

TIM CLARK. READING THE LIMITS
WORKS / CEUVRES 1975-2003

Editors: David Tomas and Michèle Thériault
Exhibition curator: David Tomas
with the collaboration of Michèle Thériault
and Eduardo Ralickas

Sous la direction de :
David Tomas et Michèle Thériault
Commissaire de l'exposition : David Tomas
avec la collaboration de Michèle Thériault
et d'Eduardo Ralickas

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery
Concordia University

Introduction MICHÈLE THÉRIAULT	4
<hr/>	
Limits in Art DAVID TOMAS	9
Works / Œuvres	33
Des limites dans l'art DAVID TOMAS	49
Works / Œuvres	77
Égicide : mode d'emploi EDUARDO RALICKAS	97
Works / Œuvres	113
Egocide: A User's Guide EDUARDO RALICKAS	133
Works / Œuvres	149
<hr/>	
Epilogue: Complexity and the Contemporary Limits of Art DAVID TOMAS	173
Épilogue : La complexité et les limites contemporaines de l'art DAVID TOMAS	179
<hr/>	
Chronology	186
Bibliography	203

Introduction

The exhibition that accompanies this publication was conceived by the artist and theorist David Tomas; it proposes a retrospective look at the performances/installations of the Montreal artist Tim Clark. It begins with Clark's early photographs and concludes with his last film work, produced in 2003, a visual articulation of Cormac McCarthy's novel *Blood Meridian*.

Tim Clark created radical, latently violent performances in the late 1970s and 80s that are characterized by their deployment of various forms of text-based readings, for the most part of a philosophical nature. In the 1990s, he produced a series of tables that served as the site for the redeployment of the book, reading and the philosophical subject. Tim Clark's propositions are defined by their engagement with the limits of art in relation to philosophical and ethical thought and by the mediation of the body in this process of engagement.

The nature of Clark's practice raises significant questions in the context of today's art and its recent history. How do works that are difficult of access impact on our notions of reception? How are philosophical and ethical issues enunciated through the conception *and* reception of a work? What is the place of university- and book-based knowledge in the formation of the artist today? How are ephemeral artistic practices that have left little material traces acknowledged in recent history and how can they be rendered visible today in a way that respects their transient character?

The three essays that are presented in this publication examine in subtle ways these questions. David Tomas explores the notions of limits in his essay "Limits in Art" in relation to Clark's practice, the art of the 1970s and 1980s, the book, reading and the university. In "Epilogue" he further explores Clark's development (from photography and performance/installation to the exclusive production of articles) with regard to the "complexity" that characterizes his practice and the cultural and economic imperatives that are implicated in contemporary artistic production and its manners of dissemination. In contrast, Eduardo Ralickas's essay investigates how Clark's performances, images and installations provide philosophical answers—all the while remaining art—to some of the pressing questions of the most recent philosophy.

I am very pleased that the gallery has enabled the presentation of *Tim Clark. Reading the Limits. Works 1975-2003*, because the project highlights for the public the concerns that define the specificity of a university-based art gallery. These include a commitment to exploring questions arising out of research activity and to investigating the role that university-based knowledge plays in the discourse of art. Other preoccupations involve a consideration for ignored practices, or that

resist incorporation in the major currents of contemporary art, and an interest in self-reflexive modes of presentation in the exhibition.

I would like to extend my deep appreciation to the project's participants: First and foremost to Tim Clark, for making his archive available to us at all times, and for his generous and committed collaboration to all facets of the project. To the artist again, for a practice whose demands raise fundamental questions about art. To the curator and author David Tomas for developing the exhibition and editing the publication with the same insightful thinking that sustains his engagement with the work of the artist. To the art historian and critic Eduardo Ralickas for his enthusiastic support, his contributions to research, his essay and his editorial work in relation to the texts. To Martha Hanna, director of the Canadian Museum of Contemporary Photography, and her assistant Jonathan Newman, for having facilitated the loan of *Information Series* to the Gallery. As always, I extend my gratitude and appreciation to the staff of the gallery, in particular Jo-Anne Balcaen, Marina Polosa and Paul Smith for their commitment to the integrity of the exhibition's presentation.

The publication was designed by Emmelyne Pornillos in such a way that the articulation of its content is a commentary on the nature of the book. Finally, I would like to highlight the indispensable contributions of Noémie da Silva who scanned the images, Pablo Rodriguez who worked on the chronology and the bibliography, Micheline Dussault and Timothy Barnard who edited the texts and Marine van Hoof, Colette Tougas and Timothy Barnard who translated the essays.

Michèle Thériault
Director

Introduction

L'exposition qui accompagne cet ouvrage, et qui a été conçue par l'artiste et théoricien David Tomas, propose une réflexion rétrospective sur les performances/installations de l'artiste montréalais Tim Clark — depuis les photographies de ses débuts jusqu'à sa dernière œuvre filmique, réalisée en 2003, s'articulant autour de *Blood Meridian* de l'auteur américain Cormac McCarthy.

À la fin des années 1970 et dans les années 1980, Tim Clark crée des performances/installations radicales, d'une violence latente, qui trouvent leur expression profonde dans des mises en lecture de divers textes, pour la plupart philosophiques. Dans les années 1990, il produit une série de tables qui sont le lieu d'un redéploiement du livre, de la lecture et du sujet philosophique. Les propositions de Tim Clark se distinguent par leur interaction avec les limites de l'art par rapport à la pensée éthique et philosophique, et par l'interaction du corps physique dans cette voie.

La nature de la pratique artistique de Tim Clark soulève des interrogations d'une grande pertinence dans le contexte de l'art actuel et de son histoire récente. Qu'en est-il de la réception d'œuvres qui sont particulièrement difficiles d'accès? Comment inscrire la philosophie et l'éthique dans l'élaboration et la réception d'une œuvre? Quelle place occupe le savoir universitaire et livresque dans la formation de l'artiste aujourd'hui? Comment s'inscrivent dans l'histoire récente des pratiques artistiques éphémères qui ont laissé très peu de traces matérielles, et comment les rendre visibles aujourd'hui tout en respectant ce caractère.

On retrouve dans l'ouvrage trois essais qui livrent une réflexion nuancée sur ces questions. David Tomas, dans «Des limites de l'art», examine la notion de limites par rapport à la pratique de Clark, l'art des années 1970 et 1980, le livre et la lecture, et l'université. Dans son «Épilogue» il s'interroge sur la trajectoire particulière de Clark (de la photo à la performance/installation, à l'écriture exclusive d'articles), sur la «complexité» qui l'anime, et sur son rapport à l'ensemble des impératifs culturels et économiques qui sous-tendent la production artistique et sa diffusion aujourd'hui. «Égicide : mode d'emploi», d'Eduardo Ralickas, interroge la production artistique de Clark afin de déterminer comment elle apporte des réponses philosophiques — tout en demeurant art — à des questions pressantes de la philosophie contemporaine.

Je suis particulièrement heureuse que la Galerie ait pu rendre possible le projet *Tim Clark. Reading the Limits. Œuvres 1975-2003*, car il met en valeur et présente au public des préoccupations qui définissent la spécificité d'une galerie universitaire. Il s'agit de questions relevant de la recherche et de la place que le savoir universitaire occupe dans le discours de l'art, de l'attention portée à des pratiques

ignorées ou qui s'inscrivent difficilement dans les grands courants et de modes de présentation auto-critique dans l'exposition.

Mes plus vifs remerciements s'adressent aux collaborateurs principaux à ce projet. À Tim Clark, pour tous les efforts déployés à nous rendre disponible ses archives et pour sa collaboration, entière et généreuse, à tous les aspects de cette entreprise. À l'artiste encore pour cette œuvre exigeante qui nous oblige à penser les questions fondamentales de l'art. Au commissaire et auteur David Tomas qui a élaboré cette exposition et dirigé cet ouvrage avec la même acuité d'esprit qui anime un engagement soutenu envers le travail de cet artiste. À l'historien d'art et critique Eduardo Ralickas pour son appui enthousiaste, ses contributions à la recherche, son essai et son travail de révision des textes. À Martha Hanna, directrice du Musée canadien de la photographie contemporaine assistée de Jonathan Newman, pour avoir facilité le prêt de *Information Series* à la Galerie. Et comme toujours au personnel de la Galerie, en particulier Jo-Anne Balcaen, Marina Polosa et Paul Smith qui ont comme préoccupation principale l'intégrité de la présentation.

Emmelyne Pornillos a conçu cette publication en accaparant son contenu pour qu'il arrive à faire *penser* le livre. J'aimerais aussi souligner la contribution indispensable de Noémie da Silva à la numérisation des images et celles de Pablo Rodriguez à la rédaction de la chronologie et de la bibliographie, de Micheline Dussault et Timothy Barnard à la révision et de Marine van Hoof, Colette Tougas et Timothy Barnard qui ont assuré la traduction des essais.

Michèle Thériault
Directrice

Limits in Art

David Tomas

The art of the 1960s and 70s was broadly engaged with the question of limits, in particular with the physical and conceptual boundaries of the artwork considered as an object of consumption with intrinsic cultural and aesthetic values. This question was explored in many ways: from concept and text-based works to body-based works and systems- or communications-based works. The question of limits was also addressed through works that operated outside of art's traditional institutional boundaries (land art). However, the most audacious of these limit-based explorations were associated with conceptual artists who attempted in unprecedented ways (content, medium, location, frame of reference, status) to critique or expand the art object through a radical negation of its social, economic and aesthetic parameters and functions.¹ Although the results have been criticized, often harshly, by other artists, critics and historians, these experiments remain as interesting today as they were in the 1960s and 70s.²

While the recent focus on the art of the 1960s and 70s has propelled selected artists and artworks into public view today, it has also revealed the dilemmas and contradictions that can be produced by this kind of archaeology. Questions of precedence, quality and epistemological and formal innovation, coupled with political and social issues, resurface to complicate the task not only of the historian but also of the artist who was involved, or is interested, in this period.³ Who is to be considered a major versus minor artist? Can one produce a consensus on what constitutes a key historical work versus what was acknowledged as influential at the time of its production? There are also questions of a more general nature. What is the relationship between ephemeral and more stable works when considered in terms of pre- and post-1970s criteria of what an art object is or should be? How does one deal, from historical and contemporary viewpoints, with the instability of time- and body-based work? How does the absence of adequate documentation create distortions in the history of a period? These questions can be revised, in turn, by considering them in relation to another important question: what impact do pre- and post-1970s market and institutional forces, or established, evolving and emerging professional careers, have on the production, management and archiving of history? Finally, there are questions that can be addressed to specific works or individual artists concerning the way that they are positioned in relation to local or international art worlds. These questions focus on the political influence of the market on the production of artworks and how this influence can modulate epistemological inquiry and aesthetic practice.⁴

It might not be possible to answer some of these questions because of a lack of relevant documentation or, perhaps because of the transient nature of the works

themselves. However, the weaving of the art of the 1960s and 70s into the present is being actively pursued in ways—the production of exhibitions, articles, books and new works—that contribute to the circulation of ideas and images which will, in turn, ensure that the system of art production and display is able to survive and reinvent itself in the image of a mythic past, but under current conditions of social and economic existence.⁵ This, of course, produces major contradictions given the critical, social and political climate of the 1960s and 70s compared to today. These contradictions represent the fragile and contradictory nature of the art world and its recent history. For, whichever strategy one chooses to adopt when approaching the history of conceptual art, one is still automatically faced with a dilemma that Benjamin Buchloh raised in 1989:

For at this juncture, any historicization has to consider what type of questions an art-historical approach—traditionally based on the study of visual objects—can legitimately pose or hope to answer in the context of artistic practices that explicitly insisted on being addressed outside of the parameters of the production of formally ordered, perceptual objects, and certainly outside of those of art history and criticism. And, further, such an historicization must also address the currency of the historical object, i.e., the motivation to rediscover Conceptual Art from the vantage point of the late 1980s: the dialectic that links Conceptual Art, as the most rigorous elimination of visuality and traditional definitions of representation, to this decade of a rather violent restoration of traditional artistic forms and procedures of production.⁶

Buchloh's warning is as applicable to the historian or artist working today as it was to the historian and critic working at the end of the 1980s. While the media and production methods he targeted in his critique have largely been replaced by a range of neo-conceptual products, the context in which they are being produced and displayed is administered through an unprecedented extension in the influence of the art market, a system/economy that has mutated in the image of global capitalism. Perhaps this contradiction between model and reality is one of the reasons for the existence of a vague atmosphere of anxiety that surrounds the return to this key period of socio-cultural and aesthetic experimentation.

However, there are also other reasons for this sense of anxiety. On the one hand, the protagonists who were directly involved in producing the art of this period are beginning to pass away. In their wake, they leave works and traces of works that are fragile and ephemeral because they were, for the most part, conceived in the anti-institutional, provisional/experimental (and therefore transient) spirit of their time, even if the artists in question cultivated a more nuanced and ambiguous relationship to institutions in terms of exhibitions and career strategies.

On the other hand, the books, articles, pictures, videos and films linked to this period circulate in the educational milieu as well as in the market. These spectral images, often of poor quality, influence and haunt the present with information

concerning the existence of uncommon visual strategies and products. These are products and ideas that challenge and critique the activities, commodities and economy upon which the art world of a new millennium is founded.

As these artefacts circulate in the present, they raise the promise of new socio-cultural experimentation and nebulous counter-cultural strategies, in the name of the unexploited possibilities of the past that they represent. Their impact is noteworthy because the period that separates the present from the 1970s was marked, as Buchloh and others have noted, by a return to traditional media and an unprecedented coalescence of institutional power as the art world, its economy and culture, was progressively integrated into a global economic system that has marshalled artists, curators and writers under the banner of common, if dubious, democratic principles and collective forms of public entertainment. Today, one operates in an art world that has capitulated to, and has been occupied by, a business ethos. Its products are conceived as a new kind of specialized commodity or luxury object that is identified with a worldwide, information-based economy, and with mass culture and simpleminded, entertainment-based models of democracy. Yet yesterday's practices are beginning to assert themselves in unforeseen ways as they expose the possibilities that existed or might have emerged but did not during that brief period of political and cultural unrest in the 1960s and 70s.

In the following essay, I would like to explore a different range of possibilities that exist as alternatives to the commodity-based nature and "neo-conceptualist" intellectual status of the contemporary art object. I would like to do this by raising a specific problem that confronted a generation of artists who began working in the mid-1970s, in the immediate wake of the first generation of artists who explored the limits of art in one of the most radical ways possible: by denying the artwork its traditional forms of materiality and conventional forms of production.⁷ This problem was specific to a group of artists who came into contact with conceptual art as it was being produced and disseminated through books and magazines, but who were nonetheless out of phase with the first generation of artists by five to ten years. The problem these artists faced is at first sight common to all young artists. It can be summarized as follows: how is it possible, for artists who are emerging and who begin to look at the advanced art of their day, and who begin to produce work in relation to what they see, to produce new artwork that both acknowledges the earlier work and yet reacts to it in a sufficiently strong and inventive way?

The problem was magnified, however, in the case of artists who encountered the radical practices developed in the 1960s. The solutions they adopted can be divided into two categories of responses, according to whether they decided to confront the full impact and implications of the earlier work or to side-step them. The solutions proposed in the former case are relevant today because of the heritage they embody and the solutions they propose. In the latter case, however,

one of the most important solutions led to a hiatus in the assimilation and transformation of some of the more radical propositions of conceptual art. This break was created by a return to figuration and traditional media such as painting and photography in the 1980s and 90s—a return that allowed artists to bypass certain complex issues such as the question of limits which might have seemed, at the time, to lead to a dead end in terms of artistic possibilities. This solution resurrected the “retinal” as the locus of aesthetic experience, an experience that was reinforced by the high production values adopted by many artists during this period. It was as if any art object of contemporary value had to be able to compete on equal terms with the refined surfaces of other luxury goods or the sophisticated products of the culture industry, and especially the pseudo-populist visual products of advertising and mainstream cinema.

Jeff Wall's early monumental photographic work provides a particularly interesting and informative passage between conceptual art and the world of the culture industry. For example, Wall began a catalogue statement, entitled “To the Spectator,” for a solo exhibition at the Art Gallery of Greater Victoria in 1979, with the following remark:

I am interested primarily in subject-matter, in an art of subjects. The fluorescent-backlit Cibachrome transparencies I've had made are used as a delivery system for these subjects. Within the structure of the delivery system are constructed the meanings, significations, or patterns of reading of the subject. In production, everything is organized for this form of delivery. Within the art world economy based, still, on the unique object, these transparencies are among the most expensive means of producing a picture. Advertisers, the main users of the technique, reduce unit costs greatly by mass reproduction and, often, by inferior quality. The average production cost of the pieces in this exhibition is \$1500. This expense, combined with the difficulties of the necessarily elaborate installations, exerts a stern discipline on the development of subject-matter. Some common area of interest in it must exist independently of my own fantasies, and generally recognized social forms of literacy must be engaged, exploited and criticized if the pictures are going to attract enough serious attention to lay the economic foundation for my further artistic development.⁸

Wall's statement points to a new set of conditions for the production of artworks based on the need to take into account and compete with the products of mass media. The conditions consist of a new type of delivery system *and* its impact on the production process, and the fact that the pictures produced should have “social value” in order to “attract enough serious attention.” He goes on to note the links between his use of fluorescent lighting, with its roots in the world of advertising, and Dan Flavin's use of the same medium for different ends. After extensively addressing the linkages between fluorescent lighting and the working environment, he concludes the statement with some observations on the bridge

between this method of display, the presentation of works of art in the form of slides in art history courses, and the conflation of “high art and show business” which seems to open the way to a more democratically accessible work of art:

Although I am not really an art historian, I continue to study seriously in the field. I think of the field in terms of the theoretical issues posed by the historical development of the means of production of representation or signification. My work depends upon this continuous study. The pictures are like the bright, beautiful slides of art I've shown for years in art history lectures. The necessity to appropriate or at least to come into serious productive contact with generally used social systems of signification such as fluorescent lighting, TV and movies, or advertising, has to be understood as part of art itself, or what used to be called “high” art. Obviously, the social order of the mass entertainment, marketing and population control media—that is, of “show business” generally—has repositioned the history of pictorial or visual art and the discourse engendered by it. This repositioning brushes aside the old concepts of literacy and illiteracy upon which traditional vanguardism in art rested. High art and show business are antagonistically unified and are articulated in each other's terms. Pictures in the art context are necessarily open to, and constructed out of, elements, texts, or readings generated across the horizon of common or popular as well as academic forms of literacy. The source or reference material I've provided in this catalogue for each of the pictures is aimed at helping to locate such reading activity.⁹

Wall's large-scale back-lit photographic transparencies are one of the major passageways between conceptual art and the new look of 1980s and 90s art. In 1981, Wall provided another perspective on his original argument for the new kind of visual experience that his transparencies could provide when he noted, in another context, that the “grey volumes of conceptual art” were “filled,” in the words of his finely tuned metaphor, “with sombre ciphers which express primarily the incommunicability of social thought in the form of art.”¹⁰ This observation targeted the work of Joseph Kosuth specifically. But it could also be directed at Jasper Johns, Robert Morris or Ad Reinhardt, as well as at text-based works by Art & Language and a host of other artists.¹¹ Such comments were no doubt designed to reinforce the intellectual and political-aesthetic foundations of the new visual experience and engagement with society that his work promoted. In this sense, they point to the kind of thinking that underpins the basic anti-conceptual logic of a whole range of visual work in the 1980s and 90s. One of the ironies of art production is how this logic has managed to disguise itself as neo-conceptualism.

One of the most successful and resilient movements to emerge in the wake of 1960s and 70s art is the one, represented by Wall, that has adopted the model and aura of large-scale advertising panels designed for public display. The logic embodied in this model ensured that works produced under its auspices were able to function in an effective and spectacular manner in the extensive public

exhibition spaces of most of the major contemporary art museums. Moreover, these were the kinds of works that could reach out to the public in unprecedented ways: first, through their unabashed espousal of a monumental-figurative realism, an approach that allowed them to compete with other large-scale cultural products such as billboards and cinema; and second, through their ability to bridge the divide between the complexities of urban existence and the museum's deceptively simple and uncluttered yet esoteric exhibition spaces. The cultivated neutrality and corporate reserve of these exhibition spaces provided the perfect backdrop for the visual experiences these works radiated. It is not without a certain degree of irony, tinted with a hint of cynicism, that many of these works mimic the distance and reserve of the spaces they inhabit.

Given the wide range of options explored by artists in the 1960s, coupled with the heightened consciousness of the period, the choice of one or another strategy by artists in the 1970s is of considerable political interest, especially in light of recent fascination with the cultural products of this period.

The question of how to produce new work that directly exploited the possibilities of limit-based conceptual art, coupled with alternative strategies and forms of "reading" and another approach to the university and its academic forms of literacy, can be explored and its consequences traced out in the case of one artist, Tim Clark, who began to produce conceptually informed work in the mid-1970s.¹² Clark's early work tackled many of the issues that confronted emerging artists in this period, and the visual solutions he proposed and developed over a thirty-year period have created a singular body of "post-conceptual" art that has tracked the shifts in the art world's aesthetic practices (in particular the return to the object and the introduction of high production values normally associated with 1980s and 90s photography and film) in a distinct and innovative manner, while adhering to one of the fundamental preoccupations of conceptual art: its active engagement with the question of limits in relation to the art object and its functions.

Clark is a Montreal-based artist who began to produce photographs in the late 1960s when he was pursuing a B.A. in philosophy at Sir George Williams (now Concordia) University. He began working in a documentary manner (recording local clubs and rock bands). He then turned to street photography and it was through this activity that he attracted the attention of members of the Montreal photographic community.¹³ However, Clark lost interest in street photography when he noticed Aaron Siskind's photographs while working in the library at Sir George Williams University and through a growing awareness of contemporary artworks such as Michael Snow's *A Wooden Look*, 1969. These influences coalesced in *Room*, a series of six black-and-white photographs that were first shown in a group exhibition at the Optica gallery, Montreal, in 1976.¹⁴

One of these photographs, of the artist, whose head is bound to the wall by a wide band of black gaffer tape, points forward to Clark's future performances

with their use of the artist's body, the tension and dialogue that is present between vision and blindness—seeing and not seeing—and the denial or suppression of speech, with its negative indexing of the voice's presence. This photograph is also important because of its use of a physical constraint in relation to the artist's body, an addition/limiting device that would become a basic element, in conjunction with voice and text, around which a number of subsequent performances and installations could be physically and conceptually organized. These early references are particularly significant given the nature of Clark's later performances and installations because they suggest that there was no radical break in the evolution of his work in the 1960s and 70s. Rather, his work developed through a series of refinements with respect to formal, aesthetic and philosophical issues involved in the production of photographic images and subject matter. Other photographs in the series reveal an interest in the function of the frame as a physical and pictorial limit, a concern that would emerge in a radically transformed manner in later performances and installations as a consequence of the artist's contact with conceptual art, Joseph Kosuth's writings and the "endurance" performances of Chris Burden.

Clark entered the M.F.A. program in photography the same year that he exhibited at Optica. His work became more focused in terms of its future development and more experimental in terms of media and approach as he came into contact with conceptually oriented students from the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), Ursula Meyer's ground-breaking 1972 anthology *Conceptual Art* and Joseph Kosuth's 1969 text "Art After Philosophy," the latter legitimating and reviving his earlier interest in philosophy and its potential application in his own art practice.¹⁵ A seminar by Chantal Pontbriand, a founding editor of *Parachute* magazine, introduced the artist to contemporary performance and dance work while a photography class by Tom Gibson provided the first opportunity to produce a performance and a context for his last purely photographic work and graduating project.¹⁶

This project, entitled *Information Series*, was presented in 1978 at the Gilles Gheerbrant gallery in Montreal.¹⁷ The exhibition consisted of eighteen colour prints of a free-standing wooden wall that had been subject to a series of interventions. Coloured cloth, plastic, cardboard or metal sheets were applied to the wall or suspended in front of it and a photograph taken. Most of these photographs explored a boundary space between minimalist sculpture (Donald Judd, Robert Morris), colour field or proto-minimalist painting (Mark Rothko, Ellsworth Kelly) and the photographic frame (the physical and temporal boundaries of the photograph), and they did so in terms of the function of information as an agent of perceptual, aesthetic and epistemological transformation.¹⁸ This series represented a new stage in Clark's investigation of the *mise-en-scène* (the construction of an environment that is in harmony with the camera frame) and the *mise-en-abîme* of the

picture frame seen as a limiting device (through its multiple staging).¹⁹ The free-standing wall thus duplicated the camera frame while serving as a reference (and double) for the wall that it partially masked. The latter operation served to emphasize the artificiality of the boxes (the room and the camera) within whose context the final photograph was constructed and exposed. The series also hints at the existence of a performative undercurrent to Clark's photographic work through the inscription of the photographer's presence as an agent of change or information manager—a presence that can be precisely, if only intuitively, measured in the successive strategies that were used to transform the free-standing wall's surface characteristics. The question of agency and its roots in performance-based activities is highlighted in one image when a piece of blue illustration board, covering the upper left-hand portion of the artificial structure—hinged to the wall along its lower edge and held in place by a string that passed through it—was released by a person hiding behind the partition. The photograph was exposed for one second as the illustration board began to fall under the force of gravity.²⁰

Agency and performativity, however, were not the only questions addressed by this photograph. Whether intentionally or unintentionally, it also points in the direction of Jasper Johns's celebrated proto-minimalist flag paintings of the mid-1950s, thereby inaugurating a dialogue with this work and with the questions they raised concerning the intellectual nature and aesthetic status of an artwork in light of its intra- and extra-disciplinary sources and references.²¹ In this sense, *Information Series* pointed backwards to a longstanding interest in the formal and epistemological functions of the frame as a device for controlling perception and knowledge of the nature of the objects and representations that are classified as art. But it also pointed forwards to an approach that would engage, through other less material and non-formal means, with the basic question of limits as it pertained to the epistemological foundations and status of the art object as a medium for the transmission of ideas about its own conditions of existence and reception. This is precisely the kind of question that was raised by Johns's flag series. As Clark, following Wittgenstein, argued in 1978, "Mark Rothko's use of colour can only be seen and understood within the 'language-game' relative to his work and the 'form of life' in which he lived."²² However, for Clark, limits would eventually be explored in terms of the moral issues and paradoxes generated at the boundaries of human experience insofar as these could be raised and explored in an artwork and inasmuch as they raised questions about its nature. These issues were often associated with marginal, hidden or ritualized forms of social behaviour. Questions could be raised and presented through an articulation of the artist's body and visual structures or artefacts, often of historical origin, derived from or involving philosophical inquiry or commentary. The articulation was consolidated through readings where the artist's voice served as a medium for the trans-

ient projection and the *social/communal* registration of a troubled sentience, a critical consciousness that was moulded by a precise socio-cultural and historical context or "form of life." In this sense, Clark's visual practice pivoted specifically on the printed word and its live performance during concentrated acts of reading under conditions of duress. This approach was therefore diametrically opposed to the kinds of reading (by the artist and/or his audience) that Wall had proposed in the late 1970s, although both artists addressed topics of contemporary interest through specialized languages and references (those of art history and philosophy) whose roots—whether openly acknowledged or not—could be traced to the university and its traditional disciplines.

The spoken word has a special place in the history of contemporary art, as do specialized practices of reading and the presence of philosophy as a mode of questioning the visual world and the status of its objects and processes, especially the artwork. However, what set Clark's work apart from that of his predecessors and contemporaries was its powerful philosophical frame, its unique articulation and blending of the printed word and its culture (as defined by a sensory economy involving vision and voice), with additional elements or references from popular culture and the myths and iconography of masculinity and violence.²³

The first manifestations of this type of practice were a performance in a graduate class, led by Tom Gibson, entitled *7 Hours* (1977) and another, *A Reading from "The Story of the Eye" by Georges Bataille*, presented at the Montreal Museum of Fine Arts during an Art and Performance Festival a year later, in 1978.²⁴ Not only was this latter performance the first to use a strategy of reading sections from a pre-existing published work, it was the first to use a binary projection structure/system (in this case super 8mm film and 35mm slide projectors), a structure that would also appear in his seminal installation *Some Thoughts on the Question of Limits in Art* presented the following year. In contrast to the centrally placed double screen in *Limits in Art*, however, in *A Reading* it was the artist who was positioned in the middle of the exhibition space, and the projectors, supported in each arm, were pointed towards tilted mirrors. The approximately 26-minute performance consisted of Clark reading an extract from Bataille's book, each word of which was disarticulated from its original context and isolated on a separate slide, while a short pornographic film loop was projected onto the opposite mirror.²⁵

The objective of the performance was to keep the two projectors aligned with the mirrors, which were angled so that the images were projected on the opposite wall while Clark read the Bataille text slide by slide, word by word (each appearing at approximately five-second intervals), in a loud voice—but not a reading voice—at a moderate pace so that the audience could understand its content.²⁶ The performance embodied all the characteristics of an endurance work, with the artist trying to read a text under the pressure of the presentation's material logic—the

alignment of the projectors with the mirrors and their weight versus the desire, indeed the need to articulate clearly the contents of a text that had been reduced to its basic elements in the form of single words recorded on individual slides. Thus, an effort towards a clear articulation—a pristine representation of an erotic event—was constantly thwarted to the extent that it was systematically stalled by the changing sequence of slides and “stressed” by the tenuous communications system created by the alignment of slides, projectors and mirrors as the system was subject to the burden placed on the artist’s eyes and mind by a body that laboured under the increasing weight of the projectors. This state of affairs threatened to destroy the body’s function as the pivot and point of articulation of the work. The effects of this presentation were not lost on viewers. One, in particular, described the performance in the following terms:

You can’t read anything, not even a pornographic novel, with feeling if you take five seconds between every word. It produced an extraordinary detachment not only in Clark but in the audience too. . . . His detachment worked in a lot [sic] the same way as . . . the museum works in reducing the images to something quite different from what they were intended. First, it was just amusing, then it became incredibly sterile, and then the whole thing was reduced again to patterns, but patterns with a real charge to them. I mean there was this constant interface between the fact that you knew perfectly well that you were hearing and watching essentially highly titillating material, and a growing disinterest [sic] with anything except the sheer monotony of the thing. And the impact grew out of the detachment, the indifference.²⁷

We find a number of basic elements and characteristics of this work in all of Clark’s performances and in many of his installations, insofar as they too are performative in nature.²⁸ The inventory is as follows: the presence of the artist’s body (performances) or the creation of a specific place or point of articulation for the viewer’s physical involvement in the work (installations and table installations); the use of the voice; the reading of a text fragment (or the presentation of a film or photographic fragment/element for the viewer to “read”) which is often of an emotional and historical nature; and various material and symbolic elements that are used to create a situation or environment which “sets the stage” for an act of consummation.²⁹ In a 1982 statement, Clark referred to his work, in general, as “boundary presentations”:

As to the actual structure of my performances and installations, I attempt to set up what I refer to as “boundary presentation[s].” Within these “presentations,” I acquaint the audience with texts drawn from the writing of persons representing different social groups, or descriptions of persons caught in . . . actual moral/legal conflicts. In all cases these persons express fundamentally different moral beliefs and ways of acting from most of the members of the audience. These texts are combined with an *interpretive* visual structure, physical actions, and emotional content that is [sic] intended to underline the content of the text. Within this

reciprocal relationship between language and action the audience is brought into contact with *some* of the physical and intellectual elements comprising the “form of life” I present.³⁰

This statement provides a number of important insights into the logic and objectives of Clark’s practice. The use of the expression “boundary presentation” points directly to the question of limits, just as the phrase “*interpretive* visual structure, physical actions, and emotional content” (Clark’s emphasis) points to the kind of logic and communicational and symbolic structures that govern all of his work. Other key phrases include the objective to “underline the content of the text” (an operation closely related to the reading and analysis of textual information) and the comment that there exists a “reciprocal relationship between language and action” and that “the audience is brought into contact with *some* of the physical and intellectual elements comprising the ‘form of life’” he presents in each of his performances and installations. Of particular interest is the idea of reciprocity between language and action, which anchors the performance dimension of a work to its textual basis. The idea of a type of contact that takes place under different circumstances depending on the work’s structure is also significant, as is the Wittgensteinian concept of “form of life,” which points to the integration and synthesis of consciousness, culture and history that underpins the idea of an “*interpretive* visual structure” and its promotion of a social and historical consciousness.

Clark’s 1982 statement describes the intellectual context and parameters of engagement that are involved in an artwork’s design and execution. These include a desire to explore moral and legal issues in a way that reveals the distance between these issues and those espoused by the audience.³¹ This desire is satisfied by way of a work’s materialization in a matrix composed of text, an “*interpretive* visual structure” and physical actions whose economy generates an emotional content that serves to “underline” the text’s content. Note the movement from the tangible to the intangible in the case of emotional content. Note also that it is through the movement between language and action that contact is made with the audience and the “life form” of the work guaranteed and legitimated, but only through boundary phenomena and the space that is opened up and mapped out by conflict (moral/legal) and distance (antithetical belief systems). This is the space in which the performance/installation’s “form of life” is brought into being in relation to its social and political objectives. These objectives, in Clark’s words, are to “ensure that the viewers of my performances and installations consider these questions as issues which are of direct concern to them, and not merely to a small intellectual elite.”³² It is also in terms of this space that questions are answered concerning the kind of limits involved in the works and how the “*interpretive* visual structure, physical actions and emotional content” *position* the work on those limits.

The limits in question are those that are involved in each work's interpretation of a text and they are addressed and registered only insofar as the work exposes the "space" between potentially antithetical belief systems. This space is, of course, *immaterial* because it can only be defined in terms of those systems. If it can be measured at all, it is only indirectly, through an emotional and intellectual reaction: first, through the tensions it generates as a consequence of the contradictions it produces between what is believed and what is experienced; and second, through the analysis and commentary it produces as the viewer attempts to come to terms with these contradictions.

The parameters of this space—its intuitive properties and qualities—are defined by the concrete elements that compose the interpretive visual structure of the work. They include basic structural components (supports, screens, etc.), objects of various sorts (camera flash units, projectors, leather glove/gauntlet, books, images, tables, chairs, etc.), the artist's body or a surrogate (an image), his voice or a surrogate (a book) or a statement, handout or actor (in the case of his video *A Reading of Three Chapters from the Novel, Blood Meridian, or the Evening Redness in the West, Written by the Southern, American Novelist Cormac McCarthy*, 2003). Physical actions (by the artist or viewer) and the sentience of emotional content (most often conveyed by the voice) complete the action of underlining the substance of the text, thereby establishing contact with the audience and ultimately generating the space in question.

This approach to performance art, with its use of philosophical references and fragments of historical texts and its emotional charge, confrontational stances and intellectual opaqueness (given Clark's stated—almost but not quite didactic—objectives), places his work in a distinct category when considered in relation to the performances and installations of his contemporaries. Its distinctness is also highlighted by its social and political engagement with the question of the social responsibilities of the artist and viewer towards each other and with respect to art considered as a social practice. There are connections to the work of Kosuth (the philosophical references and the question of limits), Chris Burden (the raw directness and use of the body) and to aspects of Vito Acconci's performances (the latent or potential violence and the spectatorial relationships and psychological dimensions cultivated by his and Burden's performances). There are also connections to be made between the furniture of Richard Artschwager and the minimalism and finish of Clark's 1990s table installations. However, his work cannot be reduced to one or another of these connections just as it cannot be encompassed by their sum.

Earlier, I mentioned the question of limits in relation to *Information Series* and noted that the series pointed backwards to a longstanding interest in the formal and epistemological functions of the frame as a device to control perception and knowledge about the nature of the objects and representations that are classified

as art. I also noted that the series pointed forward to an approach that would engage, through less material and formal means, the basic question of limits as it pertained to the epistemological functions of the art object when considered as medium for the transmission of ideas about its own conditions of existence (which can be understood not only, in Clark's case, in philosophical and social terms, but also in relation to the institutional and disciplinary foundations of contemporary art). We have seen how this question might be engaged in Clark's work with reference to his 1982 statement, since the text operates as a manual or logistical blueprint for the viewer's engagement with the work.

The question of limits surfaced in a more direct and provocative manner in Clark's first installation, *Some Thoughts on the Question of Limits in Art*, presented at Optica gallery in Montreal in March 1979. This installation was particularly important because it was the first time that Clark's interest in philosophy and art converged in one project.³³ The installation is also unique in his oeuvre because of the way that it presents its philosophical underpinning directly, as opposed to using non-philosophical or oblique references and information chosen specifically to serve as lightning rods for the issues Clark is interested in addressing and presenting to his audience.

The installation consisted of two 16mm projectors and a free-standing double-sided screen. The projectors were placed at opposite ends of the gallery space and were directed towards the centrally placed two-sided screen. Both films were looped. One film loop presented Clark's bare torso, with his left arm encased in a black leather gauntlet writing out an unidentified text.³⁴ Because the camera was positioned on the opposite side of the transparent writing surface, the recorded image was projected backwards, making the words very difficult if not impossible to read. The process of writing was tracked horizontally, thus creating a situation where words unfolded and passed, in tandem with the camera movement, from right to left.³⁵ The other projector presented the conclusion from a booklet accompanying the exhibition that contained an extensive essay by Clark entitled "Limits in Art."³⁶ Meticulous comparison between the two texts might eventually have revealed their common identity, if the spectator could successfully bridge the physical gap between the back-to-back texts and also decypher the handwritten text. Thus, the installation's conditions of reception pivoted, so to speak, *around* these two texts and the spectator's determination and "cryptographic" capacities.

The installation functioned as a three-dimensional articulation of the booklet's conclusion and the (artist's) transcription of the conclusion (insofar as its words could be associated with those in the projected conclusion on the opposite side of the screen). The visual and conceptual stresses generated by the movement between the two textual elements defined the social and art-historical/philosophical incongruities that permeated the work's "form of life." They also located the incongruities in the imperceptible gap through which negotiation takes place

between “free” social agents. In this sense, *Limits in Art* serves as the model for all of Clark’s installations and performances inasmuch as it *exposes* its basic citational matrix—a matrix that serves as a reference for all his former work and the incubator for his later work—and makes the overcoming of its difficulty one of the principal conditions for the work’s “complete” reception. Given Clark’s interests, it is therefore also not surprising that the installation should point, in such an insistent way, to the function of the specialized booklet in the work—and, by association, to books and other kinds of instructional printed matter.³⁷

In one sense, *Limits in Art* is situated between *Information Series* and *A Reading from “The Story of the Eye” by Georges Bataille*. In the former case, the question of limits was explored through a formal and art-historical analysis of “the use of the camera in an unsystematic investigation of certain types of art information.” In the latter case, these limits were cast between consensual carnal activities of male and female bodies conjured up, presented and re-articulated through a halting reading of Bataille’s text and a short, potentially endless, pornographic film loop. *Limits in Art* borrowed its dualistic logic of presentation from *A Reading* (text and filmed performance action), but instead of a sequence of single words projected one at a time and registered vocally by the artist and a couple engaged in cunninglingus, the viewer was confronted with the film of the naked torso of the artist, his arm leather-bound, silently writing out a text while another text was continuously projected on a screen by means of a film loop. The information was highly specialized and academic in nature and its origins were clearly revealed and reinforced by the 82-page essay that accompanied the installation. In this sense, therefore, *Limits in Art* is the most austere and academic of Clark’s works, if not the most critical, and it points in the most direct manner to the intellectual and disciplinary foundations of his work and through them to the whole question of his education in the late 1960s and 70s.³⁸ But it also does much more than that, since it points to the other kinds of works that could be produced in this new context for the production of art: the university with its disciplines, books and libraries.³⁹ Here, we come full circle back to the beginning of Clark’s education in philosophy and art and his employment in a library.

Limits in Art raised a series of complex questions, both visual and textual, on the nature of the work itself and its position in a world of art that, with the passing years, has become increasingly influenced by the university. Ultimately, it raised the questions of the artist’s social function and the nature of his or her work in a new context of production, embracing the new possibilities that this provided. However, instead of addressing an art object’s physical conditions of production or its relationship with an exhibition space, the questions were directed towards an art object’s intellectual conditions of existence: its aesthetic, normative and disciplinary status and its effectiveness as a medium for the formulation and transmission of critical knowledge and the promotion of social awareness.

The matrix of ideas, quotations and references points beyond the structure and functions of the traditional art object to a newly emerging academic culture for the production of the advanced art of the 1970s—what Jeff Wall would describe, in retrospect, as a mode of presentation that “expresses an awareness of the participation of universities and bureaucracies in a corporate death-machine.”⁴⁰ *Limits in Art*, however, along with the performances, table installations (or “performances for the audience”), objects and films that followed, promoted and established another more radical and positive relationship to the university and its disciplinary knowledge and intellectual power. The power and flexibility that characterize this relationship is the consequence of an ability to transcend physical boundaries and a capacity to embody a much broader and more astute epistemological viewpoint that is able to temper an ongoing critically refined and socially conscious engagement with the world.

Even today, this vision can claim to have reached well beyond the reductivism and tautologies of a Kosuth or the minimalist, psychologically perverse spectacles of a Chris Burden, as well as to have penetrated the social foundations of contemporary existence in a more unconventional and challenging manner than the shrewdly conceived monumental “historical” pictures of a Jeff Wall. It can make this claim in the name of a “form of life” that has maintained its authority through the production of a series of works that have managed to preserve, constantly nourish and cultivate an ongoing critical engagement with the question of limits as originally elaborated in the 1960s and 70s. This is possible because these works are rooted in installations such as *Limits in Art* and performances such as *A Reading*, which had uniquely engaged with the question and had managed to transform and redefine it in the context of a new approach—ethics—and set of historical references. The reason for the continued relevance of these works lies in their status as unusual models for how artworks can operate in innovative and challenging ways to produce critical insights into the hidden logic of some of the basic activities that define contemporary life, while simultaneously shedding light on the nature and social value of contemporary philosophical inquiry and through it on the epistemological and socio-political functions of the art object.

Notes

- 1 In this article I will be only focusing on the question of limits insofar as it relates to the practice of one artist: Tim Clark. The question is, of course, anchored in the history of early twentieth-century art, in particular in the work of Marcel Duchamp and the Russian Constructivists. It was also explored during the late 1950s and early 1960s by European artists such as Yves Klein and Piero Manzoni, American artists such as Robert Rauschenberg (in his white paintings of 1951 and his 1961 *Iris Clert*

telegram, "This is a portrait of Iris Clert if I say so") and composers such as John Cage. However, the question as articulated by Clark has its roots in the conceptual and performance activities of artists in the 1960s, in particular the work of Vito Acconci, Art & Language, Robert Barry, Chris Burden, Lygia Clark, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Hans Haacke, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Robert Smithson, N.E. Thing Co. and others. Clark's performances and installations were, however, notably different in the way that they articulated the question and the solutions they proposed.

- 2 See, for example, Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerspiel* (Toronto: Art Metropole, 1991), in particular 101-13; Benjamin H.D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55 (Winter 1990): 105-43; and the exchange between Joseph Kosuth, Seth Siegelaub and Buchloh in *October* 57 (Summer 1991): 152-61. See also Thierry de Duve, "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism" and the panel discussion "Conceptual Art and the Reception of Duchamp" in *The Duchamp Effect*, Martha Buskirk and Mignon Nixon, eds. (Cambridge: MIT Press, 1996), 93-129 and 205-24, respectively. The latter texts in particular reveal the complexities and confusions surrounding the definition of what can or cannot be considered conceptual art or even who is or is not interesting from historical and aesthetic perspectives.
- 3 See Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969" and Wall, 105 and 107-08. See also the initial exchange between Joseph Kosuth and Benjamin Buchloh in *L'Art conceptuel, une perspective* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989), that was carried over into *October* 55 (Winter 1990) and, with an additional intervention by Seth Siegelaub in *October* 57 (Summer 1991).
- 4 For one example see the analysis of the 1972 *Art Now* exhibition at the Hayward Gallery entitled "Still You Ask for More: Demand, Display and 'The New Art'" by William Wood, in *Rewriting Conceptual Art*, Michael Newman and Jon Bird, eds. (London: Reaktion, 1999), 66-87.
- 5 See, for example, Alexander Alberro's "Introduction: The Way Out is the Way in," in Alberro and Sabeth Buchmann, eds., *Art after Conceptual Art* (Cambridge and Vienna: MIT Press and Generali Foundation, 2006), 13-25.
- 6 Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969," 105, 107.
- 7 See, for example, Robert Barry's invisible works or Hans Haacke's systems art, or the work of Christopher D'Arcangelo and Gordon Matta-Clark. There are, however, many other examples to consider scattered throughout the literature of the period and in recent catalogues and anthologies.
- 8 Jeff Wall, *Installation of Faking Death* (1977), *The Destroyed Room* (1978), *Young Workers* (1978), *Picture for Women* (1979) (Victoria: Art Gallery of Greater Victoria, 1979), "To the Spectator," n.p.
- 9 *Ibid.* These comments are in distinct opposition to the criticism Wall would later raise in relation to the work of an artist such as Joseph Kosuth:

Explicit in many conceptual works is the insight that both the university system and

the media monopolies, purged of Marxism during the "Cold War," have become primary support-systems for new art, in the same process in which they were inscribed in a complex of corporate structures of authority and knowledge. The essential cognitive structure of these—almost their epistemology—is publicity. The best appreciated works of this conceptual art, Kosuth's for example, present the vestiges of the instrumentalized "value-free" academic disciplines characteristic of the new American-type universities (empiricist sociology, information theory, positivist language philosophy) in fashionable forms of 1960s advertising.

"A Draft for 'Dan Graham's Kammerspiel' (1981)" in *Dan Graham's Kammerspiel* (Toronto: Art Metropole, 1991), 98.

- 10 *Ibid.*, 102-03. The full context for this observation is as follows:

By putting forward its forgotten card-files and print-outs (its caskets of information) conceptualism recapitulates a kind of Mallarméan aesthetic: social subjects are presented as enigmatic hieroglyphs and given the authority of the crypt. The identification of publicity, bureaucracy and academicism with cryptic utterances expresses an awareness of the participation of universities and bureaucracies in a corporate death-machine, an awareness which of course animated the student movement.

What is unique about conceptual art in this context, therefore, is its reinvention of defeatism (of the quietism implicit in "purist" art). The grey volumes of conceptual art are filled with sombre ciphers which express primarily the incommunicability of social thought in the form of art.

- 11 Wall mentions Johns, Morris and Reinhart on page 103.
- 12 I use the term "conceptually informed" because, although his work is rooted in the analytic philosophy strain of conceptual art and is informed by the philosophy of Ludwig Wittgenstein, Clark claimed in an early text that his work was "not a function of conceptual art" inasmuch as he didn't make his "ideational premises known a priori to the viewing of the work." Moreover, he openly acknowledged, "the type of art information dealt with is traditional in aesthetics, and visual/formalistic in nature." Tim Clark, "Notes," *Parachute* 13 (Winter 1978): 42.
- 13 Information obtained from a PowerPoint chronicle of Clark's career (henceforth referred to as *TCPPC*) produced by the artist to be used as a research base for the exhibition *Tim Clark. Reading the Limits. Works 1975-2003*. Members of this community included Sam Tata, Charles Gagnon, Tony Graham, Ron Solomon and Lorraine Monk (the latter two headed the Stills Division of the National Film Board of Canada). Source: *TCPPC*, A. Photography: Introductory Comments.
- 14 *Three Montreal Photographers: Plain, Dillion, Clark*, Optica, Montreal, January 19-February 12, 1976.
- 15 *TCPPC*, D. Photography: Introductory Comments.
- 16 *Ibid.*
- 17 Clark has noted that the word "Information" pointed in the direction of conceptual art but that it was also rooted in his earlier studio work. Most significantly, however, it also

referred to *Artforum*, which was, at the time, one of the most important sources of information on the latest developments in contemporary art (*TCPPC, D. Photography: Introductory Comments*.) See also Tim Clark, "Notes," *Parachute* 13 (Winter 1978): 40–42.

- 18 Tim Clark, "Notes," 40. The objective and the production context of the series were described as follows:

The present series of colour photographs represent a particular use of the camera in an unsystematic investigation of certain types of art information. The information dealt with is certain problems of formalism as related to photography, sculpture, and painting. The photographed content is an 8' × 10' wall that is built from 2" × 4" pine board overlaid [sic] horizontally with 1" × 4" pine board. The wall is fixed centrally against the wall of the studio and is never moved. The lighting is natural, coming from large windows on the right hand side. The camera tripod is bolted to the floor thus the framing remains constant.

- 19 *Ibid.* Clark has described his approach in the following way:

The photographed content and the photograph are the two support systems on which I carry out my solutions to the following problems:

- a. *The wall.*
- b. *The wall relative to the space/room.*
- c. *The wall relative to the edge of the camera viewfinder (framing system) and therefore the edge of the photograph (no cropping is carried out on either the negative or print).*
- d. *Colour.*
- e. *The content relative to being photographed. As the early American photographer Alvin Langdon Coburn perceived concerning the affect of seeing a photograph, it localizes our "attention to the particular."*
- f. *The content being recontextualized within a series of photographs.*
- g. *The content relative to duration, time-exposure.*
- h. *The wall/space/room relative to light.*

Clark's earlier series of photographs, the street photographs of the mid-1970s and the *Room* series of six black-and-white object photographs exhibited in 1976, reveal a similar concern with formal issues related to the photographic frame. The subjects are presented in a way which mimics or echoes the invisible presence of the camera's rectangular viewfinder as well as the limiting boundary of the photograph either directly (the choice of rectangular subject) or indirectly (by formal elements horizontally cutting across the frame, calling attention to the outer limits of the photograph).

- 20 E-mail communication, 10 June 2008. The person holding the string was Angela Grauerholz.
- 21 Here I am thinking in particular of Johns's dialogue with Wittgenstein.
- 22 Clark, "Notes," 42.
- 23 Clark's work is therefore distinct from the work of Art & Language, Kosuth or other artists interested in Wittgenstein and analytic philosophy such as Mel Bochner.

His work also differs significantly from the work of Chris Burden and Vito Acconci, who also explored moral and social boundaries through performance, masculinity and the psycho-social dimensions of violence—its social functions, aesthetics and culture. Instead, Clark's approach linked Burden's minimalism—"the severity of his asceticism" and his audacity and ability to manipulate the audience's emotions while testing the limits of their patience and passive roles as bystanders or spectators, with the work of Wittgenstein and Mary Warnock (*TCPPC, A. Performance: Introductory Comments*).

- 24 *7 Hours* consisted of the artist sitting on a chair with a flash unit taped between his legs, pointing upwards in the direction of his head. The chair was placed in front of a video monitor that supported a video camera pointed in the direction of the artist and chair. The camera recorded in real time and the performance took place in a semi-darkened room. The artist was blindfolded. He triggered the flash at approximately 30-second intervals when he sensed the presence of spectators. This action periodically and systematically revealed Clark's upper body while simultaneously obliterating the video image in a flash of light. The performance continued for seven hours and defined limits in two ways: first, and most obviously, in terms of light and darkness, sight and blindness; and second, in terms of endurance as defined by the length of the performance. There is a direct interface—the presence of the artist's body, bound eyes, the materialization of the concept of photographic exposure and its extension in real time—between this performance and the proto-performance-based photograph from Clark's black-and-white *Room* series presented at Optica in 1976. The concept of a formal frame as defined in this series and in *Information Series* was effectively dematerialized and redeployed in terms of light and dark, the presence and absence of the viewer and the duration of the performance. In other words, the *mise-en-scène* (construction of an environment that is in harmony with the camera frame) and *mise-en-abîme* of the picture frame seen as a limiting device (through its multiple staging) evident in *Information Series* and to a lesser extent in the *Room* series have been reconceived in terms of light and dark and the presence and absence of the artist and viewers. Inasmuch as it is the viewer's presence that "animates" the work, he or she is implicated in "its performance."

- 25 Clark chose the following extract:

... my neck between her arms and smashing her lips on mine so forcefully that I climaxed without touching her and my come shot all over her fur.

Now I stood up and, while Simone lay on her side, I drew her thighs apart, and found myself facing something I imagine I had been waiting for in the same way that a guillotine waits for a neck to slice. I even felt as if my eyes were bulging from my head, erectile with horror; in Simone's hairy vagina, I saw the wan blue eye of Marcelle, gazing at me through tears of urine. Streaks of come in the steaming hair helped give that dreamy vision a disastrous sadness. I held the thighs open while Simone was convulsed by the urinary spasm, and the burning urine streamed out from under the eye.

- 26 E-mail communication, 7 June 2008. In this correspondence, Clark notes the following variations in the use of this voice in his performances:
1. *Bataille* Reading loud (not speaking voice) at a moderate pace so that the audience can understand. Not truncated yelling
 2. *Thomas à Kempis* Truncated yelling
 3. *23rd Psalm* Truncated yelling
 4. *Bikeriders* Reading loud (not speaking voice) at a moderate pace so that the audience can understand. Not truncated yelling
 5. *Van Clausewitz* Truncated yelling
 6. *Parsifal* Ordering people loudly to come
 7. *Heloise* Reading "louder" (again, not speaking voice) at a moderate pace so that the audience can understand
Not truncated yelling

Clearly, the voice's function in the readings was determined over the years by issues that went beyond simple communication. This is confirmed by Renée Van Halm, in her introduction "After the Fact" to the *20 x 20 Italia/Canada* catalogue (1979, n.p.), when she describes Clark's performance of *A Reading from "The Bikeriders" by Danny Lyon, Cal., Age Twenty-Eight, Ex-Hell's Angel Member, Chicago Outlaws*:

Clark was naked from the waist up, excepting a custom-made, finger to shoulder, black leather glove, secured by a strap across the chest. The gloved finger pointed ominously at his mouth throughout the performance. At his eye level a black one inch wide band was suspended against the wall, Clark standing behind this 20 foot long band, moved from one end to the other, reciting his text in a haunting monotone. This monotone delivery was strongly contrasted with the overt violence of the text. (My emphasis.)

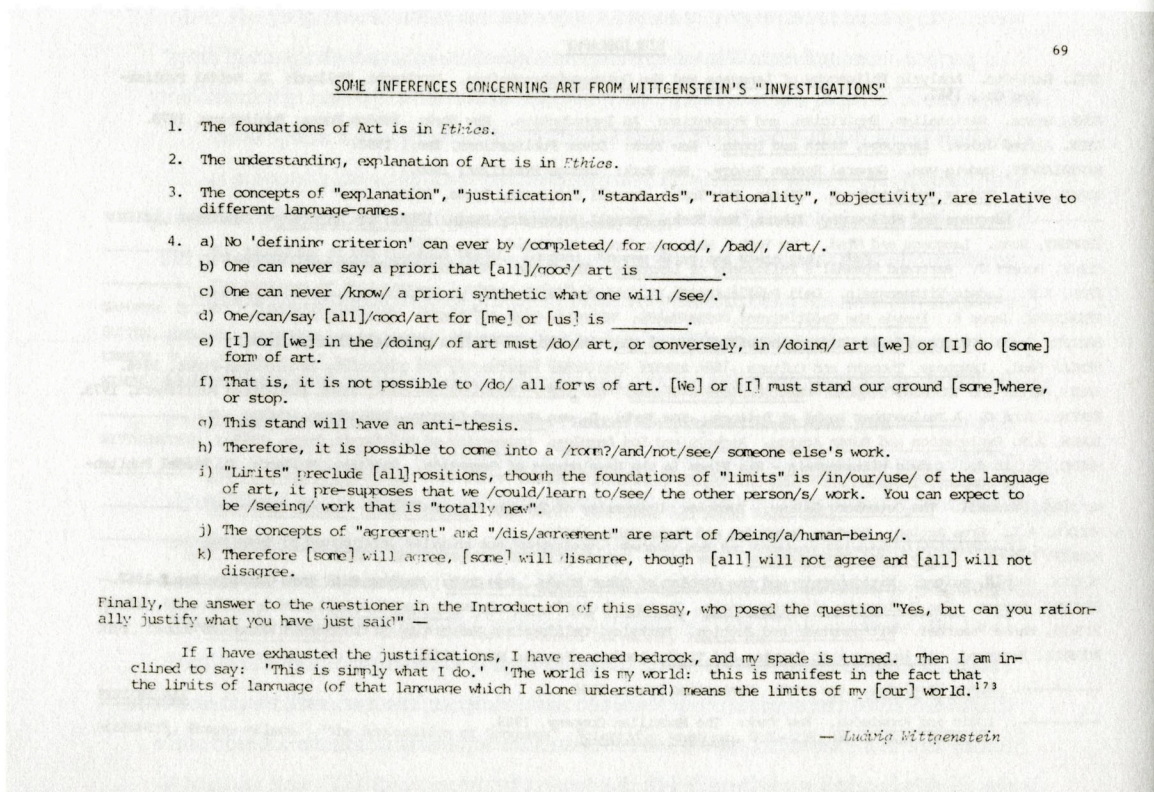
- 27 Peter Froehlich and Spanish Eddy, "Blurbs," *Parachute* 12, (Autumn 1978): 10.
- 28 I have already remarked upon the function of the voice in note 26. In the case of the early 1990s installations Clark has, for example, described them as "performance works for the audience" (e-mail communication to the author, 12 June 2008) or alternatively as "performances for the audience" (*TCPPC, A. Performance: Introductory Comments*). The phrase was first explicitly used to describe Clark's table installations of 1992-93: [1] *Veit & Comp., Berlin, 1845/1846*. [2] *Presses Universitaires de France, Paris, 1991* and *Deipnosophistae*, presented at Galerie René Blouin in Montreal. See also *TCPPC, Installations: Deipnosophistae, Galerie René Blouin, Montreal, 1993*.
- 29 Performance works that function on the basis of this inventory include *A Reading of "On Obedience and Discipline" from The Imitation of Christ by Thomas à Kempis* (1979); *A Reading from "The Bikeriders" by Danny Lyon, Cal., Age Twenty-Eight, Ex-Hell's Angel Member, Chicago Outlaws* (1979); *A Reading of the 23rd Psalm* (1979); *A Reading of a Letter From Carl Von Clausewitz to his Fiancée, the Countess Von Bruhl, Written on the Eve of the Battle of Jena, 1808* (1980); *Parzival: by Wolfram Von Eschenbach* (1980); *Letter I, Heloise (1100-1163) to Peter Abelard (1079-1142)* (1982); and *Yet Another Philosophy of History by Johann Gottfried Herder* (1985). Installations and videos that

operate in similar terms but adopt different strategies in relation to the performative dimension of these kinds of "boundary presentations" include the installations *Limits in Art* (1979) and *John 15:2-3, An Anonymous Letter* (1981); the table installations [1] *Veit & Comp., Berlin, 1845/1846*. [2] *Presses Universitaires de France, Paris, 1991* (1992) and *Deipnosophistae* (1993); and *Livres pour Hommes* (1994), *The Glass Book* (1994), *The Melancholy of Maleness* (1996), and finally the video *A Reading of Three Chapters from the Novel, Blood Meridian, or the Evening Redness in the West, Written by the Southern, American Novelist Cormac McCarthy* (2003).

- 30 Tim Clark, Artist's Statement, *OKanada* (Berlin: Akademie der Künste, 1982), 268. Emphasis in the original.
- 31 *Ibid.* See, for example, the statement's opening paragraphs:
My concern is to understand the reasons for the disagreements that are generated by the interaction between individuals and social groups, and between different social groups when moral/legal decisions are to be taken, and/or assertions made concerning human action; decisions and assertions that rest upon moral beliefs and concepts of justice of those persons or groups involved in these disputes. . . .
The first and central goal of my work is to ensure that the viewers of my performances and installations consider these questions as issues which are of direct concern to them, and not merely to a small intellectual elite. Deferral of responsibility only opens the door for others to make intellectual decisions which will have an indirect, or, in some cases, direct bearing on all our lives.
- The statement discloses Clark's social and political commitment and points obliquely to the subtle way that these commitments are translated into visual strategies in his work. In this sense it participates directly in the critique of conceptual art and the movement towards institutional critique in the art of the late 1970s and 80s.
- 32 *Ibid.* Note the statement's democratic and populist tone and its resonance, albeit of a different calibre, with Wall's 1979 statement.
- 33 *TCPPC, Installations: Limits in Art, Galerie Optica, Montréal, 1979*.
- 34 Clark has pointed out that the idea for glove and gauntlet originated in Stanley Kubrick's *Dr. Strangelove* (1964), in particular the scene where Strangelove explains Herman Kahn's Doomsday principle. See *TCPPC, Part One: Photography-Performance. Tim Clark, A Reading of "On Obedience and Discipline" from The Imitation of Christ by Thomas à Kempis, 1979*. In this scene the glove begins to function autonomously. Clark also notes the artefact's references to pain, violence, fascism, evil, etc. It is worth noting that the glove also appears to function autonomously in the installation since the artist's head was not included in the camera frame.
- 35 Note the relationship to the succession of individual words in *A Reading from "The Story of the Eye" by Georges Bataille* and the direct reference to processes of reading. But also note, in relation to the difficulty, if not impossibility, of reading the handwritten text, the citation on the cover of Clark's publication *Limits in Art*:
I can well understand, what Heidegger means by Being and Angst. Man has an

impulse, to run up against (anzurennen) the limits of language. Think for example, of the wonder that anything whatever exists. This wonder cannot be expressed in the form of a question, nor is there any answer to it. All that we can say about it can a priori be only nonsense. Nevertheless, we run up against the limits of language. This running-up-against (anzurennen) Kierkegaard also saw, and indicated in a completely similar way—as running up against the Paradox. This running up against the limits of language is Ethics. I regard it as of great importance, that one should put an end to all the twaddle about ethics—whether it is a science, whether values exist, whether the Good can be defined, etc. In ethics people are forever trying to find a way of saying something which, in the nature of things, is not and can never be expressed. We know a priori: anything which one might give by way of a definition of the Good—it can never be anything but a misunderstanding . . .

36 The conclusion was entitled "Some Inferences Concerning Art from Wittgenstein's 'Investigations'." It was reproduced in one of the film loops as presented (font and layout) in the booklet, thus establishing a direct interface with the publication.



One of the most curious and subtle characteristics of this passage concerns footnote 173, which appears at the end of the last line in the booklet. This footnote, clearly attributed to Wittgenstein, is not present in the notes. This suggests that it might, in theory, be attached to the installation itself and precisely to the end of the

unfolding line of handwriting (whether presented or not in the film loop). This significant ambiguity is reinforced by a lack of authorial identity and the apparent autonomy of the black gauntlet's actions. Moreover, the use of first person singular pronouns in the citation, overlaid onto the unfolding script, creates a situation of authorial confusion, a "finale" which seals the fate between possible identities in the final words: "...the limits of my [our] world."¹⁷³

37 See, for example, the project description for the table installation [1] *Veit & Comp.*, Berlin, 1845/1846. [2] *Presses Universitaires de France, Paris, 1991, 1992*. Clark notes that "If you examine the enclosed invitation card sent out to advertise the installation you will note that the names of the institutions that published this material [*Fichte/Schelling - Correspondence (1794-1802)*], along with the dates of publication, form the title of my installation." He continues:

This card is the commencement point of the piece insofar as it is meant to start a sequence of performance activities initiated by the recipient that may be motivated by his/her potential curiosity. Once in the space, the viewer will perhaps establish that there appears to be a visual discrepancy between the bare, decrepit space, and the presence of an exquisitely finished table. Some time later, the same viewer may then bend over to look under the table in an attempt to read the title of the book.

The description clearly states that the work extends well beyond the exhibition space and that the invitation was designed to function as the entry point to the work.

38 On the general question of education and the art of the 1960s, see Thomas Crow, *The Rise of the Sixties* (New York: Harry N. Abrams, 1996), 163-64. On the specific question of university education and conceptual art, see Michael Newman, "Conceptual Art and/as Philosophy," in *Rewriting Conceptual Art*, 50-51.

39 See, for example, the conclusion to [1] *Veit & Comp.*'s project description where Clark states that the installation was "directed at the history of the past 10 to 20 years during which the production of installations informed by a critical intent rapidly expanded." He continues:

At the end of this expansion what we seem to be left with are highly mannered works that, at their worst, are illustrative of the repeated reading of what is, in most cases, the academic production of post-war intellectuals. Consequently, we experience what one could describe as a bleeding dry of a once effective, or, at the least, a potentially effective linkage of installation practices and critical philosophy.

This statement provides an insight into [1] *Veit & Comp.*'s subtle frame of reference and its complex "form of life." Clark's position with respect to certain kinds of academically based art practices is clearly stated, and his fear about the imminent dangers to a fruitful, ongoing, "linkage" between installation practices and critical philosophy is also plainly, if briefly, noted.

40 Jeff Wall, "A Draft," 102.

Works / Œuvres

Untitled / Sans titre p. 34

Gelatin silver print / Épreuve argentique, 1975-1976

Untitled / Sans titre p. 34

Gelatin silver print / Épreuve argentique, 1975-1976

Untitled / Sans titre p. 35

Gelatin silver print / Épreuve argentique, 1975-1976

Untitled / Sans titre p. 35

Gelatin silver print / Épreuve argentique, 1975-1976

Room p. 36-39

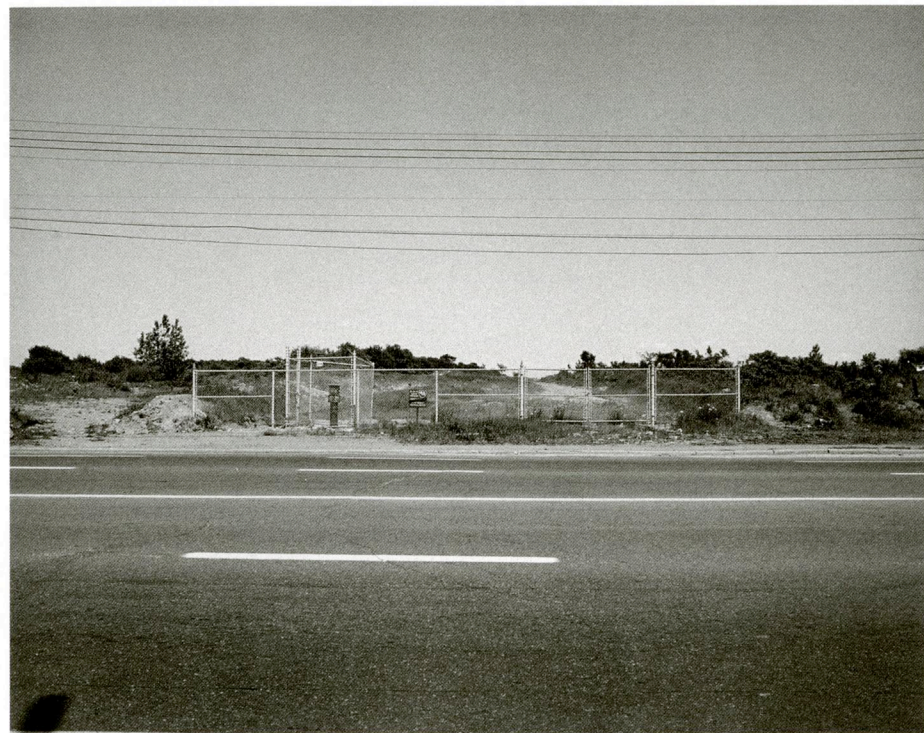
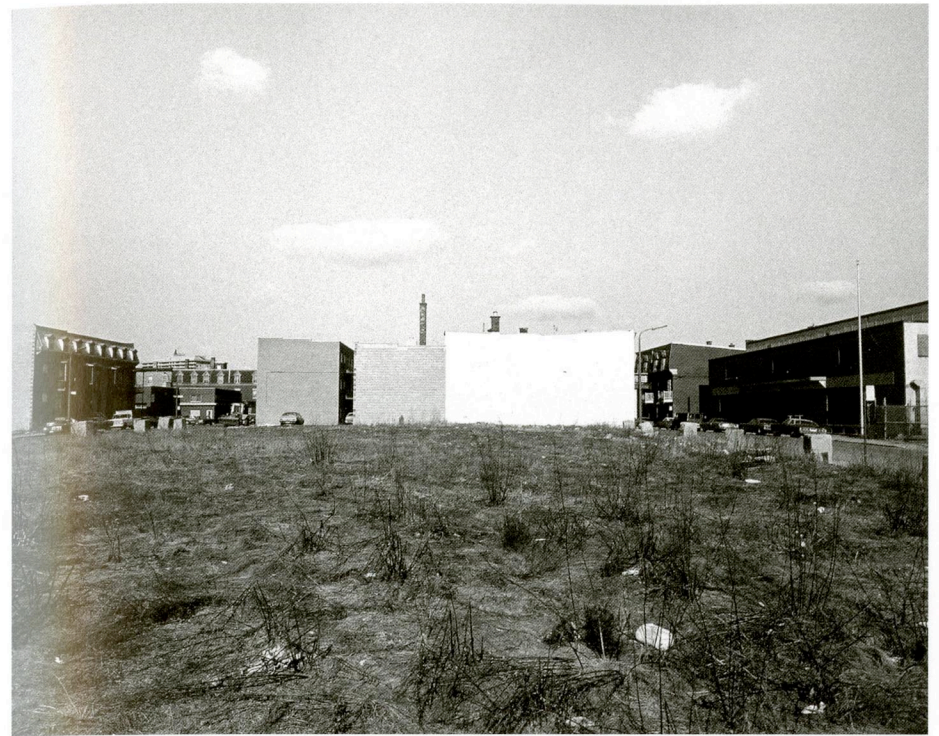
Series of 6 gelatin silver prints / Suite de 6 épreuves argentiques, 1975

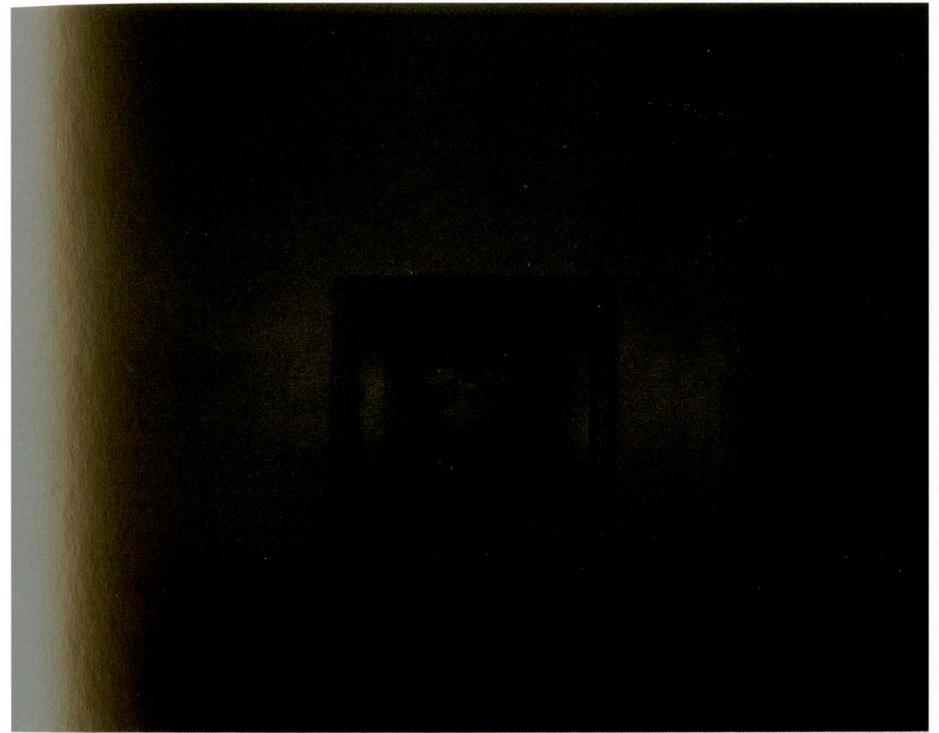
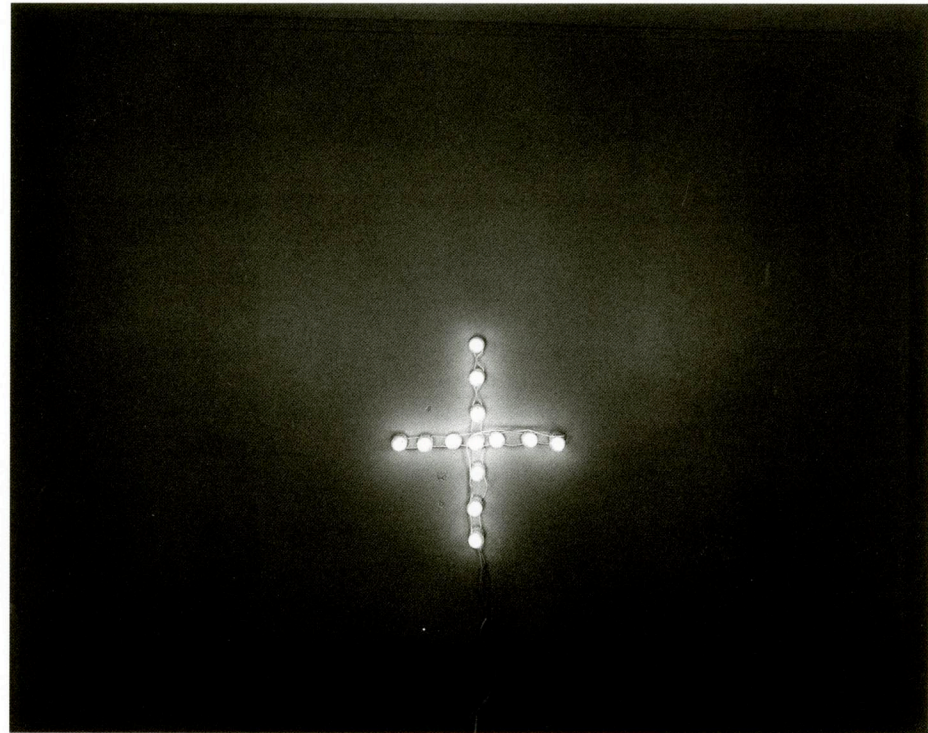
7 Hours p. 40-41

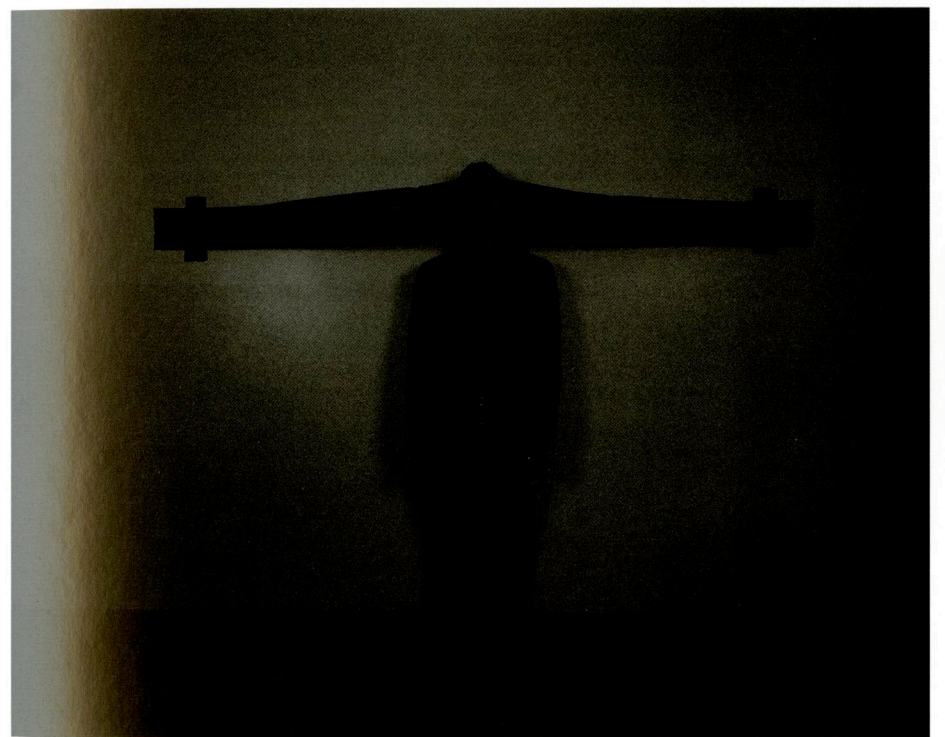
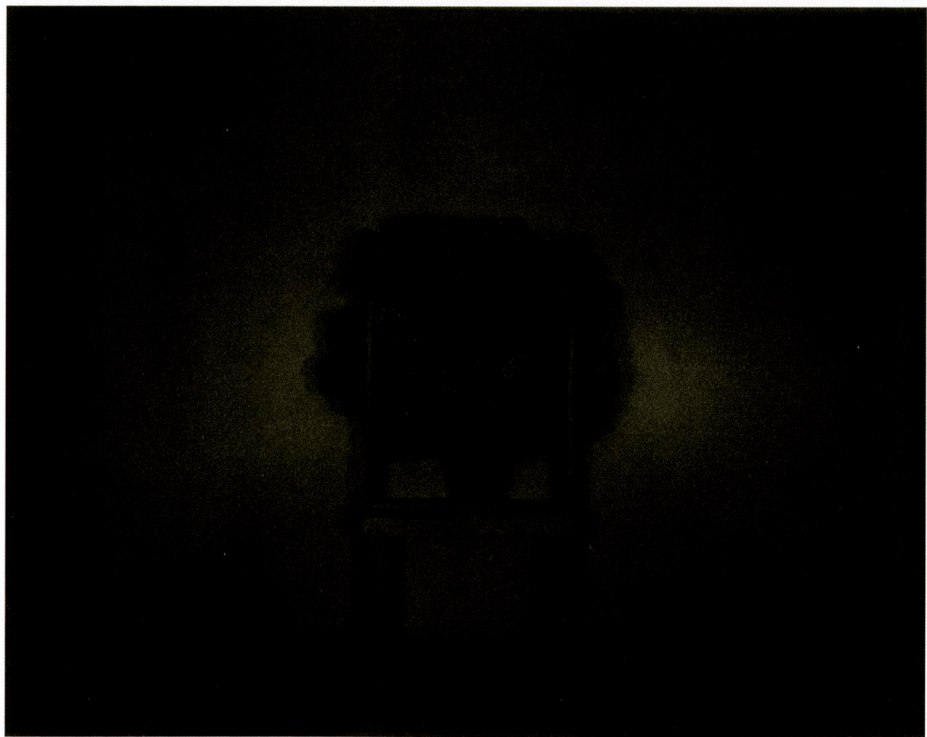
Performance, 1977 / Monitor, video camera, electronic flash, chair, flood light, black cloth blindfold / Moniteur, caméra vidéo, flash électronique, chaise, projecteur, bandeau en tissu noir pour les yeux

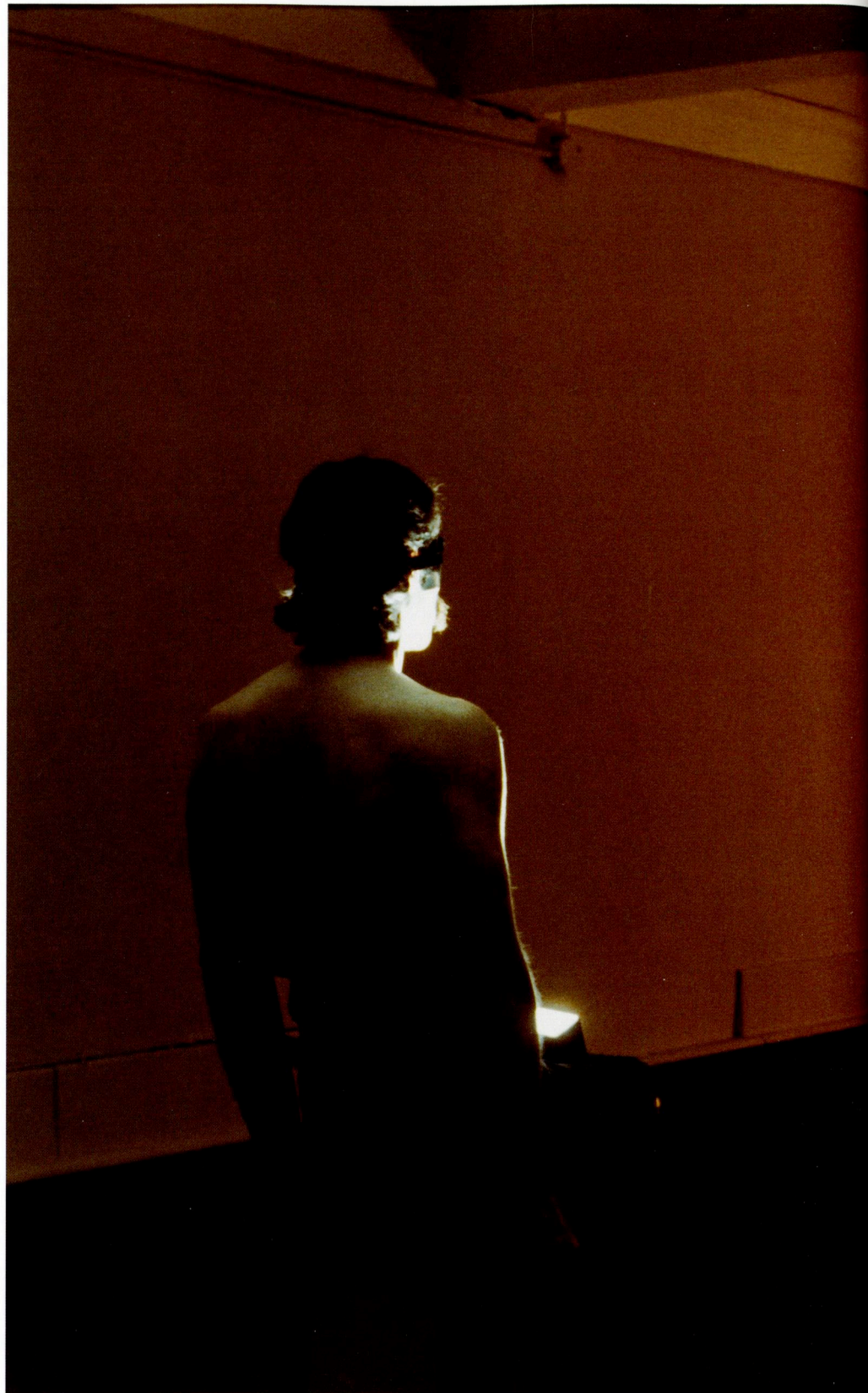
Information Series p. 42-47

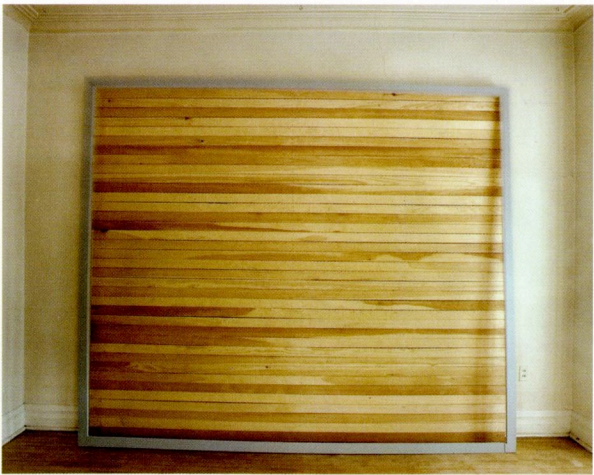
18 chromogenic prints / 18 épreuves chromogènes, 1977 (Printed in 1978 / Tiré en 1978)
Canadian Museum of Contemporary Photography / Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa

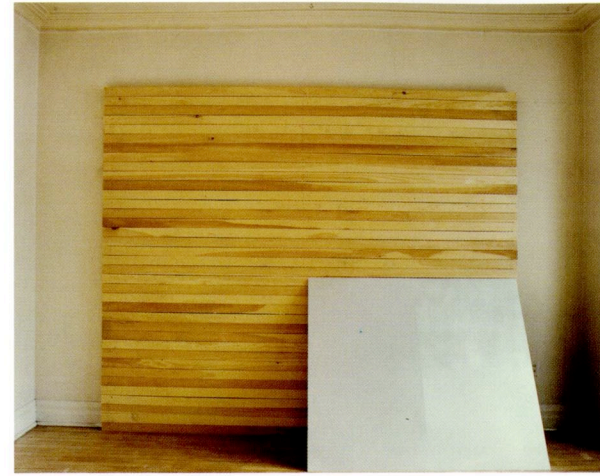


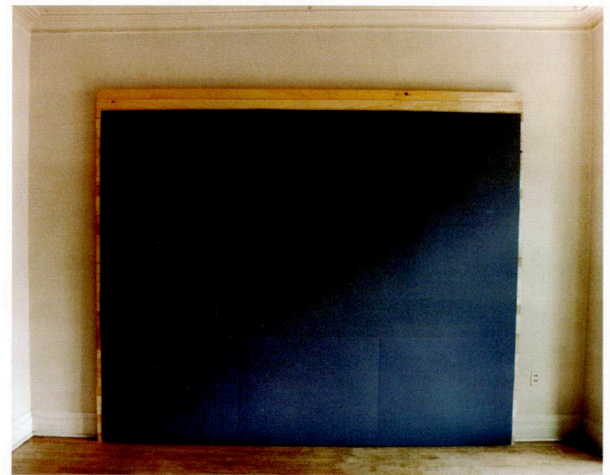
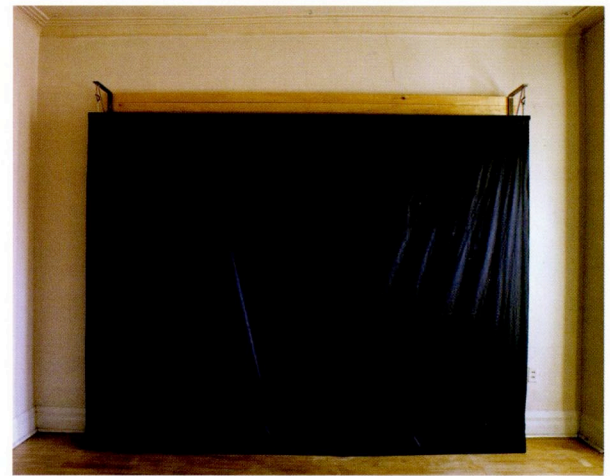
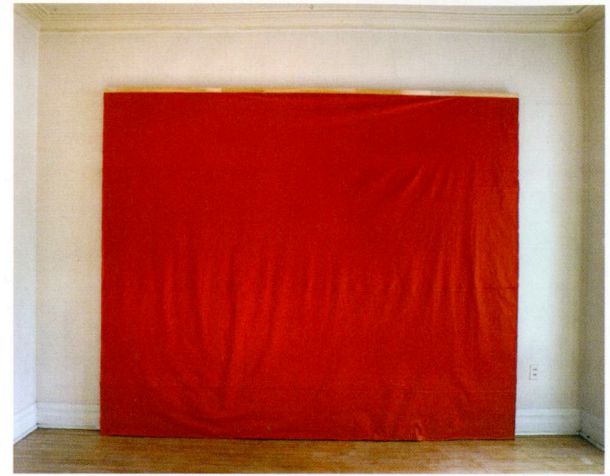
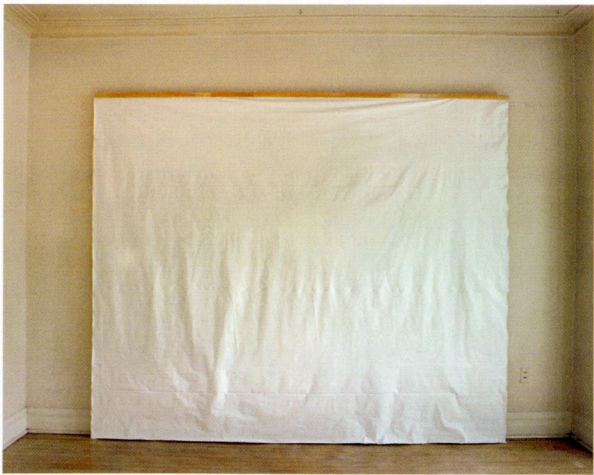
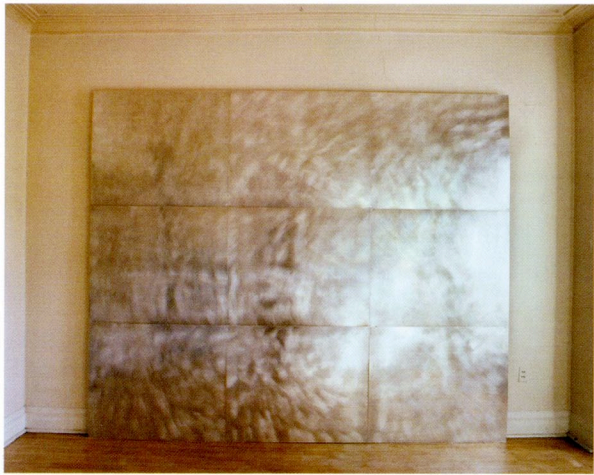












Des limites dans l'art

David Tomas

L'art des années 1960 et 1970 s'est penché d'une manière générale sur la question des limites, en particulier les frontières physiques et conceptuelles de l'œuvre d'art considérée comme un objet de consommation doté de valeurs culturelles et esthétiques intrinsèques. Cette question a été explorée de nombreuses façons : dans des œuvres fondées sur le concept et sur le texte, et dans des œuvres basées sur le corps ou sur les systèmes ou la communication. Elle a aussi été abordée dans des œuvres qui se déployaient à l'extérieur des limites institutionnelles traditionnelles (*land art*). Cependant, les plus audacieuses de ses explorations-limites sont associées à des artistes conceptuels qui ont essayé à travers des approches totalement nouvelles (au niveau du contenu, du médium, du lieu, du cadre de référence ou du statut) de critiquer ou de redéfinir l'objet d'art par la négation radicale de ses fonctions et paramètres esthétiques, sociaux et économiques¹. Bien que les résultats aient fait l'objet de critiques souvent virulentes de la part d'autres artistes, critiques et historiens, ces expériences demeurent aussi intéressantes aujourd'hui qu'elles l'étaient dans les années 1960 et 1970².

Non seulement l'art des années 1960 et 1970 a réussi à attirer l'attention du public actuel sur plusieurs œuvres et artistes de cette période, mais il a aussi révélé les dilemmes et les contradictions que peut susciter ce genre d'archéologie. Doublées d'enjeux politiques et sociaux, diverses questions de préséance, de qualité et d'innovation épistémologique et formelle ont refait surface, compliquant la tâche non seulement de l'historien, mais aussi celle de l'artiste impliqué ou concerné par cette période³. Qui faut-il considérer comme un artiste majeur par opposition à un artiste mineur ? Peut-on arriver à un consensus au sujet de ce qui constitue une œuvre historique clé par opposition à une œuvre qui s'est vu attribuer une certaine influence à l'époque de sa création ? Il y a aussi des questions de nature plus générale. Quelle est la relation entre des œuvres éphémères et des œuvres destinées à durer à partir du moment où la question sur ce que l'art est ou doit être est posée selon les critères en cours avant ou après les années 1970 ? Comment aborder d'un point de vue historique et contemporain l'instabilité de l'œuvre qui se fonde sur le temps et sur le corps ? Comment l'absence de documentation adéquate crée-t-elle des distorsions dans l'histoire d'une période ? Mais on peut aussi examiner ces interrogations sous l'angle de leur relation à une autre question importante : quel impact les mouvements du marché et des institutions et les carrières professionnelles établies, en évolution ou émergentes ont-elles sur la production, l'organisation et l'archivage de l'histoire ? Enfin, il y a des questions qui peuvent s'appliquer à certains artistes ou à des œuvres spécifiques sur la manière dont ils se sont positionnés par rapport au

monde de l'art local ou international. Ces questions concernent l'influence politique du marché sur la production d'œuvres d'art et sur la façon dont cette influence peut moduler la recherche épistémologique et la pratique esthétique⁴.

Il pourrait s'avérer impossible de répondre à certaines de ces questions parce que la documentation pertinente manque ou à cause de la nature éphémère des œuvres. Cependant, l'art des années 1960 et 1970 continue à s'imbriquer activement dans le présent par toutes sortes de moyens — production d'expositions, articles, livres et nouvelles œuvres — et contribue à faire circuler des idées et des images qui permettront à leur tour au système de production et de présentation de l'art de survivre et de se réinventer dans l'image d'un passé mythique tout en étant tributaire des conditions actuelles d'existence sociale et économique⁵. Si l'on compare le climat social, politique et critique des années 1960 et 1970 à celui d'aujourd'hui, il en résulte évidemment des contradictions majeures qui traduisent la nature fragile et contradictoire du monde de l'art et de son histoire récente. En effet, quelle que soit la stratégie adoptée lorsqu'on aborde l'histoire de l'art conceptuel, on est toujours automatiquement confronté au dilemme évoqué par Benjamin Buchloh en 1989 :

Ensuite, il y a lieu de se demander en ce moment-ci quel genre de questions une démarche s'inscrivant dans le cadre de l'histoire de l'art — traditionnellement basée sur l'étude de constructions et d'objets visuels — peut légitimement poser et quelles réponses peut-elle apporter, dans le contexte de pratiques esthétiques qui réclamaient expressément qu'on les interroge en dehors des paramètres de la production d'objets « perceptuels », formellement organisés et, à coup sûr, en dehors de ceux de l'histoire et de la critique d'art. Enfin, cette historisation devrait s'intéresser aussi au « cours » actuel de l'objet historique, autrement dit, à quelles motivations répond la redécouverte de l'art conceptuel du point de vue de la fin des années quatre-vingts, et à la dialectique qui peut lier l'art conceptuel, et son élimination rigoureuse de toutes les définitions traditionnelles de la représentation, à cette décennie durant laquelle on a assisté à la restauration plutôt brutale des formes artistiques et des procédures de production traditionnelles⁶.

L'avertissement de Buchloh peut tout aussi bien s'appliquer à l'historien ou à l'artiste d'aujourd'hui qu'à l'historien et au critique actif à la fin des années 1980. Si les médiums et les méthodes de production évoqués dans sa critique ont largement fait place à une série de produits néo-conceptuels, le contexte dans lequel ils sont produits et exposés subit à un degré sans précédent l'influence du marché de l'art, c'est-à-dire un système ou une économie qui s'est transformée à l'image du capitalisme global. Peut-être cette contradiction entre le modèle et la réalité est-elle l'une des raisons expliquant la vague ambiance d'inquiétude qui entoure le retour à cette période clé d'expérimentation socio-culturelle et esthétique.

D'autres raisons cependant expliquent ce sentiment d'inquiétude. D'une part, les protagonistes qui étaient directement impliqués dans la production de l'art de

cette période disparaissent peu à peu. Ils laissent des œuvres et des vestiges d'œuvres qui sont fragiles et éphémères parce qu'elles ont été pour la plupart conçues dans l'esprit anti-institutionnel, éphémère/expérimental (et donc transitoire) de leur époque, même si les artistes en question entretenaient envers les institutions une relation plus nuancée et ambiguë au sujet de leurs expositions et de leurs stratégies de carrière.

D'autre part, les livres, articles, images, vidéos et films liés à cette période circulent aussi bien dans le milieu éducatif que sur le marché. Ces images spectrales, souvent de piètre qualité, influencent et inondent le présent d'informations sur l'existence de stratégies et de produits visuels inusités. Il s'agit là d'objets et d'idées qui remettent en question et critiquent les activités, les produits et l'économie sur lesquels le monde de l'art du nouveau millénaire a pris appui.

Diffusés dans le monde actuel, ces artefacts suscitent la promesse d'une nouvelle expérimentation socio-culturelle et de quelques vagues stratégies contre-culturelles au nom des possibilités inexploitées du passé qu'ils représentent. Leur impact vaut la peine d'être souligné car, comme Buchloh et d'autres l'ont noté, la période qui sépare le présent des années 1970 a été marquée par un retour aux médiums traditionnels et par une coalition sans précédent avec le pouvoir institutionnel, où l'on a vu le monde de l'art s'intégrer progressivement avec son économie et sa culture dans un système économique global qui a rangé d'autorité les artistes, les commissaires et les critiques sous la bannière de principes communs — discutables, mais néanmoins démocratiques — et de formes collectives de divertissement public. Aujourd'hui, le monde artistique a été gagné par l'esprit affairiste devant lequel il a effectivement capitulé. Les produits de l'art sont conçus comme une nouvelle sorte de marchandise ou comme un objet de luxe qui est identifié à une économie mondiale basée sur l'information, la culture de masse et des modèles de démocratie simplistes et axés sur le divertissement. Cependant, les pratiques d'hier commencent à s'affirmer de manière inédite alors qu'apparaissent plus clairement les possibilités qu'elles renfermaient ou qui auraient pu émerger durant cette brève période d'agitation politique et culturelle qui a marqué les années 1960 et 1970.

Dans cet essai, j'aimerais explorer un éventail différent des alternatives possibles à la nature commerciale et au statut intellectuel « néo-conceptualiste » de l'objet d'art contemporain. J'aimerais le faire en soulevant un problème spécifique auquel s'est retrouvée confrontée la génération d'artistes qui ont débuté leur carrière au milieu des années 1970, immédiatement après la première génération de ceux qui ont exploré les limites de l'art de la façon la plus radicale qui soit : en niant à l'œuvre d'art ses formes traditionnelles de matérialité et en lui refusant des formes de production conventionnelles⁷. Ce problème s'applique en particulier aux artistes qui ont connu l'art conceptuel par sa production et sa diffusion dans des livres et des revues, mais accusaient néanmoins par rapport à

la première génération d'artistes conceptuels qui les précédait un décalage de cinq ou dix ans. De prime abord le problème auquel ils devaient faire face est celui de tous les artistes qui débutent : comment, face à l'art avancé de leur époque, créer de nouvelles œuvres qui reconnaissent ce travail tout en y répondant d'une manière inventive ?

Le problème prenait de l'ampleur dans le cas des artistes qui étaient confrontés aux pratiques radicales des années 1960. Les solutions qu'ils ont adoptées se rangent dans deux catégories, selon qu'ils ont décidé d'aborder de front l'impact et les implications de la production antérieure ou bien de les contourner. Les réponses apportées dans le premier cas sont toujours pertinentes aujourd'hui à cause de l'héritage qu'elles incarnent et des propositions qu'elles ont amenées. Mais, dans le dernier cas, l'une des réponses les plus significatives a conduit à un hiatus l'assimilation et la transformation de plusieurs des propositions les plus radicales de l'art conceptuel. Cette rupture est née du retour dans les années 1980 et 1990 à la figuration et au médium traditionnel qu'est la peinture : celui-ci a permis aux artistes de contourner des enjeux aussi complexes que la question des limites dont on pouvait penser, à l'époque, qu'elle menait à une impasse en termes de possibilités artistiques. Ce choix a replacé le « rétinien » au centre de l'expérience esthétique, une expérience que sont venues renforcer les valeurs élevées de production adoptées par beaucoup d'artistes durant cette période. C'était comme s'il fallait que toute production artistique contemporaine soit capable de lutter à armes égales avec les produits de luxe ou objets sophistiqués issus de l'industrie culturelle, en particulier les produits visuels pseudo-populistes de la publicité et de l'industrie du cinéma hollywoodien.

Les premières photographies monumentales de Jeff Wall représentent un passage particulièrement intéressant et instructif entre l'art conceptuel et le monde de l'industrie culturelle. Ainsi, dans le catalogue d'une exposition individuelle à la Art Gallery of Greater Victoria en 1979, l'artiste amorce son essai intitulé « To the Spectator » par la remarque suivante :

Ce qui m'intéresse avant tout, c'est la question du sujet, d'un art des sujets. Les caissons éclairés à la lumière fluorescente que j'ai fait fabriquer pour y abriter les transparents Cibachrome me servent de système de distribution (*delivery system*) pour ces sujets. Les significations, les acceptions ou les grilles de lectures du sujet s'articulent à l'intérieur de la structure du système de distribution. Dans la production, tout s'organise autour de cette forme de distribution. Dans l'économie du monde de l'art toujours fondée sur l'objet unique, ces transparents comptent parmi les moyens les plus onéreux de produire une image. Les publicitaires, qui en sont les principaux utilisateurs, réduisent fortement les frais en les produisant en grande quantité et souvent dans une qualité moindre. Le coût de production moyen des œuvres de cette exposition s'élève à 1500 dollars. Ajoutée aux difficultés qu'entraînent des installations forcément sophistiquées,

cette dépense exerce une pression sévère sur le développement du sujet. Il faut qu'une zone commune d'intérêt qui existe indépendamment de mes propres fantasmes y soit incluse, que des formes sociales d'acquisition de connaissances reconnues par tous y soient impliquées, exploitées et critiquées si je veux que les images attirent suffisamment d'attention pour poser les fondations économiques de mon développement artistique⁸.

Comme le précise bien la déclaration de Wall, la production d'œuvres d'art est régie par de nouvelles conditions, fondées sur la nécessité de prendre en compte les produits des médias de masse et de rivaliser avec ceux-ci. Ces conditions consistent en un nouveau genre de système de distribution, y compris son impact sur le processus de production, auquel s'ajoute le fait que les images produites doivent avoir une « valeur sociale » afin d'« attirer suffisamment l'attention ». Il poursuit en observant les liens entre son usage de l'éclairage fluorescent, ancré dans le monde publicitaire, et l'utilisation par Dan Flavin du même médium à des fins différentes. Après avoir commenté en long et en large les liens unissant l'éclairage fluorescent à l'environnement de travail, il conclut sa déclaration par quelques remarques sur ce qui relie cette méthode d'exposition à la tendance courante dans l'enseignement à présenter les œuvres d'art sous forme de diapositives et la convergence entre « l'art dit élevé et le show business » qui semble ouvrir la voie à un type d'œuvre d'art plus accessible et démocratique :

Bien que je ne sois pas un historien de l'art à proprement parler, je continue à approfondir sérieusement ce domaine. Je le considère sous l'angle des enjeux théoriques posés par le développement historique des moyens de production de la représentation et du sens dont l'étude nourrit continuellement mon travail. Les images sont comme les belles diapositives lumineuses que j'ai montrées pendant des années lors de conférences sur l'histoire de l'art. La nécessité de s'appropriier ou du moins d'établir un contact productif sérieux avec des systèmes de signification couramment utilisés tels que l'éclairage fluorescent, la télévision, le cinéma ou la publicité doit être comprise comme faisant partie de l'art ou de ce qu'on appelait l'art « élevé ». Il est clair que le contrôle social existant au niveau du divertissement de masse, du marketing et de la régulation de la population — celui-là même que déploie le « show business » — a repositionné l'histoire de l'art pictural ou visuel ainsi que le discours engendré par celle-ci. Ce repositionnement balaie les vieux concepts de connaissance et d'ignorance sur lequel s'appuyait l'avant-garde artistique traditionnelle. L'art dit élevé et l'industrie du spectacle se trouvent dans un rapport d'antagonisme et d'interdépendance en même temps : les images produites dans le contexte de l'art sont inévitablement perméables à — et constituées de — toutes sortes d'éléments, de textes et de lectures qui surgissent aussi bien dans le champ des savoirs communs ou populaires que dans celui du monde académique. Les sources ou les références matérielles que j'ai indiquées dans le présent catalogue pour chacune des images permettent de localiser ce type de lecture⁹.

Les transparents monumentaux rétro-éclairés de Wall constituent l'un des ponts les plus importants entre l'art conceptuel et le nouveau visage de l'art des années 1980 et 1990. En 1981, Wall a positionné autrement l'argument qu'il avait développé initialement au sujet du nouveau type d'expérience que ses transparents pouvaient susciter : il a noté, dans un autre contexte, que les « livres gris de l'art conceptuel » renferment — pour reprendre les termes subtils de sa métaphore — « une langue cryptée qui exprime d'abord l'incommunicabilité de la pensée sociale sous forme d'art »¹⁰. Cette observation visait principalement l'œuvre de Joseph Kosuth. Mais elle pouvait aussi s'appliquer à Jasper Johns, Robert Morris et Ad Reinhardt, ainsi qu'aux œuvres textuelles de Art & Language et à une série d'autres artistes¹¹. De telles remarques visaient sûrement à renforcer les fondations intellectuelles et esthétique-politiques de la nouvelle expérience visuelle et de l'engagement social dont son œuvre faisait la promotion. En ce sens, elles mettent en évidence la pensée sous-jacente à la logique anti-conceptuelle qui a animé toute une partie de l'art visuel des années 1980 et 1990. L'un des aspects ironiques de la production artistique est la façon dont cette logique a réussi à se faire passer pour du néo-conceptualisme.

Parmi les mouvements issus de la vague des années 1960 et 1970 qui se sont avérés les plus marquants en terme de succès et de durée, il y a celui — représenté par Wall — qui a adopté le modèle et l'aura des énormes panneaux publicitaires dispersés dans l'espace public. Les œuvres produites selon la logique véhiculée par ce modèle pouvaient fonctionner de manière efficace et spectaculaire dans les grands espaces d'exposition de la plupart des grands musées d'art contemporain. De surcroît, il s'agissait là d'œuvres capables de rejoindre le public de manière totalement nouvelle : d'une part, parce qu'en choisissant d'adhérer ouvertement au réalisme figuratif monumental, ces œuvres arrivaient à rivaliser avec des produits culturels aussi imposants que les affiches de la publicité et du cinéma ; et, d'autre part, parce qu'elles pouvaient combler le fossé existant entre les complexités de la vie urbaine et les espaces apparemment simples et épurés — bien qu'ésotériques — des salles d'exposition. La neutralité et la discrétion corporative que cultivent ces espaces d'exposition fournissaient le contexte idéal pour les expériences visuelles que suscitent ces œuvres. Ce n'est pas sans une certaine ironie, teintée d'un brin de cynisme, que beaucoup de ces œuvres miment la distance et la retenue des espaces qu'elles habitent.

Étant donné le large éventail de stratégies explorées par les artistes dans les années 1960, auquel s'ajoute une conscience aigüe de l'époque, le choix de l'une ou l'autre stratégie par les artistes dans les années 1970 revêt une importance capitale au niveau politique, en particulier à la lumière de la fascination récente pour les produits culturels de cette période.

Pour approfondir et étudier dans toutes ses conséquences la question que se posent les praticiens de savoir comment produire une nouvelle œuvre exploitant

directement les possibilités de l'art conceptuel fondé sur la limite, et quelles autres stratégies et « lectures » utiliser en y intégrant une autre approche de l'université et de ses modes de connaissances académiques, le cas de Tim Clark s'avère particulièrement intéressant. Ses premières œuvres à tendance conceptuelle datent du milieu des années 1970¹². Les premières réalisations de Clark portaient sur la plupart des enjeux qui intéressaient les artistes émergents de cette période. Les solutions visuelles qu'il a proposées et développées sur une période de trente ans ont abouti à la création d'un corpus d'art « post-conceptuel » singulier, qui a traqué de manière innovatrice les mouvements qui ont marqué les pratiques esthétiques du monde de l'art (surtout le retour à l'objet et l'introduction des valeurs élevées de production couramment associées à la photographie et au film dans les années 1980 et 1990), tout en restant fidèle à l'une des préoccupations fondamentales de l'art conceptuel : son implication active dans la question des limites en relation avec l'œuvre produite et ses fonctions.

Artiste montréalais, Clark a commencé à produire des photographies vers la fin des années 1960 alors qu'il menait des études de baccalauréat en philosophie à la Sir George Williams University (devenue Concordia). Après avoir travaillé de façon documentaire (clubs locaux et groupes de rock), il s'est alors intéressé à la photographie de rue, et cette activité lui a valu l'attention des membres de la communauté des photographes de Montréal.¹³ Cependant, la découverte des photographies de Aaron Siskind, alors qu'il travaille à la bibliothèque de la Sir George Williams University, et sa conscience croissante d'œuvres contemporaines comme *A Wooden Look* (1969) de Michael Snow le détournent de cette activité. Poussé par ces influences, il modifie son approche et réalise *Room*, une série de six photographies en noir et blanc qui est présentée pour la première fois en 1976 à la Galerie Optica¹⁴.

L'une de ces photographies, qui représente l'artiste avec la tête plaquée au mur à l'aide d'un large ruban adhésif renforcé noir, annonce les performances ultérieures de Clark : centrées sur le corps, elles se distinguent par la tension et le dialogue entre la vision et la cécité — voir et ne pas voir — et par la négation ou la suppression de la parole, avec sa disqualification de la présence de la voix. Cette photographie revêt aussi une importance particulière dans la mesure où elle met l'accent sur la contrainte physique exercée sur le corps de l'artiste, un dispositif adjonctif/limitatif qui allait devenir un élément de base — conjugué à la voix et au texte — autour duquel plusieurs des performances et installations subséquentes pourraient s'organiser physiquement et conceptuellement. Ces références initiales importent davantage encore si l'on considère la nature des performances et des installations que Clark réalisera plus tard, parce qu'elles suggèrent qu'il n'y a pas eu de rupture radicale dans l'évolution de son travail dans les années 1960 et 1970, mais qu'il s'est attaché, tout au long de son œuvre, à cerner de plus en plus près les différents enjeux formels, esthétiques et impliqués par la production

d'images et par le sujet photographique. D'autres photographies de la série font ressortir son intérêt pour la fonction du cadre comme limite physique et pictoriale, une préoccupation qui allait prendre une forme différente dans les performances et installations ultérieures, suite à son rapprochement d'avec l'art conceptuel, les écrits de Joseph Kosuth et les performances axées sur l'endurance de Chris Burden.

Clark a entamé son programme de maîtrise en beaux-arts l'année où ses œuvres ont été présentées à la Galerie Optica. Trois facteurs vont l'inciter à se centrer davantage sur le développement futur de son œuvre et à travailler de façon plus expérimentale en ce qui concerne le médium et la stratégie : le contact avec des étudiants du Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), dont le travail est marqué par l'orientation conceptuelle ; la lecture de *Conceptual Art*, une anthologie de Ursula Meyer publiée en 1972 ; et celle de « Art After Philosophy », un essai paru en 1969, dans lequel Joseph Kosuth justifie et ranime son intérêt initial pour la philosophie et son application possible dans sa propre pratique artistique¹⁵. Un séminaire donné par Chantal Pontbriand, co-fondatrice de la revue Parachute, lui permet de se familiariser avec la performance et la danse contemporaines, tandis qu'un cours de photographie donné par Tom Gibson lui fournit l'occasion de réaliser une performance et d'élaborer un contexte pour sa dernière œuvre strictement photographique et son projet de fin de cycle¹⁶.

Ce projet, intitulé *Information Series*, était présenté en 1978 à la Galerie Gilles Gheerbrant à Montréal¹⁷. L'exposition se composait de dix-huit photographies couleur représentant un panneau isolé de bois auquel il avait fait subir une série d'interventions. Celles-ci consistaient à appliquer sur ce panneau ou à suspendre devant lui du tissu de couleur, du plastique, du carton et des feuilles de métal, puis à photographier l'ensemble obtenu. La plupart de ces photographies explorent l'espace limite entre la sculpture minimaliste (Donald Judd, Robert Morris), la peinture « colour field » ou proto-minimaliste (Mark Rothko, Ellsworth Kelly) et le cadre photographique (les limites physiques et temporelles de la photographie), tout en se concentrant sur le rôle de l'information comme agent de transformation au niveau perceptuel, esthétique et épistémologique¹⁸. Cette série représentait une nouvelle étape dans son investigation de la mise en scène (la construction d'un environnement qui soit en harmonie avec le cadre de l'appareil photo) et de la mise en abyme du cadre de l'image vu comme dispositif de limite (à travers sa mise en scène multiple)¹⁹. Le mur autonome en bois reproduisait le cadre de l'appareil photo tout en servant de référence (et de double) pour le mur qu'il masquait partiellement. Cette opération servait à souligner la dimension artificielle des boîtes (la salle et l'appareil photo) dans le contexte desquels la photographie finale avait été construite et exposée. Cette séquence suggère également l'existence d'un courant performatif dans le travail photographique de Clark, du fait que le photographe y est présent à titre d'agent de transformation ou de gestionnaire de

l'information : cette présence peut se mesurer précisément — ne fût-ce que de manière intuitive — aux différentes stratégies successives que l'artiste a utilisées pour transformer la surface du panneau-mur de bois. La question de l'agentivité et ses racines dans les activités fondées sur la performance ressort particulièrement dans l'image où un morceau de carton bleu (accroché au mur par son bord inférieur et maintenu en place à l'aide d'une ficelle passant au travers) recouvre la partie supérieure gauche de la structure artificielle et est relâché par une personne dissimulée derrière le dispositif. Clark a pris la photographie en exposant la pellicule durant une seconde alors que le morceau de carton commençait sa chute vers le bas²⁰.

L'agentivité et la performativité n'étaient cependant pas les seuls thèmes abordés dans cette photographie. Volontairement ou non de la part de son auteur, elle renvoie également aux peintures proto-minimalistes de drapeaux que Jasper Johns a réalisées vers le milieu des années 1950, amorçant par là un dialogue avec cette œuvre et les interrogations qu'elle suscite au sujet de la nature intellectuelle et du statut esthétique d'une œuvre d'art examinés à la lumière des sources et des références extra- et intradisciplinaires de celle-ci²¹. En ce sens, *Information Series* faisait rétrospectivement référence à un intérêt marqué de longue date pour les fonctions formelles et épistémologiques du cadre pris comme dispositif permettant de contrôler la perception et la connaissance de la nature des objets et des représentations classés comme art. Mais l'œuvre renvoyait également à une approche qui aborderait par d'autres moyens moins matériels et non formels la question fondamentale des limites telle qu'elle se posait pour les fondements et le statut épistémologique de l'objet d'art vu comme médium de transmission des idées relatives à ses propres conditions d'existence et de réception. C'est exactement le genre de question que soulevait la série des drapeaux de Johns. Comme Clark l'affirmait en 1978 à la suite de Wittgenstein, « l'usage que Mark Rothko fait de la couleur ne peut se percevoir et se comprendre qu'à l'intérieur du « jeu de langage » relatif à son œuvre et de la « forme de vie » dans laquelle il évoluait ». ²² Cependant, Clark allait finalement concentrer son exploration des limites sur les enjeux et les paradoxes moraux générés lorsqu'on se trouve aux confins de l'expérience humaine pour autant que ceux-ci puissent être abordés et explorés dans une œuvre d'art et soulèvent des questions sur la nature de celle-ci. Ces enjeux étaient souvent associés à des formes de comportement social marginales, cachées ou ritualisées. Des questions pouvaient se poser et s'exposer à travers l'articulation du corps de l'artiste et des structures ou artefacts visuels, d'origine historique souvent, issus de la recherche ou du commentaire philosophique ou impliquant celui-ci. Cette articulation était renforcée par des lectures dans lesquelles la voix de l'artiste servait de médium pour la projection éphémère et l'inscription *sociale/commune* d'une sensibilité altérée ou d'une conscience critique forgée par un contexte socio-culturel et historique de « forme de vie » précis.

En ce sens, la pratique visuelle de Clark s'articulait spécifiquement autour du mot imprimé et de sa performance en direct au cours d'intenses séances de lecture menées dans des conditions éprouvantes. Cette approche différait donc diamétralement du genre de lectures (par l'artiste et/ou par le public) que Wall a proposées vers la fin des années 1970, malgré qu'il s'agisse, dans les deux cas, de sujets d'intérêt contemporains, abordés à travers des références et des langages spécialisés (de l'histoire de l'art et de la philosophie), et dont on pouvait déceler le lien avec l'université et ses disciplines traditionnelles, que celui-ci soit ouvertement admis ou non.

La parole occupe une place particulière dans l'art contemporain et fonctionne, au même titre que les pratiques spécifiques de lecture et le recours à la philosophie, comme un mode de questionnement du monde visuel et du statut des objets et des processus qui le constituent, en particulier l'œuvre d'art. Mais ce qui situe l'œuvre de Clark en marge de celle de ses prédécesseurs et contemporains, c'est son cadre philosophique puissant, sa façon unique d'articuler et d'amalgamer le mot imprimé et la culture qui l'entoure (définie par une économie sensorielle impliquant la vision et la voix), en y ajoutant des éléments ou des références issus de la culture populaire, et enfin l'allusion à l'iconographie et aux mythes de la masculinité et de la violence²³.

Les premiers exemples de ce genre de pratiques ont fait leur apparition lors de performances présentées l'une dans le cadre d'un cours de deuxième cycle, donné par Tom Gibson, sous le titre *7 Hours* (1977) et l'autre, un an plus tard, sous le titre *A Reading from "The Story of the Eye" by Georges Bataille*, lors du festival de performance organisé par le Musée des beaux-arts de Montréal²⁴. Non seulement *A Reading* était la première à utiliser comme stratégie la lecture de fragments d'un texte déjà publié, mais c'était aussi la première à recourir à une structure de projection binaire (en l'occurrence un projecteur de film 8 mm et un projecteur de diapositives 35 mm), une structure dont Clark allait faire usage dans l'installation *Some Thoughts on the Question of Limits in Art* présentée l'année suivante. En contraste avec le double écran placé au centre de *Limits in Art*, dans *A Reading*, Clark avait choisi de se positionner lui-même au centre de l'espace d'exposition et d'avoir les projecteurs, portés par chacun de ses bras, dirigés vers des miroirs inclinés. D'une durée approximative de 26 minutes, la performance montrait l'artiste lisant un extrait du texte de Bataille, dont chaque mot était extrait de son contexte original et reproduit isolément sur une diapositive, pendant qu'un bref film pornographique était projeté en boucle sur le miroir opposé²⁵.

L'objectif de la performance consistait à maintenir l'alignement des deux projecteurs avec les miroirs placés de telle façon que les images se retrouvaient projetées sur le mur opposé pendant que Clark lisait chaque mot du texte de Bataille qui apparaissait (à cinq secondes d'intervalle) sur une diapositive à voix haute — mais sans le ton de la lecture — à un rythme modéré de façon à ce que le public

puisse comprendre le contenu²⁶. La performance présentait toutes les caractéristiques d'une œuvre fondée sur l'endurance, dans laquelle l'artiste s'efforçait de lire un texte avec les contraintes inhérentes à la disposition du matériel, l'alignement des projecteurs sur les miroirs et leur poids lourd à supporter venant contre-carrer le désir, la nécessité en réalité, d'articuler clairement les contenus d'un texte réduit à ses éléments de base sous la forme de mots isolés reportés sur des diapositives. L'effort tourné vers l'articulation claire — la représentation non ambiguë d'un événement érotique — était donc constamment contrarié au point d'être systématiquement mis en échec par la séquence variable de diapositives et « brouillé » par le système de communication fragile créé par l'alignement des diapositives, des projecteurs et des miroirs, puisque tout l'appareil subissait les effets du stress qu'imposait aux yeux et au corps de l'artiste le poids croissant des projecteurs. Cette situation menaçait de détruire le corps dans son rôle crucial d'articulation de l'œuvre. Les effets de ce dispositif n'ont pas échappé aux spectateurs présents, dont l'un en particulier a décrit la performance en ces termes :

Il est impossible de lire même un texte pornographique avec un tant soit peu de sentiment si vous laissez passer cinq secondes entre chaque mot. Il en résultait un détachement extraordinaire, non seulement chez Clark, mais dans le public aussi [...] Son détachement faisait pour ainsi dire le même effet que [...] ce qui se produit au musée où les images sont réduites à quelque chose de très différent de ce qui était visé au départ. Au début, c'était juste amusant, puis c'est devenu incroyablement stérile et puis toute la chose n'était plus qu'une suite de motifs, mais des motifs très chargés. Je veux dire qu'il y avait en permanence un lien entre le fait qu'on savait très bien qu'on entendait et qu'on voyait un matériau à teneur excitante et le désintérêt croissant pour tout à l'exception de la pure monotonie de la chose. Et l'impact naissait de ce détachement, de cette indifférence²⁷.

Plusieurs des caractéristiques et des composantes fondamentales de cette œuvre se retrouvent dans toutes les performances de Clark et dans nombre de ses installations dans la mesure où celles-ci sont également de nature performative²⁸. On peut en dresser l'inventaire : la présence du corps de l'artiste (performances) ou la création d'un espace ou d'un lieu d'articulation spécifique pour l'implication physique du spectateur dans l'œuvre (installations et installations de table); l'usage de la voix; la lecture d'un fragment de texte (ou la présentation d'un film ou d'un élément photographique que le spectateur doit « lire ») qui est souvent de nature émotionnelle et historique; et, enfin, divers éléments matériels et symboliques utilisés pour créer une situation ou un environnement qui « organise la scène » en vue d'un acte de consommation²⁹. Dans une déclaration qui date de 1982, Clark désigne son travail comme un ensemble de « présentations de limites » :

En ce qui concerne la structure même de mes performances et installations, je m'efforce d'installer ce que j'appelle des « présentations frontière[s] ». Lors de ces « présentations », j'introduis le public à des textes rédigés par des personnes

issues de groupes sociaux divers ou à des descriptions de gens pris dans [...] des conflits moraux/légaux réels. Dans tous les cas, ces personnes expriment des convictions morales et des manières d'agir qui diffèrent de celles de la majorité de l'assistance. Ces textes combinent une structure visuelle *interprétative*, des actions physiques et un contenu émotionnel visant à souligner le contenu du texte. À l'intérieur de cette relation réciproque entre le langage et l'action, le public est mis en contact avec *certain*s des éléments physiques et intellectuels renfermant la « forme de vie » que je présente³⁰.

Cette déclaration apporte des éclaircissements importants sur la logique et les objectifs à l'œuvre dans la pratique de Clark. Son recours à l'expression « présentation frontière[s] » renvoie directement à la question des limites, tout comme la phrase mentionnant « une structure visuelle *interprétative*, des actions physiques et un contenu émotionnel » (c'est Clark qui souligne ici) fait référence au type de structures logiques, communicationnelles et symboliques qui régissent tout son travail. D'autres phrases clés font état de l'objectif de « souligner le contenu du texte » (une opération étroitement liée à la lecture et à l'analyse de l'information textuelle) et du fait qu'il existe une « relation réciproque entre le langage et l'action » et que « l'assistance est mise en contact avec *certain*s des éléments physiques et intellectuels constituant la « forme de vie » que l'artiste présente dans chacune de ses performances et installations. L'idée de la réciprocité entre le langage et l'action qui ancre la dimension performative d'une œuvre dans sa base textuelle est particulièrement intéressante. L'idée d'un type de contact qui se produit dans des circonstances différentes selon la structure de l'œuvre a également son importance, tout comme le concept wittgensteinien de la « forme de vie » qui renvoie à l'intégration et à la synthèse de la conscience, de la culture et de l'histoire sous-jacentes à l'idée d'une « structure visuelle *interprétative* » et met en avant une conscience sociale et historique.

La déclaration de 1982 détaille le contexte intellectuel et les paramètres d'implication engagés dans la conception et la réalisation d'une œuvre d'art. On y retrouve le désir d'explorer les enjeux moraux et légaux de manière à révéler la distance entre ces enjeux et ceux auxquels le public adhère.³¹ Ce désir se traduit par la matérialisation de l'œuvre sous forme d'une matrice composée d'un texte, d'une « structure visuelle *interprétative* » et d'actions physiques dont l'économie génère un contenu émotionnel qui sert à « souligner » le contenu du texte. Ce qui frappe dans le cas du contenu émotionnel, c'est le mouvement du tangible vers l'intangible. On remarquera aussi que c'est à travers le mouvement entre le langage et l'action que le contact s'établit avec le public et que la « forme de vie » de l'œuvre trouve sa garantie et sa légitimité, mais que ceci se produit seulement à travers le phénomène de frontière et dans l'espace déployé et façonné par l'opposition (moral/légal) et la distance (systèmes de croyance antithétiques). C'est l'espace dans lequel la « forme de vie » de l'installation-performance est amenée à entrer

en relation avec ses objectifs sociaux et politiques. Ces objectifs sont destinés à — pour reprendre les mots de Clark — « s'assurer que les spectateurs de mes performances et installations considèrent ces questions comme des enjeux qui les concernent directement eux, et non pas une petite élite intellectuelle »³². Et c'est également en fonction de cet espace que Clark apporte une réponse quant au genre de limites engagées dans l'œuvre et à la manière dont « une structure visuelle *interprétative*, des actions physiques et un contenu émotionnel » *positionnent* l'œuvre sur ces limites.

Les limites en question sont celles qui interviennent dans l'interprétation d'un texte à laquelle procède chaque œuvre et elles ne sont abordées et enregistrées que pour autant que l'œuvre expose l'« espace » existant entre des systèmes de croyance potentiellement antithétiques. Cet espace est évidemment *immatériel*, parce qu'il ne peut se définir qu'en des termes qui sont ceux de ces systèmes. S'il peut se mesurer, ce n'est qu'indirectement, par une réaction émotionnelle et intellectuelle : d'abord, par les tensions qu'il génère suite aux contradictions qu'il suscite entre ce qui est cru et ce qui est expérimenté ; et ensuite, par l'analyse et le commentaire qu'il suscite alors que le spectateur s'efforce de comprendre ces contradictions.

Les paramètres de cet espace — ses propriétés et ses qualités intuitives — sont définis par les éléments concrets qui forment la structure visuelle *interprétative* de l'œuvre. Ils renferment des composantes structurelles de base (supports, écrans, etc.), des objets divers (flashs pour appareils photo, projecteurs, gant/gantelet de cuir, livres, images, tables, chaises, etc.), le corps de l'artiste ou son substitut (une image), sa voix ou l'équivalent (un livre) ou une déclaration, un communiqué ou un acteur (dans le cas de la vidéo *A Reading of Three Chapters from the Novel, Blood Meridian, or the Evening Redness in the West, Written by the Southern, American Novelist Cormac McCarthy*, 2003). Des actions physiques (perpétrées par l'artiste ou le spectateur) et la sensibilité du contenu émotionnel (véhiculée le plus souvent par la voix) parachèvent l'action consistant à souligner la substance du texte, établissant le contact avec le public et engendrant finalement l'espace en question.

Cette approche de la performance qui fait appel à des références philosophiques et des fragments de textes historiques et qui joue aussi sur le contenu émotionnel, les positions confrontationnelles et l'opacité intellectuelle (étant donné les objectifs presque — mais pas tout à fait — didactiques de Clark), place son œuvre dans une catégorie distincte si on la compare avec les performances et les installations de ses contemporains. Sa spécificité ressort encore davantage du fait de son engagement social et politique avec la question des responsabilités sociales réciproques de l'artiste et des spectateurs et de sa vision de l'art comme pratique sociale. Plusieurs éléments relient son approche au travail de Kosuth (les références philosophiques et la question des limites) et de Chris Burden (l'expression crue et l'usage du corps), à certains aspects des performances de Vito

Acconci (la violence latente ou potentielle, les relations avec les spectateurs et les dimensions psychologiques marquant les performances de Acconci comme celles de Burden). On peut également établir un lien entre le mobilier de Richard Artschwager et le minimalisme et la finition des installations de table que Clark a réalisées dans les années 1990. Cependant, l'œuvre de Clark ne peut se réduire à l'un ou l'autre de ces rapports, pas plus que l'addition de celles-ci ne peut circonscrire l'ensemble de son travail.

J'ai mentionné plus tôt la question des limites en relation avec *Information Series* en observant que cette série faisait référence à un intérêt marqué de longue date pour les fonctions formelles et épistémologiques du cadre comme dispositif permettant de contrôler la perception et la connaissance de la nature des objets et des représentations classés comme art. Mais j'ai aussi observé que l'œuvre renvoyait à une approche qui aborderait par d'autres moyens moins matériels et formels la question fondamentale des limites telle qu'elle se posait pour les fondements et le statut épistémologique de l'objet d'art vu comme médium pour la transmission des idées existant au sujet de ses propres conditions d'existence (comprises, non seulement — comme dans l'exemple de Clark — en termes philosophiques et sociaux, mais aussi en relation avec les fondements institutionnels et disciplinaires de l'art contemporain). Nous avons vu comment cette question pourrait faire partie intégrante de l'œuvre de Clark si l'on fait référence à sa déclaration de 1982, du fait que le texte opère comme un manuel ou un plan logistique pour l'implication du spectateur dans l'œuvre.

La question des limites a fait son apparition de manière plus directe et provocante dans la première installation de Clark, *Some Thoughts on the Question of Limits in Art*, présentée à Montréal, à la Galerie Optica, en mars 1979. Cette installation revêtait une importance particulière parce que c'était la première fois que Clark faisait converger dans un même projet son intérêt pour la philosophie et l'art³³. Ce qui la rend aussi unique dans l'ensemble de son œuvre, c'est l'allusion directe à ses fondations philosophiques par opposition aux références non philosophiques ou indirectes dont Clark se sert spécialement comme vecteurs pour les enjeux qu'il souhaite aborder et présenter au public.

L'installation consistait en deux projecteurs 16 mm et un écran sur pied. Placés aux extrémités de l'espace d'exposition, les projecteurs étaient dirigés vers l'écran à deux faces placé au centre. Les deux films étaient projetés en boucle. Un film montrait le torse nu de Clark, son bras gauche enfoncé dans un gant de cuir noir, en train d'écrire à la main une citation tirée d'un texte non identifié³⁴. Comme la caméra avait été placée à de l'autre côté de la surface transparente sur laquelle s'inscrivait le texte, l'image enregistrée projetait le texte à l'envers, ce qui rendait les mots difficiles voire impossibles à lire. Le processus d'écriture était capté horizontalement, créant une situation où les mots défilaient en se déroulant de la droite vers la gauche simultanément avec le mouvement de la caméra³⁵. L'autre

projecteur présentait la conclusion d'un livret accompagnant l'exposition qui renfermait un long essai de Clark intitulé « Limits in Art »³⁶. En comparant méticuleusement les deux textes, le spectateur aurait éventuellement pu constater leur identité commune à condition d'avoir réussi à rattraper le décalage physique existant entre les textes projetés dos à dos et aussi à déchiffrer le texte écrit à la main. De sorte que les conditions de réception de l'installation se déployaient pour ainsi dire à partir de ces deux textes et de la détermination du spectateur ainsi que ses compétences « cryptographiques ».

L'installation fonctionnait comme une articulation tridimensionnelle de la conclusion du livret et de la transcription (par l'artiste) de la conclusion (dans la mesure où les mots pouvaient être associés avec ceux qui apparaissaient sur la face opposée de l'écran). Les tensions visuelles et conceptuelles générées par le mouvement entre les deux éléments textuels définissaient les incongruités sur le plan historique (de l'art), social et philosophique qui imprégnaient la « forme de vie » de l'œuvre. Elles installaient aussi ces incongruités dans la brèche imperceptible à travers laquelle se déroule la négociation entre des agents sociaux « libres ». En ce sens, *Limits in Art* incarne le modèle de toutes les installations et performances de Clark dans la mesure où elle expose sa matrice citationnelle — une matrice qui sert de références à son travail antérieur et d'incubateur à sa production ultérieure — et fait du dépassement de sa difficulté d'accès l'une des conditions de base pour la réception de l'œuvre. Étant donné les préoccupations de Clark, il n'est donc pas surprenant que l'installation renvoie avec autant d'insistance à la fonction du livret spécialisé dans l'œuvre — et, par association, au livre et à d'autres types de contenu imprimé de nature informative³⁷.

En un sens, *Limits in Art* se situait entre *Information Series* et *A Reading from "The Story of the Eye" by Georges Bataille*. Dans le premier cas, la question des limites faisait l'objet d'une recherche relevant de l'histoire de l'art et d'une analyse formelle de « l'utilisation de la caméra dans une investigation non systématique de certains types d'information ». Dans le dernier cas, ces limites venaient se placer entre les activités charnelles consensuelles de corps féminins et masculins évoqués, présentés et ré-articulés au moyen d'une lecture hésitante du texte de Bataille, et d'un court film pornographique, projeté en boucle, donc potentiellement sans fin. *Limits in Art* empruntait sa logique de présentation dualiste à *A Reading* (texte et performance filmée), mais à la place de la séquence de mots isolés projetés l'un après l'autre et reproduits de vive voix par l'artiste et du couple en position de cunnilingus, le spectateur se voyait proposer un film montrant l'artiste torse nu, le bras enveloppé de cuir, en train d'écrire un texte pendant qu'un autre texte était projeté, sans interruption et en boucle sur un écran. Les origines du contenu visiblement académique étaient clairement signalées dans l'essai de quatre-vingt-deux pages qui accompagnait l'installation. En ce sens, *Limits in Art* est l'œuvre la plus austère et la plus académique, sinon la plus

critique, des œuvres de Clark. Tout en renvoyant de façon très directe aux fondements intellectuels et disciplinaires de son travail, elle sensibilise aussi le spectateur à la question de sa formation dans les années 1960 et 1970³⁸. Mais elle va bien plus loin, puisqu'elle attire l'attention sur les autres types d'œuvres qui pourraient être réalisées dans ce nouveau contexte de production artistique : l'université, avec ses disciplines, ses bibliothèques et ses publications³⁹. Ceci nous ramène aux débuts de la formation de Clark en philosophie et en art ainsi qu'à son travail d'employé de bibliothèque.

Limits in Art soulevait une série de questions complexes, à la fois visuelles et textuelles, sur la nature de l'œuvre elle-même et sur son statut dans un monde artistique, devenu avec les années de plus en plus tributaire de l'université. En fin de compte, elle abordait la question de la fonction sociale de l'artiste et de la nature de son travail dans un contexte de production transformé dont elle explorait les nouvelles possibilités. Cependant, au lieu d'examiner les conditions physiques de production d'une œuvre d'art ou la relation de celle-ci à l'espace d'exposition, Clark orientait ses interrogations vers les conditions d'existence intellectuelles d'une œuvre d'art : son statut esthétique, normatif et disciplinaire et son efficacité comme médium visant à formuler et transmettre le savoir critique et à promouvoir la conscience sociale. Au-delà de la structure et des fonctions de l'objet d'art traditionnel, la matrice constituée d'idées, de citations et de références renvoie à une nouvelle culture académique émergente marquant la production de l'art avancé des années 1970 — ce que Jeff Wall allait décrire rétrospectivement comme un mode de présentation qui « exprime la conscience de l'implication des universités et des bureaucraties dans une machine de mort corporative »⁴⁰. Cependant, à l'instar des performances, installations de table (ou « performances pour l'assistance »), objets et films qui lui succéderont, *Limits in Art* a proposé et instauré une relation plus radicale et plus positive avec l'université et son savoir disciplinaire ainsi que son pouvoir intellectuel. La puissance et la flexibilité qui distinguent cette relation sont la conséquence d'une capacité à transcender des frontières physiques et à incarner un point de vue épistémologique beaucoup plus large et plus ingénieux qui puisse tempérer un engagement dans le monde s'affinant constamment au niveau de la critique et de la conscience sociale.

Même aujourd'hui, cette vision peut prétendre non seulement avoir largement dépassé le réductivisme et les tautologies d'un Kosuth ou les spectacles minimalistes psychologiquement pervers d'un Chris Burden, mais aussi avoir pénétré les fondements sociaux de l'existence contemporaine d'une manière plus originale et plus audacieuse que les monumentales images « historiques » habilement conçues par un artiste comme Jeff Wall. Elle peut le revendiquer au nom d'une « forme de vie » qui a maintenu son autorité à travers la production d'une série d'œuvres ayant réussi à préserver, nourrir et cultiver de manière constante un engagement dans la question des limites telle qu'elle s'est posée dans les années

1960 et 1970. Si ceci est possible, c'est aussi parce que ces œuvres s'ancrent dans des installations telles que *Limits in Art* ou dans des performances comme *A Reading* qui avaient abordé la question de façon unique et réussi à la transformer et à la redéfinir dans le contexte d'une nouvelle approche — l'éthique — et ce, avec de nouvelles références historiques. Une des raisons qui expliquent que ces œuvres n'ont rien perdu de leur pertinence tient à leur capacité persistante à témoigner de la façon dont une œuvre d'art peut dévoiler de manière innovatrice la logique cachée qui anime plusieurs des activités de base définissant la vie contemporaine, tout en jetant un éclairage sur la nature et la valeur sociale de la recherche philosophique contemporaine et, par là, sur les fonctions épistémologiques et socio-politiques de l'objet d'art.

Traduit de l'anglais par Marine van Hoof

Notes

- 1 Dans le présent article, je ne m'intéresserai à la question des limites que dans son rapport à la pratique d'un seul artiste, Tim Clark. Cependant, cette question s'enracine dans l'histoire de l'art au début du vingtième siècle, en particulier dans l'œuvre de Marcel Duchamp et des constructivistes russes. Vers la fin des années 1950 et au début des années 1960, d'autres artistes ont entrepris de l'explorer, comme en témoignent plusieurs œuvres de Yves Klein et Piero Manzoni en Europe et, aux Etats-Unis, de Robert Rauschenberg (ses tableaux blancs de 1951 et son télégramme Iris Clert, « Ceci est un portrait de Iris Clert si je le dis ») et du compositeur John Cage. La question telle que la pose Clark trouve ses origines dans les performances et les activités conceptuelles des années 1960. Particulièrement dans les pratiques d'artistes tels que Vito Acconci, Art & Language, Robert Barry, Chris Burden, Lygia Clark, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Hans Haacke, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Robert Smithson, N.E. Thing Co., etc. Ce qui distingue néanmoins les performances et les installations de Clark, c'est la manière d'articuler la question et les solutions proposées.
- 2 Voir par exemple, Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerspiel*, Toronto, Art Metropole, 1991, p.101-113. Voir également, Benjamin H.D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », dans *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 25 ; ainsi que l'échange entre Joseph Kosuth, Seth Siegelaub et Buchloh dans *October* 57 (été 1991), p.152-161. Voir aussi Thierry de Duve, « Résonances du readymade. Marcel Duchamp entre avant-garde et tradition » (1989) et la table ronde « Conceptual Art and the Reception of Duchamp » dans *The Duchamp Effect*, Martha Buskirk and Mignon Nixon (sous la dir. de), Cambridge, MIT Press, 1996, p. 93-129 et 205-24. Ces derniers textes mettent particulièrement bien en évidence les complexités et les confusions qui entourent la définition de ce qui peut ou ne peut pas être considéré comme art conceptuel

ou même de qui est ou n'est pas intéressant d'un point de vue historique et esthétique.

- 3 Voir Buchloh, « De l'esthétique d'administration » et Wall, p.105 et 107-108. Voir aussi l'échange initial entre Joseph Kosuth et Benjamin Buchloh dans *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, repris dans *October* 55 (hiver 1990) et, avec une contribution additionnelle de Seth Siegelaub, dans *October* 57 (été 1991).
- 4 Pour un exemple, voir l'analyse de l'exposition *Art Now* présentée en 1972 à la Hayward Gallery, parue sous le titre « Still You Ask for More: Demand, Display and "The New Art" » par William Wood dans *Rewriting Conceptual Art*, Michael Newman and Jon Bird (sous la dir. de), Londres, Reaktion, 1999, p. 66-87.
- 5 Voir par exemple, Alexander Alberro's « Introduction: The Way Out is the Way in », dans Alberro et Sabeth Buchmann (sous la dir. de), *Art after Conceptual Art*, Cambridge et Vienne, MIT Press et Generali Foundation, 2006, p. 13-25.
- 6 Buchloch, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », *op. cit.*, p. 25.
- 7 Voir entre autres les œuvres invisibles de Robert Barry ou le *Systems Art* de Hans Haacke, ainsi que les œuvres de Christopher D'Arcangelo et Gordon Matta-Clark. À noter qu'il y a beaucoup d'autres recherches similaires dont on retrouve la trace dans la littérature de l'époque et dans des catalogues et anthologies récentes.
- 8 Jeff Wall. *Installation of Faking Death (1977)*, *The Destroyed Room (1978)*, *Young Workers (1978)*, *Picture for Women (1979)*, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 1979, « To the Spectator », n.p.
- 9 *Ibid.* Ces commentaires sont en nette contradiction avec les critiques que Wall émettrait ultérieurement en relation avec le travail d'un artiste comme Joseph Kosuth :
Dans de nombreux œuvres conceptuelles, il y a cette idée explicite que tant le système universitaire que les monopoles médiatiques, dont le marxisme a été expurgé durant la « Guerre froide », sont devenus pour le nouvel art des systèmes de support de première importance, dans la foulée du même processus par lequel ils se sont inscrits dans un ensemble de structures corporatives d'autorité et de savoir. Les œuvres les plus connues de cet art conceptuel, celles de Kosuth par exemple, portent la trace des disciplines universitaires instrumentalisées « libres de valeur » qui sont caractéristiques des nouvelles universités de type américain (sociologie empirique, théorie de l'information, philosophie du langage positiviste) sous l'influence des formes qu'affectionnait la publicité des années 1960.
« A Draft for 'Dan Graham's Kammerspiel' (1981) » dans *Dan Graham's Kammerspiel*, Toronto : Art Metropole, 1991, p. 98.
- 10 *Ibid.*, p. 102-03. Le contexte exact est le suivant :
En mettant en avant ses fichiers et ses imprimés oubliés (ses tombeaux d'informations), le conceptualisme renoue avec une esthétique mallarméenne : présentés comme d'énigmatiques hiéroglyphes, les sujets sociaux se voient conférés l'autorité de la

crypte. L'identification de la publicité, de la bureaucratie et de l'académisme avec des énoncés cryptiques traduit la conscience de la participation des universités et des bureaucraties dans une machine de mort corporative, une conscience qui animait à l'évidence le mouvement étudiant.

Par conséquent, ce qui distingue particulièrement l'art conceptuel dans ce contexte est sa réinvention du défaitisme (du quiétisme implicite de l'art « puriste »). Les livres gris de l'art conceptuel » renferment une langue cryptée qui exprime d'abord l'incommunicabilité de la pensée sociale sous forme d'art.

- 11 Wall mentionne Johns, Morris et Reinhart à la page 103.
- 12 J'utilise l'expression « à tendance conceptuelle » (NDLT : le mot en anglais est « conceptually-informed »), car bien que son œuvre s'enracine dans le courant philosophique analytique de l'art conceptuel et s'inspire de la philosophie de Ludwig Wittgenstein, Clark a affirmé dans un texte antérieur que son œuvre « ne relevait pas de l'art conceptuel » (NDLR : les mots exacts de Clark sont : « was not a function of conceptual art ») dans la mesure où il ne faisait pas des « prémisses idéationnels de l'œuvre un préalable indispensable à la vision de celle-ci ». En outre, comme il l'a reconnu ouvertement, « le type d'information artistique abordée est de tradition esthétique et de nature visuelle/formaliste ». Tim Clark, « Notes », *Parachute* 13 (hiver 1978), p. 42.
- 13 Cette information se trouve dans une présentation préparée par Clark sous forme d'un fichier PowerPoint (auquel il sera fait référence ici par *TCPPC*) et qui a servi d'outil de recherche pour l'exposition. Les membres de cette communauté incluaient Sam Tata, Charles Gagnon, Tony Graham, Ron Solomon et Lorraine Monk (ces deux derniers étaient responsables de la collection de photographies de l'Office national du film du Canada/ Stills Division, National Film Board of Canada). Source: *TCPPC, Section A. Photography: Introductory Comments*.
- 14 *Three Montreal Photographers: Plain, Dillion, Clark*, Galerie Optica, Montréal, 19 janvier-12 février 1976.
- 15 *TCPPC, D. Photography: Introductory Comments*.
- 16 *Ibid.*
- 17 Clark a observé que le mot « information » pointait vers l'art conceptuel, mais qu'il trouvait également ses origines dans ses premières œuvres réalisées en atelier. Il faut néanmoins noter qu'il faisait aussi référence à *Artforum*, l'une des plus importantes sources d'information sur les tout derniers développements en art contemporain à l'époque (*TCPPC: D. Photography: Introductory Comments*) Voir aussi Tim Clark, « Notes », *Parachute* 13 (hiver 1978), p. 40-42.
- 18 Tim Clark, « Notes », p. 40. Les objectifs et le contexte de production étaient décrits comme suit :
Cette série de photographies couleurs représente un usage particulier de l'appareil photo dans une recherche non systématique sur certains types d'information en art. L'information abordée ici traite de certains problèmes de formalisme en relation avec

la photographie, la sculpture et la peinture. Le contenu photographié est un mur de 8 pieds par 10, fait dans une planche de pin d'une épaisseur de 2 pouces par 4 pouces recouvert d'une planche de pin qui a un pouce par 4 d'épaisseur. Ce mur est fixé contre le mur de l'atelier, au centre, pour ne plus bouger. L'éclairage naturel est fourni par de grandes fenêtres du côté droit. Le trépied de l'appareil photo est vissé au sol, ce qui permet de garder toujours le même cadrage.

19 Ibid. Clark a décrit son approche comme suit :

Le contenu photographié et la photographie sont les deux systèmes de support sur lesquels j'apporte mes solutions aux problèmes suivants :

a. Le mur.

b. Le mur relativement à l'espace/la pièce.

c. Le mur relativement au bord du cadre du viseur de l'appareil et par conséquent au bord de la photographie (ni le négatif ni l'image imprimée ne sont recadrés).

d. Couleur.

e. Le contenu relativement au fait d'être photographié. Comme l'a bien perçu le photographe américain Alvin Langdon à propos de l'effet produit par la vision d'une photographie, il concentre notre « attention sur le particulier ».

f. Le contenu recontextualisé à l'intérieur d'une série de photographies.

g. Le contenu en relation avec la durée, le temps d'exposition.

h. Le mur/l'espace/la pièce en relation avec la lumière.

Les premières séries de photographies de Clark, les photographies de rue réalisées vers le milieu des années 1970 et les six photographies noir et blanc intitulées *Room* présentées en 1976, témoignent de la même préoccupation pour les enjeux formels relatifs au cadre photographique. Les sujets sont présentés d'une manière qui imite ou reflète la présence invisible du viseur rectangulaire de l'appareil photo, ainsi que le bord limitatif de la photographie, soit directement (choix du sujet rectangulaire) ou indirectement (par des éléments formels coupant horizontalement le cadre, attirant l'attention sur les limites extérieures de la photographie).

20 Communiqué dans un courriel, 10 juin 2008. La personne tenant la ficelle est Angela Grauerholz.

21 Ici, je pense en particulier au dialogue entre Johns et Wittgenstein.

22 Clark, « Notes », p. 42.

23 Le travail de Clark diffère par conséquent de celui de Art & Language, Kosuth ou d'autres artistes intéressés par Wittgenstein et la philosophie analytique comme Mel Bochner. Ses recherches sont également très différentes de celles de Chris Burden et Vito Acconci, qui ont également exploré par le biais de performances les frontières morales et sociales, ainsi que la masculinité et les dimensions psycho-sociales de la violence, soit les fonctions sociales, l'esthétique et la culture de celle-ci. C'est plutôt à l'œuvre de Wittgenstein et de Mary Warnock que l'approche de Clark relie le minimalisme de Burden — « la sévérité de son ascétisme » —, avec son audace et sa capacité à manipuler les gens de l'assistance tout en éprouvant les limites de

leur patience et de leur rôle passif en tant que spectateurs (*TCPPC, A. Performance: Introductory Comments*).

24 *7 Hours* montrait l'artiste assis sur une chaise, avec un flash pour appareil photo collé entre ses jambes et dirigé vers son visage. La chaise était placée face à un moniteur vidéo supportant une caméra vidéo pointée dans la direction de l'artiste et la chaise. La caméra vidéo enregistrait en temps réel et la performance se déroulait dans une semi-obscurité. L'artiste avait les yeux bandés. Il déclenchait le flash toutes les 30 secondes lorsqu'il détectait la présence de spectateurs. Cette action révélait périodiquement et systématiquement la partie supérieure du corps tout en oblitérant en même temps l'image vidéo dans un coup de flash. S'étalant sur 7 heures, la performance définissait les limites de deux façons : en termes de lumière et d'obscurité d'une part, c'est la façon la plus évidente; et en termes d'endurance d'autre part, définie par la longueur de la performance. Il y a un lien direct — la présence du corps de l'artiste, les yeux bandés, la matérialisation du concept de l'exposition photographique et son extension en temps réel — entre cette performance et la photographie de nature proto-performative qui est issue de la série de photographies noir et blanc *Room* présentée chez Optica en 1976. Tel qu'il se définit dans cette série et dans *Information Series*, le concept d'un cadre formel a en effet été dématérialisé et déployé en termes de lumière et d'obscurité, de présence et d'absence du spectateur et de durée de la performance. En d'autres mots, la mise en scène (construction d'un environnement qui soit en harmonie avec le cadre de l'appareil photo) et la mise en abyme du cadre de l'image vu comme dispositif limitatif (à travers sa mise en scène multiple), évidentes dans *Information Series* et, dans une moindre mesure, dans la série *Room* présentée à Optica, ont été reconçues en termes d'obscurité et de lumière et de présence et d'absence de l'artiste et des spectateurs. Dans la mesure où c'est la présence du spectateur qui « anime » l'œuvre, celui-ci est impliqué dans la performance de celle-ci.

25 Clark a choisi l'extrait suivant :

Elle m'attira à ce moment, embrassa l'intérieur de ma bouche avec tant de feu que l'orgasme me vint. Je crachai mon foutre dans sa fourrure.

Me levant, j'écartai les cuisses de Simone : elle gisait étendue sur le côté; je me trouvais alors en face de ce que — j'imagine — j'attendais depuis toujours — comme une guillotine attend la tête à trancher. Mes yeux, me semblait-il, étaient érectiles à force d'horreur; je vis exactement, dans la vulve velue de Simone, l'œil bleu pâle de Marcelle me regarder en pleurant des larmes d'urine. Des traînées de foutre dans le poil fumant achevaient de donner à cette vision un caractère de tristesse douloureuse. Je maintenais les cuisses de Simone ouvertes. L'urine brûlante ruisselait sous l'œil sur la cuisse la plus basse...

Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Paris, J.J. Pauvert, 1967, p. 168-169.

26 Courriel, 7 juin 2008. Dans cette correspondance, Clark observe les variations suivantes dans l'usage de la voix dans ses performances :

1. *Bataille*

Lecture à voix haute (différente de la voix parlée)
à un rythme modéré de façon à ce que l'assistance

- puisse comprendre. Pas de hurlements déformés
2. *Thomas à Kempis* Hurlements déformés
 3. *23rd Psalm* Hurlements déformés
 4. *Bikeriders* Lecture à voix haute (différente de la voix parlée) à un rythme modéré de façon à ce que l'assistance puisse comprendre. Pas de hurlements déformés
 5. *Van Clausewitz* Hurlements déformés
 6. *Parsifal* Ordonnant aux gens d'une voix forte de venir
 7. *Heloïse* Lecture à voix plus forte (cette fois encore, différente de la voix parlée) à un rythme modéré de façon à ce que l'assistance puisse comprendre.
Pas de hurlements déformés

Il est clair que la fonction de la voix dans les lectures variait avec les années sous l'influence d'enjeux qui dépassaient la simple communication. C'est ce que confirme Renée Van Halm, dans son introduction «After the Fact» au catalogue *20 x 20 Italia/Canada* (1979, n.p.), lorsqu'elle décrit la façon dont Clark présentait la performance *A Reading from "The Bikeriders" by Danny Lyon, Cal., Age Twenty-Eight, Ex-Hell's Angel Member, Chicago Outlaws* :

Clark était nu jusqu'à la taille à l'exception d'un gant de cuir noir fait sur mesure qui enveloppait un bras des doigts jusqu'à l'épaule et était fixé par une bretelle sur sa poitrine. Durant toute la performance, le doigt ganté pointait sinistrement en direction de sa bouche. À hauteur de ses yeux, un ruban d'une largeur d'un pouce était suspendu contre le mur, Clark était debout derrière ce ruban de 20 pieds de long bougeant d'une extrémité à l'autre, et récitait son texte d'une voix monotone. Cette récitation monotone contrastait fortement avec la violence manifeste du texte (C'est moi qui souligne).

- 27 Peter Froehlich et Spanish Eddy, «Blurbs», *Parachute* 12 (Automne 1978), p. 10.
- 28 J'ai déjà souligné la fonction de la voix dans la note 26. Dans le cas des installations réalisées au début des années 1990, Clark les a décrites alternativement comme des «œuvres performatives pour le public» (échange de courriels avec l'auteur, 12 juin 2008) ou «performances pour le public» (TCPPC, *A. Performance: Introductory Comments*). La phrase avait d'abord servi de manière explicite à décrire les installations de table de 1992-1993. [1] *Veit & Comp., Berlin, 1845/1846*. [2] *Presses Universitaires de France, Paris, 1991* et *Deipnosophistae*, présentées à la Galerie René Blouin à Montréal. Voir aussi TCPPC, *Installations: Deipnosophistae*, Galerie René Blouin, Montréal, 1993.
- 29 Les performances opérant sur la base de cette inventaire incluent *A Reading of "On Obedience and Discipline" from The Imitation of Christ by Thomas à Kempis* (1979); *A Reading from "The Bikeriders" by Danny Lyon, Cal., Age Twenty-Eight, Ex-Hell's Angel Member, Chicago Outlaws* (1979); *A Reading of the 23rd Psalm* (1979); *A Reading of a Letter From Carl Von Clausewitz to his Fiancée, the Countess Von Bruhl, Written on the Eve of the Battle of Jena, 1808* (1980); *Parzival: by Wolfram Von Eschenbach* (1980);

Letter I, Heloise (1100-1163) to Peter Abelard (1079-1142) (1982); et *Yet Another Philosophy of History by Johann Gottfried Herder* (1985). Parmi les installations et vidéos qui fonctionnent de façon similaire, mais adoptent des stratégies différentes quant à la dimension performative de ce genre de «présentations de frontières», on retrouve les installations *Limits in Art* (1979) et *John 15:2-3, An Anonymous Letter* (1981); les installations de table [1] *Veit & Comp., Berlin, 1845/1846*. [2] *Presses Universitaires de France, Paris, 1991* (1992) et *Deipnosophistae* (1993); *Livres pour Hommes* (1994), *The Glass Book* (1994), *The Melancholy of Maleness* (1996), et finalement la vidéo *A Reading of Three Chapters from the Novel, Blood Meridian, or the Evening Redness in the West, Written by the Southern, American Novelist Cormac McCarthy* (2003).

- 30 Tim Clark, déclaration de l'artiste, *OKanada*, Berlin, Akademie der Künste, 1982, p. 268. Souligné dans la version originale.
- 31 *Ibid.* Voir, par exemple, les premiers paragraphes de la déclaration :
Je cherche à comprendre les raisons expliquant les désagréments causés par l'interaction entre les individus et les groupes sociaux, et entre différents groupes sociaux lorsqu'il faut prendre des décisions morales/légales ou produire des déclarations sur l'action humaine; des décisions et des déclarations qui s'appuient sur les convictions morales et les concepts de justice qui animent ces personnes ou ces groupes impliqués dans ces conflits...
L'objectif primordial et central de mon œuvre est de s'assurer que les spectateurs de mes performances et installations considèrent ces questions comme des enjeux qui les concernent directement eux, et non pas seulement une petite élite intellectuelle. Confier cette responsabilité à d'autres revient à les laisser prendre en toute liberté des décisions qui auront une influence indirecte, parfois même directe dans certains cas, sur notre vie.

Cette déclaration révèle l'engagement social et politique de Clark et laisse entrevoir par des allusions subtiles que cet engagement se traduit dans les stratégies visuelles à l'œuvre dans son travail. En ce sens, elle contribue directement à la critique de l'art conceptuel et de la tendance à la critique institutionnelle dans l'art de la fin des années 1970 et 1980.

- 32 *Ibid.* On remarquera le ton démocratique et populiste et sa résonance — néanmoins d'un calibre différent — avec la déclaration faite par Wall en 1979.
- 33 TCPPC, *Installations: Limits in Art*, Galerie Optica, Montréal, 1979.
- 34 Clark a signalé que l'idée du gant et du gantelet provenait du film *Dr. Strangelove* (1964), réalisé par Stanley Kubrick, en particulier la scène où Strangelove explique le principe Doomsday de Herman Kahn. TCPPC, *Part One: Photography-Performance*. Tim Clark, *A Reading of "On Obedience and Discipline" from The Imitation of Christ by Thomas à Kempis*, 1979. C'est dans cette scène que le gant commence à fonctionner de manière autonome. Clark souligne également la douleur, la violence, le fascisme, connotés par l'objet. On remarquera que le gant semble également fonctionner de

manière autonome, étant donnée que la tête de l'artiste n'apparaît pas dans le champ de la caméra.

- 35 On notera la relation avec la suite de mots isolés dans *A Reading from "The Story of the Eye" by Georges Bataille* et la référence directe aux processus de lecture. Mais on relèvera aussi, en relation avec la difficulté, voire l'impossibilité, de lire le texte écrit à la main, la citation apparaissant sur la couverture de l'essai *Limits in Art* de Clark :

Je peux bien comprendre ce que Heidegger veut dire par l'angoisse d'être. L'être humain se heurte (auzurennen) instinctivement aux limites du langage. Pensez par exemple à l'émerveillement face à l'existence de toute chose. Cet émerveillement ne peut pas être exprimé sous forme d'une question, de même qu'aucune réponse ne peut y être apportée. Cette confrontation n'a pas échappé à Kierkegaard qui l'a décrite de façon tout à fait similaire comme une confrontation au Paradoxe. Cette confrontation aux limites du langage relève de l'Éthique. Selon moi, il est très important que l'on mette fin à toutes ces balivernes à propos de l'éthique, à savoir si c'est une science, si les valeurs existent, si le Bien peut se définir, etc. À travers l'éthique, les gens s'évertuent à trouver une façon de dire quelque chose qui, par la nature des choses, ne peut et ne pourra jamais être exprimée. Nous le savons a priori : toute tentative allant dans le sens d'une définition du Bien ne peut mener à rien d'autre qu'un malentendu...

- 36 La conclusion avait pour titre «Some Inferences Concerning Art from Wittgenstein's 'Investigations'». Elle était reproduite dans l'un des films en boucle telle que présentée (police et mise en page) dans le livret, instaurant un lien direct avec la publication.

1. Les fondements de l'art est [sic.] dans l'Éthique.
2. La compréhension, l'explication de l'art est dans l'Éthique.
3. Les concepts « explication », « justification », « normes », « rationalité » et « objectivité » se rapportent à différents jeux de langage.
4. a) Il n'existe aucun « critère de définition » pour /réalisé/pour/toujours/, /mauvais/, /art/.
b) On ne peut jamais dire a priori que [tout]/ bon art est _____.
c) On ne peut jamais/savoir/ synthèse a priori/ ce que l'on /verra/ /see/.
d) On/peut/dire[tout]/bon/art pour [moi] ou [nous] est _____.
e) [Je] ou [nous] dans la /production/ de l'art devons /faire/ art, ou inversement, en /produisant/ art [nous] ou [je] produisons [quelque] forme d'art.
f) C'est-à-dire, il n'est pas possible de /faire/ toutes les formes d'art. [Nous] ou [je] dois tenir bon [quelque] part, ou arrêter.
g) Cette position aura une anti-thèse.
h) Par conséquent, il est possible d'entrer dans une /pièce?/et/ne pas/voir/ le travail de quelqu'un d'autre.
i) « limites » exclut [toutes] les positions, bien que « limites » est/dans/notre/usage/ du langage de l'art, il pré-suppose que

nous/pourrions/apprendre/ à/voir/ le travail/de/l'autre personne.

Vous pouvez vous attendre à /voir/ un travail qui est « totalement nouveau ».

j) Les concepts d'« agrément » et de « désagrément » font partie de /être/un/être/humain.

k) Par conséquent [certains] seront d'accord, [certains] seront en désaccord, bien que [tous] ne seront pas d'accord et [tous] ne seront pas en désaccord.

Finalement, la réponse à l'interrogateur dans l'Introduction du présent essai, qui a demandé : « Oui, mais pouvez-vous justifier rationnellement ce que vous avez dit » -

Si j'ai épuisé les justifications, alors j'ai atteint le sol dur, et ma bêche se retourne. Alors j'incline à dire : C'est simplement ainsi que je fais. « Le monde est mon monde : cela apparaît évident dans le fait que les limites de mon langage (que je suis seul à comprendre) signifient les limites de mon [notre] propre monde »¹⁷³.

— Ludwig Wittgenstein

SOME INFERENCES CONCERNING ART FROM WITTGENSTEIN'S "INVESTIGATIONS"

1. The foundations of Art is in Ethics.
2. The understanding, explanation of Art is in Ethics.
3. The concepts of "explanation", "justification", "standards", "rationality", "objectivity", are relative to different language-games.
4. a) No 'defining criterion' can ever be /completed/ for /good/, /bad/, /art/.
b) One can never say a priori that [all]/good/ art is _____.
c) One can never /know/ a priori synthetic what one will /see/.
d) One/can/say [all]/good/art for [me] or [us] is _____.
e) [I] or [we] in the /doing/ of art must /do/ art, or conversely, in /doing/ art [we] or [I] do [some] form of art.
f) That is, it is not possible to /do/ all forms of art. [We] or [I] must stand our ground [some]where, or stop.
g) This stand will have an anti-thesis.
h) Therefore, it is possible to come into a /room?/and/not/see/ someone else's work.
i) "Limits" preclude [all] positions, though the foundations of "limits" is /in/our/use/ of the language of art, it pre-supposes that we /could/learn to/see/ the other person/s/ work. You can expect to be /seeing/ work that is "totally new".
j) The concepts of "agreement" and "/dis/agreement" are part of /being/a/human-being/.
k) Therefore [some] will agree, [some] will disagree, though [all] will not agree and [all] will not disagree.

Finally, the answer to the questioner in the Introduction of this essay, who posed the question "Yes, but can you rationally justify what you have just said?" -

If I have exhausted the justifications, I have reached bedrock, and my spade is turned. Then I am inclined to say: "This is simply what I do." "The world is my world: this is manifest in the fact that the limits of language (of that language which I alone understand) means the limits of my [our] world."¹⁷³

— Ludwig Wittgenstein

L'une des caractéristiques visuelles les plus étranges et les plus subtiles de ce passage concerne la note 173 qui apparaît à la fin de la dernière ligne du livret. Cette note de bas de page qui est clairement attribué à Wittgenstein n'est pas reprise dans les notes, ce qui suggère qu'elle pourrait — en théorie — se rattacher à l'installation elle-même et plus précisément à la fin de la ligne d'écriture tracée à la main (qu'elle soit présentée ou non dans le film en boucle). Cette remarquable ambiguïté est renforcée par l'absence d'identité autoriale et l'autonomie apparente des actions du gant noir. En outre, l'usage des pronoms singuliers à la première personne se superposant au texte tracé à la main crée une situation de confusion autoriale, achevant de sceller le destin d'identités possibles dans les derniers mots : «[...] limites de mon [notre] monde»¹⁷³.

- 37 Voir par exemple, la description du projet pour l'installation de table [1] *Veit & Comp.*, Berlin, 1845/1846. [2] *Presses Universitaires de France*, Paris, 1991, 1992. Clark note ceci : «Si vous examinez la carte d'invitation ci-jointe annonçant les installations, vous noterez que les noms des institutions qui ont publié ce matériel [Fichte/Schelling - *Correspondence (1974-1802)*] constituent avec les dates de publication le titre de mon installation». Il poursuit :

Cette carte marque le début de l'œuvre dans la mesure où elle sert à amorcer chez le destinataire une série d'activités de performance que sa curiosité potentielle pourrait lui suggérer. Confronté aux installations, le spectateur décidera peut-être qu'il semble y avoir une divergence entre l'espace nu et délabré et la présence d'une table à la finition très soignée. Un peu plus tard, le même spectateur pourra se pencher vers le dessous de la table pour tenter de lire le titre du livre.

La description stipule clairement que l'œuvre s'étend au-delà de l'espace d'exposition et que l'invitation a été conçue pour servir de point d'accès à l'œuvre.

- 38 Sur la question générale de la formation et l'art des années 1960, voir l'essai de Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, New York, Harry N. Abrams, 1996, p. 163-64. Sur la question spécifique de la formation universitaire et l'art conceptuel, voir Michael Newman, "Conceptual Art and/as Philosophy" dans *Rewriting Conceptual Art*, p. 50-51.
- 39 Voir par exemple la conclusion de la description du projet [1] *Veit & Comp.* : Clark y déclare que l'installation était «centrée sur l'histoire des dix à vingt dernières années durant lesquelles la production d'installations animées par une intention critique a rapidement pris de l'expansion». Il poursuit en disant :
- Au terme de cette expansion, nous nous trouvons apparemment devant un ensemble d'œuvres hautement sophistiquées qui — dans le pire des cas — offrent l'illustration de la répétition de ce qui est dans la plupart des cas la production académique d'intellectuels d'après-guerre. Par conséquent, nous expérimentons ce que l'on pourrait décrire comme la saignée à blanc du couplage entre les pratiques installatives et la philosophie critique, qui a été — ou du moins pourrait être — efficace.*

Cette déclaration donne un aperçu du cadre de références subtil qui entoure [1] *Veit & Comp.* et sa «forme de vie» complexe. Clark y indique clairement sa position envers certaines pratiques artistiques à tendance académique, de même qu'il évoque en quelques mots, mais sans détour, sa crainte au sujet des dangers qui menacent le couplage fertile et permanent entre les pratiques installatives et la philosophie critique.

40 Jeff Wall, «A Draft», p. 102.

Works / Œuvres

A Reading from "The Story of the Eye" by Georges Bataille p. 78-81

Performance, 1978 / Super 8mm projector, 35mm slide projector, mirrors, supporting wood structure / Projecteur de film super-8, projecteur de diapositives 35 mm, miroirs, structure de support en bois

Some Thoughts on the Question of Limits in Art p. 82-87

Installation, 1979 / Two 16mm film projectors, wooden double-sided screen, accompanying publication titled *Limits in Art* / Deux projecteurs de film 16 mm, écran en bois à double face, publication d'accompagnement intitulée *Limits in Art*

A Reading of "On Obedience and Discipline"

from The Imitation of Christ, by Thomas à Kempis p. 88-89

Performance, 1979 / Black leather gauntlet, text / Gantelet en cuir noir, texte

A Reading from "The Bikeriders" by Danny Lyon, Cal.,

Age Twenty-Eight, Ex-Hell's Angel Member, Chicago Outlaws p. 90-93

Performance, 1979 / Black leather gauntlet, reinforced, black gaffer tape with text deployed on the inside, black steel brackets / Gantelet en cuir noir, ruban adhésif renforcé noir avec texte déployé sur la face intérieure du ruban, supports d'acier noir

A Reading of the Lord's Prayer (23rd Psalm) p. 94-95

Performance, 1979 / Black leather gauntlet, black leather ankle straps, metal cable, steel brackets, wooden structure, text / Gantelet en cuir noir, sangles de cheville en cuir noir, câble métallique, supports d'acier, structure en bois, texte

my neck between her arms and smashing her lips on mine so forcefully that I climaxed without touching her and my come shot all over her fur.

Now I stood up and, while Simone lay on her side, I drew her thighs apart, and found myself facing something I imagine I had been waiting for in the same way that a guillotine waits for a neck to slice. I even felt as if my eyes were bulging from my head, erectile with horror; in Simone's hairy vagina, I saw the wan blue eye of Marcelle, gazing at me through tears of urine. Streaks of come in the steaming hair helped give that dreamy vision a disastrous sadness. I held the thighs open while Simone was convulsed by the urinary spasm, and the burning urine streamed out from under the eye.

Georges Bataille

A Reading from The Story of the Eye by Georges Bataille. Performance. 1978





I can well understand, what Heidegger means by Being and Angst. Man has an impulse, to run up against [anzurennen] the limits of language. Think for example, of the wonder that anything whatever exists. This wonder cannot be expressed in the form of a question, nor is there any answer to it. All that we can say about it can a priori be only nonsense. Nevertheless, we run up against the limits of language. This running-up-against [anzurennen] Kierkegaard also saw, and indicated in a completely similar way—as running up against the Paradox. This running up against the limits of language is *Ethics*. I regard it as of great importance, that one should put an end to all the twaddle about ethics—whether it is a science, whether values exist, whether the Good can be defined, etc. In ethics people are forever trying to find a way of saying something which, in the nature of things, is not and can never be expressed. We know a priori: anything which one might give by way of a definition of the Good—it can never be anything but a misunderstanding. . . .

— Ludwig Wittgenstein

Tim Clark - Installation - 'Some Thoughts on the Question of Limits in Art' - 19 mars - 30 mars, 1979
Optica - Un Centre au Service de l'Art Contemporain, 451 St.-François-Xavier, Montréal, Québec.





Handwritten text, possibly a signature or note, located on the right side of the image.

THE INSTITUTE OF THE HISTORY OF THE
1. The Institute of the History of the
2. The Institute of the History of the
3. The Institute of the History of the
4. The Institute of the History of the
5. The Institute of the History of the
6. The Institute of the History of the
7. The Institute of the History of the
8. The Institute of the History of the
9. The Institute of the History of the
10. The Institute of the History of the
11. The Institute of the History of the
12. The Institute of the History of the
13. The Institute of the History of the
14. The Institute of the History of the
15. The Institute of the History of the
16. The Institute of the History of the
17. The Institute of the History of the
18. The Institute of the History of the
19. The Institute of the History of the
20. The Institute of the History of the
21. The Institute of the History of the
22. The Institute of the History of the
23. The Institute of the History of the
24. The Institute of the History of the
25. The Institute of the History of the
26. The Institute of the History of the
27. The Institute of the History of the
28. The Institute of the History of the
29. The Institute of the History of the
30. The Institute of the History of the
31. The Institute of the History of the
32. The Institute of the History of the
33. The Institute of the History of the
34. The Institute of the History of the
35. The Institute of the History of the
36. The Institute of the History of the
37. The Institute of the History of the
38. The Institute of the History of the
39. The Institute of the History of the
40. The Institute of the History of the
41. The Institute of the History of the
42. The Institute of the History of the
43. The Institute of the History of the
44. The Institute of the History of the
45. The Institute of the History of the
46. The Institute of the History of the
47. The Institute of the History of the
48. The Institute of the History of the
49. The Institute of the History of the
50. The Institute of the History of the
51. The Institute of the History of the
52. The Institute of the History of the
53. The Institute of the History of the
54. The Institute of the History of the
55. The Institute of the History of the
56. The Institute of the History of the
57. The Institute of the History of the
58. The Institute of the History of the
59. The Institute of the History of the
60. The Institute of the History of the
61. The Institute of the History of the
62. The Institute of the History of the
63. The Institute of the History of the
64. The Institute of the History of the
65. The Institute of the History of the
66. The Institute of the History of the
67. The Institute of the History of the
68. The Institute of the History of the
69. The Institute of the History of the
70. The Institute of the History of the
71. The Institute of the History of the
72. The Institute of the History of the
73. The Institute of the History of the
74. The Institute of the History of the
75. The Institute of the History of the
76. The Institute of the History of the
77. The Institute of the History of the
78. The Institute of the History of the
79. The Institute of the History of the
80. The Institute of the History of the
81. The Institute of the History of the
82. The Institute of the History of the
83. The Institute of the History of the
84. The Institute of the History of the
85. The Institute of the History of the
86. The Institute of the History of the
87. The Institute of the History of the
88. The Institute of the History of the
89. The Institute of the History of the
90. The Institute of the History of the
91. The Institute of the History of the
92. The Institute of the History of the
93. The Institute of the History of the
94. The Institute of the History of the
95. The Institute of the History of the
96. The Institute of the History of the
97. The Institute of the History of the
98. The Institute of the History of the
99. The Institute of the History of the
100. The Institute of the History of the



Tim Clark

A Reading of "On Obedience and Discipline" from The Imitation of Christ by Thomas à Kempis

Performance, 1979

Taken from "Art Performances au Québec. Introduction", 60 min. (AM Productions, © 2004)

Transcribed by Eduardo Ralickas, 2 May 2008

PERFORMANCE SCRIPT :

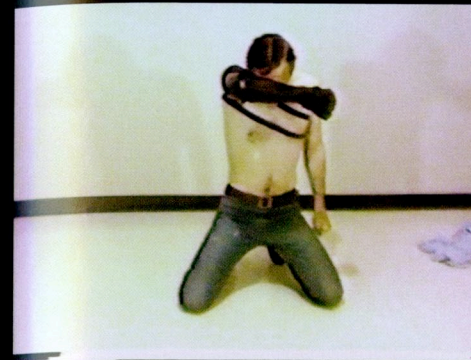
(as transcribed from the on-camera performance; the strikethroughs indicate sentences not performed but contained in the original text by Kempis)

It is an excellent thing to live under obedience to a superior, and not to be one's own master. It is much safer to obey than to rule. Many live under obedience more of necessity than of love and such people are often discontented and complaining. They will never attain freedom of mind unless they submit their whole heart for the love of God. ~~Go where you please, but nowhere will you find rest except in humble obedience under the rule of a superior. Preference for other places and desire for change have unsettled many.~~

~~Everyone gladly does whatever he most likes, and likes best those who think as he does; but if God is to dwell among us we must sometimes yield our own opinion for the sake of peace. Who is so wise that he knows all things? So do not place too much reliance on the rightness of your own view but be ready to consider the views of others.~~ If your opinion is sound, and you forego it for the love of God and follow that of another, you will win great merit. I have often heard that [it] is safer to accept advice than to give it. It may even come about that each of two opinions is good; but to refuse to come to an agreement with others when reason or occasion demand it is a sign of pride and obstinacy.

Reference text :

Thomas à Kempis, "Chapter 9: On Obedience and Discipline," *The Imitation of Christ*, trans. Leo Sherley-Price (London: Penguin Books, 1952).



Well, I thought I was pretty slick, see, 'cause I'm reverting back to my old days. Like in California, man, I carried heat on me all the time. I carried a 357 Magnum on me and when I went out on parties, you know, with my suit, with my \$250 suit -- you ever seen it? I got a beautiful suit. And it's been tailored, man, for a .45, but I carry a .38. Like, you don't see a .38 at all, no folds or nothing. Like I carry heat all the time on me. Like I done in so many fuckin' people's heads and shit that I have to. And it was natural for me to go to the door with the gun when I'm in trouble. Or I suspect trouble, see. And like the dude's got a thing going against Rita, like he's gonna snuff her, see, as soon as he sees her. So O.K., I put my little gun in the doorway there and he comes in the door, man, like if I don't let him in like he's gonna fuckin' force his way in with his little gun. And I don't know what kind of gun he's got. You hip to it? So I let him in, come on in, fuck it, she ain't here, you know, your old lady ain't here. And she ain't his old lady now, she's my old lady. She was upstairs. So anyhow, I was fuckin' around with this door, locking the door, like you would normally do, you know, it's four o'clock in the morning. Right? And so he's got some dude with him too. So he says, me and my buddy, we want to search the place. I said, you can search it. You don't need your buddy. You know like I'm playing slick. Fuck it, you ain't gonna need your buddy. So I'm lockin' the door on his buddy, his buddy can't come in too. And it's dark, you know, And he walks in and he's walking straight up to her place. Anyhow, I let him in and goes through the scene, see, and he takes about six steps away from the door, no, maybe ten. And like I pulled the .22 up, man, and I eject a shell into it, man, and I says, all right, put your hands where I can see 'em. And he puts his hands up and I say, all right, now come down here on the floor. Now there's all of Columbus, all over the floor, laying on sleeping bags and whatnot -- you know how the couch used to sit sideways? That's the way it was, see. And he came back downstairs, you know, and everybody's snoring away. It's four o'clock in the morning. But they're waking up now. When I say put your hands up in the air all the people start to wake up. Like maybe the cops might be here. Funny how words like that wakes you up. Anyhow, I say, lay face down with your hands out in front of you, face down on the floor, see. And as he's going down with his hands I put this gun behind his head, the rifle, man, and I followed him to the ground then, see? You know, he knew I was going to take care of business if he fucked up. So then I put my foot on his shoulder and kept the barrel at his head and I took his piece off him. What it ended up to be was a little fuckin' blank shooter, a little popgun. Pop-pop-pop-pop. That's all it can do. Anyhow,

.../1

so I says, all right, I picked it up and I looked at it and I put it in my pocket. I let him up, you know what I mean? And then I said, all right now, what's your story? You don't come in here with guns. 'Cause I'm salty about that, you know? So he says, I want to search the place. I want to see if my old lady's here. I said, your old lady ain't here. And so he started sniveling a little bit and I hit him in the fuckin' mouth with my rifle, man, like I hit the lieutenant colonel in the service. You remember that story run down to you? Well, I tipped him one good in the fuckin' mouth, man, and he goes to the floor, man, and I kick him about four or five times in the head. And Eddie's upstairs on the balcony tryin' to put his pants on. He's naked 'cause that's the way he sleeps. Stone naked. Just got his little earring, that's all. And he's hollering down the stairs and I'm fuckin' this dude up, you hip to it? And so I kick him in the head and Eddie comes down and bounces his head off the floor 'cause he's gonna get his in too. You know, he's half owner of the coach house with me -- well, anyhow, I says, now do you believe your old lady isn't here? And he says, well, how about lettin' me go? I says, man, like you ain't goin' nowhere. I captured you. You go when I feel like lettin' you go. In the meantime everybody's awake, Columbus and all of 'em. And so I hassle his mind for a few more minutes and fuck him up some more and he was hurting the next day -- I saw him. Anyhow, he says, well, how about my gun, man? I says, I saptured that too. Like you better get the fuck out this door, see, before I get fuckin' mad. And he starts to get up, starts to go. And I says, another thing, you're fuckin' lucky that I wasn't mad. In other words, I told him you better get the fuck out of here before I was mad. I told him, you're lucky that I'm not mad. 'Cause I woulda really fucked him up. And I fucked him up plenty. I probably fucked up quite a few of his teeth, man, 'cause it was all blood coming from the teeth and I put a fuckin' slice on his chin. He'll carry a scar, you know. I fucked him up plenty. I fucked him up as much as what a person would regularly do if he was mad. 'Cause I go stone mind when I get mad. I really do harm. Like I mighta even pulled the fuckin' trigger. Oh, and I injected a shell. You know, I was pissed off. When I took the gun off him I told him to roll over. You know, 'cause I was pissed off he had a fuckin' cap pistol on him. 'Cause I was gonna capture his gun and give it to Columbus, man, to take home with them. See, I thought it was a .38 or something. Something that they could play games with on targets or something. And he had a cap pistol. That pissed me off, see. So I ejected as hell. I ejected it right on his chest, plunk. And he looks down, clutches it, you know, like that's the one that could have snuffed him. I ain't playing no fuckin' games. I got real bullets. I'm runnin' this

.../2

down to him. This is before I fucked him up, see. You know, I said, now give me that shell back. And he reaches up and gives me the shell. And I put it in my pocket.

'Rita's Old Man' by Cal: The Bikeriders. Danny Lyon, ed.





The Lord is my sheperd; I shall not want.

He maketh me to lie down in green pastures: he leadeth me beside the still waters.

He restoreth my soul: he leadeth me in the paths of righteousness for his name's sake.

Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil: for thou art with me; thy fod and thy staff they comfort me.

Thou preparest a table before me in the presence of mine enemies: thou annointest my head with oil; my cup runneth over.

Surely goodness and mercy shall follow me all the days of my life: and I will dwell in the house of the Lord for ever.

Psalm 23

A Reading of The 23rd Psalm. Performance. 1979

Égicide : mode d'emploi

Eduardo Ralickas

[Si] l'âge démocratique moderne a bouleversé les rapports du visible au non-visible qui réglaient l'ordre monarchique de l'Ancien Régime, c'est bien parce que [...] l'entreprise de désincarnation du pouvoir menée par la Révolution française fut non seulement une désintronisation du politique et du religieux, mais aussi et simultanément un décollement du visible de sa face invisible — une séparation dont les effets se font encore sentir aujourd'hui dans l'ordre des images. De cette désincarnation sont résultés, dans le champ politique, une infigurabilité du lieu du pouvoir et un vide inappropriable que l'on peut entendre retentir dans la phrase fameuse de Michelet : « La Révolution a pour monument... le vide... » Et l'on sait que l'exigence démocratique veille à préserver ce vide ou ce non-lieu qui lui est essentiel, puisqu'il génère la division et le conflit constitutifs de l'espace propre à la démocratie¹.

Réputée « opaque » par sa fortune critique et par les nombreux détracteurs de l'art conceptuel, la production artistique de Tim Clark étonne, autant par son caractère polymorphe que par la pluralité des contenus qui y sont investis. Il suffirait d'inscrire la pratique de Clark dans le courant de la critique institutionnelle pour que ses visées se précisent aussitôt : immatérialité par le truchement du geste performatif, dévoilement du dispositif institutionnel octroyant valeur et sens à l'art, résistance au devenir-marchandise de l'œuvre par le biais de stratégies à contre-courant du formalisme moderniste, telles sont quelques voies empruntées par l'artiste au fil de sa carrière. En effet, bien que Clark ait été un artiste assez prolifique, il ne nous reste cependant que quelques œuvres et une documentation clairsemée, cette disparition étant le propre de l'art éphémère qu'il a pratiqué. Par contre, à rebours des visées d'une critique institutionnelle, il n'y a chez Clark ni revendication politique claire, ni prétention à parasiter *in situ* le cadre institutionnel dans lequel l'œuvre a lieu. D'ailleurs, on pourrait tout aussi bien inscrire cette pratique dans la foulée du *performance art*, voire du *body art* (si l'on ne considérait que les performances de jeunesse). Là encore, l'artiste fait figure d'exception, puisque chez lui la performance n'est pas une finalité, d'autant plus qu'il faudrait élargir la notion de performance elle-même (afin d'expliquer l'efficacité des installations se déployant sous forme de tables, telles *Deipnosophistae* et *Veit & Comp.*) à un tel point que la spécificité notionnelle se solderait par un flou. Mieux vaut dire que l'hétérogénéité par laquelle se concrétise la démarche de Tim Clark n'est pas à imputer à une adhésion à un « mouvement », quel qu'il soit². (Voilà une explication possible de « l'opacité » que lui attribuent certains critiques). Ainsi, il nous a paru plus fécond de cerner les mobiles de cette démarche non pas à partir de ce dans

quoi elle n'arrive pas à habiter (à savoir les catégorisations de l'art d'après-guerre), mais bien à partir de ce qu'elle vise, sur le plan de son efficacité pragmatique.

Tels sont les cadres théoriques de notre propos. Or il se trouve que Tim Clark est aussi, ou peut-être avant tout, philosophe. Un corpus philosophique clarkien faisant défaut, il était tentant d'interroger la production *artistique* de Clark afin de déterminer comment ces images, performances et installations apportent des réponses *philosophiques* — tout en demeurant art —, à des questions pressantes de la philosophie la plus contemporaine³. Plus précisément, les œuvres de Clark, nous semble-t-il, ne font sens que sur fond d'un débat philosophique portant sur la mort du sujet — débat à l'intérieur duquel elles interviennent avec l'efficacité d'un argument discursif, tout en faisant œuvre et donc agissant *dans le sensible*. Tout comme le cynique grec Antisthènes qui, devant un interlocuteur lui proposant de prouver l'inexistence du mouvement, se mit tout simplement à marcher⁴, le souci de la démarche artistique de Clark est de thématiser l'autoréférence pragmatique comme ce au-delà de quoi l'on ne peut rétrocéder dans tout conflit d'ordre épistémologique ou moral. Somme toute, c'est la vieille question de la relation entre le sensible et l'intelligible qui se trouve ici posée à nouveaux frais et la spécificité de la contribution de Clark à l'art contemporain pourrait éventuellement résider dans la richesse des réponses, toujours situées, qu'il y apporte.

LA PERFORMATIVITÉ MATÉRIELLE DE LA PHILOSOPHIE

Tim Clark appartient à cette génération d'artistes et théoriciens canadiens ayant subi l'héritage paradoxal de la mort du sujet. Ne voulant pas insister ici sur les entorses pragmatiques qui sont engendrées chaque fois que le « je » est exécuté par une parole qui est vie⁵, nous nous proposons, cependant, d'analyser la relation complexe entre la pratique artistique de Clark et l'héritage déconstructionniste que cette dernière transforme autant qu'elle le reconduit. D'emblée, la question s'impose : quel est le sujet à l'œuvre chez Clark ?

Comme point d'amorce, j'évoquerai les propos fort pertinents que René Payant tenait à l'endroit d'une performance de Max Dean dans laquelle l'artiste, les mains et pieds liés, la bouche recouverte et les yeux bandés, se faisait traîner par un dispositif mécanique le vouant à être pendu par les pieds alors que le public prenait conscience qu'il pourrait mettre fin — ou non — au supplice de l'artiste au moyen d'un microphone ultrasensible qui stopperait le dispositif au moindre son⁶. Témoin oculaire de l'événement, Payant écrit ceci, propos qu'on pourrait tout aussi bien employer pour caractériser la performance *A Reading from "The Story of the Eye" by Georges Bataille* que Tim Clark présentait lors du même festival :

D'une manière plus générale, la performance de Dean est, entre autres choses, une analyse de la fonction du spectateur et, en ce sens, elle est une critique des normes, des rapports *institutionnalisés* que le spectateur entretient avec les œuvres d'art. La performance de Dean n'a pas de sens, sinon celui de présenter une struc-

ture formelle ouverte à une variété de comportements : un lieu où le pouvoir circule, est *partagé*, où le sens de l'histoire change de mains⁷.

Certes, tout comme Dean, Tim Clark s'inscrit dans cette mouvance dialogique où l'œuvre se veut une interface par le biais de laquelle communiquent les gestes de l'artiste et ceux des spectateurs, voire où est mis en représentation la question éthique relative au *sens* de l'agir et du pâtir en milieu artistique. À ceci près, cependant, que chez Clark ce n'est pas la mort de la figure de l'artiste qui est (dé)jouée. Au contraire, chez lui c'est le *dire* de la mort du sujet qui est voué à un certain échec. En effet, le souci de la critique clarkienne porte, dans sa plus grande généralité, sur la mise à nu du dispositif du « stade du mourir »⁸ et des ramifications plurielles de ce dernier dans toutes les sphères de la vie contemporaine (y compris dans les institutions artistiques). En témoigne un texte de 1982 où l'artiste réfléchit sur sa démarche, alors en devenir :

En fin de compte, quelles sont pour la conduite humaine les conséquences « pratiques » du relativisme (?) Pour ce qui est du côté physique de mon travail, j'essaie de mettre en scène [des] « situation[s] frontières ». Dans ces « situations », je présente au public des extraits de textes écrits par des personnes représentant différents groupes sociaux, ou des descriptions d'individus confrontés à des conflits légaux/moraux réels. Dans tous les cas, les conceptions morales et les comportements de ces personnes diffèrent fondamentalement de ceux [du] public. Une structure visuelle *interprétante* vient appuyer ces textes, de même que des actions physiques et une charge émotive ayant pour but de souligner le contenu du texte. À l'intérieur de ce rapport réciproque entre le langage et l'action, le public est mis en présence de certaines composantes physiques et intellectuelles de cette « forme de vie » que je présente⁹.

Il suffit de mettre de tels propos en relation avec les œuvres qui le particularisent pour que les enjeux pragmatiques de la démarche de Clark se précisent aussitôt. Songeons, par exemple, à cette performance de 1979 qui devait être diffusée au grand public de la télévision : *A Reading of "On Obedience and Discipline" from The Imitation of Christ by Thomas à Kempis*. Dans cette performance de courte durée (à peine trois minutes), l'artiste récite en hurlant, syllabe par syllabe, un texte mystique du XV^e siècle prisé par les Jésuites pour ses phrases *démonstratives* (et non pas argumentatives) qui disent toute la soumission au pouvoir divin. Ici, bien que Clark incarne parfaitement le moine discipliné (ou sa version contemporaine : le masochiste humilié) en plein « exercice spirituel » consistant à renoncer à son moi au profit d'une instance transcendante (« Dieu »), ce que le geste performatif n'a de cesse de faire transparaître c'est bien une *affirmation* du sujet de l'énonciation, de cette instance qui prend la parole et que nulle doctrine ne pourra supprimer. Force est de conclure que la *force illocutionnaire* est plus puissante que tout contenu propositionnel idéologique. Et inversement, lorsqu'un contenu propositionnel quelconque est aliéné de la force illocutionnaire qui lui est propre (c'est le

cas de ce que les philosophes du langage appellent la contradiction pragmatique), toute l'ambiguïté d'un énoncé à prétention apodictique est, du même coup, exhibée¹⁰. Enfin, soulignons à quel point cette œuvre est une critique en acte du mysticisme, voire de toute proposition à prétention universelle véhiculée en contexte obédientiel, qui ne peut s'énoncer sans contradiction. Nous cernons par là deux invariants des productions de Clark : (1) le recours à la contradiction pragmatique comme thématization, en creux, de l'« identité en acte »¹¹ qu'incarne le sujet de l'énonciation, ce dernier ayant pour fonction d'agir comme le ressort ultime de la vérité de tout énoncé recevable par autrui ; (2) l'appel lancé au spectateur (« autrui ») afin qu'il incarne le sujet de l'énonciation et donc qu'il agisse, de façon réflexive, en fonction de la contradiction que lui donne en spectacle la performance ou l'installation. Cet agir réflexif se nomme autonomie et la visée de l'œuvre consiste en une monstration, voire en une « pédagogie », de l'autonomie.

En effet, pour *dire* la contradiction pragmatique on se doit de thématiser, implicitement, un point de vue à partir duquel s'élabore une forme d'unité entre dire et faire. Plus précisément, l'idée fort intuitive selon laquelle les contradictions pragmatiques véhiculent fatalement une information qui est fautive, présuppose qu'on ait déjà accepté le fait que tout énoncé vrai est issu d'une congruence entre la vérité que ce dernier arbore et le geste de le dire. Dans cette optique, tout énoncé vrai universellement est aussi et en même temps autoréférentiel. Par suite, on pourrait dire que les œuvres de Clark ont pour finalité de créer les conditions, dans chaque récepteur, pour que cette forme d'autoréférence ait lieu, c'est-à-dire pour que l'autonomie réflexive soit concrétisée. Geste philosophique s'il en est (dans la mesure où toute philosophie est pédagogie du libre penser), ces dispositifs performatifs ne se contentent pas de discourir sur les fondements d'une éthique proprement intersubjective, mais bien de les *effectuer*. C'est précisément là, à en croire Fichte, la condition de possibilité de tout acte philosophique¹². Par ailleurs, ajoutons que la structure réflexive orientant le sens de la performance au niveau de sa production est ainsi reproduite chez le spectateur, au niveau de la réception, ce dernier étant en mesure, par là, de fonder un contrat (social) avec autrui.

Une autre œuvre de la même époque, cette fois une installation, nous permet de mieux saisir cette structure. *John 15:2-3. An Anonymous Letter*¹³ met en scène le comble de l'ethos disciplinaire moderne par le biais d'un environnement métallique plongé dans la pénombre et au centre duquel se trouve une image qui thématise la soumission identitaire. En effet, sur un écran central est projetée de façon intermittente une diapositive inversée d'un jeune *Korpsstudent* nurembergeois en uniforme¹⁴. Le *Korps*, élite des corporations estudiantines allemandes, se caractérise par son « souci jaloux de l'identité du groupe, mais [aussi par le] sacrifice de la personnalité individuelle »¹⁵. Soumis à un « Principe » de conduite inaliénable (qui varie selon les vocations des *Korps* : militaire, patriotique ou religieux), l'identité du *Korpsstudent* se développe en fonction d'une cohésion d'ensemble

supra-individuelle, ce qui exige de lui un comportement hautement codifié. Les *Korps* sont des « véritables instances de socialisation »¹⁶. Ainsi peut-on parler de la corporation comme une « école de soumission dans les faits », c'est-à-dire comme véritable « *fabrique de sujets* »¹⁷. Dans l'installation de Tim Clark, l'univers de soumission des corporations estudiantines allemandes est convoqué afin de créer un certain effet d'aliénation de l'individualité que Diana Nemiroff a qualifié par toute la justesse d'une métaphore :

Lorsqu'on pénètre dans cet espace obscur, avec son image à l'envers, *c'est comme si l'on pénétrait dans l'esprit [de quelqu'un]*. L'espace de la salle devient alors une analogie de l'inconscient, il évoque un domaine des instincts où la séparation entre le soi et l'autre n'est pas admise¹⁸.

Cette *identification* encouragée par l'environnement austère et le vis-à-vis entre spectateur et image (notons au passage que l'artiste n'admettait qu'une personne à la fois dans l'espace d'exposition¹⁹) sont à lire dans la foulée de ce que Lacan nommait le stade du miroir. Tous les facteurs déterminants y sont présentés de façon presque canonique : désorientation spatiale, identification à l'*imago*, non-congruence entre le vécu corporel et le perçu visuel, formation de l'identité à la suite d'un acte de soumission à un regard qui emblématise le pouvoir, etc. D'ailleurs, la photographie n'est-elle pas, dans sa fonction sociale et identitaire, le parfait analogon des symboles indiciels : « *tu est cela* » ? Pour le dire avec plus de justesse, cette photographie inversée fonctionne d'abord comme un dispositif de désorientation de la vision et ensuite comme une instance du pouvoir absolu (et irrationnel) par le biais de laquelle notre regard est soumis à un regard autre, au regard de l'Autre. Somme toute, l'ensemble de l'installation reconduit cette croyance aux prétentions scientifiques douteuses, sous-jacente à toute une pensée « progressiste » de l'art moderne et contemporain, des saint-simoniens aux avant-gardes, selon laquelle « l'homme est « *agi* » quand il contemple librement une image »²⁰. Et avec toutes les conséquences que l'on sait...²¹

Si pour Clark le formalisme moderniste et tout son dispositif spectaculaire tient lieu d'une forme de narcissisme en circuit clos où les comportements normalisés des spectateurs devant l'œuvre ne font que reconduire leur aliénation et soutenir leur perte d'autonomie — volontaire, bien que souvent peu réfléchie — au profit de la fiction de l'autonomie de l'œuvre d'art, c'est que le « sujet moderniste » aura subi au préalable un assujettissement par le truchement d'une identification « spéculaire » (ce qui signifie ici : « imaginaire ») à la cohérence formelle que cautionnent les lieux de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle. Pour le dire au moyen d'une réflexion contemporaine de Diana Nemiroff, « Passionnément, le souci de Clark est de vaincre l'effet neutralisant de l'art, sa tendance à réduire l'expérience à des questions formelles. [...] Mais si l'aspect de confrontation caractérisant la performance peut être un lourd fardeau pour l'artiste, cela lui permet de s'affranchir du cercle fermé dans lequel l'art ne cesse de parler de l'art »²².

Or, « en considérant le moi comme simple mirage, l'on anéantit toute possibilité d'une résistance », écrit le philosophe Jacob Rogozinski²³. Et on se souviendra que chez Lacan, le stade du miroir est ce lieu où le sujet prend acte de sa propre déchéance, dans cette chronique perpétuellement rejouée de sa mort ayant toujours déjà été annoncée. Ainsi, on n'aura pas assez souligné à quel point le stade du miroir est une doctrine de la mort du sujet. Aux yeux de Lacan, « ce que nous appelons notre moi n'est en fait qu'une entité dérivée, produite par une autre instance plus originaire »²⁴. Lors du stade du miroir, le corps morcelé de l'enfant s'identifie à l'image spéculaire, elle seule garante d'une unité psychique et d'une cohérence corporelle « me » faisant défaut. D'autant plus que c'est uniquement par voie de ce « mirage », c'est-à-dire de ce leurre imagé, que « je » prends illusoirement possession de « mon » moi. C'est ainsi que « ma » destination subjective s'élabore sous le signe de « mon » aliénation la plus profonde, voire de « ma » destitution radicale²⁵. Force sera de convenir que chez Lacan, il n'y a pas de moi sans *imago*, puisque l'identification spéculaire est *originnaire*. Enfin, à partir de cet *égicide*²⁶ de jeunesse (on est en 1936), Lacan n'aura de cesse de multiplier les modalités où le sujet s'abîme dans son assujettissement le plus complet à l'Autre, le Maître du moi que l'on sait (la chaîne des signifiants, l'inconscient, le Symbolique, etc.). Par ailleurs, on n'a pas encore pris toute la mesure de la prégnance de cette conception lacanienne du sujet dans le dispositif muséal moderniste. C'est ce que se propose de faire Clark dans *John 15:2-3*.

Ce qui fait problème dans cette théorie d'assujettissement radical, c'est bien la possibilité même de l'énoncer. Une aporie méthodologique grève la thèse de Lacan et par là voue à l'échec sa prétention à la vérité : « Pour que je puisse m'identifier à mon reflet, lui transférer le caractère d'être à moi, d'être moi, il faut que je me sois déjà identifié à moi-même. Pour y reconnaître l'image de mon corps, je dois *avoir demeure* dans ce corps, le vivre déjà comme *le mien* »²⁷. On voit bien que le reproche que Rogozinski adresse à l'endroit de Lacan peut se lire de deux façons : (1) à partir des notions de la linguistique pragmatique : *qui* dit que « je suis mort » et est-ce un dire conséquent ? (2) À partir des vécus mondains : *qui* s'identifie à ce reflet et, pour pouvoir s'identifier, cette instance ne doit-elle pas déjà être un moi, afin de s'imputer des qualités, des expériences, des prédicats ? On comprendra que nos deux questions — celle de « faire » et celle de « dire » l'annexion du moi par l'Autre — sont les deux versants d'un unique problème : celui des *usages pragmatiques* du stade du miroir, de son mode d'emploi. Encore faut-il préciser que *dire* et *faire* sont les deux gestes congruents à l'origine de la notion de la performativité²⁸. Voilà ouverte la voie d'une déconstruction *performative* du sujet lacanien...

Par conséquent, l'acte d'énonciation que présuppose l'égicide (« je suis mort ») doit bien s'entendre, selon la philosophie pragmatique, comme suit : « je dis que je suis mort », et cela ne va pas du tout de soi. Ainsi convient-il d'insister sur la différence radicale entre le premier « je » et le second : alors que le second « je »

appartient à l'univers de ce qui est énoncé, le premier, quant à lui, est le sujet de l'énonciation sans lequel il n'y aurait tout simplement pas d'énoncé. Autrement dit, chaque fois que l'on pose, en régime philosophique, la thèse de l'inexistence du sujet, il convient de rappeler notre interlocuteur à l'ordre en lui indiquant qu'il est bien vivant. Cette instance énonciative inaliénable est le moteur de tout le travail plastique de Clark, dont la finalité est d'encourager la mise en place de situations propices où les spectateurs feront acte, de façon *réflexive*, de leur implication constitutive dans l'effectuation de l'œuvre, et prendront ainsi conscience des *choix* (moraux, éthiques, herméneutiques) auxquels ils auront à se mesurer. En un mot, les œuvres de Clark concourent à l'*autonomisation* de leurs récepteurs. Et le *lieu* de cette autonomisation c'est aussi bien la conscience que le corps du spectateur — ce moi incarné.

Force sera au spectateur de comprendre, en se mesurant au dispositif de *John 15:2-3*, que c'est précisément d'une telle problématisation du stade du miroir qu'il s'agit. Alors que le spectateur se trouve seul, en tête-à-tête avec cette image inversée, une ouverture rectangulaire translucide pratiquée dans l'écran de projection attire son attention. En s'approchant, il constatera que cet écart dans la trame de l'image projetée est en effet une « fenêtre » en plexiglass enchâssée dans « l'écran » : un mur autonome érigé à quelques dizaines de centimètres du mur du fond de la galerie. Sont disposés sur ce plexiglass une série de transparents sur lesquels figurent un texte — la « lettre anonyme » dont il est question dans le titre — faisant l'apologie de la guerre et de la violence²⁹. Là encore, on insiste sur l'anonymat du pouvoir. Ce texte est imprimé à l'envers, tout comme l'image. À plusieurs niveaux, on y fait appel à des arguments par autorité, notamment en citant des écrits sanctionnés par l'Église catholique. Or, pour lire ce texte, le participant se doit d'aller *derrière* le mur-écran (on se rappellera combien la notion « d'écran » est fondamentale chez Lacan...³⁰), c'est-à-dire que le spectateur devra se placer contre la lumière du projecteur qui, paradoxalement, l'aveuglera tout en lui permettant de lire ce qui est écrit. De plus, afin de remettre à l'endroit les phrases à première vue illisibles, le spectateur devra se pencher dans cet espace excessivement étroit — l'artiste ayant, à dessein, érigé le mur-écran trop près du mur de la galerie pour qu'un corps humain puisse se mouvoir sans peine derrière le dispositif de présentation. Le texte nous contraint à « inverser le miroir », à interpréter, de l'autre côté. À prêter attention à la construction *en tant que* construction. Qu'est-ce à dire ?

Ici, on peut faire le lien avec une des performances de jeunesse intitulée *7 Hours*. Dans cette œuvre, l'artiste était assis sur une chaise pendant sept heures, torse nu, devant un écran qui était relié à une caméra vidéo. Les yeux de l'artiste étaient bandés. Sur l'écran on voyait l'image de l'artiste en temps réel. Pour le spectateur de ce vis-à-vis entre artiste et *imago*, tout l'enjeu consistait à faire l'expérience de la non-congruence entre image et référent : l'artiste tenait dans une main un flash

électronique qu'il déclenchait subtilement de façon intermittente (à peu près à toutes les trente secondes) dès lors qu'il sentait qu'un spectateur était présent. De sorte que l'effet du flash sur le dispositif vidéo *créait des zones de pure lumière* sur le visage de l'artiste que l'on voyait à l'écran. Et ce n'est pas seulement un jeu médiatique sur l'aveuglement qui était visé (les yeux bandés de Clark étant les «équivalents» de l'invisibilité momentanée de son visage médiatisé). En effet, de façon rudimentaire les paramètres *épistémologiques* de toutes ses œuvres futures sont déjà inscrits dans cette performance : puisque l'artiste «sait» que nous sommes là, il déclenche un mécanisme (le flash) qui fait «écran» tout en étant la voie par laquelle nous pourrions nous «éclairer» sur la fonction de notre présence : celle-ci était prévue dans l'œuvre sans que nous le sachions. Or, *nous voyons* un sujet qui ne nous voit pas, mais ce dernier *sait* que nous sommes là. À notre premier sentiment de voyeurisme s'oppose le geste performatif de l'artiste, dont la finalité est d'exhiber notre complicité dans une relation à première vue binaire, mais qui par là se révèle à trois termes. Dès lors nous réfléchissons sur notre propre position d'observateur et sur ce qui en résulte pour l'observé.

Le «mode d'emploi» implicite de l'installation *John 15:2-3* (tout comme celui de *7 Hours*) ne correspond aucunement aux «contenus» qu'elle véhicule : soumission à l'autorité, assujettissement originaire, etc. Si l'on exhorte le spectateur à agir *autrement*, c'est bien une conversion du regard qui est visée : acquise non sans effort, l'autonomisation du spectateur que présuppose le dispositif d'inversion est un moyen de faire prendre conscience au participant *qu'il est impliqué* dans la structure autoritaire qui lui est présentée (moyennant son choix d'interroger cette œuvre autrement que le ferait le spectateur «normal» d'un musée d'art contemporain).

Dans cette installation dans laquelle se précise de façon alors inédite la sophistication du projet clarkien, il nous incombe de réfléchir sur ce que nous effectuons dans le devenir de l'œuvre, sur notre geste au moyen duquel, électivement, l'œuvre a lieu. Je suis l'identité qui vient invalider la contradiction pragmatique qu'elle déploie tout en exigeant ma présence. Ainsi, l'implication pragmatique du spectateur dans le dispositif de la violence *présuppose l'autonomie identitaire de ce dernier*. Le moi excéderait donc toute représentation. Somme toute, le spectateur occupe un autre point de vue que celui qui est thématé dans l'œuvre, et ce point de vue n'est pas représenté dans le regard que l'on voit dans l'installation, puisqu'il n'est pas représentable. Inaliénable, infigurable, tel est l'ego que l'on ne peut cerner qu'en prêtant attention au cadre pragmatique sur le fond duquel vient à moi tout énoncé, tout contenu propositionnel, toute figure.

Du cadre théorique lacanien qui aura marqué une part importante des productions intellectuelles de l'après-guerre, on retiendra que le sujet muséal, cet être aux sens dispersés, trouve son «assomption jubilante» dans l'image de l'observateur désintéressé contemplant le spectacle de l'art dans le *white cube* de la rationalité. Chez Clark, on voit surgir le versant non thématé du propos de Lacan, à savoir

l'apparition du «je» comme ce au-delà de quoi l'on ne peut rétrocéder — tout en étant philosophiquement conséquent — lorsqu'on émet des hypothèses sur le sujet ou sur tout autre contenu recevable par autrui. L'égicide n'est pas déraisonnable (toute possibilité logique ayant le droit d'être envisagée) — il est *inexécutable*. L'œuvre sur laquelle il suffit de se pencher pour entériner cette lecture d'ensemble du corpus est [1] *Veit & Comp.*, Berlin, 1845/46. [2] *Presses Universitaires de France*, Paris, 1991 où se confrontent deux dispositifs réflexifs : celui, physiquement présent dans l'œuvre, d'un miroir et son reflet réel, et celui investi au niveau du «contenu» de l'installation, à savoir la théorie «spéculative» du sujet débattue par deux philosophes de l'idéalisme allemand, Fichte et Schelling.

La clef de voûte de tout ce parcours philosophique est sans doute *Veit & Comp.*, œuvre où est explicitement thématé l'identité réflexive que nous avons décelée partout dans le corpus. Qui plus est, il s'agit non seulement de dévoiler le cadre pragmatique où le sujet de l'œuvre prend acte de sa propre présence, mais également de réfléchir sur *l'émergence historique* d'un tel sujet (thème que l'œuvre *Deipnosophistae* aura déjà approfondi³¹). Ainsi nous convient-il d'inscrire le geste artistique clarkien dans la foulée du geste philosophique de Fichte, ce philosophe qui a inauguré, il y a environ deux siècles, le tournant pragmatique de la pensée.

Cette installation rejoue à merveille la partition clarkienne que nous avons parcourue en ses diverses variations. *Veit & Comp.* est composée d'une table en bois aux lignes pures évoquant un design archi-moderniste de style Parsons. Une ouverture carrée a été percée dans le centre de la table ; s'y trouve coincé, entre deux morceaux de verre épais, un exemplaire de la traduction française de la correspondance entre Fichte et Schelling, deux figures emblématiques de l'idéalisme allemand³². Des éléments structuraux ou fonctionnels ont été anodisés avec des couleurs primaires afin d'insister sur un certain formalisme : tout comme le rythme illocutoire dans *Reading of "On Obedience and Discipline"* ou les pans de couleur dans *Deipnosophistae* et ceux de la série *The Melancholy of Maleness*, il s'agit d'inscrire subtilement le dispositif de présentation dans la foulée du modernisme plastique. D'une part, ces détails formels sont des références à une idéologie prônant la pureté des formes (il s'agit bien là de *l'art [qui] ne cesse de parler de l'art*). D'autre part, ils nous livrent un important message sur notre *habitus* de spectateurs : puisqu'ils sont toujours situés sur des dispositifs précis travaillant contre l'hégémonie rétinienne de l'art, sans doute remettent-ils en cause l'injonction moderniste «*tu es un sujet scopique*». Et ce n'est pas, justement, le simple dévoilement de nos possibilités polysensorielles qui est visé : exhortation à un véritable changement de comportement spectatorial, le corpus clarkien s'adresse à moi, à tout moi, afin de désolidariser le mode de présentation moderniste du cadre pragmatique où regarder et agir sont des termes corrélatifs — et synonymes, de surcroît, de réfléchir. Ainsi, les œuvres de Clark ne visent rien de moins qu'à rappeler les sujets de l'art à eux-mêmes, à briser la glace et à réhabiliter le moi, par-delà son annihilation autant en contexte institutionnel où

l'art circule qu'en régime philosophique — les deux « formes de vie » qu'investissent les œuvres de cet artiste depuis ses débuts.

Alors que la couverture du livre ne nous est pas visible, un miroir suspendu sous la table semble nous permettre d'en lire le titre. Cependant, après quelques efforts infructueux, nous constatons que nous devons nous pencher afin de regarder sous la table et donc de mettre à nu le dispositif tout en se pliant à sa logique. Notre intervention dans cette construction spéculaire, où figure en circuit clos une correspondance jadis privée de laquelle nous sommes présentement les témoins, peut se lire comme un ultime dévoilement de l'échiquier du pouvoir clarkien : d'une relation binaire émerge en se complexifiant l'apport d'un troisième terme dont le propre est le *geste* de faire irruption dans une relation close. Troisième terme que je suis. Tout l'enjeu de l'installation consiste alors à me faire réfléchir sur ce que peut bien vouloir signifier *mon* agir auquel ce dispositif insolite fait appel à tout moment, alors qu'il déjoue mes attentes. Or, si le titre de l'ouvrage enchâssé dit la « correspondance », le dispositif de *Veit & Comp.* quant à lui semble effectuer le contraire : la « non-correspondance »...

Et on constatera qu'on peut bien parcourir, en quatrième de couverture, trois courts paragraphes signés M. B. nous offrant quelques informations essentielles relatives au différend qui opposa Fichte et Schelling. La difficulté de cette installation tient à ce qu'elle est moins une œuvre autonome, qu'un élément opérant un geste précis dans un champ du savoir philosophique. Véritable coup d'envoi d'une réflexion, le dispositif laisse au spectateur le soin de poursuivre son cheminement de façon indépendante. Libre d'en tirer ce que bon lui semble, il n'en demeure pas moins que ce dernier ne peut pas refuser d'admettre que c'est bien son implication à lui qui est en jeu. Une fois « l'implication » admise, la machine opère selon toutes les lois rigoureuses de la pensée.

On ne s'étonnera guère : le concept nucléaire revendiqué autant par Fichte que par Schelling est bien celui du « moi » dans le savoir philosophique. Pour le dire autrement, ce qui était en débat entre les deux hommes, c'est la notion fichtéenne de l'« identité pragmatique », que Schelling avait réifiée en faisant de la conscience humaine une chose dérivée de la nature (l'assujettissement spéculaire n'étant pas loin du propos schellingien). Or, il convient de rappeler que le concept novateur de Fichte consistait à repenser la notion d'identité non pas en termes logiques, mais bien en termes *pragmatiques* : si bien que l'auto-application d'une proposition à elle-même (autoréférence) devenait par là la mesure de validité de tout énoncé philosophique à prétention universelle. Isabelle Thomas-Fogiel écrit ceci à propos de cette forme inédite de l'identité autoréférentielle : « Fichte résout ici le classique paradoxe d'une universalité qui, inexplicablement, se donnait dans une forme distincte, particulière, singulière. [...] Ce qui est universel, ce n'est pas telle ou telle proposition, mais l'acte de l'énoncer »³³.

En effet, tout comme dans le discours philosophique fichtéen, où émettre une

proposition quelconque, c'est toujours effectuer un geste sur lequel on réfléchit afin d'être conséquent, les œuvres de Clark, et tout particulièrement *Veit & Comp.*, se révèlent des dispositifs à la croisée des chemins entre philosophie et performance par le biais desquels *le spectateur prend pleinement conscience que telle ou telle œuvre a pour objet précisément le geste que sa conscience porte sur elle*. Incomplètes sans l'apport constitutif du spectateur, ces œuvres ont pour objet tel ou tel spectateur qu'elles singularisent en faisant de lui le lieu où se particularisera, ne serait-ce que pour un instant, le poids de l'universel.

Ce que Schelling n'aura pas voulu accepter, la table le démontre en l'*effectuant* chez le spectateur. Et toute la signification du « sujet » chez Clark s'y manifeste : si la réflexion spéculaire est une voie impraticable pour penser la subjectivité, c'est bien parce qu'on aura imputé à la notion de « réflexion » un sens bien trop « mécanique » ou « causaliste » : or, selon les phénoménologues la seule chose que je ne puis voir dans un miroir, c'est mon regard lui-même. Pour me voir voyant, je dois présupposer que je me sois déjà constitué comme foyer du sens, comme lieu où la notion du regard elle-même devient intelligible. Ma réflexion n'est donc pas celle d'un miroir (ou d'un quelconque non-moi, pour parler comme Fichte) me renvoyant la chose que je suis : au contraire, réfléchir dans *Veit & Comp.*, c'est *prendre acte de mon agir*, du geste qui est irrévocablement *mien*. Ici, le point de vue d'un sujet spéculaire est invalidé par l'exhibition de ce qui se meut « derrière le miroir », pour ainsi dire, et c'est la « non-correspondance » de ces deux points de vue (celui du miroir et celui incarné par le faire spectaculaire) qui dévoile l'absurdité de penser le moi en termes réifiant. En clair : le moi n'est pas une image, il n'est point représentation. Il est le lieu originaire d'où peut se dire/faire la représentation et donc l'instance de composition de la figure et de l'infigurable.

Enfin, si le « sujet » chez Clark est bien infigurable, il n'est pas, pour autant, inopérant : aucune image ne pouvant le circonscrire, l'enjeu est bien de montrer que le sujet excède l'acte de figuration. Mais que peut-il bien rester d'un sujet hors de toute figure, miroir ou représentation ? En effet, chez Clark tout comme chez Fichte, le sujet n'advient que comme *modèle*, c'est-à-dire comme fin. Si c'est bien là que se situe la spécificité de tout un pan pragmatique de la philosophie issue d'un Fichte³⁴, n'est-ce pas là, aussi, le propre du geste de Tim Clark : créer des modèles pour l'action, par tous les moyens — réflexifs — que lui offre son art ?

CONCLUSION

La spécificité de la pratique de Clark, cette pratique matérielle de la philosophie, c'est d'avoir réuni, sous une même bannière et de façon inédite, des questions éthiques en remontant aux actes pragmatiques corrélatifs qui y sont rattachés. Dans un texte de Mary Warnock portant sur l'éthique que Clark aime à citer dans ses fascicules distribués aux spectateurs de ses installations et performances, il est question de relancer la recherche philosophique en proie à la menace du

relativisme. Tout de suite après le paragraphe précis que Clark a reproduit maintes fois, Warnock écrit : «Ainsi, l'éthique est devenue, depuis 1960, un champ pratique et par conséquent plus urgent et donc plus intéressant. Un nouveau livre devrait démontrer avec plus de perspicacité que *ce que les gens disent au niveau philosophique pourrait affecter ce qu'ils font dans le monde réel*»³⁵. N'est-ce pas là, précisément, le propos que tenait Fichte, il y a deux siècles, propos que reprend Clark par la voie de ses objets performatifs? Or, en philosophie, «on doit agir intérioritément et considérer cet agir. Celui qui expose la philosophie à un autre doit l'inviter à effectuer cette action [...]»³⁶. D'autant plus qu'en repensant la question de la vérité en éthique à partir de l'identité pragmatique, Fichte a modifié de façon radicale la relation entre être et devoir être, comme l'a montré Isabelle Thomas-Fogiel :

Le point de vue de Fichte est non pas d'avoir décidé arbitrairement qu'il fallait un point de vue éthique en philosophie mais bien d'avoir affronté la question de la vérité et de la fausseté des normes. Les normes éthiques sont susceptibles d'être pensées en termes de vrai et de faux tout simplement parce qu'elles obéissent au principe du savoir : l'identité réflexive, et non à la loi de la représentation qui est le principe des sciences objectives. La pensée d'un savoir non exclusivement représentatif et mimétique conduit donc à fonder en raison les normes éthiques³⁷.

Pour le dire autrement, formuler des normes éthiques, c'est agir en fonction de l'identité pragmatique que nous avons retrouvée opérante partout dans le corpus clarkien. C'est viser l'identité entre ce que l'on dit et ce que l'on fait en le disant. De façon négative, la loi guidant la pensée éthique s'énoncerait ainsi : toute proposition éthique sera fautive dès que son contenu ne concorde point avec le geste de son énonciation». En voici un exemple tout à fait clarkien : «agis selon une autorité autre que ta propre conscience».

Qui est le sujet de l'art de Tim Clark? Nous sommes en mesure de répondre ceci : ce n'est ni l'artiste «en personne», ni l'artiste en tant que fonction auctoriale, encore moins une «fiction» issue d'une identification spéculaire trompeuse. En dernière analyse, c'est l'identité performative — cette congruence entre dire et faire que présuppose tout geste à prétention universelle — qui est le sujet de ces œuvres, par le truchement d'un spectateur réfléchissant. Il convient alors de conclure sur la nature de cette forme d'autoréférence pragmatique que nous avons abordée. Le régime dans lequel nous nous situons lorsque nous entrons dans l'univers plastique de Clark n'est pas clairement identifiable, nous objectera-t-on. Philosophie? Artistique? Peut-on véritablement parler d'une efficacité *philosophique* et donc rigoureusement conceptuelle dans un corpus artistique et objectal? Si bien que c'est sur les bases d'un tel brouillage notionnel que se sont appuyés, à maintes reprises, les tenants d'une annexion de la rationalité au nom de l'affect, voire d'une poésie de l'irrationnel³⁸. Or, une analyse du corpus clarkien démontre bien que la pragmatique appartient à la fois *aux deux* régimes, et pour cause : elle les excède largement. Sol au-delà duquel on ne peut rétrocéder dans l'argumentation

rationnelle recevable par autrui, la performativité est aussi, et peut-être en même temps, une des stratégies les plus investies (et donc des plus résilientes) de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle. En elle, nous prenons pleinement conscience que nous sommes bien là aux limites de l'image et au seuil de la philosophie.

Notes

- 1 Éric Michaud, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 144-145.
- 2 Et nous ne préjugeons pas par là que «l'art conceptuel» soit un «mouvement» ou qu'il ait fait «école». Au contraire, comme le soutient Michèle Thériault, le propre de l'art conceptuel serait à situer dans sa «capacité de travailler une diversité de pratiques artistiques» qui ne sont pas forcément «conceptuelles». Voir M. Thériault, «Filiations conceptuelles» (fascicule d'exposition, Galerie Leonard et Bina Ellen, 3 mai-14 juin 2008), n.p.
- 3 Bien que Clark ait écrit de nombreux textes à portée philosophique (en témoignent les opuscules *Limits in Art* qui accompagnaient l'exposition éponyme tenue à la galerie Optica à Montréal du 19 au 30 mars 1979, ou encore «*Parzival by Wolfram von Eschenbach*». *Performance*, livret accompagnant une installation exposée à Québec et à Calgary en 1980 et à Toronto à 1982), il importe de souligner que ces textes ont toujours été destinés aux spectateurs de ses installations et performances. Ainsi, même les productions textuelles à proprement parler «philosophiques» sont à saisir à la lumière de leur enveloppe artistique : la finalité de ces textes étant *d'agir* sur les spectateurs au même titre que les actions corporelles de l'artiste et les dispositifs pragmatiques des installations. Mais en dernière analyse il faudrait dire que le geste philosophique parasite l'espace artistique et vice versa, de sorte que la notion de pureté catégoriale, comme se plaisaient à le remarquer les premiers romantiques allemands souvent cités par l'artiste, n'est enfin qu'une idée régulatrice.
- 4 Léonce Paquet, *Les cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975, p. 56.
- 5 À ce sujet on lira l'ouvrage d'Isabelle Thomas-Fogiel, *Référence et autoréférence. Étude sur la mort de la philosophie dans la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 2005.
- 6 Cette performance, sans titre, a eu lieu au Musée des beaux-arts de Montréal dans le cadre de l'événement «Festival de performances» organisé par Chantal Pontbriand (13-14 mai 1978). Pour une description, on consultera le compte-rendu de Rober Racine paru dans *Parachute*, n° 13 (hiver 1978), p. 46.
- 7 René Payant, «Notes sur la performance», *Parachute*, n° 14 (printemps 1979), p. 15. C'est Payant qui souligne.
- 8 Jacob Rogozinski, *Le moi et la chair. Introduction à l'ego-analyse*, Paris, Cerf, 2006, p. 13 sq. En effet, puisque chez Lacan le stade du miroir est le lieu où l'illusion du moi est générée au moyen d'une expérience imaginaire vouant le sujet à une conscience de sa finitude charnelle, on est habilité à parler, selon Rogozinski, du miroir comme «mouir».

- 9 Tim Clark, «Tim Clark», *Parachute*, n° 20 (automne 1980), p. 7-8. C'est Clark qui souligne.
- 10 Par exemple, dans cette performance on peut entendre l'énoncé : «*To refuse to come to an agreement with others when reason or occasion demand it is a sign of pride and obstinacy*». Ici, nous voyons bien que le cadre d'énonciation que présuppose ce texte implique une geste contraire à celui qui y est énoncé : on nous exhorte à la soumission à une autorité suprême (faire) tout en nous conviant à être raisonnables (dire). Ainsi, on doit assumer la voix du Maître, la voix ambiguë que ce texte ne cesse de faire entendre.
- 11 Il s'agit, nous le verrons, de l'identité entre dire et faire et non pas de l'identité logique.
- 12 Cf. J.G. Fichte, *Le système de l'éthique d'après les principes de la Doctrine de la science*, trad. par Paul Naulin, Paris, PUF, coll. «Épiméthée», 1986. On lira tout particulièrement l'Introduction et la Première partie. Nous y reviendrons, puisque Fichte figure, à titre de protagoniste, dans une œuvre charnière du corpus.
- 13 L'installation a été exposée à l'édifice Belgo à Montréal du 4 au 28 février 1981. Bien que le titre se réfère à Jean 15:2-3, le texte qui est exposé dans l'installation cite Jean 15:12-13.
- 14 L'image provient d'une photographie d'August Sander (et tirée par son fils d'après le négatif en 1970) qui est dans la collection personnelle de l'artiste : *Korpsstudent, 1925*. L'intermittence de la projection évoque, au niveau formel, le rythme percutant de la voix dans *A Reading of "On Obedience and Discipline"*. Ce formalisme n'est pas sans conséquence, puisqu'il se manifestera, sous une forme ou une autre, dans la majorité des œuvres, jusqu'à se concrétiser par un formalisme géométrique fort important. Nous y reviendrons.
- 15 Gilbert Gillot, «Les corporations étudiantes : un archaïsme plein d'avenir (Allemagne-Autriche, 1880-1914)», *Le Mouvement social*, n° 120 (juillet-septembre 1982), p. 50.
- 16 Marie-Bénédicte Daviet-Vincent, «De l'honneur de la corporation à l'honneur de la patrie. Les étudiants de Göttingen dans l'Allemagne de la Première Guerre mondiale», *Le Mouvement social*, n° 194 (janvier-mars 2001), p. 42.
- 17 G. Gillot, *art cit.*, p. 59. Nous soulignons. En effet, les *Korps* sont les descendants des *Orden* d'Iéna, que Fichte exigea qu'on dissolve afin de prémunir l'individu contre la soumission aveugle à la hiérarchie et pour encourager l'autonomie de la pensée. Cf. Xavier Léon, *Fichte et son temps*, Paris, Armand Colin, 1922-1927, t. I, p. 317-368. Comme l'écrit Gillot, «[...] le péché capital [de ces corporations] n'est-il pas d'avoir cru que l'unité ne pouvait être atteinte qu'en niant l'universel?» (*art. cit.*, p. 75). Ainsi, le geste fichtéen, effectué justement au nom l'universel, n'est pas à imputer, comme l'a trop souvent fait la *doxa*, à une forme de répression autoritaire. Nous le mentionnons, ne serait-ce que de par le rapprochement qui est ici même effectué entre le dispositif performatif de Clark et la notion de réflexivité performative chez Fichte, sur laquelle nous concluons.
- 18 Diana Nemiroff, «Tim Clark. David Tomas. Montréal 4-28 February, 1981», *Parachute*, n° 23 (été 1981), p. 37. Nous soulignons.
- 19 Cf. Martha Fleming, «Tim Clark. David Tomas. 372, rue Ste-Catherine. Montréal, February 4 to 28», *Vanguard* (mai 1981), p. 34.
- 20 Cf. Éric Michaud, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 131.
- 21 En effet, le mythe nazi n'est pas loin. À ce sujet on lira l'étonnante généalogie de la

- croyance en la «génération par l'image» que propose É. Michaud : «The Descent of the Image», traduit par Nils F. Schott et Eduardo Ralickas, dans *Precarious Visualities*, sous la dir. de O. Asselin, J. Lamoureux et C. Ross, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008.
- 22 Diana Nemiroff, «Introduction», dans *Montréal* (catalogue d'exposition, Calgary, Alberta College of Art Gallery, du 15 octobre au 19 novembre 1981), n.p.
- 23 Rogozinski, *Le moi et la chair, op. cit.*, p. 13.
- 24 *Ibid.*, p. 14.
- 25 Cf. Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 89-97.
- 26 Nous empruntons ce concept à Rogozinski. Par égicide, l'auteur entend toute proposition se caractérisant par la mort de l'ego. Son noyau dur est l'énoncé «*je suis mort*». Cf. J. Rogozinski, *Faire part. Cryptes de Derrida*, Paris, Lignes & Manifestes, 2005, p. 50 sq. On lira également, du même auteur, «Contre les égicides» dans *Le moi et la chair, op. cit.*, p. 19-91.
- 27 Rogozinski, *Le moi et la chair, op. cit.*, p. 68. C'est Rogozinski qui souligne. Voir aussi p. 63, 83 et 88.
- 28 Cf. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.
- 29 Cette lettre est un extrait d'un éditorial de la revue *Soldier of Fortune* des années 1970.
- 30 L'écran, chez Lacan, est une des fonctions du «tableau» et donc une des modalités du stade du miroir. Il est l'instance médiatisant le regard et le sujet. Cf. Jacques Lacan, «Qu'est-ce qu'un tableau?», *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973, p. 122.
- 31 Pour une «archéologie du sujet muséal», on lira l'essai de David Tomas, «Tim Clark's Deipnosophistae: An Art of Aesthetic Vice?», *Parachute*, n° 71 (juillet-septembre 1993), p. 24-27.
- 32 Voici la notice complète : *Fichte/Schelling. Correspondance (1794-1802)*, présentation, traduction et notes par Myriam Bienenstock, Paris, PUF, 1991.
- 33 Nous empruntons à Thomas-Fogiel cette interprétation des enjeux de la philosophie de Fichte. Cf. I. Thomas-Fogiel, *Critique de la représentation. Étude sur Fichte*, Paris, Vrin, coll. «Histoire de la philosophie», 2000, p. 61 sq.
- 34 Thomas-Fogiel, *Critique de la représentation, op. cit.*, p. 251 sq.
- 35 Mary Warnock, *Ethics since 1900*, 3^e édition, Oxford, Oxford University Press, 1960, p. 143-144. Nous soulignons.
- 36 J.G. Fichte, *Doctrine de la science nova methodo*, trad. par I. Thomas-Fogiel, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 89.
- 37 Thomas-Fogiel, *Critique de la représentation, op. cit.*, p. 291.
- 38 On lira à ce sujet I. Thomas-Fogiel, *Le concept et le lieu. Les figures de la relation entre art et philosophie*, Paris, Cerf, coll. «Nuit surveillée», 2008.

Works / Œuvres

A Reading of a Letter From Carl Von Clausewitz to his Fiancée, the Countess Von Bruhl, Written on the Eve of the Battle of Jena, 1808 p. 114-117
Performance, 1980 / Black leather gauntlet, 35mm slide projector, wooden steps, text /
Gantelet en cuir noir, projecteur de diapositives 35 mm, marches en bois, texte

John 15:2-3, An Anonymous Letter p. 118-121

Installation, 1981 / Rectangular space constructed out of sheets of metal sheeting, a free-standing, white wooden wall with an opening, two sheets of clear Plexiglas with 6 panels of text mounted on clear Mylar sheets, 35mm slide projector / Espace rectangulaire construit de feuilles de métal, mur autoportant en bois blanc avec une ouverture, deux feuilles de plexiglass transparent avec six panneaux de texte montés sur feuilles de Mylar transparent, projecteur de diapositives 35 mm

Parzival: by Wolfram Von Eschenbach p. 122-123

Performance, 1980 / Black leather gauntlet, rolling platform, miniature white Plexiglas staircase supporting a white Plexiglas screen, 16mm projector, roller system and steel cable, audio system / Gantelet en cuir noir, plateforme coulissante, escalier miniature en plexiglass blanc supportant un écran en plexiglass blanc, projecteur 16 mm, système à rouleau et câble d'acier, système audio

Letter I, Heloise (1100-1163) to Peter Abelard (1079-1142) p. 124-127

Performance, 1982 / Custom-built white circular Plexiglas platform (3 m in diameter) in nine sections, integrated set of strobe lights, triangular column, chain, dog collar, text / Plateforme circulaire en plexiglass blanc (de 3 m de diamètre) en neuf sections, lumières stroboscopiques intégrées, colonne triangulaire noire, chaîne, collier pour chien, texte

Yet Another Philosophy of History by Johann Gottfried Herder p. 128-131

Installation, 1985 / Wooden platform, free-standing two-part wooden wall with two slits and two door handles, modified table and chair, 16mm film projector, microphone, audio system / Plateforme en bois, mur en bois autoportant en deux parties avec deux fentes et deux poignées de porte, table et chaise modifiées, projecteur 16 mm, microphone, système audio

Dated 18 September 1806. In a letter written on 12 October, two days before the Battle of Jena (disastrous to the Prussians), we read: 'The day after tomorrow... there will be a great battle, for which the entire army is longing. I myself look forward to this day with joy as I would to my own wedding day... My fatherland needs the war and -- frankly speaking -- only war can bring me to the happy goal. In whichever way I might like to relate my life to the rest of the world, my way takes me always across a great battlefield; unless I enter upon it, no permanent happiness can be mine.'

Carl von Clausewitz

A Reading of a letter from General Carl von Clausewitz to his fiancée the Countess von Bruhl written on the Eve of the Battle of Jena, 1908. Performance. 1980.





"This commandment I leave unto you, that ye love one another, even as I have loved you. Greater love hath no man than this: that a man lay down his life for his friends." — John 15:2-3

We support the idea of the professional soldier and the qualities that go with it: unflinching loyalty, uncompromising integrity, physical and mental toughness and, especially, courage in the face of hostile fire and other professional hazards. There are those who see this as glorification of war, killing and violence, and an unwholesome obsession with the means of death.

Of course, in almost anyone's version of the ideal and perfect world, there would be no violence, no guns, no hatred and therefore no requirement for warriors. Tell that to the survivors of Auschwitz or to the Allied soldiers who liberated them by force of arms. Tell that to the peoples of Cambodia and Afghanistan today. Our world is not ideal and perfect - and never will be - given man's fallible and imperfect nature.

Ultimately, a soldier is a man who has taken an oath to die in place if need be to keep the hungry leopards of the world from eating your daughters. Only those overtly or latently biased toward communism could fail to glorify the soldiers who fought at Corregidor, Bastogne or Iwo Jima or vilify their sons who fought at Chu Pong Mountain, Khe Sanh and Camp Carroll.

There is not enough money anywhere to hire men to do what an infantry soldier must do in combat. While yet in the earthly body, even psychopaths and mystics fear death and mutilation. The basic motivation of the good soldier is an individual, personal commitment and a loyalty that accepts hardships and hazards, even unto death, so that "this" may not perish. "This" may be something as evil as Hitler's Third Reich, as incomprehensible to the sheltered civilian mind as the honor and the glory of the regiment or as noble and necessary as survival within the secular order of Western civilization. One can admire the courage, hardihood and loyalty of the Kamikaze pilots at Okinawa, the Waffen-SS in Russia or the Dong Nai Regiment in Vietnam, while actively hating their causes.

But soldiers are also made of flesh and blood, emotions and values - not marble or putty. It is very difficult to feel loyalty to, or fight for, those who ridicule the very principles of loyalty and courage and treat soldiers as psychopathic hired killers and call them other nasty names. This is why we speak up for the soldier. As the Bible sayeth:

"This commandment I leave unto you, that ye love one another, even as I have loved you. Greater love hath no man than this: that a man lay down his life for his friends." - John 15: 2-3

John, 15: 2-3, An Anonymous Letter. Installation. 1981



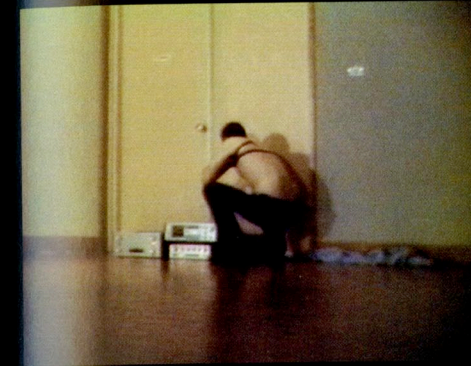
"... it seems to me that there is one outstanding problem in ethics at the present time, and that is the problem of relativism. It is easy to see, moreover, that this problem has practical effects, and that it is these which are likely to have to be increasingly discussed by philosophers and non-philosophers alike. For if the central problem is to find a justification for asserting that anything is positively or absolutely right or wrong, to be pursued or avoided, the argument will inevitably be about the foundation of morality. And if we agree with John Stewart Mill that questions of ultimate ends, questions about what is fundamentally desirable, are not susceptible of proof, then somehow the question has got to be settled as to who is entitled to impose a moral code on his neighbours. Ethics thus spills over into law (if the law enforces morality, what morality should it enforce? The confident view that each society has just one moral code which it wants enforced does not look very plausible any more). It spills over into politics (whose right is it to impose on other people what everyone has to do?) It spills over into sociology (who, when we come to analyse it, actually controls what people are told? Who actually forms their opinion?) and into education (who ought to decide what children ought to be taught?).

(Ethics since 1900, 1978
Mary Warnock, Philosopher
St. Hugh's College, Oxford)

Ms. Warnock clearly enunciates the fundamental question of philosophy of law and ethical theory: what are, if any, the rational foundations of morality and law? In turn, she eloquently expresses a sense of alarm as she points to the "practical effects" of one product of the debate over this question, "the problem of relativism".

In going to the heart of the debate over the foundations of morality Ms. Warnock restates Mill's reaffirmation of a doctrine that is rooted in the work of the English philosopher Thomas Hobbes (1588-1679). Hobbes' writings precipitated a one hundred year search by philosophers for an adequate response to his work. The most authoritative reply was the moral theory of Scottish philosopher David Hume (1711-1776). In particular, that part of his moral theory that has come to be known as 'Hume's Law', and his theory of "conventions".

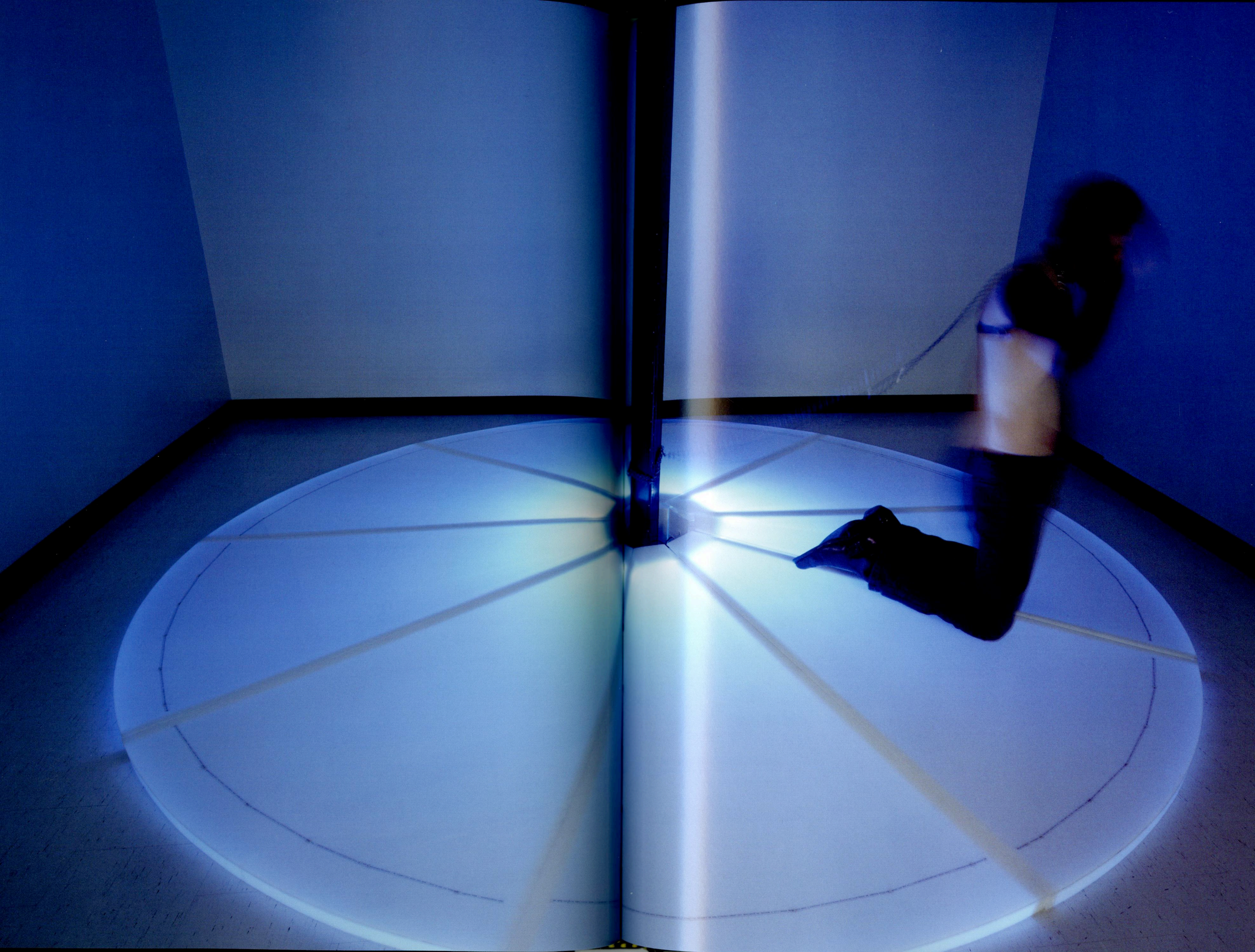
Hobbes put forward a radically monistic, materialist metaphysics in which everything in the universe - in particular human beings and the operation of their minds - could be explained and reduced to propositional assertions about the motion of matter. Given this metaphysics, moral judgements concerning good or evil are devoid of factual content. That is, these judgements are not objective or observational statements about the motion of matter, and consequently good and evil does **not exist**. Rather, the judgements, or, to use Hobbes' term, the "sense" of good or evil are purely normative assertions reflecting a relationship to each individual's "aversions" and "desires" - "desires" and "aversions" that are founded in our biological requirements and need for survival.



Letter I. Heloise (1100-1163) to Pater Abelard (1079-1142).
Performance. 1982

Not long / beloved / chance someone brought letter of consolation you sent
friend / Saw superscription was yours / eager read since writer dear my heart /
I hoped renew strength from writer words which picture / reality lost / But
every line / letter filled / it told pitiful story our entry in religion /
cross of unending suffering you my love bear / You wrote friend / his mis-
fortunes / really telling own / Detailed account you gave intended his comfort /
but greatly increased our own feeling desolation / your desire / heal his
wounds / you dealt fresh wounds grief / I beg / as you tend wounds others dealt /
heal wounds yourself inflicted / You done duty to friend comrade / discharged
debt friendship / but greater debt binds you obligation to us who properly called
not comrades but daughters / How great debt you bound yourself to us needs
neither proof witness / if whole world kept silent / facts cry out / You sole
founder this place / sole builder this oratory / this community of holy women /
Yours this new planation God's purpose / but plants tender / need watering to
thrive / You cultivate vineyard / another's vines / you did not plant yourself /
now turned bitterness against you / your advice no result / holy words uttered
in vain / You teach admonish rebels to no purpose / in vain you throw eloquence
to pigs / Consider close tie you bound yourself me / repay whole community women
dedicated God / discharge duty to her yours alone / In precarious early days
our conversation I troubled by your forgetfulness / when neither reverence for
God or love made you think comfort me / by word when with you letter when parted /
You know you bound by obligation greater for close tie marriage sacrament unit-
ing us / also deeper debt because love I borne you / love beyond bounds / Surely
greater cause for grief / greater need consolation can bring but you / you sole
cause my sorrow / you alone grant consolation / God knows I never sought except
yourself / Looked for no marriage-bond / no marriage portion / Your own account
not forget this in letter consolation to friend / there you set reasons I gave
dissuade you binding us in ill-starred marriage / But you kept silent my arguments
preferring love to wedlock freedom to chains / God my witness if Augustus / Emperor
whole world / honour me with marriage / it be dearer more honourable be called
not his Empress by your whore / Who once my enemy / whether man woman / who not
moved

by compassion my due / Wholly guilty / I also wholly innocent / Not deed
but intention makes crime / justice should weight not what done by spirit
which done / My intention towards you always been / you known it judge /
Tell why after our entry in religion / your decision alone / have I
been neglected forgotten by you / neither word when you here give strength
nor consolation letter in absence / Tell me or I tell you what I think world
suspects / Desire not affection bound you me / flame lust than love /
When end came what you desired / feelings went / Not merely my opinion be-
loved / everyone's / I wish think explanation excuse you / It was not sense
vocation brought me young girl accept austerities of cloister / your bid-
ding alone / if I deserve no gratitude you judge yourself how my labours in
vain / I expect no reward from God for I done nothing for love him / When
you hurried towards God I followed / I went first take veil / you made me
take vows before you gave yourself to God / Your lack trust overwhelmed me
with grief shame / Remember / im / plore you / what done / you owe me / While
I enjoyed you pleasure flesh / many uncertain whether I prompted by love
lust / but now end proof of beginning / Consider injustice / I deserve more /
you give less nothing / In name God you dedicate yourself / restore your presence
e / write word comfort so I find strength readiness serve God / When you sought
me out for inful pleasures your letters came thick fast / your songs put Heloise
on everyone's lips / every street echoed my name / Is not better now summon me
God than was then satisfy our lust? I beg give ear to pleas.



UNE AUTRE PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE

POUR CONTRIBUER À L'ÉDUCATION DE L'HUMANITÉ

CONTRIBUTION
À BEAUCOUP DE CONTRIBUTIONS DU SIÈCLE

Johann Gottfried Herder

1774

I. — Personne au monde ne sent plus que moi la faiblesse des caractéristiques générales. On peint un peuple entier, une période, une contrée entière — qui a-t-on peint ? On groupe des peuples et des périodes qui se succèdent en alternant éternellement comme les vagues de la mer [502] — qui a-t-on peint ? à qui s'applique la peinture des mots ? — Enfin de compte, on ne les groupe qui en un mot général, sous lequel chacun pense et sent ce qu'il veut — moyen imparfait de description ! que l'on est exposé à être mal compris !

Qui donc a remarqué combien c'est chose impossible à rendre que la particularité d'un certain être humain, et l'impossibilité de dire distinctement ce qui le distingue ? sa façon de sentir et de vivre ? ce que toutes choses deviennent de différent et de particulier, une fois que son œil à lui les voit, que son âme à lui les mesure, que son cœur à lui les ressent — quelle profondeur il y a dans le caractère d'une seule nation qui, bien qu'on l'ait assez souvent observée et regardée avec étonnement, fuit pourtant tellement le mot qui voudrait la saisir et, du moins sous ce mot, est si rarement assez reconnaissable pour être comprise et ressentie par chacun — s'il en est ainsi, que sera-ce lorsqu'il s'agit de dominer l'océan de peuples, de temps et de pays entiers, de le faire tenir dans un seul regard, un seul sentiment, un seul mot ! Il faudrait que s'y ajoute ou qu'il ait précédé tout le vivant tableau du mode de vie, des habitudes, des besoins, des particularités du pays et du ciel ; il faudrait commencer par sympathiser avec cette nation pour sentir un seul de ses penchants, une seule de ses actions et tout leur ensemble, découvrir un seul mot dans la richesse duquel notre pensée retrouverait tout cela — sinon on ne lit — qu'un mot.





Egocide: A User's Guide

Eduardo Ralickas

[If] the modern democratic age has thrown into upheaval the relations between the visible and the invisible that ordered the Ancien Régime's monarchical rule, such a state of affairs is due to the fact that . . . the project of disembodiment carried out by the French Revolution not only disintegrated politics and religion, but also and at the same time it separated the visible from its invisible face, a separation whose effects are still felt today in the realm of images. Out of this disintegration came, in the political sphere, both an inability to depict the site of power and a non-appropriable emptiness that can be recognised in Michelet's famous phrase: "The Revolution's monument is . . . emptiness." And we know that the demands of democracy seek to maintain this emptiness or non-site which is essential to it, for it generates the divisions and conflict that are constitutive of democratic space.¹

Reputed to be "opaque" by critics and the many detractors of conceptual art, Tim Clark's work is perplexing as much for its polymorphous nature as for the plurality of its content. Indeed, it would seem that one need only situate Clark's work in the current of institutional critique to grasp its chief motivations: the endeavour to create immaterial artworks by means of various types of performative acts; the attempt to reveal the underpinnings of the institutional system that confers value and meaning on art; and the struggle to resist the reifying process of capitalism (through which artworks are transformed into merchandise) by resorting to creative strategies that work against the grain of modernist formalism. Undoubtedly, these are some of the paths Clark has taken throughout his career. In support of such a view one can point out that although he has been a quite prolific artist, few of his works have survived, and only a sparse documentation subsists of key exhibitions and artworks; ultimately, the disappearance of his work is entrenched in the nature of the ephemeral art he has practised. However, as opposed to the aims of institutional critique, Clark's work neither bears a clear political message, nor does it strive to parasitize *in situ* the institutional framework the work inhabits. Moreover, it would be just as easy to ascribe his work to the realm of performance art or even body art (if one were to consider mainly his youthful performances). Here, too, Clark is an exception, insofar as performance is not an end in itself in his practice. Additionally, one would have to broaden the concept of performance itself in order to account for the effectiveness of his installations in the form of tables, such as *Deipnosophistae* and *Veit & Comp.*, to the point that the conceptual specificity of the term "performance" would end up being blurred. It would be better to say that the heterogeneity through which Clark's project takes concrete form is not the result of his

belonging to any sort of “movement.”² (This might be a possible explanation for the “opacity” of his work in the eyes of some critics.) It thus seems more fruitful to identify the motivations underpinning his practice not by examining how his works are misfits in the categories of post-war art, but rather by analysing how Clark’s works effectively function in pragmatic terms.

The pragmatics of Clark’s art comprise the theoretical framework of the present essay. But it turns out that Clark is also, or perhaps foremost, a philosopher. In the absence of a body of philosophical writings per se, it is tempting to examine Clark’s art to determine how his images, performances and installations provide *philosophical* answers—all the while remaining art—to some of the pressing questions of the most recent philosophy.³ More precisely, it appears that Clark’s work makes sense against the backdrop of a philosophical discussion on the death of the subject—a discussion to which it contributes with the effectiveness of a discursive argument that nonetheless takes the form of a work of art which *acts in the realm of the sentient*. Like the Greek cynic Antisthenes who, when faced with an interlocutor attempting to prove to him the non-existence of movement, simply began walking,⁴ the concern of Clark’s artistic project is to disclose self-referential pragmatism as that beyond which it is impossible to retrocede in any epistemological or moral conflict. Ultimately, one is faced here with the time-worn question of the relation between the intelligible and the real, which is posed in new terms. The specificity of Clark’s contribution to contemporary art may well lie in the richness of the always-situated answers he provides.

THE MATERIAL PERFORMANCE OF PHILOSOPHY

Clark belongs to a generation of Canadian artists and theorists whose work engages the paradoxical heritage of the death of the subject. Not wanting to insist here on the performative contradictions that arise each time an “I” is “executed” by “living speech,”⁵ I propose nevertheless to analyse the complex relations between Clark’s artistic practice and the deconstructionist heritage that he transforms while sustaining. In this light, the following question arises: Who is the subject of Clark’s art?

As a starting point, one can turn to René Payant’s highly relevant discussion of an untitled performance by Max Dean. In this early work, Dean’s hands and feet are bound; his mouth is covered and he is blindfolded as he lets himself be dragged about by a mechanical contrivance designed to hang him from his feet while viewers realise that they could put an end—or not—to his torment by means of a highly sensitive microphone that would bring the machine to a halt at the slightest sound.⁶ Payant, an eyewitness to the event, wrote the following, which could just as easily be used to describe Clark’s performance *A Reading from “The Story of the Eye”* by Georges Bataille presented during the same performance festival:

More generally, Dean’s performance was, among other things, an analysis of the viewer’s role and, in this sense, it is a critique of the *institutionalised* norms and

relations that viewers have with works of art. Dean’s performance has no meaning apart from presenting a *formal structure that is open* to various forms of behaviour: it is a space in which power circulates and is *shared*, where the meaning of the story [l’histoire] changes hands.⁷

Certainly, Clark’s work, like Dean’s, can be comprehended as a dialogical interface that mediates between the artist’s productive act and the viewers’ act of reception. Both pose the ethical question that pertains to the *meaning* of being active or passive in an artistic context. These similarities notwithstanding, it is worth noting that in Clark’s work it is not the death of the figure of the artist that is played out—or cheated. On the contrary, what is at stake in Clark’s artistic output as a whole is the performative *failure* of discourse on the death of the subject. In very broad terms, Clark’s critique strives to expose the workings of the “mirror stage”—which is here understood as a staging of death, as a “*miroir*” that is also a “*mouiroir*”⁸—and its various ramifications in every sphere of contemporary life (including arts institutions). Consider the following text from 1982, in which Clark reflects on his practice:

The . . . aim of my work is to present my audience with the consequences of relativism. . . . As to the actual structure of my performances and installations, I attempt to present what I refer to as “boundary presentation[s].” Within these “presentations” I acquaint the audience with texts drawn from the writing of persons representing different social groups, or descriptions of persons caught in . . . actual moral/legal conflicts. In all cases these persons express fundamentally different moral beliefs and ways of acting from most of the members of the audience. These texts are combined with an *interpretive* visual structure, physical actions, and emotional content that is [*sic*] intended to underline the content of the text. Within this reciprocal relationship between language and action the audience is brought into contact with *some* of the physical and intellectual elements comprising the “form of life” I present.⁹

One need only compare such a statement with the artworks to which it refers for the pragmatic issues raised by Clark’s practice to come into sharp focus. Consider, for instance, the 1979 performance that was intended to be broadcast on cable television to a general public, *A Reading of “On Obedience and Discipline”* from the *Imitation of Christ* by Thomas à Kempis. In this short (barely three-minute) performance, Clark recites at the top of his voice, syllable by syllable, a mystical fifteenth-century text prized by the Jesuits for its *demonstrative* (and not argumentative) phrases that express the total submission to divine power. If Clark here is the perfect image of the disciplined monk (or its contemporary version: the humiliated masochist) in the midst of a “spiritual exercise” consisting in renouncing his ego in favour of a transcendent power (“God”), what his performative gesture does not fail to disclose is an *affirmation* of the subject of enunciation—of that agency that does the speaking and which no doctrine can suppress. One must conclude that *illocutionary force* is more powerful than any ideological propositional content. Conversely, when a given propositional content is separated from

its correlative illocutionary force (this is what occurs in instances of what philosophers of language call a performative contradiction), the inherent ambiguity of such utterances, provided they bear apodictic pretensions, becomes, by virtue of this very fact, visible.¹⁰ Moreover, I would like to emphasize the extent to which this work takes the form of a performative critique of mysticism (or of any kind of discourse that aspires to universality in a context of obedience): Clark's work shows that such propositions cannot be enounced without contradiction, and such a "showing" is accomplished by means of performing the contradiction between saying and doing the propositions in question tacitly presuppose. In this light, one can pinpoint two invariable characteristics of Clark's practice: one, his recourse to the notion of pragmatic contradiction as a way of disclosing—if only negatively—the fact that the subject of enunciation inevitably embodies a form of identity that is performative¹¹ (the function of this identity being to act as the measure of truth of any utterance that is intersubjectively valid). Two, a summons to the viewer (the "other") that he or she embody the subject of enunciation and thus act reflexively according to the contradiction that the performance or installation stages. Such reflexive action is called autonomy and the aim of the work is to act as a de-monstration, or a "pedagogy," of autonomy.

To put matters otherwise: in order to *formulate* any kind of pragmatic contradiction one must assume the existence of a form of speech that is engendered out of the unity between saying and doing, for the very notion that pragmatic contradictions bear false information rests on the assumption that truthful utterances are utterances based on the congruence between what one says and what one does as one says something. Universally truthful utterances are thereby inherently self-referential. One can thus characterize the goal of Clark's work as an attempt to create the conditions, in each receiver, for the awareness of such self-reference to take place—that is, for the reflexive autonomy of each participant to take concrete form. Consequently, one can regard Clark's works as "philosophical performances" (in the sense that all philosophy is a pedagogy of free thinking). In this way, his works are not to be perceived as a form of objective discourse on ethics, but rather as devices that *enact* ethics—in keeping with the spirit of Johann Gottlieb Fichte, for instance, for whom philosophy is a performance-driven activity as opposed to an object-driven one.¹² Ultimately, in Clark's works the reflexive structure directing the meaning of the performance on the level of its production is reproduced in the viewer at the moment of reception. By virtue of such a structure, the viewer is able to lay the foundations of a (social) contract with the other.

Another work from the same period, this time an installation, enables one further to grasp such a structure. *John 15: 2-3. An Anonymous Letter*¹³ draws on one of the key moments of the history of modernism's disciplinary ethos by means of a metallic environment plunged into darkness, at the centre of which is

an image that addresses the question of the submission of identity, for it depicts a young Nuremburg *Korpsstudent* in uniform. This image is intermittently projected upside-down onto a central screen.¹⁴ It bears mentioning that the *Korps* is the elite of the German student organisations that were created in the late eighteenth century. In Gilbert Gillot's description, the *Korps* is known for its "jealous concern for group identity, but [also for its] sacrifice of individual personality."¹⁵ Subjected to an inalienable "Principle" of conduct (which varies according to the vocation of the *Korps*: it can be military, patriotic or religious in nature), the *Korpsstudent's* identity is developed according to a supra-individual group cohesion that requires highly codified behaviour. For Marie-Bénédicte Daviet-Vincent, the *Korps* are "true agents of socialisation."¹⁶ One can thus speak of the *Korps*, in Gillot's words, as, "for all intents and purposes, a school for submission," a true "*subject factory*."¹⁷ In Clark's installation, the submissive world of German student organisations is used to create an effect of alienated individuality, which Diana Nemiroff has described with an appropriate metaphor:

Being in this obscure space, with its upside-down image, is like being in a mind. The room becomes the analogue for the unconscious, suggesting the realm of the instincts where the separation of self and other is not admitted.¹⁸

Such an *identification* fostered by the austere environment and the face-to-face contact between the viewer and the image (the artist allowed only one person at a time into the exhibition space¹⁹) should be read in light of what Lacan called the mirror stage. Every determining element of Lacan's seminal theory is present in almost canonical fashion: spatial disorientation, identification with the *imago*, a lack of congruence between corporeal experience and visual perception, identity formation out of an act of submission to a gaze that emblemizes power itself, etc. Is not photography, moreover, in its social and identity-forming functions, the perfect analogon of the indexical symbols *this is what you are?* Put more precisely, Clark's upside-down photograph is endowed with two functions: first, it is intended to disorient one's vision; and second, it acts as an agent of absolute (and irrational) power by means of which one's gaze is subjected to another gaze—to the gaze of the Other. Furthermore, the installation as a whole tacitly conveys a widespread belief of dubious scientific pretensions that underlies many "progressive" ideas in modern and contemporary art—from Saint Simon to the avant-gardes—according to which one is "acted upon" when one freely contemplates an image.²⁰ Such a belief, it is worth adding, has monstrous implications.²¹

Indeed, for Clark, modernist formalism and its entire spectatorial system represent a kind of closed-circuited narcissism in which viewers' standardised behaviour in the face of the work of art only renews their alienation and sustains their—voluntary, if rarely consciously thought out—loss of autonomy in favour of the fiction of the self-sufficiency of art. One may surmise that such a state of subjection has occurred because the "modernist subject" has undergone a process of

“specular” identification (meaning, in this case, “imaginary identification”) to the formal coherence to which the art spaces of the latter half of the twentieth century have given rise. In the words of Diana Nemiroff:

Clark is passionately concerned to overcome the neutralizing effect of art, its tendency to reduce experience to questions of form. . . . But if the confrontational quality of performance places heavy demands on the artist, it also forces him out of the enclosed circle of art talking about art.²²

To cut to the heart of the matter: “by considering the ego as a mere mirage, one destroys any possibility of resistance,”²³ as philosopher Jacob Rogozinski writes. It is worth recalling that for Lacan the mirror stage is the process through which subjects take heed of their own finitude as they experience the chronicle that constantly foretells their imminent death. In this sense, not enough emphasis has been placed on the extent to which the mirror stage is primarily a doctrine of the death of the subject. For Lacan, in Rogozinski’s reading, “what one calls one’s ego is in fact nothing more than a derived entity produced by a more primal instance.”²⁴ In the mirror stage, the child whose body is experienced as disjointed identifies with the specular image, which alone guarantees the psychic unity and corporeal consistency that the infant lacks. Thus, it is only by means of such a “mirage”—by such a trap that appears as an image—that “I” temporarily take possession of “my” ego. This is how “my” subjective destination develops under the sign of “my” most profound alienation, of “my” radical destitution.²⁵ Clearly, for Lacan, there is no ego without *imago*, because specular identification is *primal*. In light of this initial theory, the entire Lacanian corpus gains in coherence: beginning with this youthful egocide²⁶ (the mirror stage text is from 1936), Lacan did not cease to vary the modalities of the death of the subject by investigating the nature of the primal Other (the chain of signifiers, the unconscious, the Symbolic, etc.). Moreover, the pervasive implications of Lacan’s conception of the subject with respect to the shaping of the modernist museum have yet to be fully grasped. Such an undertaking leads to the heart of Clark’s *John 15: 2-3*.

The problem with Lacan’s radical theory of subjection lies in the very possibility of uttering it. A methodological *aporia* encumbers Lacan’s thesis, casting doubts on its pretension to truth. As Rogozinski remarks, “For me to identify with my reflection, to transfer to it my way of being, of being me, I must already have had identified with myself. To recognise the image of my body in the mirror, I must *reside* in this body and already experience it as *my own*.”²⁷ In fact, Rogozinski’s reproach of Lacan’s theory can be read in two ways: (1) from the perspective of pragmatics: *who* says “I am dead,” and is this a consistent statement? (2) From the perspective of lived experience: *who* identifies with this reflection and, in order to identify with it, doesn’t this agent have to be an ego to be able to impute certain qualities, experiences and predicates to the image? One ought to understand that these two questions—that of “saying” and that of

“doing” (or enacting) the annexation of the ego by the Other—are two sides of the same problem: that of the *pragmatic uses* of the mirror stage. One should also note that *saying* and *doing* are the two congruent acts at the root of the concept of performativity.²⁸ Here, then, a path is opened towards the *performative* deconstruction of the Lacanian subject of death.

As a result, the utterance that characterises the act of “egocide” (i.e., “I am dead”) must be converted, from the perspective of pragmatic philosophy, as follows: “*I say that I am dead*,” which is by no means a self-evident proposition. Indeed, there is an insurmountable difference between the first “I” and the second: while the second “I” belongs to the realm of what is uttered, the first is the *subject* of enunciation, without which there would be simply nothing said. In other words, every time someone posits the thesis, philosophically speaking, that the subject does not exist, it is important to call one’s interlocutor to order by pointing out to him or her that they are quite alive. This inalienable enunciative agent is the motor of all of Clark’s art, whose goal is to foster the creation of situations propitious to making viewers realise, *reflexively*, that their involvement in the work is a constitutive element of it. The participants are the instances whereby the work is performed as they become aware of the moral, ethical and hermeneutic *choices* they are inextricably bound up with. Simply put, Clark’s work encourages a transformation of spectatorship from passivity to autonomy, and the *site* of this transformation is both the consciousness and the body of the viewer—that corporeal ego.

When experiencing the space of *John 15: 2-3*, the beholder comes to an understanding that what is at stake is nothing less than a critical engagement with the mirror stage. While the viewer is alone with the installation’s upside-down image, a transparent rectangular opening in the projection screen may attract his or her attention. As one approaches this opening, one sees that the gap in the projected image is in fact a Plexiglas “window” set into the “screen” (which is an independent wall erected a short distance from the gallery’s rear wall). A set of transparencies are arranged on this piece of Plexiglas. The transparencies bear a text—the “anonymous letter” of the title, which is an apology for war and violence.²⁹ Here again, the artist highlights the anonymity of power. The text is printed upside-down, like the image. Its main argument makes use of what logicians term an *argumentum ad verecundiam* (or an appeal to authority), in particular by quoting writings sanctioned by the Catholic Church. To *read* this text, however, the beholder must go *behind* the wall-screen—let it be noted that the concept of the “screen” is fundamental in Lacan’s theory of the subject.³⁰ In other words, one must face the source of light (the projector) which, paradoxically, is blinding as it enables one to read what is written. In addition, to make sense of the phrases that are at first sight illegible, the viewer must squeeze into this very tight space—for the artist has intentionally placed the wall-screen too close to the gallery wall for a human body to move about behind the installation without a good deal of

trouble. The text obliges one to “reverse the mirror,” to interpret from the other side—to pay attention to the construction *as* construction. To what ends though?

At this point, it is fruitful to make a link with one of Clark’s first performances entitled *7 Hours*. In this work, the artist was seated on a chair for seven hours, his torso nude, in front of a screen connected to a live video camera. His eyes were blindfolded. His image was seen on the screen in real time. For the viewer of this face-to-face encounter between artist and *imago*, the work consisted in experiencing the non-congruence between the image and its referent: in his hand, Clark held an electronic flash, which he discreetly set off intermittently at approximately every thirty seconds when a viewer was in his presence. The flash *created zones of pure light* on the artist’s face as seen on the video screen. This formal element was not a mere rhetorical media commentary on the concept of blindness (insofar as Clark’s blindfolded eyes were the “equivalent” of the momentary invisibility of his face on the screen). Already in this performance the *epistemological* parameters of all of Clark’s future works are at play: because the artist “knew” a spectator was in his presence, he set off a mechanism (the flash) which became a “screen” while at the same time functioning as the means by which one could “enlighten” oneself on the status of one’s presence in the piece. The viewer’s presence was foreseen by the work without he or she realising it, for in *7 Hours* the beholder *sees* a subject who does not see back, but who *knows* that the viewer is there. One’s initial sense of voyeurism is transformed by the artist’s performative gesture, whose goal is to reveal the beholder’s complicity in a relationship that is at first view binary but turns out to be tertiary. Ultimately, such a realisation causes one to reflect upon one’s own position as observer and on what this means for the person being observed.

From these similarities shared by *7 Hours* and *John 15: 2-3* one can surmise the following: the pragmatic uses that are implied by the functionality of these artworks in no way correspond to the “content” the works convey (i.e., submission to authority, primal subjection, etc.). Insofar as the viewer is exhorted to act *differently*, the ends of such an invitation are an utter transformation of the gaze. In this light, the process of rendering the viewer autonomous, which is achieved not without effort and presupposes a form of inversion in the work itself, is a way of making participants realise that *they are involved* in the authoritarian structure on display (on condition that they approach the work otherwise than would the “normal” viewers in a museum of contemporary art).

In the *John 15: 2-3* installation—in which the sophistication of Clark’s project becomes apparent with unprecedented clarity—one is forced to think about how one influences the outcome of the work, that is, about one’s performance out of which, by choice, the work exists. I *am* the identity who invalidates the pragmatic contradiction the work creates while at the same time demanding my presence. In this way, the viewer’s pragmatic involvement in the violence of the work *presupposes his or her*

autonomous identity. The ego thus exceeds any representation. To express matters differently, the viewer occupies a different point of view than that which is explicitly addressed in the work, and the former point of view is not represented in the installation’s gaze—because it cannot be represented. Inalienable and unfigurable: such is the ego, which one can only grasp by paying attention to the pragmatic framework that accompanies every one of “my” utterances, propositions and representations.

It goes without saying that the Lacanian theoretical apparatus has informed countless post-war intellectual projects and expressions of culture—chief among the latter is the fashioning of the museological subject, that entity with dispersed senses that achieves its “jubilant assumption” (to paraphrase Lacan) in the image of the disinterested observer who contemplates the spectacle of art in the white cube of rationality. In Clark’s work, the under-examined pragmatics of Lacan’s theory is addressed from an artistic point of view. Here, the “I” ineluctably appears as that beyond which it is impossible to retrocede (while remaining philosophically consistent) when one formulates hypotheses on the subject or any other content that is intersubjectively valid. While the act of egocide is not irrational in itself (every logical possibility has the right to be contemplated), it cannot, however, be *executed*. Clark reiterates such an impossibility in one of his table installations, [1] *Veit & Comp.*, Berlin, 1845/46. [2] *Presses Universitaires de France, Paris, 1991*. In this work, two modes of “reflection” are opposed: the first involves a real mirror that is physically present in the installation, while the second pertains to the installation’s thematic “content”: it entails the “speculative” theory of the subject debated by two chief proponents of German idealism, J.G. Fichte and F.W.J. Schelling.

Undoubtedly, *Veit & Comp.* is the cornerstone of Clark’s philosophical trajectory. It is a work in which the reflexive identity that operates throughout Clark’s oeuvre is openly made the focus of one’s experience. Here, however, it is not simply a matter of revealing the pragmatic framework in which the subject of the work becomes aware of his or her own presence; more precisely, *Veit & Comp.* reflects upon the *historical emergence* of such a subject (a theme that the work *Deipnosophistae* had already explored in depth³¹). By virtue of such historical concerns, one can easily inscribe the parameters of Clark’s artistic practice in the context of Fichte’s transcendental philosophy, which inaugurated—two hundred years ago—a pragmatic turn in philosophy.

Veit & Comp. elegantly replays the basic structure Clark employs and which I have discussed here in some of its more prevalent guises. *Veit & Comp.* consists of a wooden table of a purity of design that is suggestive of the Parsons style. A square opening has been cut at the centre of the table in which the artist has sandwiched, between two thick plates of glass, a French translation of the correspondence between Fichte and Schelling, two emblematic figures of German idealism.³² In keeping with the illocutionary rhythm of *Reading of “On Obedience and Discipline”*, the coloured geometric forms in *Deipnosophistae* and the dots in

the series *The Melancholy of Maleness*, structural and functional parts of the table have been anodized with primary colours so as to underscore the work's relation to formalism. On the one hand, such formal details reference the ideological underpinnings of modernism and its culture of formal purity (here, one is truly in the presence of *art talking about art*). On the other hand, they deliver an important message to the viewer about his or her spectatorial habits: because such formalist elements in Clark's work are always devised to play a key role against the retinal hegemony of modernist art, they undoubtedly call into question the modernist injunction, "you are a scopic subject." And the aim of the work is not, precisely, merely to reveal the viewer's poly-sensorial possibilities. More importantly, all of Clark's works summon the viewer to undergo a metamorphosis in spectatorial behaviour; they address the ego, every ego, in order to separate the modernist mode of presentation from the pragmatic framework in which looking and acting are correlative—and, moreover, synonymous—with active reflection. Clark's works thus seek nothing less than to call the subjects of art back to themselves, to shatter the mirror and to rehabilitate the ego, beyond its annihilation both in the institutional contexts of art and in the space of philosophical debate—the two "forms of life" that this artist's works have inhabited since the very beginning.

In *Veit & Comp.*, although the book's cover is not visible, a mirror suspended under the table appears to enable one to read its title. However, after a few fruitless attempts, one realises that one has to bend over in order to look under the table, thereby exposing the installation's very apparatus while at the same time ceding to its logic. One's intervention in this specular construction—with its closed circuit of once private correspondence now exposed to public viewing—can be read as another manifestation of the pragmatics of power in Clark's work: from within a binary relation emerges a third term, a third instance *that I am* and whose nature consists in disrupting a closed relation by both acting and becoming aware of its own activity. The installation's ultimate aim is to make the viewer reflect on his or her own reflection, or to take heed of the meaning of his or her own present act, which this unusual work calls upon each beholder to perform, while at the same time thwarting his or her expectations. Indeed, while the title of the book at the centre of the work refers to the notion of "correspondence," the installation's logic appears to engender the opposite term: "non-correspondence." This work's meaning hinges on an understanding of this difference.

Let it be noted that one is able to read, on the book's back cover, three brief paragraphs signed M.B. that provide some essential information on the disagreement between Fichte and Schelling. The difficulty of this particular installation is that it is less an autonomous work than an element that performs a precise gesture in the field of philosophical knowledge. Although it can be read as an impetus to reflection that affords its viewers a certain freedom, it is no less true that one cannot refuse to acknowledge that what is at stake in this complex installation is

one's own involvement in it. Once this "involvement" is accepted, the machine functions implacably according to the "laws of thinking."

It will not come as a surprise that the central concept under consideration in Fichte's and Schelling's correspondence is that of the "ego" in philosophical discourse. In other words, what is at issue between the two men is Fichte's concept of "pragmatic identity," which Schelling famously reifies by making human consciousness something derived from nature (specular subjection is not far from Schelling's concerns). Fichte's innovation in this respect is to have rethought the concept of identity not in logical terms but in *pragmatic* ones—so much so that the self-application of a proposition to itself (self-reference) is understood to be the model of all universally valid philosophical propositions. On the topic of this new form of self-referential identity, Isabelle Thomas-Fogiel writes: "Fichte resolved the classic paradox of a universality which, inexplicably, took a distinct, specific and unique form. . . . What is universal are not specific propositions, but the act of uttering them."³³

Indeed, much like Fichte's philosophical discourse, in which "saying" is always a kind of "doing" upon which one reflects in the hopes of avoiding pragmatic inconsistencies, Clark's works, and especially *Veit & Comp.*, are at the crossroads of philosophy and performance. By making use of these art objects, *viewers become fully aware that the work's referent is precisely the act that the beholder's consciousness carries out on it*. These works, which remain incomplete without the viewer's creative contribution, frame the spectator as the site where the weight of the universal takes concrete form, if only for a moment.

In this light, the *Veit & Comp.* table demonstrates a state of affairs that Schelling refused to acknowledge, by *enacting* it in the viewer. Here, the entire meaning of the "subject" in Clark's work becomes wholly manifest: if this work underscores the failure of specular reflection, it does so on the basis that the concept of "reflection" is endowed with two meanings whose difference hinges on the notion of reification. When applied to the subject, "reflection" cannot mean "specular reflection," for such a sense amounts to an objectification of that which is subjective. For instance, as phenomenologists are keen to point out, the only entity that I cannot perceive in a mirror is my gaze itself. In order to "see" or comprehend my act of seeing, I must presuppose that I am already constituted as a "site of vision," in which the concept of the gaze itself first becomes intelligible. Specular reflection thus fails as a model for explaining how subjectivity functions. My reflection is thus not that of a mirror (or of any other kind of "not-I," as Fichte would say) reflecting back to me what I am: on the contrary, much like in *Veit & Comp.*, to reflect is to *become aware of my action*, of the gesture that is irrevocably *mine*. In *Veit & Comp.*, the point of view of the specular subject is thereby invalidated by the exhibition of what happens "behind the mirror," so to speak, and it is the "non-correspondence" of these two perspectives (that of the mirror and that

embodied by my act of viewing), which reveals the absurdity of thinking about the ego in reifying terms. Put otherwise, the ego is not an image; it is not a representation of any kind. It is the original site out of which representation can be spoken and made, and thus the agency that relates the figure and the unfigurable.

Ultimately, if the “subject” of Clark’s work is unfigurable, it is not for that matter inoperative. What is at stake in these works, as we have seen, is the interesting fact that since no image can contain subjectivity, the subject thereby exceeds any act of figuration. But what does it mean to posit that the subject resides outside of any figure, mirror or representation? In both Clark and Fichte, the subject arises only as a *model*, which means as an end. Here a fruitful link can be made between a tradition of pragmatic philosophy inaugurated by Fichte,³⁴ and Clark’s artistic practice, which strives to create models for action that make use of the—reflexive—means of art.

CONCLUSION

The specificity of Clark’s work—his material performance of philosophy—is to have approached ethical issues in an innovative way by framing the pragmatic acts that tacitly underpin them. In a text that Clark has quoted on numerous occasions (such as in the handouts offered to the participants of his installations and performances), Mary Warnock argues for a renewal of philosophical research in light of the threat posed by relativism. Immediately following the paragraph cited by Clark, Warnock writes: “Thus, ethics since 1960 has become a practical subject, and therefore more urgent and more interesting. *A new book would have to show far greater awareness that what people say philosophically may affect what they do in the real world*.”³⁵ It is stunning to note that these are precisely the parameters of Fichte’s pragmatic programme for philosophy, worked out over two hundred years ago. Moreover, the affinities between Fichte’s approach to thinking and Clark’s personal form of “performative” art are significant. Consider the following description of philosophy by Fichte: “. . . [in philosophy] one is supposed to act internally and observe what one is doing. This means that if one wants to communicate this philosophy to someone else, one has to ask the other person to perform the action in question.”³⁶ What’s more, in his attempt to rethink the question of truth in ethics by means of his concept of pragmatic identity, Fichte radically modified the relation between “being” [être] and the obligation-to-be [devoir être], as Thomas-Fogiel explains:

Fichte’s point of view is not to have decided arbitrarily that an ethical point of view was needed in philosophy but to have addressed the question of the truth and falsehood of norms. Ethical norms can be thought of in true and false terms simply because they conform to the principle of knowledge [savoir]: [that is, the principle of] reflexive identity, and not that of representation, which is the principle of objective science. Thinking of knowledge in terms that are not exclusively representational and mimetic allows one to rationally ground ethical norms.³⁷

In other words, formulating ethical norms involves acting according to the pragmatic identity that is at work throughout Clark’s practice. To formulate an ethical norm is to strive for an ideal state of affairs in which what one says and what one does while saying it are identical for all subjects. Put negatively, the rule that guides ethical thought could be expressed in the following manner: any ethical proposition whose content is not in agreement with the speech act to which it is related will be false. An example from Clark’s work would be: “*Act according to an authority other than your own conscience.*”

Who is the subject of Clark’s art? To such a question one could now formulate the following response: it is neither the artist “in person” nor the artist as author, and much less a “fiction” derived from a misleading specular identification. In the final analysis, the subject of his work is performative identity itself—the congruence between saying and doing which every deed that aspires to universal validity presupposes—which comes to self-realization in and by the reflexive viewer. This being said, one may reasonably ponder: What is the *status* of this form of pragmatic self-reference given the art context in which Clark operates? Put otherwise, what game is one playing when one enters Clark’s artistic world: philosophy? Art? Can one speak here, in a non-trivial sense, of *philosophical* and thus rigorously conceptual effectiveness, in an artistic and object-based body of work? It bears mentioning that such a conflation of the rational and the artistic has, on numerous occasions, been the means by which philosophy has been annexed in the name of affect or even irrational poetry.³⁸ However, an examination of Clark’s work shows that pragmatism is both philosophical and artistic simultaneously, if only because it considerably exceeds the respective bounds of both these human activities. Undeniably, performativity is the basis of all rational argumentation. But it is also, and perhaps at the same time, one of the most common (and thus most resilient) artistic strategies of the latter half of the twentieth century. With performativity, one becomes fully conscious that one has tread well beyond the boundaries of the image and is now on the threshold of philosophy.

Translated by Timothy Barnard

Notes

- 1 Éric Michaud, *Histoire de l’art. Une discipline à ses frontières* (Paris: Hazan, 2005), 144–45.
- 2 I make no claim here that “conceptual art” is a “movement” or “school.” On the contrary, as Michèle Thériault argues, conceptual art has a “capacity for inhabiting a diversity of artistic practices” which are not necessarily “conceptual.” See Michèle Thériault, “Filiations Conceptuelles” (exhibition brochure, Leonard & Bina Ellen Gallery, 3 May–14 June 2008), n. p.
- 3 Although Clark has written a variety of texts of a philosophical nature (such as *Limits in Art* which accompanied the eponymous exhibition at the Optica gallery in Montreal

- from 19 to 30 March 1979, and "Parzival by Wolfram von Eschenbach". *Performance*, a booklet accompanying an installation in Quebec City and Calgary in 1980 and 1981, and Toronto in 1982), it should be noted that such tracts have always been written for people attending his installations and performances. Thus, even texts of a properly "philosophical" nature must be regarded in light of their artistic context: the goal of these texts was to *act* upon the viewer in the same way as Clark's corporeal actions and pragmatic installations. In the final analysis, the performance of philosophy parasites artistic space and vice versa, such that the concept of categorical purity, as the early German Romantics (whom Clark often quotes) liked to say, is in the end only a regulative idea.
- 4 See Léonce Paquet, *Les cyniques grecs. Fragments et témoignages* (Ottawa: University of Ottawa Press, 1975), 56.
 - 5 On this topic, see Isabelle Thomas-Fogiel, *Référence et autoréférence. Étude sur la mort de la philosophie dans la pensée contemporaine* (Paris: Vrin, 2005).
 - 6 This untitled performance took place at the Montreal Museum of Fine Arts during the event "Art and Performance Festival" organised by Chantal Pontbriand (13–14 May 1978). For a description of the event, see Rober Racine's review in *Parachute* 13 (Winter 1978): 46.
 - 7 René Payant, "Notes sur la performance," *Parachute* 14 (Spring 1979): 15. Emphasis in the original.
 - 8 Jacob Rogozinski, *Le moi et la chair. Introduction à l'ego-analyse* (Paris: Cerf, 2006), 13ff. Because for Lacan the mirror stage (*stade du miroir*) is the place where the illusion of the ego is generated out of an imaginary experience which makes the subject conscious of his or her carnal finitude, one is entitled, according to Rogozinski, to speak of the mirror (*miroir*) as a site of death (*mouroir*).
 - 9 Tim Clark, "Artist's Statement," *OKanada*, exhibition catalogue (Berlin: Akademie der Künste, 1982), 268. Emphasis in the original.
 - 10 For example, in this performance one hears the utterance "To refuse to come to an agreement with others when reason or occasion demand it is a sign of pride and obstinacy." Here, it is quite clear that the pragmatic context that this text presupposes involves a gesture contrary to what is uttered: one is exhorted to submit to a supreme authority (doing) while at the same time one is invited to be reasonable (saying). One must thus assume the voice of the Master, that ambiguous voice that this text constantly makes heard.
 - 11 This identity, as we will see below, is that between speaking and doing and not logical identity.
 - 12 See Johann Gottlieb Fichte, *The System of Ethics According to the Principles of the Wissenschaftslehre*, translated and edited by Daniel Breazeale and Günter Zöllner (Cambridge: Cambridge University Press, 2005). I will return to this topic, because Fichte figures as a protagonist in one of Clark's key works.
 - 13 This installation was exhibited in the Belgo building in Montreal from 4 to 28 February 1981. Although its title refers to John 15: 2–3, the text found in the

- installation is taken from John 15: 12–13.
- 14 The image is a photograph by August Sander, *Korpsstudent*, 1925, printed from the negative by his son in 1970. It is part of Clark's personal collection. On a formal level, the projection's intermittence suggests the forceful voice found in *A Reading of "On Obedience and Discipline."* This formalism reappears, in various guises, in most of the artist's work, to the point of becoming a geometrical formalism of great significance. I will return to this topic, below.
 - 15 Gilbert Gillot, "Les corporations étudiantes : un archaïsme plein d'avenir (Allemagne-Autriche, 1880–1914)," in *Le Mouvement social* 120 (July–September 1982): 50.
 - 16 Marie-Bénédicte Daviet-Vincent, "De l'honneur de la corporation à l'honneur de la patrie. Les étudiants de Göttingen dans l'Allemagne de la Première Guerre mondiale," in *Le Mouvement social* 194 (January–March 2001): 42.
 - 17 Gilbert Gillot, *op. cit.*, 59. My emphasis. The *Korps* descended from the *Orden* in Jena, whose dissolution Fichte called for to secure individuals against blind submission to hierarchy and to encourage independent thinking. See Xavier Léon, *Fichte et son temps*, vol. 1 (Paris: Armand Colin, 1922–27), 317–68. As Gillot remarks, "...isn't the capital sin [of these organisations] their belief that unity could only be achieved by denying the universal?" (*op. cit.*, 75). Fichte's gesture, therefore, carried out precisely in the name of the universal, should not be attributed, as has too often been done, to a form of authoritarian repression. I mention this only because of the connection made here between Clark's performances and Fichte's concept of performative reflexivity, a discussion of which will conclude this article.
 - 18 Diana Nemiroff, "Tim Clark. David Tomas. Montréal 4–28 February, 1981," *Parachute* 23 (Summer 1981): 37. My emphasis.
 - 19 See Martha Fleming, "Tim Clark. David Tomas. 372, rue Ste-Catherine. Montréal, February 4 to 28," *Vanguard* (May 1981): 34.
 - 20 See Michaud, *op. cit.*, 131.
 - 21 Indeed the Nazi myth is not far off. On this topic, see Michaud's genealogy of the widespread belief in the generation of offspring by means of images in "The Descent of the Image," translated by Nils F. Schott and Eduardo Ralickas, in *Precaious Visualities*, edited by Olivier Asselin, Johanne Lamoureux and Christine Ross (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2008).
 - 22 Nemiroff, "Introduction," *Montréal*, exhibition catalogue (Calgary: College of Art Gallery, 1981), n. p.
 - 23 Rogozinski, *Le moi et la chair*, *op. cit.*, 13.
 - 24 *Ibid.*, 14.
 - 25 See Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the I Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience," in *Écrits: A Selection*, translated by Bruce Fink (New York: Norton, 2002 [1966]), 3–9.
 - 26 I have borrowed this term from Rogozinski. By egocide (*égicide*), he understands any proposition which involves the death of the ego. Its kernel is the utterance "I am

- dead." See Rogozinski, *Faire part. Cryptes de Derrida* (Paris: Lignes & Manifestes, 2005), 50ff. See also, by the same author, "Contre les égicides," in *Le moi et la chair*, *op. cit.*, 19-91. In French, the term also references the *régicide* of 1793.
- 27 Rogozinski, *Le moi et la chair*, *op. cit.*, 68. Emphasis in the original. See also pages 63, 83 and 88.
- 28 See J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, edited by J.O. Urmson and Marina Sbisa (Cambridge: Harvard University Press, 1975 [1955]).
- 29 This letter is taken from an editorial in the magazine *Soldier of Fortune* from the 1970s.
- 30 For Lacan, the screen is one of the functions of the "picture" [tableau] and thus a form of the mirror stage. The screen mediates between the gaze and the subject. See Jacques Lacan, "What is a Picture?," in *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Jacques Alain-Miller and translated by Alan Sheridan (New York: Norton, 1978 [1973]), 107.
- 31 For an archaeology of the museum subject, see David Tomas's essay "Tim Clark's Deipnosophistae: An Art of Aesthetic Vice?," *Parachute* 71 (July-September 1993): 24-27.
- 32 *Fichte/Schelling. Correspondance (1794-1802)*, edited, translated and with an Introduction by Myriam Bienenstock (Paris: PUF, 1991).
- 33 My reading of the issues at stake in Fichte's philosophy is borrowed from Thomas-Fogiel. See Thomas-Fogiel, *Critique de la représentation. Étude sur Fichte* (Paris: Vrin, 2000), 61ff.
- 34 *Ibid.*, 251ff.
- 35 Mary Warnock, *Ethics since 1900*, 3rd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1960), 143-44. My emphasis.
- 36 Fichte, *Foundations of Transcendental Philosophy (Wissenschaftslehre) nova methodo (1769/99)*, edited and translated by Daniel Breazeale (Ithaca: Cornell University Press, 1992), 110.
- 37 Thomas-Fogiel, *Critique de la représentation*, *op. cit.*, 291.
- 38 On this topic see Thomas-Fogiel, *Le concept et le lieu* (Paris: Cerf, 2008).

Works / Œuvres

[1] Veit & Comp., Berlin, 1845/1846. [2] Presses Universitaires de France, Paris, 1991 p. 150-151

Installation, 1992 / Black modernist style table with cut-out central square, glass, anodized aluminium rods, mirror and copy of *Fichte/Schelling. Correspondance (1794-1802)*, Paris, PUF, 1991 / Table noire de style moderniste avec carré découpé au centre, verre, tiges d'aluminium anodisé, miroir et exemplaire de *Fichte/Schelling. Correspondance (1794-1802)*, Paris, PUF, 1991

Deipnosophistae p. 152-155

Installation, 1993 / Table and limited edition book (3) / table et livre à tirage limité (3)

Livres pour hommes p. 156-157

Installation, 1994 / 1940s style grey metal office desk, display mechanism, 19th-century edition of the work of the German writer and botanist, Adelbert von Chamisso, edition of *Die unsichtbare Loge (The Invisible Lodge)*, by Johann Paul Friedrich Richter, chair with an anodized aluminium extension / Bureau en métal gris de style années 1940, dispositif de présentation, édition du XIX^e siècle de l'œuvre de l'écrivain et botaniste allemand, Adelbert von Chamisso, édition de *Die unsichtbare Loge (La loge invisible)*, de Johann Paul Friedrich Richter, chaise avec rallonge en aluminium anodisé

The Glass Book p. 158-159

Object / Objet, 1994 / Rectangular box formed of six machined plates, one anodized aluminium plate, block of optical glass with an etching, straight razor / Boîte rectangulaire formée de six plaques usinées, plaque d'aluminium anodisé, bloc de verre optique gravé, rasoir droit

Melancholy of Maleness p. 160-165

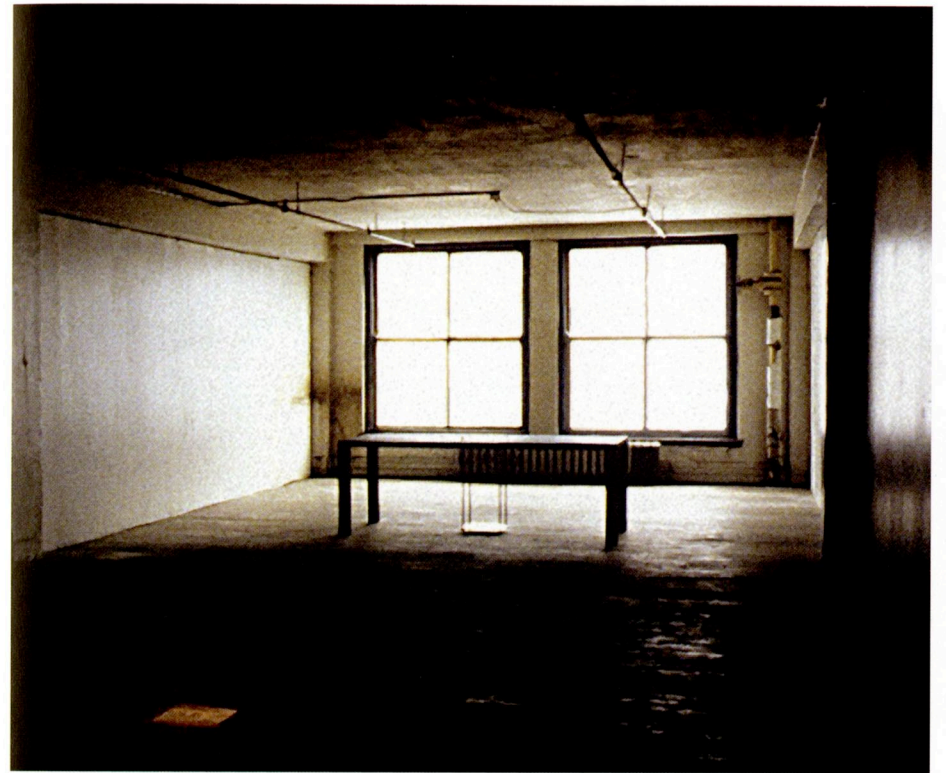
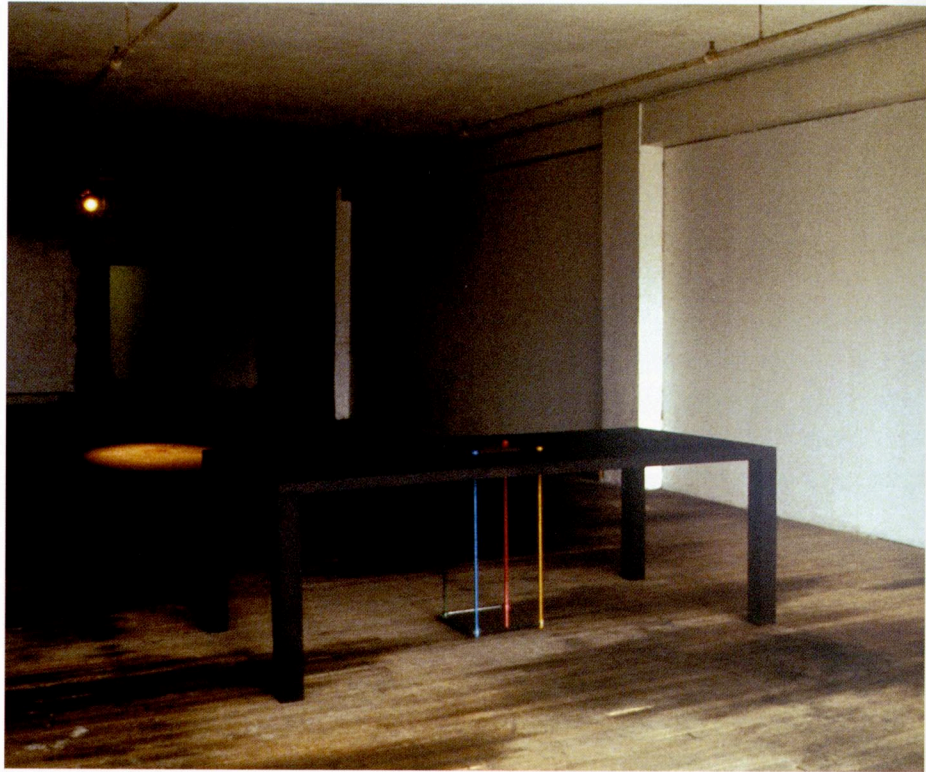
Installation, 1996 / Set of six diptychs, each comprising a framed black-and-white print and a framed set of Iris prints, single framed diptych, object composed of two Russian bayonets glued together / Ensemble de six diptyques, chacun constitué d'une épreuve en noir et blanc encadrée et d'un ensemble d'épreuves Iris encadrées, diptyque à cadre unique, objet composé de deux baïonnettes russes collées ensemble

Shirt p. 166-167

Proposal / Proposition : Musée d'art contemporain de Montréal, 1996

A Reading of Three Chapters from the Novel, Blood Meridian, or the Evening Redness in the West, Written by the Southern, American Novelist Cormac McCarthy p. 168-171

Video / Vidéo, 2003 / Duration 96 min. / Durée 96 min



les édifices

LES EDIFICES

1594-1600 Pendant la construction d'un tunnel souterrain faisant partie d'un plan qui vise à détourner le cours de la rivière Sarno jusqu'à la villa du comte Muza Tuttaville, des ouvriers découvrent des tableaux ainsi que des inscriptions. Une inscription en particulier, «*decurio Pompeiis*», aurait pu leur confirmer qu'ils creusaient sur le site même de la ville romaine de Pompéi, laquelle fut détruite en l'an 79 lors de l'éruption du Vésuve qui ensevelit également Herculaneum et Stabia. La véritable importance de ces mises au jour, cependant, ne fut pas saisie et ce n'est qu'en 1763 que l'identité du site fut finalement établie.

1709-1710 À Resina, petite ville italienne située tout juste au sud de Naples, un paysan travaillant à l'excavation d'un puits découvre une quantité importante d'albâtre et de marbre, particulièrement de *gallo antico*, variété de marbre jaune très appréciée des architectes romains. Cette première découverte mène à celle, en 1738, de la cité d'Herculaneum.

1739 Le roi de Bourbon, Charles des Deux-Siciles, qui avait décrété qu'on procède à de nouvelles excavations à Herculaneum, ordonne que le Museo Borbonico serve à accueillir les artefacts provenant de ce site. La fondation de l'Académie d'Herculaneum suivra en 1775.

1748-1763 Environ onze années après la découverte d'Herculaneum, une fresque est retrouvée, dans une forme intacte, à l'intérieur de ce qui était autrefois une salle à manger. Ceci amène l'ingénieur en chef, l'Espagnol Roque de Alcubierre, à examiner le tunnel de 1594. Il conclut sur la nécessité de fouilles plus avancées, lesquelles aboutissent à la découverte de l'inscription «*respublica Pompeinorum*» (la république de Pompéi).

1757-1758 On met à jour des fresques, qualifiées de lascives par leurs découvreurs, et une petite statue de marbre, considérée obscène, re-

présentant un satyre (divinité sylvestre généralement mi-homme/mi-bouc ou mi-cheval) forniquant avec une chèvre. Cette représentation de Priape, dieu de la Génération et protecteur des Jardins souvent caractérisée par un imposant pénis en érection, est placée, selon les ordres du roi Charles, dans le Musée royal de Portici avec la stricte ordonnance «*que personne ne soit autorisé à y avoir accès*».

Pour l'Europe chrétienne post-médiévale, et surtout pour les membres de sa culture savante, l'existence même de cette chose offensive venait ébranler l'interprétation hautement idéaliste qu'ils avaient développée de la nature de l'antiquité classique. Tout artefact retrouvé devenait, du moins en principe, un objet de vénération et, dans un contexte où florissait l'intérêt pour l'histoire de l'art et l'archéologie, il servait de base au développement d'hypothèses globales pour expliquer tous les artefacts.

Bien que ces facteurs idéologiques empêchassent d'office la destruction des artefacts lubriques, ces derniers posaient toutefois des problèmes délicats quant à leur préservation et à leur accessibilité. On arriva à une solution: créer une «*pièce verrouillée*» à l'intérieur du Museo Borbonico. En 1819, suivant les directives de François 1^{er}, duc de Calabre, le conservateur du musée plaça cent deux objets dans le «*Gabinetto degli oggetti osceni*» (Cabinet des objets obscènes). Cette dénomination allait changer en 1823 pour devenir «*Gabinetto degli oggetti riservati*» ou «*Cabinet des objets privés ou secrets*». François 1^{er} déclara que seules les «*personnes d'âge mûr et de moralité irréfutable*» pouvaient y être admises, ce qui voulait dire, en fait, seulement ceux qui possédaient une «*autorisation royale en bonne et due forme*» ou suffisamment d'argent pour soudoyer le gardien/conservateur.



Pendant toutefois que nous sommes occupés
de cette poursuite (de la connaissance vraie) et travaillons à maintenir notre entendement
dans la voie droite, il est nécessaire que nous vivions;
nous sommes donc obligés avant tout de poser certaines règles
que nous tiendrons pour bonnes et qui sont les suivantes.

[6] I. Mettre nos paroles à la portée du vulgaire
et faire d'après sa manière de voir tout ce qui ne nous empêchera
pas d'atteindre notre but [...].

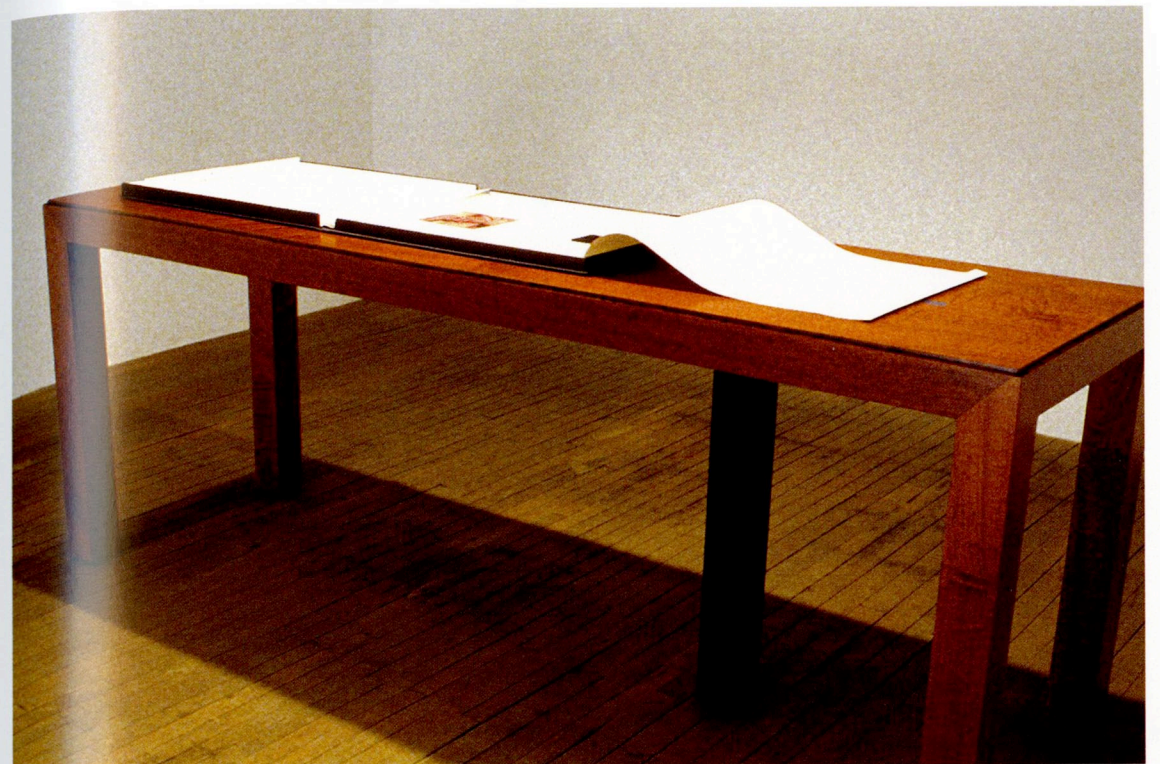
[8] III. Rechercher enfin l'argent, ou tout autre bien matériel,
autant seulement qu'il est besoin pour la conservation de la vie
et de la santé et pour nous conformer aux usages de la cité,
en tout ce qui est n'est pas opposé à notre but.

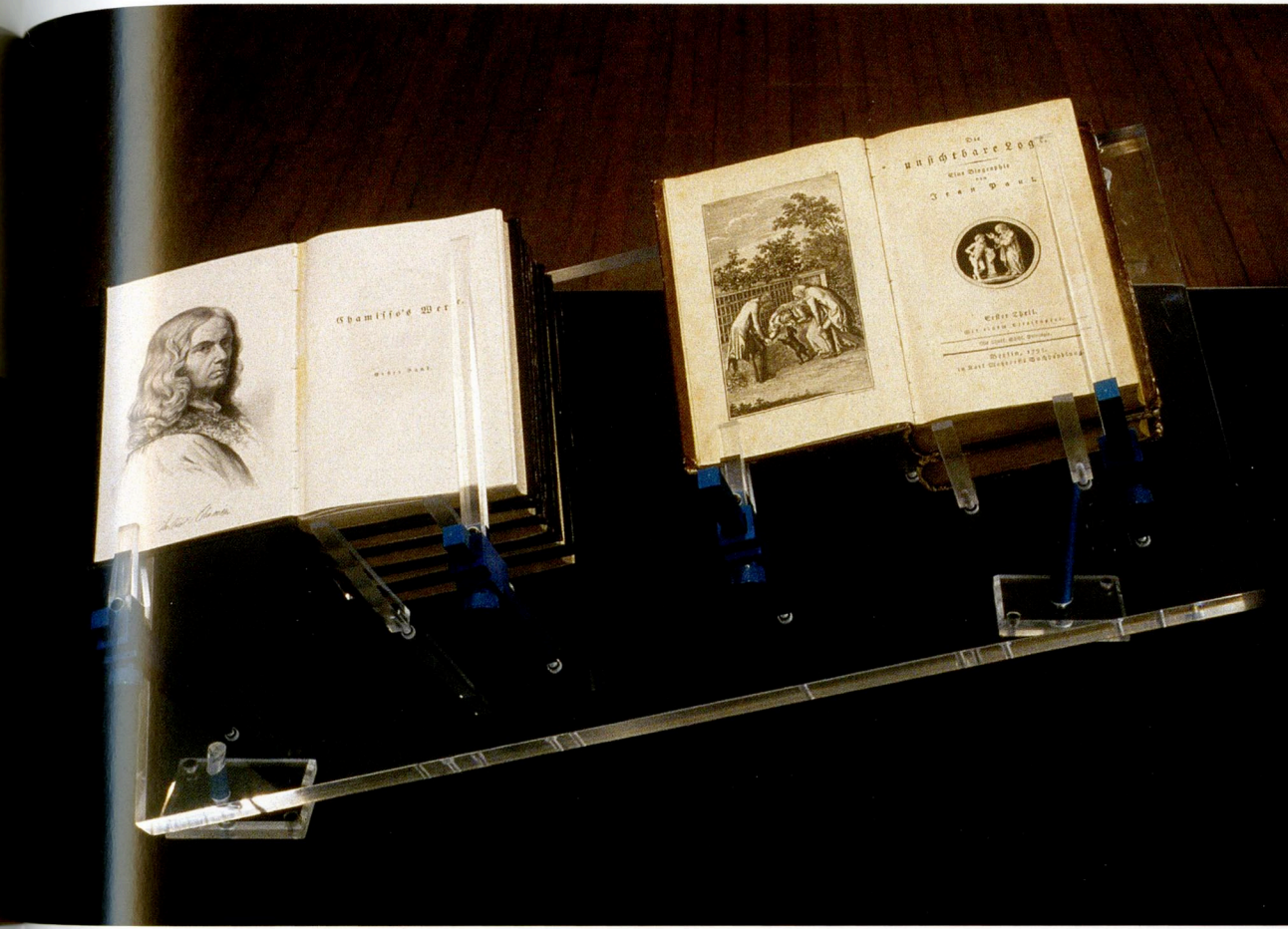
Baruch Spinoza, Traité de la Réforme de l'entendement,
publié pour la première fois en 1677, à Amsterdam,
dans une édition posthume de ses manuscrits.

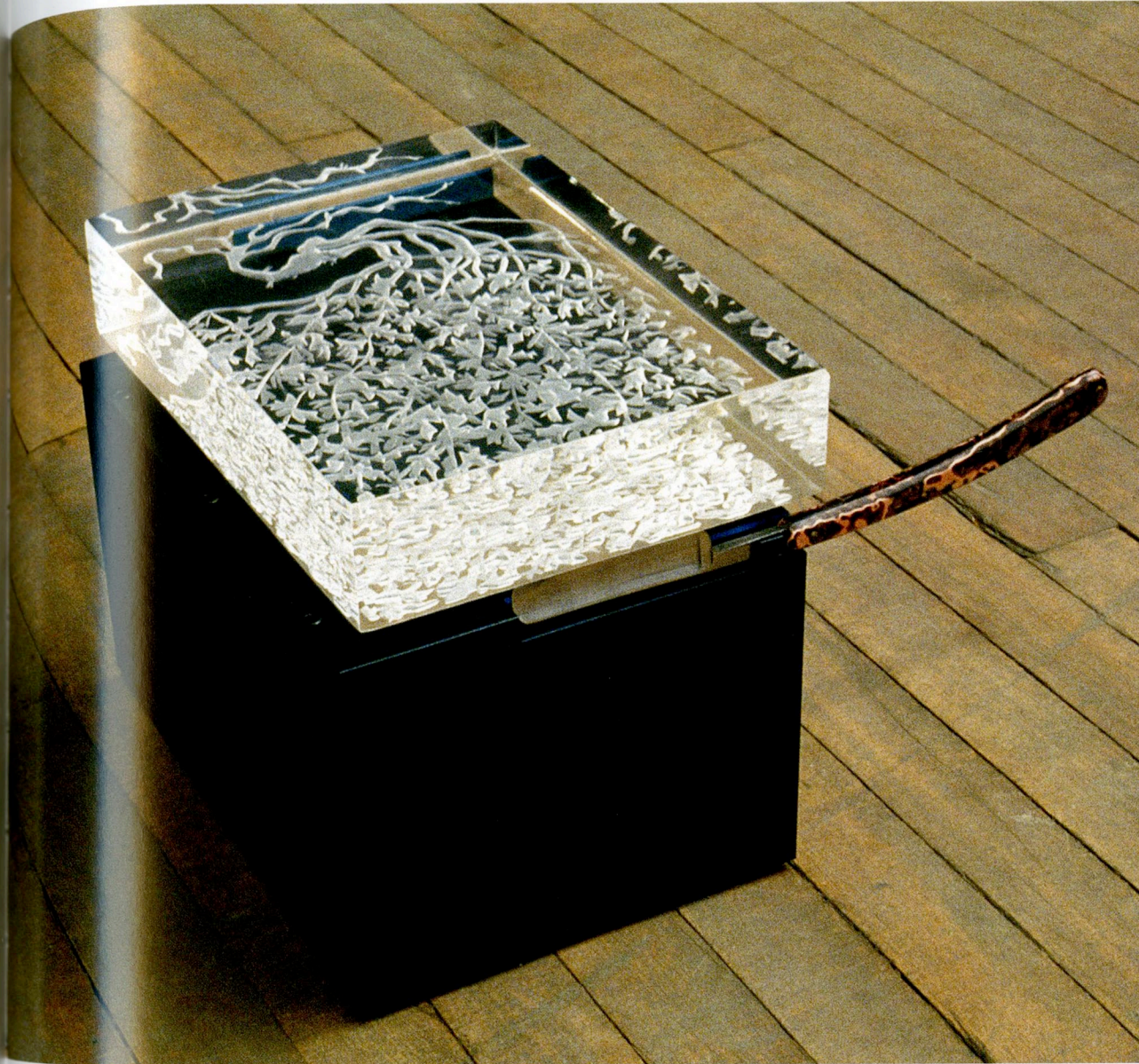
UN PORTAFOGLIO TIRÉ À TROIS EXEMPLAIRES

réalisé par Tim Clark, Montréal,
Québec, 1993

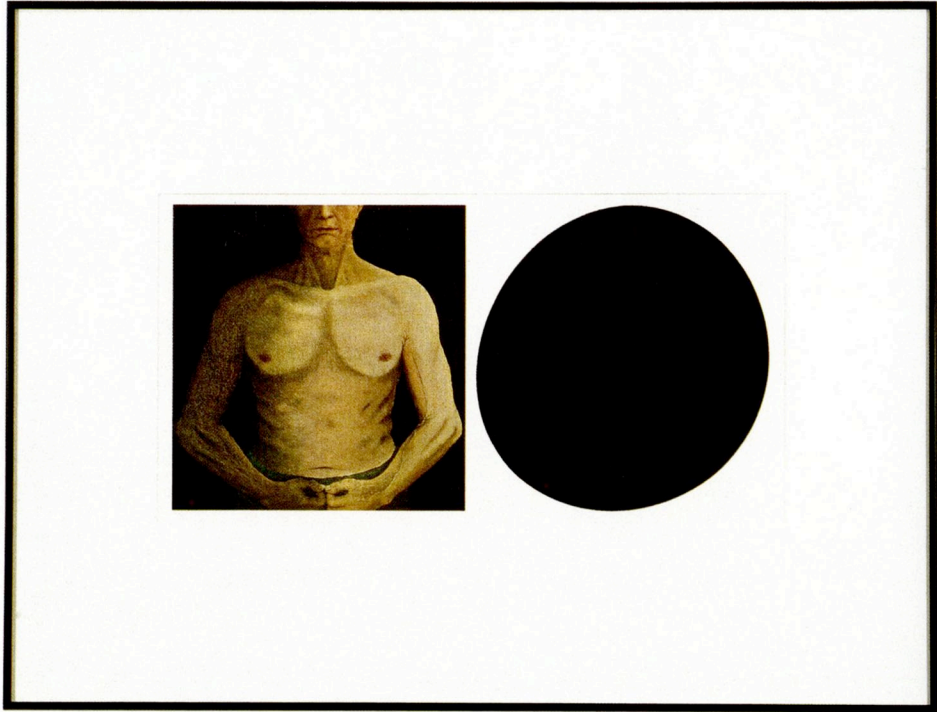
Coffret produit par La Tranchefile
Composition et impression à la main
par Gilles Bédard, Montréal

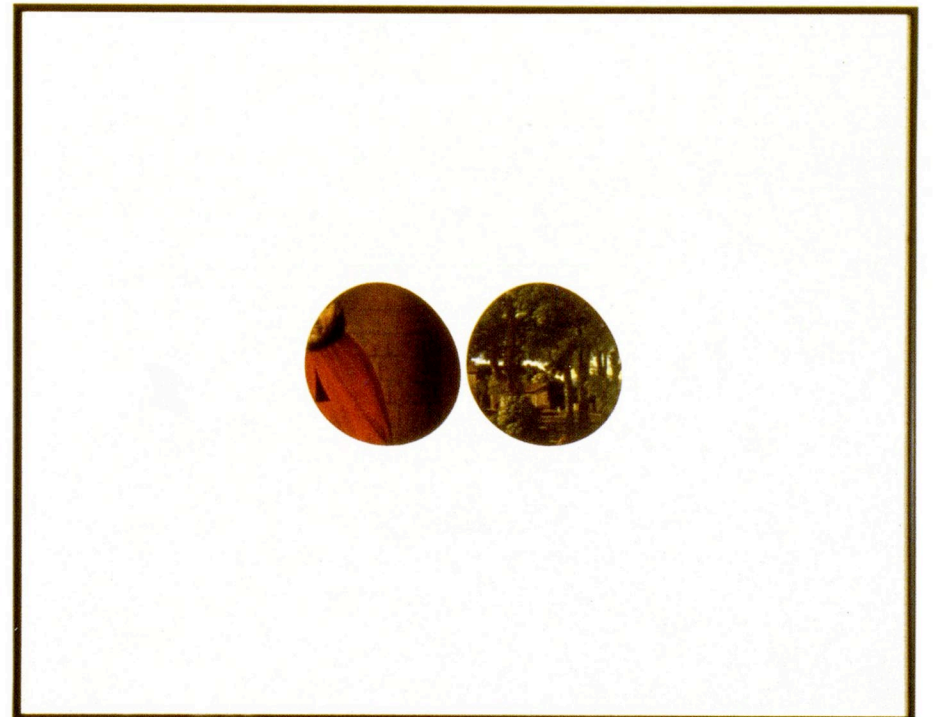








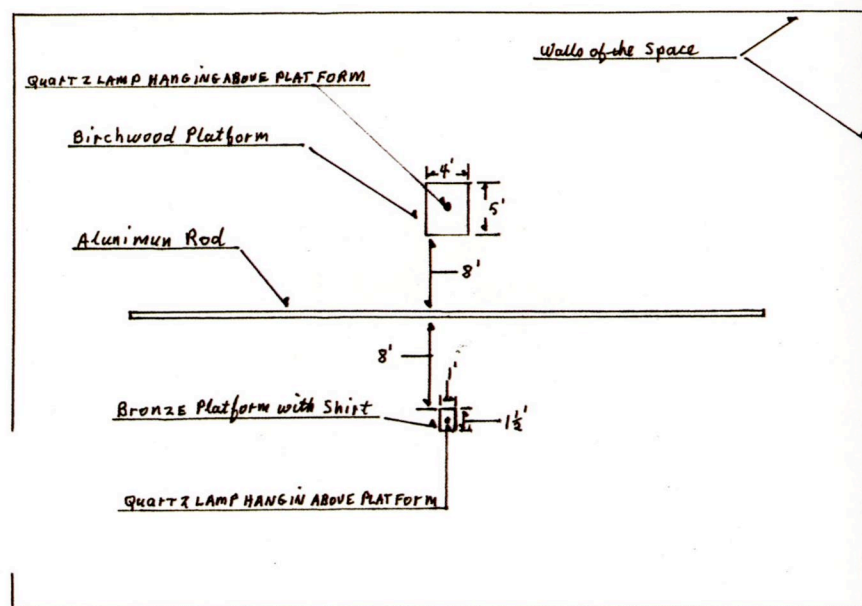




Proposal for Project Space, Musée d'art contemporain

Title of Project: SHIRT

Overhead Plan of Exhibition Space



LOI

Relative à l'emploi des biens des ci-devant Ordres royaux, hospitaliers & militaires de Notre-Dame du Mont-Carmel, & de Saint-Lazare de Jérusalem.

Donnée à Paris, le 28 Mars 1792.

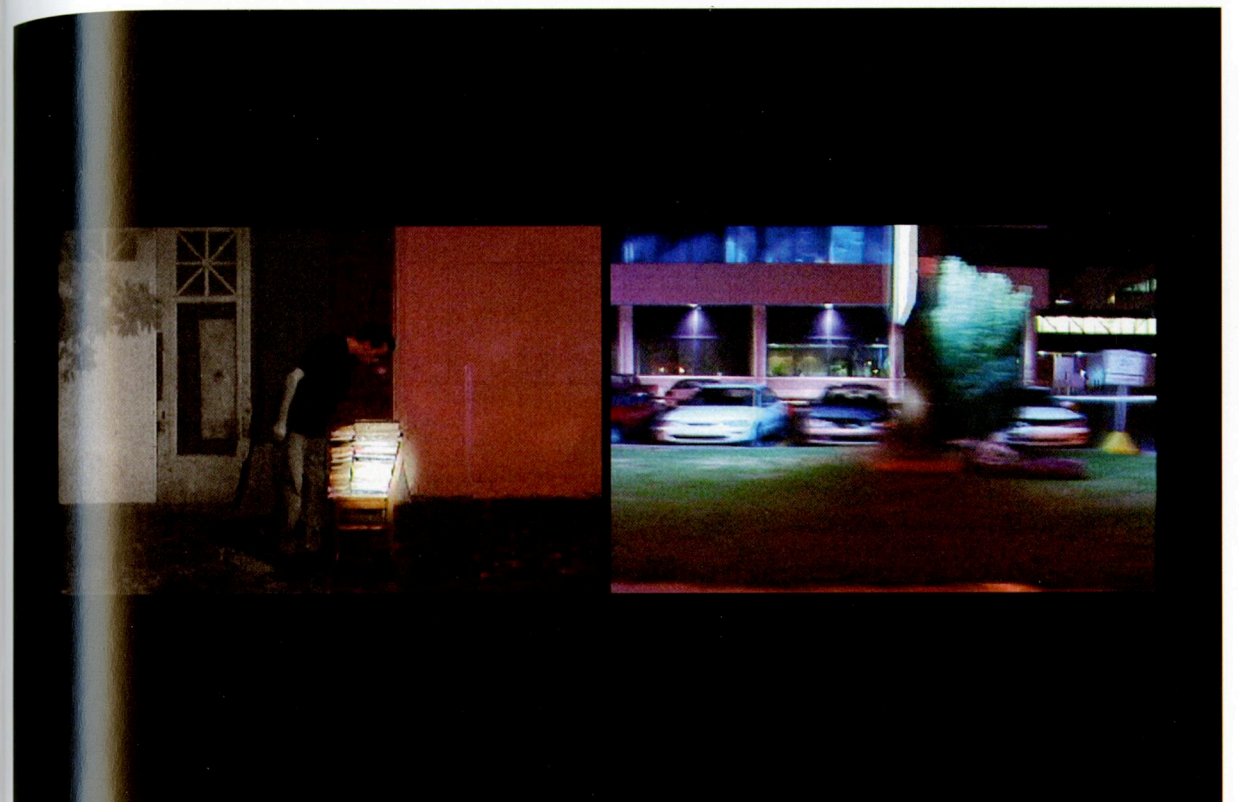
LOUIS, par la grâce de Dieu, & par la Loi constitutionnelle de l'État, ROI DES FRANÇOIS : A tous présents & à venir ; SALUT.

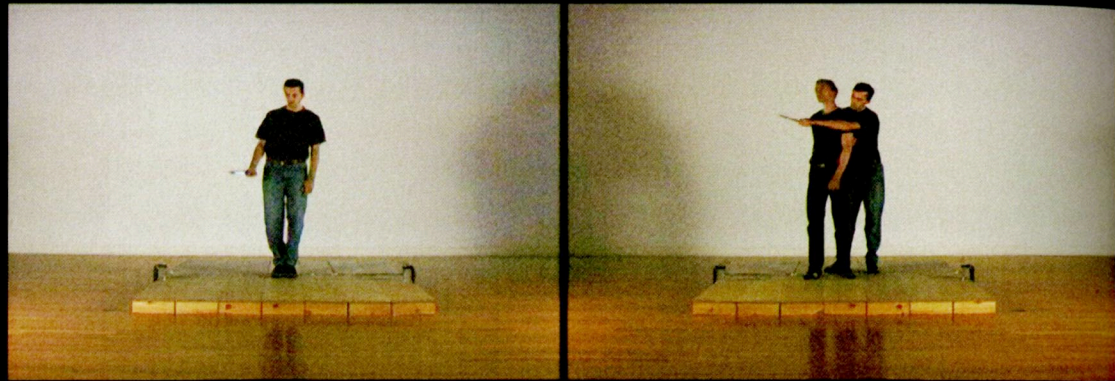
L'Assemblée Nationale a décrété, & Nous voulons & ordonnons ce qui suit :

DÉCRET DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE, du 17 Mars 1792, l'an 4.^e de la Liberté.

L'ASSEMBLÉE NATIONALE, après avoir entendu la seconde lecture qui lui a été faite au nom de son comité des domaines, du projet de décret sur l'emploi des biens des ci-devant ordres royaux, hospitaliers & militaires de Notre-Dame du Mont-Carmel & Saint-Lazare de Jérusalem.

A





The social functions of the artist and the work of art have been changing over the last twenty-five years. They no longer appear to coincide with a hundred-year-old avant-garde tradition whose ambitions were first clearly exposed in Marcel Duchamp's complex and intellectually demanding work and that reached the limits of its aspirations in the anti-institutional, dematerializing ideational strategies of conceptual art. It is difficult, for example, to apply the word "avant-garde" to visual products conceived for widespread public consumption and that operate as provocative distractions for the masses. The word also sounds awkward today because the economic and cultural composition of the art world, and the current evolutionary state of advanced production, storage and distribution technologies, favour centralized forms of social interaction and prestigious, economically integrated and well governed institutions for the presentation of art.¹ These conditions for the production and display of works of art are different from those of the 1960s and 70s, a period—perhaps the last one in recent history—to be distinguished by a rebellious climate of change and uninhibited artistic experimentation. The artistic creations of this period are now the archives of unusual and challenging models of the artist and work of art.² Most of these models are in the tradition of the avant-garde. A few are associated with its more complex and intellectually challenging practices.

These models are important because they provide insights into possible directions for the development of art at a time when it is subject to the pressures of an entertainment- and mass media-based democracy and the unprecedented demand for commodities that can be easily integrated into a global—neo-liberal or conservative—free-market economy.³ Their critical and historical values are enhanced by the artist's assimilation (in the Anglo-American world) into a university system that is no longer considered (by the dominant political authorities and university administrations) to be independent of this economy.⁴ These are the new socio-political conditions in which the functions of the work of art can be explored and re-evaluated. One of these functions is related to the role of the university in the education of the artist and the production of the work of art. Another has to do with the limits of art. Tim Clark's works of art are a product of the former and are focused on the latter.

The production of Clark's work has taken place against the backdrop of the university and its academic culture. He shares this background with other artists of his generation and most, if not all, young Anglo-American artists today. Philosophy is the dominant intellectual force that has guided his work's development. It leads to the work of Joseph Kosuth and to Clark's admiration for Adrian

Piper, a first-generation conceptual artist, Afro-American feminist, Harvard philosophy graduate and former professor of philosophy at Wellesley College. Philosophy provides the frame of reference and the discipline of mind through which Clark's works have been conceived and presented. However, what separates Clark from other artists of his generation is the way in which he has integrated philosophical and artistic influences and how these strains of thought and practice have been amalgamated and directed at the question of limits in art.⁵

While the university has provided Clark with an infrastructure and its disciplines (philosophy, studio arts and art history) have provided him with tools and expertise, the complexity of his visual practice has been modulated by a semi-professional form of autodidacticism. He never completed his philosophy degree, he was not formally trained in art until he pursued graduate studies in the mid-1970s, and he was not "professionally" implicated in the disciplinary developments of philosophy and art history.⁶ This form of independence ensured a degree of freedom—of critical autonomy—that was congruent with the tradition of the avant-garde. The loose framework of references to conceptual and performance art reinforced this autonomy and helped to produce a hybrid "disciplinary" work and visual experience. Non-materialist historical strategies and an interest in contradictory social issues and their relationship to the way a viewer assimilates a work of art according to his or her expectations were articulated through complex visual and formal propositions to produce intellectually challenging works. They targeted a viewer's habitual modes of thinking and his or her socio-aesthetic expectations in order to activate their capacities of conflict resolution and clear the way for new perspectives on the world. These are strategies that are not normally associated with academic practices.

However, an examination of the history of Clark's practice reveals a gradual displacement of references and working methods and a renewal of production under different conditions. A first shift took place almost imperceptibly over an eighteen-year period beginning in 1985 (when Clark first decided to stop producing performances because of their emotional and physical demands and the changing social and political climate of the milieu in which he operated). It ended in 2003 when he realized that art and academic production inhabited very different creative universes and chose, as a consequence, to pursue the latter form of research.⁷

Another shift overlaps with the first and pivots around the year 2003 and the screening of the final version of his feature-length video *A Reading of "Blood Meridian, or the Evening Redness in the West," by the Southern, American Author Cormac McCarthy*.⁸ It began in 2001 with Clark's involvement with the foundation of Hexagram, an inter-university new media research institute, and it was well established by 2005 when he produced a series of academic papers that dealt with new subject matter such as artificial evolution and artificial intelligence. This

series established the priority, in Clark's activities, of systemic disciplinary research into the limits and expanding boundaries of "intelligence" as defined and redefined by interaction between humans and machines.⁹

The move toward academic research is, however, considered by Clark to be perfectly in keeping with the research paradigm first implied in conceptual art and explicitly advanced, if inconsistently pursued, by conceptual artists such as Kosuth, Art & Language and Hans Haacke, or professionally promoted by the dual artistic and academic career of someone such as Adrian Piper.¹⁰ The art object's materiality is, in keeping with the parameters established by this stream of conceptual art, subsumed to the dictates of ideas and harnessed to probing the epistemological, institutional and socio-political limits of art. Its natural extensions are the book, writing and research, objects and activities that are common to Clark's performances and table installations.

Ultimately, it is the role of books, texts and words in defining and transmitting ideas, and their place in society as well as their functions in redefining what an artist does and what systems of references he uses in producing his art that seeps out of the interstices of Clark's artwork and research activities. Their roles are addressed in this oblique fashion because of the objectives that he has set himself and the way that he uses knowledge and the disciplines he engages with, from philosophy to art history and beyond to computer science and artificial intelligence.

Clark's artistic career can be interpreted as the permutation of a set of questions. They are disguised as individual visual propositions that have been presented as a sequence of works of art. What are the functions of the artist and the work of art when they are harnessed to questions of language and ethics and directed at habitual forms of behaviour? How does a particular set of historical and disciplinary references shape visual propositions and hone their contents and patterns of association in order to better serve the purpose of placing the artist, his art and its viewers in situations of conflict in relation to systems of belief, social paradigms and basic cosmologies? How are three-dimensional propositions "designed" and constructed in order to target the contradictions that might exist in a viewer's belief system and to trigger an appropriate process of self-examination? What happens to the relationship between a work's visual logic and the viewer's system of belief—this delicate articulation of visual and intellectual checks and balances, tensions and fissures—when the viewer realizes that the artist is in some sense detached from the "work" of art, that he is in fact conducting a kind of "social" experiment designed to expose psycho-social limits and boundaries?¹¹ Each of these questions is posed by an individual work of art on its own terms. But each of them also raises the question of the "radical" implications of research-based conceptual art and its disciplinary aspirations (to rationally and logically test and expand the boundaries of art beyond the world of objects, traditional representational categories and centralized, institutionalised

delivery systems). They also raise questions about the contradictions that exist today between an avant-garde history of art, university-based systems of thought (with their ethical codes for human research) and the products of a new set of cultural imperatives produced by dominant socio-political and economic forces whose objective is to assimilate and normalize deviant forms of social activity. They are questions that demand clear answers even if they are confronted with indifference or embarrassed silence.

Clark is still producing visual work today. It consists of articles. He is also working on books. Although this form of work no longer appears to operate in the art world and in terms of the same kinds of viewers and expectations that one finds in a gallery or museum, it can be considered to be an extension of Clark's "performances for the audience." Clark's research into artificial evolution and artificial intelligence is not only an extension of what he describes as his "critical engagement with the socio-political and materialist nature of the 'world' we live in."¹² It is also, in a very subtle and almost imperceptible way, a "critique of the standard institutional setting for the viewing and production of art."¹³ The question of limits is no longer explicitly posed in visual (formal and aesthetic) terms. It is now posed through a form of critical activity (nourished by the history of Clark's use of conceptual art) that has been stripped of the straightjacket imposed by the socio-psychological and aesthetic and cultural expectations promoted by galleries and museums.

However, this displacement also coincides with the emergence of a new kind of spectator characterized by a peculiar absence of psychological and socio-cultural complexity. This type of viewer is broadly defined in statistical terms. It is an amalgam of numerical data (such as the number of gallery visitors per hour or per day that can be attributed to a particular exhibition). It is a kind of viewer that is not subject to crisis or contradiction. It can be gradually and conveniently refined by special educational programs designed to facilitate the most unambiguous and transparent reception of a work of art according to the most basic principles of pleasure: instant gratification and uninhibited comprehension. These principles are associated with a world that is free of contradictions and they produce an experience that is suspended beyond the intricate world of everyday events. Educational panels, new wireless communications technologies, and spectacular media and entertainment presentations ensure that the work of art's conditions of reception are reprogrammed, in the direction of simplicity and accessibility, in order to be seamlessly integrated into a new operating environment geared to uncompromised communal pleasure. This model viewer, so different from the one envisaged by Clark in his performances, is the product of the same culture that has embraced the future of artificial intelligence with its promise of programmed knowledge and creativity. This suggests that there is an underlying logic to Clark's shift from the production of works of art to academic research and that this logic extends beyond the confines of the academy.

What are the criteria of selection that are suggested by the comparison between these new conditions of reception and the alternative social functions for works of art and the artist proposed by the history of Clark's practice and its relationship to conceptually-based research practices? They can be simply presented in the form of a series of interlocked choices: complexity or simplicity; social ambiguity and the tensions associated with contradictory experiences, or visual entertainment; a heightened sense of self-consciousness and self-questioning based on subtle and time consuming intellectual engagement, or planned collective pleasure. The distinctions operate as boundaries—as limits—to two worlds that can rarely co-exist because they are the products of antithetical intellectual economies and art histories. One is represented by Clark's career and its recent academic re-articulation which extends the logic of research-based conceptual art. The other is represented in large measure by the highly programmed world of contemporary institutionalized art and the new economies (including university economies) that sustain it. Note the common environments, the complex roots of a career and the antithetical models of art and the artist. The choice is not only between different traditions and futures. It is also a matter of how we engage with history and the reasons for our desire to reinvent it.

David Tomas

Notes

- 1 It is interesting and thought-provoking to think of the Centre Georges Pompidou's "open public spaces" or the Tate Modern's Turbine Hall in terms of collectively defined, centralized and normalized forms of social interaction and then to compare them to other sites of mass entertainment (football and other forms of stadium-based activities). While the events presented and the infrastructures that define spectatorship, or viewing conditions, do not overlap in structure or objectives, there is an unusual resonance between the scale and impersonality of the collective events presented in each case and the way that they re-articulate individual consciousness and dissipate it through an anonymous collective experience.
- 2 The most obvious examples are provided by Hans Haacke's real-time social systems art and Gordon Matta-Clark's urban interventions.
- 3 There is a distinction that should be made here between works of art that critically engage with this economy, works that deliberately exploit it in order to further explore its characteristics, and others that simply and uncritically acquiesce in the dominant modes of exchange that are proposed or imposed by these new economic conditions. My objective in this article is not to discuss these alternatives but rather to point to another model that exists beyond these common ones. This is the model that promotes complex or intellectually demanding conditions of reception as a precondition for a work of art's intellectual and aesthetic digestion. The model is interesting because it

sanctions a radically different vision of the world and of human behaviour and education. It is also particularly resistant to institutional assimilation under the ideology of reception imposed by the existing economic and cultural regimes I have noted.

For a revealing articulation of this economic integration, see Hexagram's mission statement, in particular the reference to the fact that it brings together "artists, scientists, engineers and students from universities, and independent artists and researchers, with partners from the cultural sector and industry": http://www.hexagram.org/spip.php?page=about&lang=en&id_rubrique=13&id_article=53&sid=1

This institute for "research/creation" in media arts and technologies was co-founded in 2001 by the University of Quebec at Montreal (UQAM) and Concordia University in Montreal to support the work of university-based "artist/researchers."

- 5 See also my essay "Limits in Art" and Eduardo Ralickas's essay "Egocide: A User's Guide" in this volume.
- 6 See, for example, Tim Clark's statement of filiation in "Notes," published in *Parachute* 13 (Winter 1978): 40.

In terms of formal education in photography or any other form of fine arts, I have none, except for a workshop with the American photographer Minor White. . . . My actual formal education is in philosophy, the main area of research being 20th Century English analytical philosophy.

This is followed (on page 42) by the statement that his work "is not a function of conceptual art" (because the "ideational premises" behind the conception of a work are not revealed prior to viewing it) and that "the type of art information dealt with is traditional in aesthetics, and visual/formalistic in nature." Thus, the system of references involved in the production of Clark's early conceptually informed work is conditioned by disciplinary and conceptual art references, but not necessarily in either a pure "academic" or narrow conceptual art sense. With *Limits in Art* the references will become clearer, but they will still remain loosely tied to their origins. Later works are developed under the same conditions.

- 7 See the Tim Clark "Chronology" elsewhere in this volume.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 E-mail communication with the author, 31 July 2008.
- 11 The set of questions and the nature of their visual manifestations clearly differentiates Clark's practice from that of Vito Acconci or Chris Burden.
- 12 E-mail communication with the author, 31 July 2008.
- 13 *Ibid.*

Épilogue. La complexité et les limites contemporaines de l'art

Les fonctions sociales de l'artiste et de l'œuvre d'art se sont transformées au cours des vingt-cinq dernières années. Elles ne semblent plus coïncider avec la tradition centenaire de l'avant-garde dont les ambitions ont d'abord été clairement exposées dans le travail complexe et intellectuellement exigeant de Marcel Duchamp et dont les aspirations ont atteint leurs limites dans les stratégies idéationnelles de dématérialisation anti-institutionnelle de l'art conceptuel. Il est difficile, par exemple, d'appliquer le mot «avant-garde» à des produits visuels destinés à une consommation publique très large et qui opèrent à la manière de divertissements servant à distraire les masses. Ce mot a une consonance étrange aujourd'hui parce que la composition économique et culturelle du monde de l'art de même que l'état d'évolution actuelle des technologies avancées de production, d'entreposage et de diffusion favorisent les formes centralisées d'interaction sociale et les institutions prestigieuses, économiquement intégrées et bien administrées pour y présenter de l'art¹. Ces conditions de production et de présentation des œuvres d'art diffèrent de celles des années 1960 et 1970, période — peut-être la dernière dans l'histoire récente — marquée par un climat rebelle de changement et par des expérimentations artistiques de tout genre. Les créations artistiques de cette période constituent maintenant des archives offrant des modèles d'artistes et d'œuvres d'art insolites et provocants². La plupart de ces modèles s'inscrivent dans la tradition de l'avant-garde. Quelques-uns sont associés à ses pratiques les plus complexes et intellectuellement stimulantes.

Ces modèles sont importants parce qu'ils donnent un aperçu des directions possibles pour le développement de l'art, à une époque où celui-ci se trouve soumis aux pressions d'une démocratie basée sur le divertissement et sur les médias de même qu'à la demande sans précédent de marchandises pouvant être facilement intégrées à une économie mondiale de marché libre, qu'elle soit néolibérale ou conservatrice³. Leurs valeurs critiques et historiques sont mises en relief par l'assimilation de l'artiste (dans le monde anglo-américain) dans un système universitaire qui n'est plus considéré (par les autorités politiques et les administrations universitaires dominantes) comme étant indépendant de cette économie⁴. Ce sont les nouvelles conditions sociopolitiques dans lesquelles peuvent être explorées et réévaluées les fonctions de l'œuvre d'art. L'une de ces fonctions est liée au rôle de l'université dans la formation de l'artiste et dans la production de l'œuvre d'art. Une autre concerne les limites de l'art. Les œuvres d'art de Tim Clark sont le produit de la première et portent sur la seconde.

Clark a réalisé son travail contre la toile de fond de l'université et de sa culture académique. Il partage ce contexte avec d'autres artistes de sa génération et avec

la plupart des jeunes artistes nord-américains aujourd'hui, sinon tous. La philosophie est la force intellectuelle dominante qui a guidé l'élaboration de son œuvre. Elle conduit à Joseph Kosuth et à son admiration pour Adrian Piper, artiste conceptuelle de la première génération, féministe afro-américaine, diplômée en philosophie de Harvard et ancien professeur de philosophie au Wellesley College. La philosophie offre le cadre de référence et la discipline intellectuelle à partir desquels Clark conçoit et présente ses œuvres. Cependant, ce qui sépare Clark d'autres artistes de sa génération, c'est la manière dont il a intégré ses influences philosophiques et artistiques, et comment ces champs de pensée et de pratique ont été fusionnés et orientés vers la question des limites de l'art⁵.

Si l'université lui a fourni une infrastructure et si ses disciplines (philosophie, arts plastiques et histoire de l'art) lui ont donné des outils et une expertise, la complexité de la pratique visuelle de Clark a été modulée par une sorte d'autodidactisme semi-professionnel. Il n'a jamais terminé ses études philosophiques, il n'a pas reçu de formation professionnelle en art jusqu'à ce qu'il poursuive des études de deuxième cycle au milieu des années 1970, et il n'a pas été « professionnellement » engagé dans les développements disciplinaires de la philosophie et de l'histoire de l'art⁶. Cette forme d'indépendance lui a assuré un certain degré de liberté — d'autonomie critique —, en accord avec la tradition de l'avant-garde. Le cadre peu rigide de références à l'art conceptuel et à la performance a renforcé cette autonomie et a contribué à produire un travail « disciplinaire » et une expérience visuelle hybrides. Des stratégies historiques non matérialistes et un intérêt pour des enjeux sociaux contradictoires, ainsi que leur relation à la manière dont un regardeur assimile une œuvre d'art selon ses attentes, ont été articulés à travers des propositions visuelles et formelles complexes afin de produire des œuvres stimulantes sur le plan intellectuel. Celles-ci visaient les manières de penser habituelles du regardeur et ses attentes socio-esthétiques en vue d'activer ses capacités à résoudre des conflits et d'ouvrir la voie à de nouvelles perspectives sur le monde. Ce mélange de disciplines et de stratégies visuelles se démarquent de celles normalement associées à une pratique académique.

Toutefois, un examen de l'histoire de la pratique de Clark révèle un déplacement graduel de références et de méthodes de travail, ainsi qu'un renouveau de production sous des conditions différentes. Un premier glissement s'est produit de manière presque imperceptible sur une période de plus de dix-huit ans, commençant en 1985 (au moment où Clark décide de ne plus réaliser de performances en raison de leurs exigences émotionnelles et physiques et de la transformation du climat social et politique dans lequel il opère). Il s'est conclu en 2003 lorsqu'il a compris que l'art et la production académique habitaient des univers créatifs très différents et il a choisi, conséquemment, de poursuivre cette dernière forme de recherche⁷.

En parallèle au premier, un autre glissement a lieu en 2003, à l'occasion du

visionnement de la dernière version de son long-métrage vidéo intitulé *A Reading of "Blood Meridian, or the Evening Redness in the West," by the Southern, American Author Cormac McCarthy*⁸. Amorcé en 2001 lorsque Clark a participé à la fondation d'Hexagram, un institut de recherche interuniversitaire en nouveaux médias, ce changement était déjà bien en place en 2005, alors qu'il écrivait une série de communications académiques dans lesquelles étaient abordés de nouveaux sujets, tels que l'évolution et l'intelligence artificielles. Ces communications rendaient prioritaires, dans les activités de Clark, la recherche disciplinaire systématique sur les limites et les frontières en expansion de l'« intelligence » telle que définie et redéfinie par l'interaction entre humains et machines⁹.

Le virage vers la recherche académique est toutefois considéré par Clark comme étant parfaitement en accord avec le paradigme de recherche d'abord implicite dans l'art conceptuel puis explicitement avancé, quoique pas toujours avec la même cohérence, par des artistes conceptuels comme Joseph Kosuth, Art & Language et Hans Haacke, ou que l'Américaine Adrian Piper a favorisé dans sa double carrière artistique et universitaire¹⁰. La matérialité de l'objet d'art est alors en accord avec les paramètres établis par ce courant d'art conceptuel, subsumée dans les diktats des idées et exploitée pour procéder à des investigations sur les limites épistémologiques, institutionnelles et sociopolitiques de l'art. Ses prolongements naturels sont le livre, l'écriture et la recherche, soit des objets et des activités qui se trouvent dans les performances et les installations avec table de Clark.

Finalement, c'est le rôle des livres, des textes et des mots dans la définition et la transmission des idées et leur place dans la société, de même que leurs fonctions dans la redéfinition de ce que fait un artiste et des systèmes de références qu'il ou elle utilise pour produire son art qui se dégagent des interstices des œuvres d'art et des activités de recherche de Clark. Leurs rôles sont abordés de cette manière oblique en raison des objectifs qu'il s'est lui-même fixés, de sa manière d'utiliser le savoir et des disciplines dans lesquelles il s'investit, allant de la philosophie à l'histoire de l'art et, bien au-delà, à l'informatique et à l'intelligence artificielle.

La carrière artistique de Clark peut s'interpréter comme la permutation d'un ensemble de questions. Elles se dissimulent dans les propositions visuelles qu'il a présentées sous forme de séquences d'œuvres d'art. Quelles sont les fonctions de l'artiste et de l'œuvre d'art lorsqu'elles servent à explorer des questions de langage et d'éthique, et sont orientées vers des formes de comportement usuelles? Comment un ensemble précis de références historiques et disciplinaires donne-t-il forme à des propositions visuelles et affûte-t-il leurs contenus et motifs d'association pour mieux répondre à l'objectif de mettre l'artiste, son art et son public dans des situations de conflit en rapport avec des systèmes de croyance, des paradigmes sociaux et des cosmologies fondamentales? Comment des propositions tridimensionnelles sont-elles conçues et construites afin de

cibler les contradictions pouvant exister dans le système de croyance d'un regardeur et de déclencher chez lui le processus approprié d'examen de conscience? Qu'en est-il de la relation entre la logique visuelle d'une œuvre et le système de croyance du regardeur — cette articulation délicate des poids et contrepoids, des tensions et des ruptures tant sur le plan intellectuel que visuel — lorsque celui-ci ou celle-ci réalise que l'artiste est en quelque sorte détaché de l'« œuvre » d'art, qu'il est en fait en train de mener une sorte d'expérience « sociale » destinée à exposer certaines limites et frontières psychosociales¹¹? Chaque œuvre individuelle pose, à sa manière, chacune de ces questions. Par contre, toutes soulèvent la question des implications « radicales » d'un art conceptuel basé sur la recherche et de ses aspirations disciplinaires (pour tester et élargir rationnellement et logiquement les frontières de l'art au-delà du monde des objets, des catégories traditionnelles de représentation et des systèmes de diffusion centralisés et institutionnalisés). Elles soulèvent également des questions sur les contradictions qui existent aujourd'hui entre une histoire de l'art de l'avant-garde, les systèmes de pensée issus de l'université (avec leurs codes déontologiques pour la recherche humaine) et les produits d'un nouvel ensemble d'impératifs culturels générés par les forces sociopolitiques et économiques dominantes dont l'objectif est d'assimiler et de normaliser les formes déviantes d'activité sociale. Ce sont des questions qui exigent des réponses claires même si elles rencontrent l'indifférence ou l'embarras du silence.

Clark n'a pas cessé de réaliser des œuvres visuelles — ce sont ses articles. Il travaille également à la production de livres. Bien que cette forme de travail ne semble plus opérer dans le milieu de l'art eu égard aux types de spectateurs et d'attentes que l'on trouve dans une galerie ou un musée, elle peut être considérée comme un prolongement des « performances pour le public » de Clark. La recherche de Clark sur l'évolution et l'intelligence artificielles n'est pas seulement un prolongement de ce qu'il décrit comme étant son « engagement critique envers la nature sociopolitique et matérialiste du "monde" dans lequel nous vivons¹² ». Elle est également, de manière très subtile et presque imperceptible, une « critique du cadre institutionnel standard pour la présentation et la production de l'art¹³ ». La question des limites n'est plus explicitement posée en fonction de conditions visuelles (formelles et esthétiques). Elle se pose maintenant à travers une forme d'activité critique (nourrie par l'histoire de l'utilisation de Clark de l'art conceptuel) qui a été dépouillée des contraintes imposées par les attentes socio-psychologiques, esthétiques et culturelles privilégiées par les galeries et les musées.

Cependant, ce déplacement coïncide également avec l'émergence d'un nouveau type de spectateur caractérisé par une étrange absence de complexité psychologique et socioculturelle. Ce genre de regardeur est défini largement par la statistique. Il s'agit d'un amalgame de données numériques (par exemple, le nombre de visiteurs par heure ou par jour qui peut être attribué à une exposition

précise). Ce type de regardeur n'est pas en proie à des situations de crise ou de contradiction. Il peut être graduellement et commodément raffiné par des programmes éducatifs spéciaux conçus pour faciliter la réception la moins équivoque et la plus transparente possible d'une œuvre d'art selon les principes les plus élémentaires du plaisir : gratification instantanée et compréhension immédiate. Ces principes sont associés à un monde qui est libre de toute contradiction et ils produisent une expérience qui plane au-dessus du monde complexe des événements quotidiens. Panels éducatifs, nouvelles technologies de communication sans fil, présentations médiatiques et divertissements spectaculaires font en sorte que les conditions de réception de l'œuvre d'art sont reprogrammées, dans le sens de la simplicité et de l'accessibilité, de manière à être impeccablement intégrées à un nouvel environnement d'exploitation orienté vers un plaisir commun sans entrave. Ce regardeur modèle, si différent de celui envisagé par Clark dans ses performances, est le produit de la même culture qui a accueilli l'avenir en fonction de l'intelligence artificielle avec sa promesse de savoir et de créativité programmés. Cela suggère qu'il y a une logique sous-jacente au glissement de Clark, passant de la production d'œuvres d'art à la recherche académique, et que cette logique se prolonge au-delà des limites de l'académie.

Quels critères de sélection sont suggérés par la comparaison entre ces nouvelles conditions de réception et les fonctions sociales autres pour les œuvres d'art et l'artiste que proposent l'histoire de la pratique de Clark et sa relation à des pratiques de recherche de nature conceptuelles? Ils peuvent être simplement présentés sous la forme d'une série de choix étroitement liés : complexité ou simplicité; ambiguïté sociale et tensions associées aux expériences contradictoires ou divertissement visuel; conscience de soi accrue et interrogation de soi basée sur un engagement intellectuel à long terme ou plaisir collectif organisé. Ces distinctions opèrent comme les frontières, ou les limites, de deux mondes qui peuvent rarement coexister parce qu'ils sont le produit d'économies intellectuelles et d'histoires de l'art antithétiques. L'un est représenté par la carrière de Clark et sa récente ré-articulation académique qui prolonge la logique d'un art conceptuel basé sur la recherche. Le second est représenté en grande partie par le milieu hautement programmé de l'art contemporain institutionnalisé et par les nouvelles économies (incluant les économies universitaires) qui le soutiennent. Remarquez les environnements communs, les racines complexes d'une carrière et les modèles antithétiques d'art et d'artiste. Le choix se fait non seulement entre traditions et avenir différents. Il s'agit également de la manière dont nous nous engageons dans l'histoire et des raisons qui motivent notre désir de la réinventer.

David Tomas

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

- 1 Il est intéressant et stimulant de considérer les « espaces publics ouverts » du Centre Pompidou ou le Turbine Hall du Tate Modern en tant que formes d'interaction collectivement définies, centralisées et normalisées, puis de les comparer à d'autres sites de divertissement de masse (football et autres formes d'activités présentées dans un stade). Bien que les événements présentés et les infrastructures qui définissent le spectacle ou les conditions de réception ne se ressemblent pas en ce qui a trait à la structure et aux objectifs, il existe une résonance inusitée entre l'échelle et le côté impersonnel des événements collectifs présentés dans chaque cas et la manière dont ils réarticulent et dissipent la conscience individuelle par le biais d'une expérience collective anonyme.
- 2 Les exemples les plus évidents sont fournis par Art & Language, les systèmes sociaux en temps réel de Hans Haacke et les interventions urbaines de Gordon Matta-Clark.
- 3 Il faut faire une distinction entre les œuvres d'art qui s'attaquent à cette économie, qui l'exploitent délibérément pour en explorer davantage les caractéristiques, et d'autres qui se rangent simplement et sans critique sous les modes dominants d'échange que proposent ou imposent ces nouvelles conditions économiques. Mon objectif ici n'est pas de discuter de cette alternative, mais bien d'indiquer un autre modèle qui existe au-delà de ces modèles communs. Il s'agit d'un modèle qui met de l'avant des conditions de réception complexes ou intellectuellement exigeantes comme condition préalable à l'assimilation intellectuelle et esthétique d'une œuvre d'art. Le modèle est intéressant parce qu'il sanctionne une vision radicalement différente du monde, du comportement humain et de l'éducation. De plus, il est particulièrement résistant à une assimilation institutionnelle régie par l'idéologie de réception imposée par les régimes économiques et culturels existants que j'ai mentionnés.
- 4 Pour une déclaration révélatrice sur cette intégration économique, voir la vision et la mission d'Hexagram, en particulier la référence au fait qu'il réunit « des artistes, des scientifiques des sciences humaines et appliquées, des ingénieurs et des étudiants du milieu universitaire, et des artistes et chercheurs indépendants avec des partenaires du milieu culturel et de l'industrie ». Voir http://dev.hexagram.org/spip.php?page=about&lang=fr&id_rubrique=13&id_article=36&sid=1. Cet institut de « recherche-création » en arts médiatiques et en technologies a été cofondé en 2001 par l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) et l'Université Concordia de Montréal pour soutenir le travail d'« artistes-chercheurs » en milieu universitaire.
- 5 Voir également mon essai, « Des limites dans l'art », et celui d'Eduardo Ralickas, « Égicide : mode d'emploi », dans le présent ouvrage.
- 6 Voir, par exemple, la déclaration de Clark sur cette filiation dans « Notes », publiée dans *Parachute* n° 13 (hiver 1978), p. 40 :
 « En ce qui a trait à une formation professionnelle en photographie ou en tout autre forme de beaux-arts, je n'en ai aucune, à part un atelier suivi avec le photographe américain Minor White. [...] Ma véritable formation professionnelle

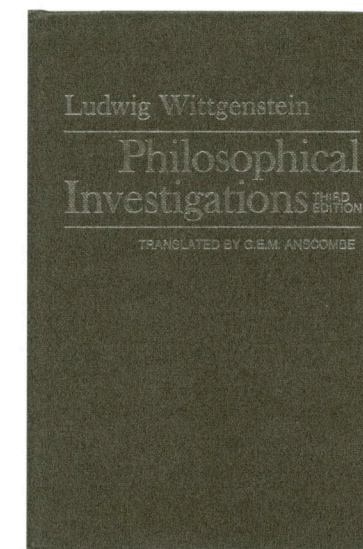
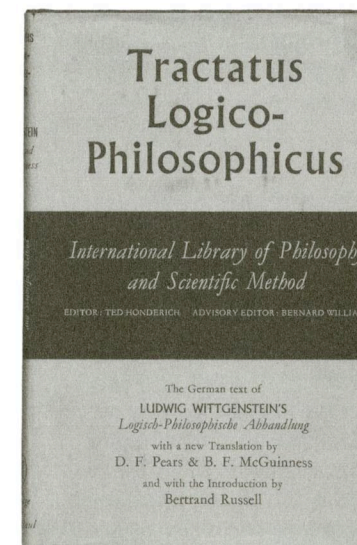
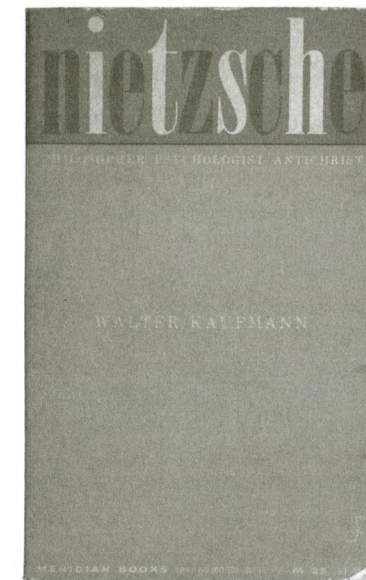
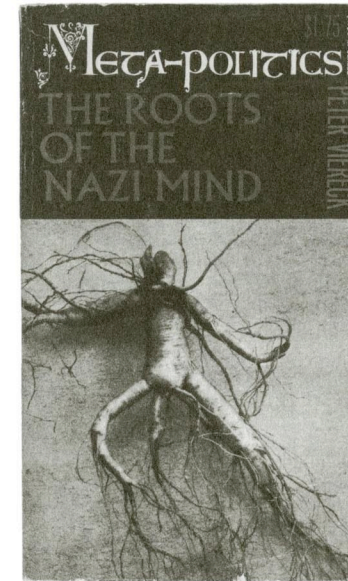
est en philosophie, mon principal champ de recherche étant la philosophie analytique anglaise du XX^e siècle. »

Cela est suivi (p. 42) d'une déclaration à l'effet que son œuvre « ne relevait pas de l'art conceptuel » (parce que les « prémisses idéationnelles » qui sous-tendent la conception d'une œuvre ne sont pas révélées avant que celle-ci ne soit vue) et que « le type d'information artistique abordé est de tradition esthétique et de nature visuelle-formaliste ». Ainsi, le système de références engagé dans la production des premières œuvres influencées par l'art conceptuel de Clark est conditionné par des références artistiques disciplinaires et conceptuelles, mais non pas nécessairement dans le sens purement « académique » ou étroit de l'art conceptuel. Dans l'œuvre *Limits in Art*, les références s'éclairciront, mais elles demeureront librement liées à leurs origines. Les œuvres ultérieures sont élaborées dans les mêmes conditions.

- 7 Voir la « Chronologie » de Tim Clark dans le présent ouvrage.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 Correspondance électronique avec l'auteur, le 31 juillet 2008.
- 11 L'ensemble des questions et la nature de leurs manifestations visuelles distinguent nettement la pratique de Clark de celles de Vito Acconci ou de Chris Burden.
- 12 Correspondance électronique avec l'auteur, le 31 juillet 2008.
- 13 *Ibid.*

Chronology

- 1945 Tim Clark is born on 4 March in Buckie, Scotland.
- 1952 Family emigrates to Canada.
- 1961 Reads Peter Viereck's *Meta-politics: The Roots of the Nazi Mind* (1961).
Notwithstanding the rather polemical quality of this American poet and historian's writing, the book is extremely important because it sets in motion Clark's lifelong interest critical historiography. The book's critical defense of Nietzsche's work against the then typical, post-World War II readings of his work as being an early precursor of ultra right-wing nationalism, triggers Clark's interest in Nietzsche.
Reads his first work of philosophy, Walter Kaufmann's *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*.
- 1962 Sees Masaki Kobayashi's film *Harakiri* (1962) at the Montreal International Film Festival.
Attracted to the film because of its "severe aesthetics" and the "controlled-minimalist violence" of Japanese swordsmanship" and its critique of Japanese militarism, which was fully embodied in the image and culture of the Samurai. Clark is also drawn by Kobayashi's own rage that permeated the actions of Tatsuya Nakadai, who played the central figure in the film, the outcast Samurai, Hanshiro Tsugumo.
- 1964 Sees Stanley Kubrick's film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964).
- 1966 Receives Canadian citizenship.
- 1966-67 Enrols in the B.A. program at Sir George Williams College (now Concordia University) in Montreal, where he specializes in analytic philosophy.
Reads Ludwig Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) and the *Philosophical Investigations* (1953). They have a major impact on Clark because of their "severe asceticism and the difficulty" of Wittgenstein's work and his critique of traditional English and Austrian attempts to bring the domain of aesthetics and ethics under the explanatory purview of logical positivism.
Reads Mary Warnock's *Ethics Since 1900* which, along with Wittgenstein, will determine the nature of his future engagement with art.
Studies the *Introduction to Logic* (1957) by Patrick Suppes, a standard textbook in the philosophy curriculum. The book initiates a lifelong fascination with the functional role of mathematics in articulating a number of different philosophical positions.
Takes his first pictures working for local bands and music venues around the city, and quickly adopts the protocols of social documentary photography in his work.



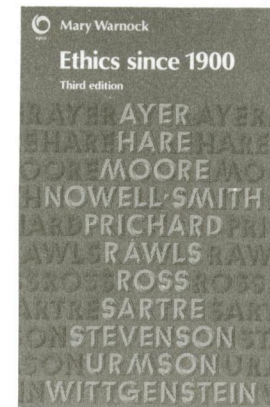
1961: Reads Peter Viereck's *Meta-politics: The Roots of the Nazi Mind* (1961). This book is extremely important because it sets in motion Clark's lifelong interest in critical historiography and triggers Clark's interest in Nietzsche. **1961:** Reads his first work of philosophy, Walter Kaufmann's *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. **1966-67:** Reads Ludwig Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) and the *Philosophical Investigations* (1953). They have a major impact on Clark because of their "severe asceticism and the difficulty" of Wittgenstein's work and his critique of traditional English and Austrian attempts to bring the domain of aesthetics and ethics under the explanatory purview of logical positivism.

theory will have a socio-economic 'meaning', and so a political import too. The notion of a 'pure' moral conviction or argument, unsupported by a structure of sociologically discoverable assumptions, has come to seem naïve or self-deceptive. Hare's supposition that one is 'free to choose one's principles' is simply denied.

A second point is that people are just not as much accustomed as they used to be to the use of moral language. Thus some of the discussions in the works, for instance, of Ross or Prichard about duty or the fitting, even the good, seem simply archaic, at least from the point of view of students. Perhaps a new vocabulary of ethics is in the process of being developed. But in the meantime a detailed discussion of the old vocabulary, unless undertaken in a historical spirit, is almost inevitably seen as trivial.

Putting these two features of the present scene together, and without committing myself as to which of them is cause and which effect, it seems to me there is one outstanding problem in ethics at the present time, and that is the problem of relativism. It is easy to see, moreover, that this problem has practical effects, and that it is these which are likely to have to be increasingly discussed by philosophers and non-philosophers alike. For if the central problem is to find a justification for asserting that anything is positively and absolutely right or wrong, to be pursued or avoided, the argument will inevitably be about the foundation of morality. And if we agree with Mill that questions of ultimate ends, questions about what is fundamentally desirable, are not susceptible of proof, then somehow the question has got to be settled as to who is *entitled* to impose a moral code on his neighbours. Ethics thus spills over into law (if the law enforces morality, *what* morality should it enforce? The confident view that each society has just one moral code which it wants enforced does not look very plausible any more). It spills over into politics (whose right is it to impose on other people what everyone has to do?). It spills into sociology (who, when we come to analyse it, actually controls what people are told? who actually forms their opinion?) and into education (who ought to decide what children should be taught?).

Thus ethics since 1960 has become a practical subject, and



1966-67: Reads Mary Warnock's *Ethics Since 1900* which, along with Wittgenstein, will determine the nature of his future engagement with art.

Establishes contact with more senior Montreal photographers working in the social documentary vein, notably Sam Tata—who will offer Clark his first chance to exhibit the following year—Charles Gagnon and Tony Graham. Also meets Ron Solomon, then co-director, with Lorraine Monk, of the National Film Board of Canada, Still Photography Division. Based at Tunney's Pasture just outside of Ottawa, the publicly funded Still Photography Division (1941-84) supports an entire generation of Quebec and Canadian photographers through purchases of their work and by involving them in various publication and exhibition initiatives.

1968 Sam Tata invites Clark to participate in his first exhibition, *Canadian Photographers, "Man and His World '68"* at the Photography Pavilion in Montreal.

Portfolio of photographs appears in *Foto-Canada Annual of Canadian Photography*.

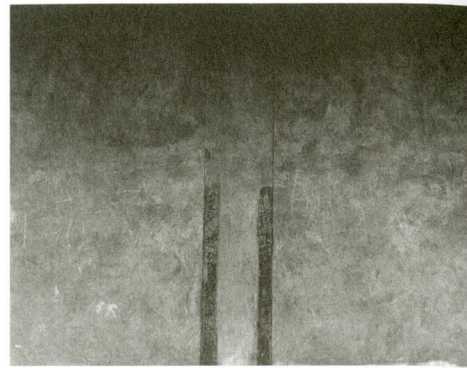
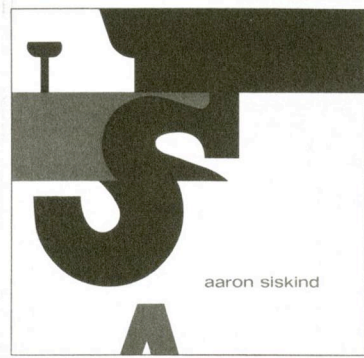
Seven of his 1967 photographs are purchased by the National Film Board of Canada, Still Photography Division.

1969 One photograph from the group of photographs purchased the previous year is exhibited in the group show *Image 6: A Review of Contemporary Photography in Canada* at the National Film Board of Canada Photo Gallery in Ottawa. The exhibition, produced in 1969, travels widely in Canada and abroad between 1970 and 1984.

His initial interest in philosophy wanes in proportion to his involvement with photographic forms of communication and, under the pressure of continued academic demands, he finally abandons his philosophy degree.

Early 1970s

In 1971, while working at the Concordia University library, Clark discovers a monograph of the renowned American modernist Aaron Siskind. *Aaron Siskind, Photographer* (1965) will have a major impact on his photographic practice. In Siskind's shift from documentary praxis to Abstract Expressionism Clark recognizes how much an artist's inclinations could be affected by



1971: In Siskind's shift from documentary praxis to Abstract Expressionism Clark recognizes how much an artist's inclinations could be affected by trends in their surrounding community—a situation he would later refer to as “applied art history.” 1971: T. Clark, *Untitled*, gelatin silver print.

trends in their surrounding community—a situation he would later refer to as “applied art history.”

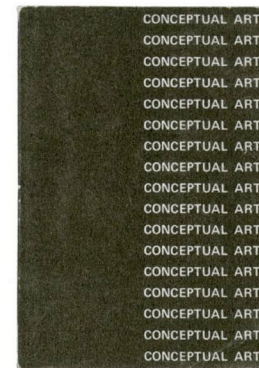
Though generally well received, Clark's photographic work—like that of other NFB-supported photographers from his generation—begins to drift slowly away from social documentary traditions. In Clark's case, this is due to new influences (such as Siskind) and the changing climate of photographic practice in Montreal, which is represented most visibly by Optica, Bill Ewing's new photography gallery. Founded in 1972, Optica's mandate favours work by artists who straddle the line between “straight” photography and other more experimental approaches to photographic art.

Pays regular visits to the Montreal Museum of Fine Arts, where he sees Michael Snow's *A Wooden Look* (1969), a work that will have a strong impact on his imagination. Also visits Mira Godard's gallery which, according to him, was “the only existing commercial venue for ‘good’ contemporary art production” at the time.

1974 Obtains his first teaching appointment as a part-time lecturer in the Faculty of Fine Arts at Concordia University, where he teaches two sections of the “Introduction to Photography” course.

Purchases and reads Lewis Baltz's *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974), which paves the way for his assimilation of the works and approaches (including those of Baltz) showcased in the exhibition and catalogue *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* produced the following year. The new conceptualist and minimalist aesthetic promoted by the book also resonates with the work of artists such as Donald Judd, Robert Morris, Nancy Holt and Dan Graham that Clark is discovering in the mid-1970s.

1975 Acquires a copy of the catalogue *New Topographics: Photographs of a Man-*



1976: In his reading and through a series of informal conversations, Clark comes face to face with the language, aspirations and constraints of conceptual art. Reads Ursula Meyer's 1971 book on the subject.

Altered Landscape (1975). Curated by William Jenkins for the International Museum of Photography in Rochester, New York, this exhibition is partially inspired by Ed Ruscha's stylistically dry and systematic approach to photographic production from the early 1960s. It showcases a group of artists—Robert Adams, Baltz, Stephen Shore, and Bernd and Hilla Becher among them—whose technically rigorous and seemingly neutral work casts an ironic glance in the direction of post-industrial urban and suburban realities.

New Topographics introduces Clark to a language of social landscape that is not so determined by the modus operandi of photojournalism. The catalogue has an almost immediate effect on his artistic development.

Produces a last series of street photographs influenced by the *New Topographics* catalogue.

Begins working in a studio in which he constructs objects and then photographs them with a large-format view camera. This working process anticipates a set of strategic concerns that will preoccupy him in future projects, beginning with his thesis *Information Series* four years later.

1976 Shows a series of eight black-and-white photographs (the outcome of the previous year's studio experiments) next to works by Montreal photographers Gera Dillion and Denis Plain at Optica from 19 January to 12 February.

Enrols in the M.F.A. in Photography program at Concordia University, where Tom Gibson is director. For the first time in his career, Clark, now thirty-two, feels part of a community of artists devoted to issues surrounding the history, languages and traditions of making art.

Takes a seminar by Chantal Pontbriand, a co-founder of *Parachute* (1975), which proves pivotal as the course introduces him to experimental currents in contemporary dance, theatre and performance art. He will subsequently borrow from the conventions of performance art to build his own hybrid practice. Pontbriand will also support Clark's performance work by inviting him to participate in major performance festivals in Montreal in 1978 and 1980.

JOSEPH KOSUTH

Art After Philosophy*

The fact that it has recently become fashionable for physicists themselves to be sympathetic toward religion . . . marks the physicists' own lack of confidence in the validity of their hypotheses, which is a reaction on their part from the antireligious dogmatism of nineteenth-century scientists, and a natural outcome of the crisis through which physics has just passed.—A. J. Ayer.

. . . once one has understood the *Tractatus* there will be no temptation to concern oneself anymore with philosophy, which is neither empirical like science nor tautological like mathematics; one will, like Wittgenstein in 1918, abandon philosophy, which, as traditionally understood, is rooted in confusion.—J. O. Urmson.

Traditional philosophy, almost by definition, has concerned itself with the *unsaid*. The nearly exclusive focus on the *said* by twentieth-century analytical linguistic philosophers is the shared contention that the *unsaid* is *unsaid* because it is *unsayable*. Hegelian philosophy made sense in the nineteenth century and must have been soothing to a century that was barely getting over Hume, the Enlightenment, and Kant.¹ Hegel's philosophy was also capable of giving cover for a defense of religious beliefs, supplying an alternative to Newtonian mechanics, and fitting in with the growth of history as a discipline, as well as accepting Darwinian biology.² He appeared to give an acceptable resolution to the conflict between theology and science, as well.

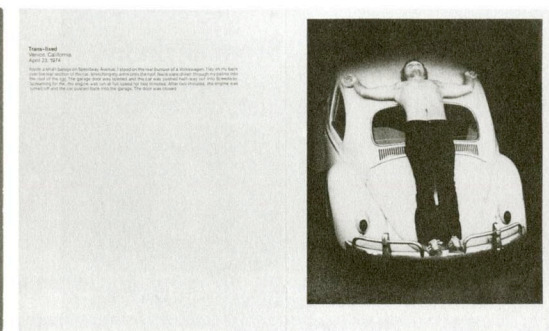
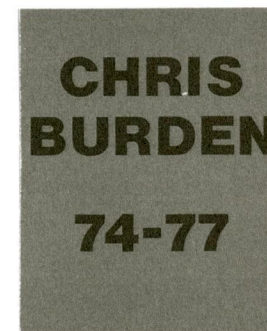
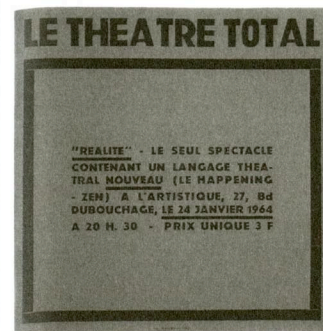
The result of Hegel's influence has been that a great majority of contemporary philosophers are really little more than *historians* of philosophy, Librarians of the Truth, so to speak. One begins to get the impression that there "is nothing more to be said." And certainly if one realizes the

* Reprinted from *Studio International* (October, 1969).

¹ Morton White, *The Age of Analysis* (New York: Mentor Books), p. 14.

² *Ibid.*, p. 15.

1976: Is particularly influenced by the American artist Joseph Kosuth's writings, especially "Art after Philosophy," partly because Kosuth taps into the analytical tradition of philosophy, which Clark had grown familiar with and abandoned a decade before in favour of photography. Conceptual art effectively allows Clark to bring his interest in philosophy back into his work.



1977: Attracted to Burden's performances, due to their intensity and minimalist agenda; Burden's controlled audience interaction and severe asceticism echo his own inclinations.

Becomes interested in feminism.

Simultaneously, in his reading and through a series of informal conversations with his classmate and recent NSCAD alumnus Tony Brown, Clark comes face to face with the language, aspirations and constraints of conceptual art. Reads Ursula Meyer's 1971 book on the subject. Is particularly influenced by the American artist Joseph Kosuth's writings, especially "Art after Philosophy," partly because Kosuth taps into the analytical tradition of philosophy, which Clark had grown familiar with and abandoned a decade before in favour of photography. Conceptual art effectively allows Clark to bring his interest in philosophy back into his work.

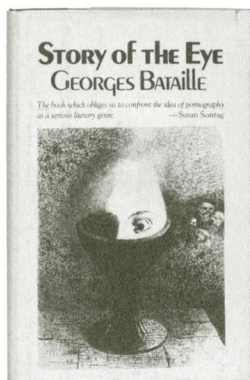
He is increasingly attracted to the possible linkage between his performance/installation interests and the philosophical iconoclasm of the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein, whose work he begins to read closely from this point on, paying special attention to Wittgenstein's philosophy of language and his concept of "form of life," his critique of autonomous subjectivity, and his staunch anti-theoretical approach to ethics.

Hired as a darkroom technician in the Photography program, Department of Studio Arts, Concordia University. Clark continues to work as a technician in the department until 1997, when he obtains a full-time faculty position.

Meets Angela Grauerholz on the first day of M.F.A. classes at Concordia. Exhibits twelve of his urban landscape photographs at Galerie Yajima in Montreal with Christian Vogt and Benno Friedman.

1977

Presents his first performance while in Tom Gibson's graduate class. Entitled *7 Hours*, the work explores the nature of the closed-circuit video image when treated in terms of a photographic paradigm (exposure, electronic flash) over an extended period of time. The work sets the stage for future performances though its use of the artist's body as primary medium of visual articulation and through its adoption of methods of physical constraint as one of the principal modes of modulating and refining subject matter and spectator relations.



1978: More than simply signalling the emergence of reading as a theme in Clark's artistic vocabulary, *A Reading from "The Story of the Eye"* by Georges Bataille also encourages him to think of installation as part of his performance practice.

Curiously, his first performance coincides with the beginning of his last photo work, which he finalizes and presents as *Information Series* the following year.

Cultivates an interest in the American Chris Burden's work. He is attracted to Burden's performances, due to their intensity and minimalist agenda; Burden's controlled audience interaction and severe asceticism echo his own inclinations. Links up his reading of Burden's practice with Wittgenstein's later work, as well as with British philosopher Mary Warnock's remarks on ethics. Clark's tandem reading of these two philosophers announces the beginning of his career-long investigation into ethics as a relay that binds the disparate discourses of philosophy and art.

Receives his first Canada Council 'B' grant, as well as a Concordia University Fellowship.

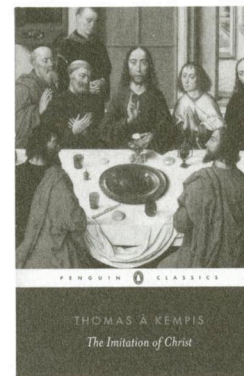
1978

Clark's M.F.A. thesis project is presented at Galerie Gilles Gheerbrant in downtown Montreal. *Information Series* is a group of eighteen 41 x 51 cm colour photographs which depict a cycle of interventions Clark made on the surface of a free-standing, purpose-built wooden wall inside his studio. While alluding to conceptual art's fascination with forms of communication, Clark intends the title to be a specific reference to *Artforum*, the popular and influential visual arts magazine which serves as a major hub for debates surrounding minimalist and conceptual art. *Information Series* is purchased by the National Film Board of Canada.

Continues to show his photographs in group exhibitions. *Information Series* is presented in a group show organized by the Still Photography Division of the National Film Board of Canada at the Photo Gallery, Ottawa, in June. Clark also participates in the exhibitions *New Trends in U.S. and Canadian Photography*, organized by Monas Hieroglyphica Inc. (Milan) and which travels to Italy, Switzerland and Spain; *Photo Fictions* at Optica; *Tendances Actuelles au Québec* at the Musée d'art contemporain de Montréal; and *Compass: Montréal* at Harbourfront Art Gallery, Toronto.

Reads *Story of the Eye* (1928) by Georges Bataille.

On the invitation of Chantal Pontbriand, he performs *A Reading from*



1979: Performs *A Reading of "On Obedience and Discipline"* from *The Imitation of Christ* by Thomas à Kempis for the cable television station Cable T.V.P. in Montreal.

"The Story of the Eye" by Georges Bataille at the Montreal Museum of Fine Arts in an Art and Performance Festival in May. This is his second performance and the first time he demonstrates his interest in developing a strategy of "reading" select textual documents in controlled environments as part of his performances.

More than simply signalling the emergence of reading as a theme in Clark's artistic vocabulary, *A Reading from "The Story of the Eye"* by Georges Bataille also encourages him to think of installation as part of his performance practice. He later develops the idea of installations as "performances for the audience."

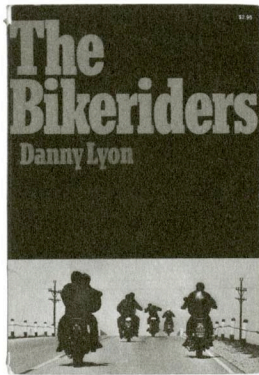
Publishes "Notes" in *Parachute* 13 (Winter 1978). The text deals with the production logic and art historical and philosophical parameters of *Information Series*.

Receives a Canada Council project cost grant and a grant from the Ministère des affaires culturelles du Québec.

1979

In March he presents *Some Thoughts on the Question of Limits in Art* at Optica in Montreal. This is his first installation. It is also the first time that his signature black leather gauntlet appears in his work. The leather gauntlet is a direct reference to Stanley Kubrick's cold-war film satire *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), in particular to the scene in which Strangelove's right hand, always covered by a black glove, starts to function autonomously. Clark's leather gauntlet will play a prominent role in many of his subsequent performances. Finally, as Clark notes: "This is the first time that my interest in philosophy—ethics—[and] art converged in one project." This important conjunction is reflected in the textual references used in the installation and in the extended essay, "Limits in Art," that accompanies the installation and from which the references are directly reproduced.

Later that year, as part of an initiative organized by Véhicule (the Montreal-based artist-run centre founded in 1972), he performs *A Reading of "On Obedience and Discipline"* from *The Imitation of Christ* by Thomas à Kempis for the cable



1979: Performs A Reading from "The Bikeriders" by Danny Lyon, Cal., Age Twenty-Eight, Ex-Hell's Angel Member, Chicago Outlaws at Dove La Tigre gallery in Milan.

television station Cable T.V.P. in Montreal. This is the first time that the leather gauntlet is used in a performance. The performance consists of Clark yelling out the text through a truncated process of articulation while shielding his eyes from the camera with his leather-clad arm. Shaken by the severity of this performance, Cable T.V.P. refuses to air the videotape.

In Italy, performs A Reading from "The Bikeriders" by Danny Lyon, Cal., Age Twenty-Eight, Ex-Hell's Angel Member, Chicago Outlaws at Dove La Tigre gallery in Milan as part of 20 x 20 Italia/Canada, an exhibition of twenty Canadian and twenty Italian artists.

Performs A Reading from the Lord's Prayer, hanging upside down by his ankles, at Mercer Union in Toronto.

Information Series travels to Trent University in Peterborough, along with the other works from the 1978 Photo Gallery exhibition, and is presented as part of Canadian Images '79. Participates in the group exhibition Aspects de la photographie québécoise contemporaine at the Musée d'art contemporain de Montréal in December.

Receives a travel grant from the Canada Council for the Arts and a grant from the Ministère des affaires culturelles du Québec.

Marries Angela Grauerholz.

1980 Reads Ernst Junger's First World War memoir *Storm of Steel (In Stahlgewittern, 1920)*. The book has an impact on Clark because of its "ethics of experience" which "runs absolutely counter to most 'acceptable' contemporary ethical positions."

A Reading of a Letter From Carl Von Clausewitz to his Fiancée, the Countess Von Bruhl, Written on the Eve of the Battle of Jena, 1808 premieres at the Montreal Museum of Fine Arts in the context of Performance, an international multidisciplinary festival organized by Parachute. In October he performs the same work for the Biennale de Paris at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Clark is part of a delegation of artists representing Canada at the festival.

Performs *Parzival*: by Wolfram Von Eschenbach at the Musée du Québec in



1983: Reads the series of interviews entitled "Freedom, Sex and Power" published by Lisa Steele in Fuse Magazine in the January/February 1983 issue.

Quebec City and at the Alberta College of Art.

"Tim Clark" portfolio is published in the 1980 edition of *Photography Year* by Time-Life Books.

Receives a Canada Council project cost grant and a Canada Council travel grant.

1981 Installs *John 15:2-3, An Anonymous Letter* at the Belgo Building in Montreal in a co-exhibition with Montreal artist and theorist David Tomas. For this work Clark remains outside the doorway of his exhibition space during the show's opening hours. His interactions with the public are governed by the following rule: "I will explain my work and state my own position if, and only if, the viewer asks me about the piece and where I stand."

Performs *Parzival* at the Alberta College of Art.

Receives a Canada Council project cost grant.

1982 Graduates from the M.F.A. program in Photography at Concordia University. His thesis-presentation is titled "Matthew Arnold and Robert Adams: The Rhetoric of Neo-Classical Landscape Practice."

Presents *Parzival* at Mercer Union in Toronto.

Premieres *Letter I, Heloise (1100-1163) to Peter Abelard (1079-1142)* at the National Gallery of Canada.

Receives a Canada Council project cost grant.

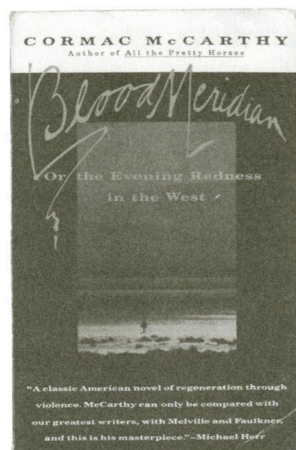
1983 Takes part in *OKanada* at the Akademie der Künste in Berlin, West Germany, where he performs *Letter I, Heloise (1100-1163) to Peter Abelard (1079-1142)*.

Accepts a part-time teaching appointment in the Department of Visual Arts at the University of Ottawa, where he continues to teach until 1989. During this period Clark teaches introductory studio, art history and theory courses in the Photography, Art History and Theory sections.

Reads the series of interviews entitled "Freedom, Sex and Power" published by Lisa Steele in *Fuse Magazine* in the January/February 1983 issue. These interviews with prominent feminists are influential in the development of Clark's critical understanding of feminism, especially with respect to the movement's lack of homogeneity.

- Receives a Canada Council project cost grant and a Canada Council travel grant.
- 1984 Performs *Letter I, Heloise (1100-1163) to Peter Abelard (1079-1142)* for the third time at the Musée d'art contemporain de Montréal.
- 1985 *Yet Another Philosophy of History* by Johann Gottfried Herder is presented at the University of Ottawa. This work is Clark's last and perhaps most complex performance. Many of the remaining components of this and earlier performances are lost in June 1999 in a fire that damages the artist's Montreal residence.
- Performs *Yet Another Philosophy of History* by Johann Gottfried Herder at the Musée d'art contemporain de Montréal.
- Receives a Canada Council project cost grant.
- Decides to stop producing art because he cannot see himself continuing to produce performances with such intellectual, emotional and physical demands.
- 1986 Begins an M.A. in Art History at Concordia University.
- 1988 In February, takes part in the exhibition *Towards the Photograph as a Vulgar Document* at Optica, which includes works by the Americans Sherry Levine, Lee Friedlander and Laurie Simmons and such Quebec and Canadian contemporaries as George Legrady, Raymonde April, Charles Guilbert and Suzy Lake. Clark's work consists of a selection of four photographs from *Information Series*. This is Clark's last photography exhibition.
- 1989 Appointed interim professor in the Department of Printmaking and Photography at Concordia University.
- 1990 Accepts a position as part-time lecturer in the Department of Printmaking and Photography at Concordia University.
- 1991 Graduates with an M.A. in Art History from Concordia University.
- Thesis title: *Case study: Michel Foucault, Critical Modernism, and Writing on the Visual Arts in English Canada*. Publishes an amended version of this research in 1996 in the anthology *Theory Rules* (YYZ Publications and the University of Toronto Press).
- 1992 In Suite 520 of the Belgo Building in Montreal, roughly a decade after his last installation, Clark presents [1] *Veit & Comp., Berlin, 1845/1846*. [2] *Presses Universitaires de France, Paris, 1991*. This work is the first in which Clark's "principle of difficulty" becomes an overt operating principle in the conception of his work. Though present in many of his earlier productions, Clark now openly uses strategies of obtuseness or "difficulty"—especially difficulty in reading—to challenge instances of theoretical and artistic posturing in the milieu.
- A selection of four photographs from *Information Series* is reproduced in *Towards the Photograph as a Vulgar Document* published by Optica.
- Receives a Canada Council project cost grant.

- 1993 Presents *Deipnosophistae* at Galerie René Blouin in Montreal. The work's title refers to the second-century Hellenistic text of the same title by the Greek writer Athenaeus of Naucratis, which details, in the form of conversations amongst learned men (or philosophers) gathered around a banquet, aspects of earlier Hellenic literature and culture. The title of both works translates as *The Banquet of the Learned or Philosophers at Dinner* or *The Gastronomers*.
- Receives a grant from the Ministère des affaires culturelles du Québec.
- 1994 *Livres pour hommes* is presented at Galerie René Blouin. The work continues to promote the presence of books as primary objects of performative engagement in his installations. *Livres pour hommes* prolongs Clark's critical engagement with the legacy of German idealism, an issue he first clearly lays out in his 1992 work [1] *Veit & Comp., Berlin, 1845/1846*. [2] *Presses Universitaires de France, Paris, 1991*. It also resurrects his earlier interest in feminism, especially in terms of questions concerning its masculine reception. *The Glass Book* is also exhibited at the Galerie René Blouin during this exhibition.
- Receives a Canada Council 'B' grant.
- 1995 *Livres pour hommes* and *The Glass Book* are presented at the Randolph Street Gallery in Chicago in November as part of a group exhibition entitled *Pure Hinterland*.
- Becomes a part-time lecturer in the Interdisciplinary Studies Program in Studio Arts at Concordia University.
- Receives a part-time Faculty Research Grant from Concordia University.
- 1996 Exhibits *The Melancholy of Maleness*, the next work after *Livres pour hommes* to deal explicitly with feminist subject matter. The work continues to extend Clark's engagement with this movement and its ideas. It explores the question of feminism's masculine reception. This is his last installation and his final exhibition at Galerie René Blouin.
- His essay "Introduction, Dissemination, and Education: Michel Foucault, 'Integrated Intellectuals', and Writing on the Visual Arts in English Canada" is published in *Theory Rules: Art as Theory; Theory and Art*, co-edited by Jody Berland, Will Straw and David Tomas (Toronto: YYZ and University of Toronto Press).
- Proposes an installation entitled SHIRT to the Musée d'art contemporain de Montréal in June. The project does not receive the museum's support.
- Receives a Canada Council project cost grant and a grant from the Ministère des affaires culturelles du Québec.
- 1997 Reads *Blood Meridian, or the Evening Redness in the West* (1985) by the American author Cormac McCarthy. Impressed by the book, he begins to work on a film version of it. Sees in this new kind of work and the intellectual context that will nourish it (he later joins the Cormac McCarthy Society) a possible way out of the art world and a means of engaging with another creative context.



1997: Reads *Blood Meridian, or the Evening Redness in the West* (1985) by the American author Cormac McCarthy. Impressed by the book, he begins to work on a film version of it.

Obtains a full-time tenure-track Associate Professor position at Concordia University.

Receives a Concordia University Innovative Teaching Grant.

1998 Receives a Canada Council for the Arts grant and a Concordia University Faculty Research Development Program (FRDP) grant.

1999 Sees the presentation of the Grand Prix, Best Actor and Best Actress awards for *L'humanité* by Bruno Dumont at the Cannes film festival on an American news network television station. Is particularly struck by the incomprehension voiced by the American TV film critics Gene Siskel and Roger Ebert. Based on their comments, in particular in relation to their failure to understand how a former philosophy teacher could make such a film, he decides to see the film as soon as he can.

Joins the Cormac McCarthy Society.

A fire damages his Montreal apartment in June and destroys many components of early performances.

2000 Sees Bruno Dumont's *L'humanité* at Ex-Centris, during Montreal's Festival du nouveau cinéma. Impressed with the film, Clark vaguely begins to think about writing a book on Dumont.

In February, delivers the talk "On Interdisciplinarity" at the Conference on Interdisciplinary Practices in Art at Concordia University.

2001 Founding member of Hexagram, the inter-university Institute for Research/Creation in Media Arts and Technologies based in Montreal.

Founding member of the Hexagram research group New Forms of Narrative and Audio/Video Practice.

Begins to conduct research on the history of artificial evolution (AE) and artificial intelligence (AI) in the context of Hexagram's research mandate.

In October, screens the first version of his video *A Reading of "Blood Meridian, or the Evening Redness in the West,"* by the Southern, American Author Cormac McCarthy at the Annual Conference of the Cormac McCarthy

Society at the University of Texas in El Paso. The video explores a new range of interests, in particular the differences implicit in filmic and literary storytelling, and confronts problems of transcription as they arise when two or more distinct narrative forms overlap. The exploration takes place through a reading and performance by hired actors. The video presents a reading of three complete chapters from the book.

Also delivers at this conference a paper entitled "The Problematics of Transcription, Film and Cormac McCarthy's "Blood Meridian, or the Evening Redness in the West."

Publishes the essay "Libri IX Disciplinarium, Disciplina, and Disciplinary Research: A Brief History of the Antimony of [Human] History, the Critique of Limitation, and Interdisciplinary Studies" in *Creative Con/fusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, a volume co-edited by Lynn Hughes and Marie-Josée Lafortune and published by Optica.

Receives a McConnell Foundation grant.

2002 Obtains tenure at Concordia University.

Receives a Hexagram Institute for Research and Creation in Media Arts and Technologies grant.

2003 Completes the final version of *A Reading of "Blood Meridian"* (96 min.) in the spring. The video is presented at Ex-Centris in Montreal. Clark considers the video to represent a stage of closure in relation to his previous twenty years of performance work around questions of reading, books and texts.

Co-founder with seven other researchers of a joint UQAM and Concordia research group: New Forms of Narrative and Audio/Video Practice, funded by the Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC). The lead researcher for the project, an extension of Hexagram's research group of the same name, is Chantal DuPont.

Founder of "Iesusyehosua Project," a research group devoted to the Textual Analysis and the Development of Meta-Analytical, Content Extrapolation Software for Cinematic Productions. The project is to explore the use of data mining technologies for filmmakers to generate ideas.

Hexagram is formally incorporated in August.

Named Axis Director of the Hexagram research group New Forms of Narrative and Audio/Video Practice. He retains this position until 2006.

Decides to leave the art world for a second time to devote himself to academic research.

2004 While surfing on the Internet for areas which overlap with Hexagram's research objectives, he discovers interesting information on Artificial Evolution.

Receives a grant from the Joint Faculty of Fine Arts and Faculty of Engineering and Computer Science Funding Initiative.

2005 Begins to lecture in the newly formed Intermedia/Cyberarts Program in the

Department of Studio Arts at Concordia University.

Invites Chantal Pontbriand to give a talk in his interdisciplinary class about *Parachute* and her work in general over the years. During her presentation she mentions that *Parachute* is planning a special issue on violence. Clark contacts Pontbriand some weeks later with a proposal to write on Dumont.

Discovers the work of David J. Chalmers (*The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory* [Oxford, Oxford University Press, 1996]) and Nick Bostrom ("How Long before Superintelligence," 2000). Their work points Clark towards the interlocking history of artificial intelligence (AI) and artificial evolution (AE) and issues surrounding the "Computational Theory of Mind." He increasingly focuses on the history of what he describes as the "Argument from (Human) Creativity" which allows Clark to link contemporary debates on artificial intelligence with the eighteenth-century roots of modernist principles of creativity.

Presents a series of papers at academic conferences. Titles include: "Culture Wars: Machine Intelligence, Creativity, and Aesthetic Experience," Aurora Picture Show, Houston, Texas, and University of Calgary, Faculty of Fine Arts and Department of Electrical and Computer Engineering in 2005; "'Innocence Lost': The Post-Human, 'Entscheidungsproblem', and the Turing Test," Visiting Lecture Series sponsored by the Aurora Picture Show and the University of Houston, Texas, in May; "Computation, Aesthetics, Representation: A Critical Examination of 'The Thesis of Computational Sufficiency and Explanation' and the Incorporation of 'The Argument from [Human] Creativity,'" at Refresh/First International Conference on the Histories of Media, Art, Science and Technology, Banff New Media Institute, Alberta, in September; and "Garage Cinema Research: Video, Narrative, and Human-Machine Intelligence Interaction," at the conference "Problématiques de l'architecture des nouvelles formes narratives en création audio video. État de la recherche," Goethe-Institut, Montreal, in October.

These papers register an important shift in Clark's interests and work. They reflect a new interest in the philosophical implications of artificial intelligence and the question of human creativity. He derives the same pleasure from this form of academic research as he did from the research, production and execution of his earlier performances.

2006 Interviews the French filmmaker Bruno Dumont and two of his actors, in the summer. The interviews are conducted in collaboration with Angela Grauerholz.

In the summer, *Parachute* publishes his article "Bruno Dumont, the Sacred, and Our Experience of Violence," in a special issue (no. 123) on violence.

2007 Presents papers in Europe. Titles include: "The University and Beaux-Arts Modernity: Socio-Theological Practices and Critical Remediation," Second

International Faith, Spirituality and Social Change Conference, University of Winchester in April, and "Massive Multiplayer Online Games and Anthropoc Bias: The Role Game Creators, Possible 'Life' World Scenarios, and the Domsday Argument," at the international conference MutaMorphosis: Challenging Arts and Sciences in Prague in November.

Submits a paper for publication entitled "Carter's Cartesian Paraphrase: The Carter-Bostrum Anthropic Principle, the Principle of Mediocrity, and 'Being No One. . .'" in the *Journal of Evolution and Technology*, published by the Institute for Ethics and Emerging Technologies.

"Idea Mining—A Preliminary Work" is accepted for publication in the proceedings of *Computational Linguistics in the Netherlands* (CLIN 17), 2007. Principal researcher: Hai Doan-Nguyen, co-researchers: Tim Clark and Leila Kosseim.

Publishes "Garage Cinema Research: Video, Narrative, and Human-Machine Intelligence Interaction" as part of a series of booklets produced by the New Forms of Narrative and Audio/Video Practice research group and published by Éditions de l'école des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Begins to work on two book-length studies under the provisional title *Bruno Dumont, Film and the Place of Theological Experience* and *The Argument from Human Creativity and Alan Turing*.

Interviews Bruno Dumont for a second time, in collaboration with Angela Grauerholz. The interview takes place in Paris.

2008 First retrospective of Clark's work presented at the Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, from 23 October to 29 November under the title *Tim Clark. Reading the Limits. Works 1975-2003*. The exhibition is curated by David Tomas in collaboration with Michèle Thériault and Eduardo Ralickas.

Compiled by Pablo Rodriguez and edited by David Tomas

Bibliography

TEXTS IN CATALOGUES

- 1978 *Tendances actuelles au Québec*. Montreal: Musée d'art contemporain de Montréal: 87.
- 1979 Van Halm, Renée. "After the Fact," in *20 x 20 Italia-Canada II*. Milan: Galleria Blu, Studio Luca Palazzoli, Dove la Tigre, n.p.
- Nemiroff, Diana. "A Review 20 x 20 Italia/Canada." In *20 x 20 Italia-Canada II*. Milan: Galleria Blu, Studio Luca Palazzoli, Dove la Tigre, n.p.
- Aspects de la photographie québécoise contemporaine*. Montreal: Musée d'art contemporain de Montréal: 3-4.
- 1981 *Montréal*. Illingworth Kerr Gallery, Alberta College of Art.

- 1982 Tourangeau, Jean. "La Performance au Québec." In *OKanada*, 262-266, 263. Berlin: Akademie der Künste.
- Gale, Peggy. "The Respect Paid to Performance and Video Works." In *OKanada*, 253-261, 257. Berlin: Akademie der Künste.
- 1988 Bellavance, Guy. "Fa(c)tum." In *La photographie en tant que document vulgaire / Towards the Photograph as a Vulgar Document*, 8-13, 9. Montreal: Optica.
- Greenberg, Reesa. "Optimum Optica: Notes on Installation Photography." In *La photographie en tant que document vulgaire / Towards the Photograph as a Vulgar Document*, 8-23, 18, 20-21. Montreal: Optica.

TEXTS IN BOOKS

- 1979 Tweedie, Katherine. "Photography in Quebec." In Philip Bergerson, ed. *Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography* 109-130, 125-126. Toronto: Ryerson Polytechnical Institute.
- Places des Artistes: 3e Rétrospective Parallélogramme 1978-79 / Spaces by Artists: Parallelogramme Retrospective 3.* Tanya Rosenberg ed., 263. Toronto: ANNPAC/RACA.
- 1983 Nemiroff, Diana. "Rethinking the Art Object." In Robert Bringham, Geoffrey James, Russell Keziere and Doris Shadbolt, eds. *Visions: Contemporary Art in Canada*, 193-225, 215-217. Vancouver: Douglas & McIntyre.

TEXTS IN PERIODICALS

- 1976 Lehmann, Henry. "Reality Intrudes." *Montreal Star*, 31 January, D-4.
- 1977 Thomas, Ann. "Timothy Clark, Benno Friedmann." *Artscanada* 214/215 (May/June): 64.
- 1978 Froehlich, Peter and Spanish Eddy. "Blurbs." *Parachute* 12 (Autumn): 5-11, 10.
- 1979 Nemiroff, Diana. "20 x 20 Italia/Canada." *Artscanada* 226/227 (May/June): 67-68.
- Carnazzi, Giulio. "Calpestare Wittgenstein con Butalità Chandleriana." *La Repubblica* (Milan) 14 May.
- Bradley, Jessica. "Canadian Perspectives." *Vanguard* (May): 12-15, 15.
- Lévy, Bernard. "Tendances actuelles au Musée d'art contemporain—Panorama ou Retrospective?" *Vie des Arts* 95 (Summer): 62.
- Racine, Rober. "Festival de Performances du M.B.A.M." *Parachute* 13 (Winter 1979): 43-47, 45.
- 1980 "11^e Biennale de Paris: Les Canadiens." *Parachute* 20 (Autumn): 4-18, 7-8.
- 1981 Fleming, Martha. "Tim Clark, David Tomas." *Vanguard* (May 1981): 34-35.
- Nemiroff, Diana. "Tim Clark, David Tomas." *Parachute* 23 (Summer): 36-38, 36-37.
- Chaîné, Francine. "Parzival: by Wolfram Von Eschenbach—Performance de Tim Clark." *La Chambre Blanche* 10 (December): 18-19.

- 1988 Gravel, Claire. "Treize artistes exposent chez Optica." *Le Devoir* (Montreal), 16 February, I-1.
- 1993 Cron, Michèle-Marie. "De Montréal à Québec et en province." *Le Devoir* (Montreal), 23 January, C-12.
- Tomas, David. "Tim Clark's Deipnosophistae: An Art of Aesthetic Vice?" *Parachute* 71 (July-September): 24-27.
- 1994 Liss, David. "At the Galleries: From Birdhouses to Stuffed Turtles." *The Gazette* (Montreal), 1 October, I-1.
- 1997 Kozinska, Dorota. "Charting What It Is To Be a Man Proves a Melancholic Business" *The Gazette* (Montreal), 18 January, I-1.
- Marchand, Keith. "Collector's Items: Canadian art makes good at the Leonard and Bina Ellen Art Gallery." *Mirror* (Montreal), 27 November, 32.

TEXTS BY THE ARTIST

- 1978 "A Conversation with A.D. Coleman" *Impressions* 19 (Fall): 8-21.
- "Notes." *Parachute* 13 (Winter): 40-42.
- 1979 *Limits in Art*. Montreal: Artist's publication.
- 1982 "Parzival. By Wolfram von Eschenbach" *Performance*. Montreal: Artist's publication.
- "Artist Statement" in *OKanada*, vol. 1, 268, vol. 3, 86-87. Berlin: Akademie der Künste.
- 1996 "Introduction, Dissemination, and Education: Michel Foucault, 'Integrated Intellectuals', and Writing in the Visual Arts in English Canada." In Jody Berland, Will Straw and David Tomas, eds. *Theory Rules: Art as Theory; Theory and Art*, 257-82. Toronto: YYZ and University of Toronto Press.
- 2000 "On Interdisciplinarity." Conference on Interdisciplinary Artistic Practices in Art, Concordia University, Montreal, February.
- 2001 "Libri IX Disciplinarium, Disciplina, and Disciplinary Research: A Brief History of the Antimony of [Human] History, the Critique of Limitation, and Interdisciplinary Studies." In Lynn Hughes and Marie-Josée Lafortune, eds. *Creative Con/fusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, 72-85. Montreal: Optica, un centre d'art contemporain.
- "The Problematics of Transcription, Film and Cormac McCarthy's 'Blood Meridian, or the Evening Redness in the West'." The Annual Conference of the Cormac McCarthy Society, University of Texas, El Paso, 27 October.
- 2005 [Conference Presentation] "Culture Wars: Machine Intelligence, Creativity, Aesthetic Experience" at the Aurora Picture Show. Houston, Texas. 11 September.
- [Conference Presentation] "Culture Wars: Machine Intelligence, Creativity, Aesthetic Experience." University of Calgary, Faculty of Fine Arts & Department of Electrical and Computer Engineering, Calgary, Alberta. 10 October.
- [Conference Presentation] "Computation, Aesthetics, Representation: A Critical Examination of 'The Thesis of Computational Sufficiency and

Explanation' and the Incorporation of the 'The Argument from [Human] Creativity.'" Refresh/First International Conference on the Histories of Media, Art, Science and Technology, Banff New Media Institute, Alberta, 29 September. [Conference Presentation] "Garage Cinema Research: Video, Narrative, and Human-Machine Intelligence Interaction." *Problématiques de l'architecture des nouvelles formes narratives en création audio vidéo*. État de recherche, Goethe-Institut, Montreal, 28 October.

- 2006 "Bruno Dumont, the Sacred, and Our Experience of Violence." *Parachute* 123 (July-September): 94-119.
- 2007 "Garage Cinema Research: Video, Narrative and Human-Machine Intelligence Interaction." In *Audio Video Apparatus/Narrative Stakes*, notebook 1. New Forms of Narrative and Audio/Video Research Practice research group. Montreal: Éditions de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.
- "The University and Beaux-Arts Modernity: Socio-Theological Practices and Critical Remediation." The Second International Faith, Spirituality and Social Change Conference, University of Winchester, 14 April.
- [Conference Presentation] "Massive Multiplayer Online Games and Anthropocentric Bias: The Role Game Creators, Possible 'Life' World Scenario's, and the Domsday Argument." *MutaMorphosis: Challenging Arts and Sciences international conference*, Prague, 9 November.
- 2008 "Carter's Cartesian Paraphrase and 'Operational Autonomy': The Carter-Bostrom Anthropic Principle, the Principle of Mediocrity, and 'Being No One. . .'" *Journal of Evolution and Technology* 17, 1 (March): 59-70
<http://jetpress.org/v17/clark.htm>.
- "Idea Mining - A Preliminary Work." Principal researcher: Hai Doan-Nguyen. Co-researchers: Tim Clark and Leila Kosseim. *Computational Linguistics in the Netherlands* (CLIN 17).

DOCUMENTARY VIDEOS

- 2004 *A Reading of "On Obedience and Discipline" from The Imitation of Christ by Thomas à Kempis*. In Tom Konyves prod., *Art performances au Québec: Introduction vol. 1*. DVD video recording, Montreal: Art Montreal.
- Video of the above performance produced in 1980 for Cable TV by Art Montreal.

This publication accompanies the exhibition *TIM CLARK. READING THE LIMITS. WORKS 1975-2003* curated by David Tomas with the collaboration of Michèle Thériault and Eduardo Ralickas, and presented from 23 October to 29 November 2008 at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery.

Produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University with financial support from the Canada Council for the Arts and the Iris Westerberg Stern Fund.

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre de l'exposition *TIM CLARK. READING THE LIMITS. ŒUVRES 1975-2003* présentée du 23 octobre au 29 novembre 2008 par le commissaire David Tomas avec la collaboration de Michèle Thériault et Eduardo Ralickas à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia.

Une production de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia avec l'appui financier du Conseil des Arts du Canada et du Fonds Iris Westerberg Stern.

The artist would like to thank the following persons for the support they provided to various aspects of the project: Noémie da Silva, Monique Moublow, Johanne Biffi, Marie-Christine Simard, Van Ryoko, Martin Schop and Angela Grauerholz.

L'artiste remercie les collaborateurs suivants pour l'aide apportée à la réalisation du projet : Noémie da Silva, Monique Moublow, Johanne Biffi, Marie-Christine Simard, Van Ryoko, Martin Schop et Angela Grauerholz.

David Tomas is an artist and theorist. He teaches at l'École des arts visuels et médiatiques of the Université du Québec à Montréal. / David Tomas est artiste et théoricien. Il enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

Eduardo Ralickas is an art historian and an art critic. He is pursuing doctoral studies at l'Université de Montréal and at l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. / Eduardo Ralickas est historien de l'art et critique d'art. Il poursuit des études doctorales à l'Université de Montréal et l'École des hautes études en sciences sociales de Paris.

PUBLICATION

Editor / Direction :

David Tomas, Michèle Thériault

Texts / Textes :

Eduardo Ralickas, David Tomas

English Translation /

Traduction vers l'anglais :

Timothy Barnard

French Translation /

Traduction vers le français :

Colette Tougas, Marine van Hoof

French Editing / Révision du français :

Micheline Dussault

English Editing / Révision de l'anglais :

Timothy Barnard, David Tomas, Eduardo Ralickas

Photography / Photographie :

Tim Clark except / sauf

p. 40-41, 79, 80-81, 116-117 (Angela Grauerholz),

p. 42-47 (Canadian Museum of Contemporary

Photography / Musée canadien de

la photographie contemporaine),

p. 86, 93-94 (Alex Neumann),

p. 125-127 (Benny Chou),

p. 153, 155 (Jean-Jacques Ringuette/

Galerie René Blouin),

p. 156-165 (Richard-Max Tremblay/

Galerie René Blouin).

This publication was designed and typeset in Fresco by Emmelyne Pornillos. 500 copies were printed on Lynx Opaque and Euro Art Gloss papers by Transcontinental Litho Acme, Montreal, in October 2008. / Cet ouvrage a été conçu et composé en Fresco par Emmelyne Pornillos. Tiré à 500 exemplaires sur papiers Lynx Opaque et Euro Art lustré et achevé d'imprimer sur les presses de Transcontinental Litho Acme à Montréal en octobre 2008.

ISBN 978-2-920394-78-0

All rights reserved / Tous droits réservés

Printed in Canada / Imprimé au Canada

© Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery,

Eduardo Ralickas, David Tomas, Tim Clark

GALERIE LEONARD & BINA

ELLEN ART GALLERY

Direction :

Michèle Thériault

Education and Public Programmes /

Programmes publics et éducatifs :

Marina Polosa

Exhibitions Coordination /

Coordination des expositions :

Jo-Anne Balcaen

Collections :

Mélanie Rainville

Technical Supervision /

Direction technique :

Paul Smith

Communications :

Anne-Marie Proulx

Administration / Secrétariat :

Rosette Elkeslassi

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Université Concordia University

1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165

Montréal (Québec)

Canada H3G 1M8

ellengallery.concordia.ca

ellengal@alcor.concordia.ca

DISTRIBUTION

ABC livres d'art Canada / ABC Art Books Canada

info@ABCartbookscanada.com

LEGAL DEPOSIT / DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque nationale et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada, 2008



galerie **leonard**
& **bina**
ellen
art gallery

UNIVERSITÉ
Concordia
UNIVERSITY



Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Tim Clark. Reading the Limits documents the photographic and performance/installation work of this artist. Clark's singular performance-based practice is significant for its engagement with the limits of art, its ritualized violence enacted through intense readings of philosophical and ethical texts, and for a series of table works that served as the site for the redeployment of performance practice in relation to the book, reading and the philosophical subject. *Reading the Limits* raises questions about the late twentieth-century development of conceptual art as well as performance art's status as a form of knowledge in relation to the university and its book-based culture. Essays by Eduardo Ralickas and David Tomas examine Clark's work in terms of its philosophical engagement and the question of limits in art in the late 1970s and today.

Tim Clark. Reading the Limits traite de l'œuvre photographique et du travail de performance/installation de cet artiste. La pratique singulière de Clark, fondée sur la performance, est unique par son exploration des limites de l'art, sa violence ritualisée qui s'exprime dans des mises en lecture intenses de textes philosophique ou éthique, et par sa production de tables qui sont le lieu d'un redéploiement de la performance en relation avec le livre, la lecture et le sujet philosophique. *Reading the Limits* soulève des questions sur l'évolution de l'art conceptuel à la fin du XX^e siècle, sur le statut de la performance en tant que forme de connaissance en rapport avec l'université et le savoir livresque. Dans leurs essais, Eduardo Ralickas et David Tomas s'intéressent au travail de Clark en l'interrogeant par le biais de l'engagement philosophique et de la question des limites dans l'art à la fin des années 1970 et aujourd'hui.



galerie **leonard
& bina
ellen**
art gallery



ISBN-10: 2920394789
ISBN-13: 978-2920394780



9 782920 394780