initiative, de New York), Rosett retourne souvent dans cette communauté agricole, composée majoritairement d'immigrants venus d'Haïti et de la Jamaïque et où la pauvreté et le sida sont transmis à une nouvelle génération, en raison du manque de ressources éducatives et de services sociaux.

JOHN SAPP

Les dessins de John Sapp accompagnés de textes, parfois humoristiques et composant une sorte de journal personnel, rendent compte de l'intérieur du mode de vie gai, à une époque où l'infection à VIH n'est plus un phénomène inhabituel. La familiarité de Sapp avec le sida pourrait bientôt se généraliser. En effet, selon l'Organisation mondiale de la santé, d'ici la fin de la décennie, on dénomblera de 25 à 40 millions de cas d'infection à VIH dans le monde.

DUI SEID

«À titre de dispensateur de soins à domicile auprès des PAS, j'ai commencé à comprendre que chaque personne (les PAS, les membres de leur famille, les amis ou les étrangers) réagit au sida à sa façon... Cette compréhension alimente mes œuvres récentes sur le sida, dans lesquelles je juxtapose, au moyen de déchets et de termes médicaux, les réactions et les associations personnelles par rapport à la maladie. Ainsi, je permets au spectateur... de participer à une discussion ouverte... Comment puis-je enjoliver le sida? Une telle démarche serait malhonnête et abusive...

L'année prochaine (1992), l'ironie du sort veut que ma "peu jolie" *AIDS/Words* soit la première série d'œuvres d'art traitant ouvertement du sida à être exposée au Japon, où règne une phobie du sida.»

JO SHANE

L'évocation directe faite par Jo Shane du caractère apparemment «jetable» des PAS homosexuelles, non blanches ou consommatrices de drogues, allie des portraits de PAS décédés et le papier hygiénique portant la marque appropriée *President's Choice*. Mentionnons le fait que le président Reagan n'a pas prononcé le mot «sida» avant 1988.

ROSALIND SOLOMON

Dans les œuvres présentées ici, Rosalind Solomon explore les limites du naturel : situation contre nature des parents qui doivent faire face à l'imminence de la mort de leur enfant; juxtaposition frappante d'un paisible jardin et des signes manifestes de l'écroulement du système immunitaire chez une PAS, sous la forme de lésions dues au sarcome de Kaposi. Cette dernière maladie, naguère un type rare de cancer, se retrouve maintenant chez de nombreux hommes atteints du sida, aux États-Unis.

MASAMI TERAOKA

La série continue de Masami Teraoka sur le thème du sida a été inspirée par le décès de l'enfant d'un ami de l'artiste, à la suite de complications liées au sida. Les allusions à la sexualité contemporaine sembleront évidentes aux spectateurs qui connaissent bien les gravures japonaises appartenant au genre *Ukiyo-e*, représentant le «monde évanescant» des geishas. Les geishas modernes de Teraoka préconisent, à travers leurs acrobaties, l'utilisation du condom, comme le font les textes que l'artiste présente directement dans ses tableaux.

MAX (TORQUE) = DOUG [(BRUNO) HAMMETT]

Re-Circulate fait partie de la série *Sleeping Beauty* de l'artiste. Utilisant la réalité propre aux contes de fées, celui-ci identifie l'effet du vaccin tant attendu au pouvoir vivifiant du baiser d'un prince. La nature naguère mortelle du matériau encadré représente un spécimen ou une curiosité comparable à un scorpion enchâssé dans de la résine.

KATHY VARGAS

«J'ai entrepris la présente série en souvenir de deux amis décédés récemment du sida. L'un d'eux a aimé le jour de la fête des morts, et l'autre a rencontré son partenaire le jour de la Saint-Valentin. Leurs jours fastes semblent malheureusement avoir été «propices» au sida... À l'époque où chacun d'eux se mourait, j'ai envoyé des milagros à leurs partenaires respectifs. [Les milagros sont de minuscules amulettes en métal ayant la forme de cœurs ou de parties du corps, que Vargas décrit comme «des pots-de-vin offerts aux saints et aux divinités, en guise de paiement pour un miracle... ou une prière».] Nous avons tous prié pour qu'un miracle leur sauvât la vie, mais il n'y a jamais eu de miracle. Après leur décès, les prières en leur faveur sont devenues des prières adressées à eux pour les autres, qui attendent toujours un miracle.»

BRIAN WEIL

Le photographe Brian Weil est un militant engagé dans le programme d'échange d'aiguilles d'ACT UP/New York. Ses œuvres témoignent de l'ampleur internationale de l'épidémie de sida, et elles comprennent des images variées, allant de celles montrant des mères infectées par le VIH et habitant les ghettos urbains des États-Unis, à celles représentant les travailleurs et les travailleuses du sexe, en Thaïlande. L'ensemble constitue un rappel graphique de l'extrême vulnérabilité au sida des groupes de laissés-pour-compte.

DAVID WOJNAROWICZ

Les œuvres de David Wojnarowicz, militant et PAS, ont été au cœur de plusieurs controverses récentes sur le financement public d'images explicitement sexuelles reliées au sida. L'article empreint de colère publié dans un catalogue, où il attaque le rôle du gouvernement fédéral et de l'Église catholique dans la (mauvaise) gestion de la crise du sida, a incité John Frohnmayer, alors nouveau président du National Endowment for the Arts, à retenir et, par la suite, à restituer la subvention accordée par le NEA à la *Witnesses: Against Our Vanishing*, exposition sur le sida présentée à la fin de 1989, à l'Artists Space de New York.

Des fragments d'images appartenant à la *Sex Series*, tirés de films pornographiques, ont été retirés de leur contexte par Donald Wildmon

de l'American Family Association, et réimprimés à titre d'attaque cinglante contre le NEA. Wojnarowicz a eu gain de cause à la suite d'une plainte visant à mettre fin aux pratiques illégales de Wildmon.

THOMAS WOODRUFF

La série d'autoportraits où Thomas Woodruff se présente comme un clown en larmes, sa troisième série de peintures sur le thème du sida, témoigne d'une inspiration hautement émotive et de source parfois victorienne. Sa virtuosité sur le plan technique transforme en sensibilité éloquente ce qui pourrait n'être que sensiblerie.

GRAN FURY

Gran Fury est le nom du collectif de production artistique issu d'ACT UP/New York. (ACT UP est l'acronyme de la AIDS Coalition to Unleash Power.) Au mois de novembre 1987, le groupe alors sans nom a créé le *Let the Record Show*, une installation frappante et dénonciatrice accusant l'administration Reagan-Bush d'inaction en matière de sida. L'installation a été placée dans la vitrine du New Museum of Contemporary Art de New York. À titre de bureau de propagande d'ACT UP, Gran Fury a produit de nombreux dessins pour les affiches et les autocollants, lesquels associent efficacement les stratégies visuelles de l'art contemporain et de la publicité.

Bon nombre des entreprises récentes du collectif ont été particulièrement controversées. Commandée à titre d'œuvre subventionnée et destinée à être affichée sur les parois des autobus, une image inspirée par la publicité propre à Benetton, représentant trois couples qui s'embrassent et intitulée *Kissing Doesn't Kill, Greed and Indifference Do*, a donné lieu à une vive controverse avant d'être finalement présentée à Chicago, en 1990. (La présente exposition comprend une version en vidéo de cette œuvre.) Au même moment, la contribution de Gran Fury à la Biennale de Venise, exposition artistique internationale limitée à des participants invités, a failli aboutir à la poursuite du groupe par les autorités italiennes, en raison de sa critique de l'attitude de l'Église catholique romaine face à l'épidémie de sida. Gran Fury fonctionne maintenant de façon indépendante.

VISUAL AIDS ARTISTS' CAUCUS

Visual AIDS est une organisation réunissant des professionnels de l'art dont l'objectif est d'accroître la sensibilisation et de favoriser les initiatives en matière de sida, au moyen d'activités et de projets axés sur l'éducation. *The Electric Blanket* a été produite pour le deuxième Day Without Art, journée nationale d'action et de deuil, tenue le premier décembre 1990 en réaction à la crise du sida. Les organisateurs ont lancé un appel public pour la production d'images photographiques reliées au sida. Toutes les œuvres soumises ont été projetées à l'extérieur, sur un mur bien visible de la Cooper Union, au cœur de Manhattan, dans le cadre d'un programme qui a duré toute une soirée. Les œuvres présentées ici témoignent de celles montrées ce soir-là. À l'occasion du Day Without Art 1991, on a présenté *The Electric Blanket* d'un bout à l'autre des États-Unis. Allen Frame, Michael Goff, Nan Goldin, Paul H-O et Joe Rudy sont les membres de l'Artists' Caucus qui ont organisé *The Electric Blanket*.

VIDEO DATA BANK

