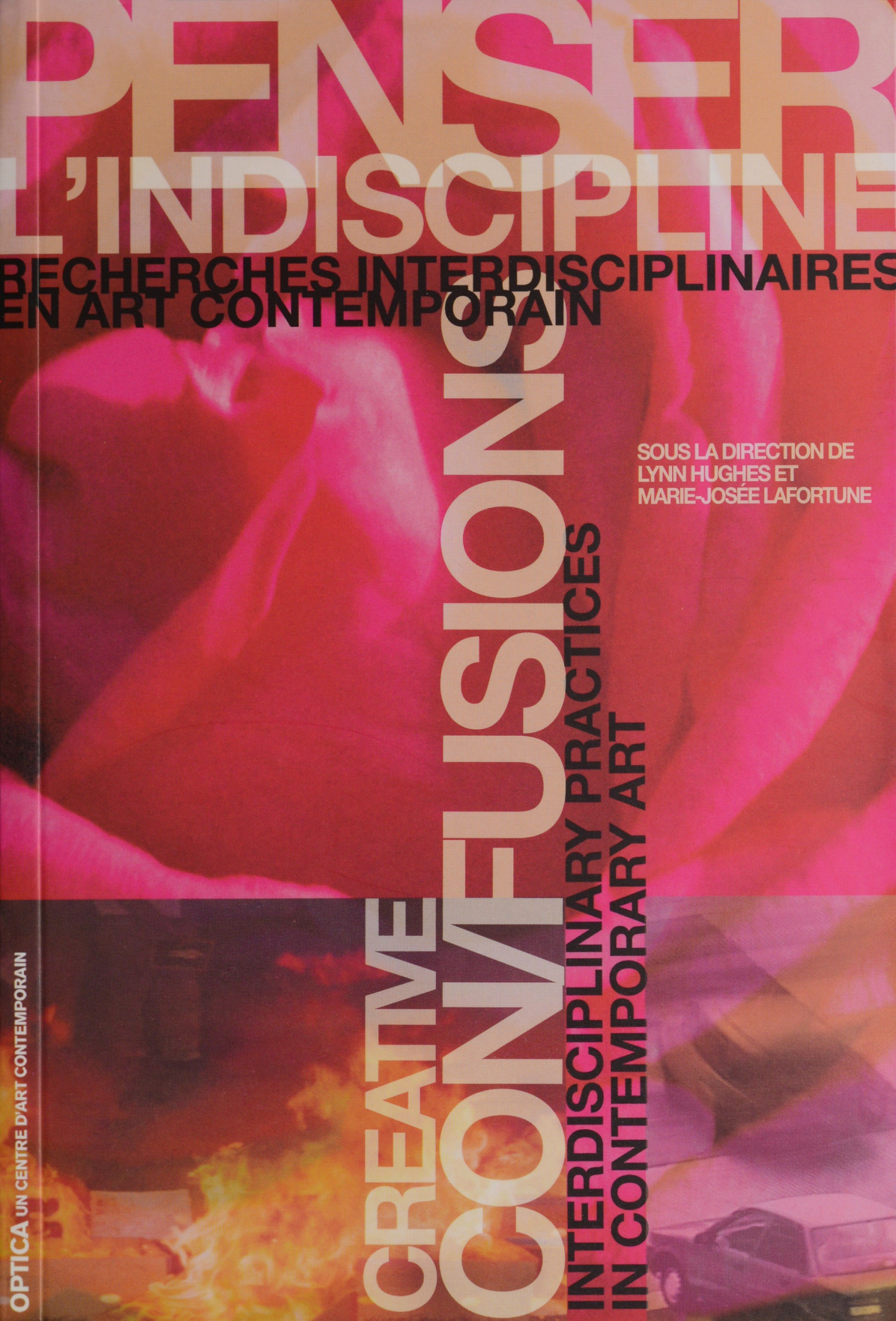




PENSER L'INDISCIPLINE

RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES
EN ART CONTEMPORAIN

SOUS LA DIRECTION DE
LYNN HUGHES ET
MARIE-JOSÉE LAFORTUNE

CREATIVE CONVOLUTIONS INTERDISCIPLINARY PRACTICES IN CONTEMPORARY ART

LYNNE **BELL**

JOAN **BORSA**

TIM **CLARK**

CURTIS JOSEPH **COLLINS**

JEAN **DUBOIS**

VERA **FRENKEL**

AMY **GOGARTY**

LYNN **HUGHES**

NICOLE **JOLICOEUR**

MARIE-JOSÉE **LAFORTUNE**

JOHANNE **LAMOUREUX**

DENIS **LESSARD**

PATRICE **LOUBIER**

MIREILLE **PERRON**

CHRISTINE **ROSS**

GUY **SIOUI DURAND**

PENSER **L'INDISCIPLINE**

RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES
EN ART CONTEMPORAIN

CREATIVE CON/FUSIONS

INTERDISCIPLINARY PRACTICES
IN CONTEMPORARY ART

SOUS LA DIRECTION DE/EDITORS

LYNN **HUGHES** & MARIE-JOSÉE **LAFORTUNE**

OPTICA, un centre d'art contemporain

PENSER L'INDISCIPLINE

RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES
EN ART CONTEMPORAIN

CREATIVE CON/FUSIONS

INTERDISCIPLINARY PRACTICES
IN CONTEMPORARY ART

SOUS LA DIRECTION DE/EDITORS

LYNN **HUGHES** & MARIE-JOSÉE **LAFORTUNE**

LYNNE **BELL** • JOAN **BORSA** • TIM **CLARK** • CURTIS J. **COLLINS**

JEAN **DUBOIS** • VERA **FRENKEL** • AMY **GOGARTY**

NICOLE **JOLICOEUR** • JOHANNE **LAMOUREUX** • DENIS **LESSARD**

PATRICE **LOUBIER** • MIREILLE **PERRON** • CHRISTINE **ROSS**

GUY **SIOUI DURAND**

OPTICA, un centre d'art contemporain

SOMMAIRE • CONTENTS

REMERCIEMENTS	6
ACKNOWLEDGEMENTS	7
PENSER L'INDISCIPLINE/CREATIVE CON/FUSIONS... LYNN HUGHES & MARIE-JOSÉE LAFORTUNE	9
DU MODERNE AU CONTEMPORAIN : DEUX VERSIONS DE L'INTERDISCIPLINARITÉ PATRICE LOUBIER	22
A KIND OF LISTENING: NOTES FROM AN INTERDISCIPLINARY PRACTICE VERA FRENKEL	31
LE MYTHE DU BRICOLEUR , UN MODÈLE DE RÉSISTANCE À LA STANDARDISATION TECHNOLOGIQUE JEAN DUBOIS	49
L' INDISCIPLINE : ESSAI SUR DEUX ZONES FLUIDES DE L' INTERDISCIPLINARITÉ EN ART GUY SIOUI DURAND	53
LIBRI IX DISCIPLINARIUM, DISCIPLINA, AND DISCIPLINARY RESEARCH: A BRIEF HISTORY OF THE ANTINOMY OF { HUMAN } HISTORY , THE CRITIQUE OF LIMITATION , AND INTERDISCIPLINARY STUDIES TIM CLARK	72
IT'S ALL ABOUT DE-DISCIPLINING AND DE-COLONIZING: NOTES FROM MY WORKING LIFE AS A VISUAL HISTORIAN LYNNE BELL	87

VINGT ANS **APRÈS** OU **PRESQUE** : REGARDS ET SENTIMENTS
SUR UNE PRATIQUE DE **PERFORMANCE** ET **D'INSTALLATION**
DENIS LESSARD 103

LA **PLAIE-IMAGE**
NICOLE JOLICOEUR 123

LE **PLAISIR** DE MAL **TOURNER** LES **CHOSSES**/THE **PLEASURE**
OF **UNRULINESS**: **INTERDISCIPLINARITY**, **TRANSVERSAL**
EPISTEMOLOGIES AND A FEW **SELECTED**
CHIMERAS/ARTWORKS
AMY GOGARTY AND MIREILLE PERRON 129

CURATING, CONTEXT, AND **CREATIVITY**
CURTIS JOSEPH COLLINS 143

POST-INSTITUTIONAL CURATING: NEGOCIATING
INDEPENDENT CURATORIAL PRACTICE IN CANADA
JOAN BORSA 153

FELIX **HOLTMANN CONTRE** JANA **STERBAK** :
UNE **GUERRE** D'EXPERTISE
JOHANNE LAMOUREUX 165

INHIBITIONS PERCEPTIVES : CE QUE L'**ART** CONTEMPORAIN
A **À DIRE AUX SCIENCES** COGNITIVES
CHRISTINE ROSS 179

BIOGRAPHIES 189

REMERCIEMENTS

Nous voulons remercier personnellement et en tout premier lieu les auteurs et les artistes du présent ouvrage. La contribution de plusieurs d'entre eux va au-delà de la simple commande de textes, ayant su par leur générosité, leur temps, et leur esprit critique nous aider à mieux saisir le concept d'interdisciplinarité, cette bête fugitive, inégale et gauche. Ce recueil a pris forme suite au colloque *Semer le trouble dans la New Art History*, organisé en 1996 par Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune et commandité par Optica. Les conseils éclairés des historiens et des étudiants, qui y ont participé, nous ont aidées à prendre une nouvelle direction. Il semble important de signaler également l'apport d'un certain nombre d'auteurs que nous n'avons pu servir ici mais avec lesquels nous souhaitons collaborer dans le futur.

Nos plus sincères remerciements s'adressent à Colette Tougas, une collaboratrice de longue date, avec laquelle Marie-Josée a toujours eu de fructueux échanges, pour sa rigueur éditoriale sans laquelle ce livre n'aurait eu la même concision. Ilga Leimanis a su mener à bien et avec enthousiasme la recherche bibliographique et les résumés d'articles qu'elle nous envoyait par courriel de Lettonie durant l'été. Nous aimerions aussi souligner l'excellent travail de l'équipe d'Associés libres et de Jennifer de Freitas, qui ont su graphiquement mettre en page la particularité de chaque auteur.

Nous exprimons notre gratitude à Rebecca Belmore, Guy Blackburn, Ian Carr-Harris, Émile Morin, Claudio Rivera-Seguel, Jocelyn Robert, David Rokeby, Lisa Steele, Jana Sterbak, Kim Tomczak et aux auteurs et artistes de cet ouvrage pour nous avoir autorisées à reproduire leurs images. Les droits de reproduction et ayant droits proviennent également de différents centres d'artistes, galeries et institutions que nous remercions de leur précieuse collaboration : Avatar, Québec, la Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, le Centre culturel canadien, Paris, la Gagosian Gallery, New York, Susan Hobbs Gallery, Toronto, Hoopoe Curatorial, Montréal, la Lisson Gallery, Londres, le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, le Centre Georges Pompidou, Paris, Tribe, Saskatoon, et les quotidiens *La Presse*, Montréal et *The Hill Times*, Ottawa.

L'Université Concordia a géré une partie du projet par l'entremise de Lynn Hughes et procuré le temps d'Ilga Leimanis. À titre d'éditeur, la direction d'Optica a administré et coordonné l'ensemble de la publication.

Finalement, nous remercions le Conseil des arts du Canada pour son aide sans lequel il aurait été difficile d'envisager de produire un pareil recueil d'essais avec une aussi grande liberté.

ACKNOWLEDGEMENTS

We want to sincerely thank, first and foremost, the authors and the artists who contributed to this publication. Many of them contributed far more than their texts and gave generously of their time and their intellects as we struggled initially to decide how to tackle the big, loose, fugitive beast "interdisciplinarity." This book grew, rather organically, out of the 1996 conference, *Messing with the New Art History*, which was organized by Lynn Hughes and Marie-Josée Lafortune and sponsored by Optica. A number of the scholars, artists and students who participated in that conference subsequently also gave us very valuable suggestions and helped us to redirect the focus of the conference for the purposes of this publication. It seems important to note, too, that there were a number of authors we would have liked to include but didn't. Their interest and effort were sincerely appreciated. We hope to have an opportunity to work with them in the future.

Very particular thanks are due to Colette Tougas, with whom Marie-Josée has had many other fruitful collaborations, for the meticulous attention to editing and translation that contributes to this volume's polish and precision. Ilga Leimanis carried out essential bibliographic research with grace and enthusiasm (she even mailed and e-mailed resumes of articles from Latvia over the summer). We also want to thank Jennifer de Freitas and the very professional team at Associés libres who conceived the elegant layout and succeeded in tailoring it to suggest the specificity of each article.

We thank Rebecca Belmore, Guy Blackburn, Ian Carr-Harris, Émile Morin, Claudio Rivera-Seguel, Jocelyn Robert, David Rokeby, Lisa Steele, Jana Sterbak, Kim Tomczak and all the other authors and artists who gave us permission to reproduce images. Rights for reproductions also came from a number of centres, galleries and institutions: Avatar, Québec, the Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, the Centre culturel canadien, Paris, the Gagosian Gallery, New York, Susan Hobbs Gallery, Toronto, Hoopoe Curatorial, Montréal, the Lisson Gallery, London, the National Gallery of Canada, Ottawa, the Pompidou Center, Paris, Tribe, Saskatoon and the newspapers *La Presse*, Montreal, and *The Hill Times*, Ottawa.

Concordia University provided administrative support and donated Lynn Hughes' and Ilga Leimanis' time. The directors of Optica managed, edited and coordinated the publication of this book.

Last but not least, we want to thank the Canada Council. Because of the Council's generous support we enjoyed a rare measure of editorial liberty.

Lynn Hughes, Marie-Josée Lafortune

PENSER L'INDISCIPLINE

CETTE INTRODUCTION DEVRAIT peut-être commencer par une introduction. Il semble que ce ne soit pas une coïncidence que nous soyons les directrices d'un ouvrage portant sur l'interdisciplinarité en art contemporain. Premièrement, nous avons toutes deux choisi de ne pas poursuivre une maîtrise en arts plastiques : Marie-Josée Lafortune détient une maîtrise en histoire de l'art, alors que Lynn Hughes a complété une maîtrise en histoire et philosophie des sciences et de la technologie. Nous sommes des artistes qui pratiquons un art qui, pour toutes sortes de raisons, est en évolution constante. Les interventions de Marie-Josée dans les collections publiques dénotent son intérêt pour les contextes historiques – un certain penchant pour le point du vue en plongée (ou peut-être oblique). Semblablement, le bagage de Lynn en histoire des sciences provient d'un désir de voir l'art s'ancrer dans un contexte social plus élargi (ou peut-être plus compétitif). Nos productions artistiques s'accompagnent d'activités plus académiques comme l'organisation de colloques, l'écriture d'articles et maintenant la direction d'un ouvrage (bien que Marie-Josée n'en soit pas à sa première incursion du côté de l'édition). De plus, nous avons toutes deux, « en parallèle », d'importantes responsabilités administratives, comme directrice artistique d'un centre d'art contemporain dans un cas et, dans l'autre, dans le cadre d'activités universitaires dont un rôle de coordination pour des recherches numériques menées dans deux institutions travaillant dans des langues différentes

et émanant de traditions extrêmement différentes. Enfin, et c'est important de le mentionner, Marie-Josée est francophone et Lynn est anglophone, de sorte que le livre a été l'objet d'une négociation constante, et toujours agréable, faite des subtilités et des complexités associées aux différences de langue.

Finalement, les circonstances qui ont façonné nos histoires, aussi diverses soient-elles, se révèlent être également étonnamment typiques du parcours de nombreux artistes et théoriciens autour de nous lorsque l'on y prête attention. Les pratiques et les vies composites sont devenues la norme, et cette situation relativement nouvelle est appelée à avoir des répercussions dans – ou des connexions avec – la manière dont l'art est en train de se faire et la théorie en train de s'écrire dans l'arène de l'art contemporain.

Et pour cause, l'expression interdisciplinaire, que l'on emploie couramment et dont on s'accommode, traduit de façon générique un mode de vie, une sensibilité et une pensée contemporaines. L'usage, que l'on fait, a créé toutefois un intéressant paradoxe par l'instauration de nouveaux standards qui normalisent et nous permettent de nous sentir bien sans trop avoir à réfléchir sur sa nature précisément. Comment redonner au mot une actualité qu'il semble avoir perdue ? En invitant les auteurs ci-réunis à formuler d'autres lieux de convergence, nous étions conscientes d'offrir une tribune qui a été maintes fois commentée, leur demandant de repenser l'interdisciplinarité. Pourtant, très peu d'ouvrages à notre connaissance, hormis quelques numéros de revues spécialisées, débattent de la notion d'interdisciplinarité dans les arts, plus spécifiquement au Québec et au Canada, et de manière plus générale, de la fonction critique d'une nouvelle histoire de l'art. En même temps, il convenait de s'interroger sur la pertinence de reprendre une terminologie qui nous apparaissait académique en regard de la diversité des pratiques actuelles et de la rapidité avec laquelle de nouvelles formes d'art surgissent aujourd'hui. De ce point de vue, l'entreprise critique, que nous voulions aborder avec cette publication, abonde davantage dans le sens révisionnel que l'historien W.J.T. Mitchell donne au mot interdisciplinarité.

En 1995, Mitchell adopte une position tranchée sur l'institutionnalisation du discours en cours qu'il commente en ces termes dans le numéro spécial de *Art Bulletin*¹, consacré à l'interdisciplinarité. Il fait remarquer qu'« être interdisciplinaire est devenu une bonne chose, académiquement parlant ». Comme il l'explique, le terme représentait un consensus dans les années soixante et soixante-dix pour nommer des pratiques politiques et théoriques plus risquées qui incluaient d'autres sujets historiques et de nouvelles formes de subjectivité à l'instar des chaires et des programmes d'études féministes, afro-américaines, des médias et de la culture de masse et plus tard, des études gays et lesbiennes. L'interdisciplinarité proposait une importante critique de la vue totalitaire de l'histoire et des pratiques restées longtemps en périphérie, de même qu'une révision du curriculum universitaire. Cette réforme de la discipline de l'histoire de l'art avait été fortement influencée en Amérique du Nord par la *New Art History*² et son application des théories marxistes et féministes propres à une histoire sociale comme grille d'analyse. Il va de soi que l'évolution de l'histoire de l'art a été marquée par d'autres systèmes d'analyse de l'œuvre qui proviennent de diverses

disciplines, notamment de la littérature, et également de la pratique en art contemporain elle-même. Dans le même esprit, il n'y a pas de doute que l'influence des théories structuraliste et post-structuraliste, de façon plus inclusive avec l'apport de la psychanalyse, l'anthropologie, les études identitaires et post-coloniales, soit aussi devenue une composante de la production artistique comme telle. Toutefois l'interdisciplinarité semble bouleverser moins aujourd'hui et correspond même à une attitude disciplinaire avec des champs de production distincts. Les universités ont leur département d'études interdisciplinaires, offrent des doctorats, et les agences gouvernementales profitent de la popularité du terme pour réunir sous cette bannière un ensemble de formes d'art, empruntant à la performance, à l'action de rue, à des rituels, à la musique, au théâtre, à la danse, au multimédia, etc., qui sont en soi des catégories ayant chacune leur spécificité.

Outre la justesse de son observation, Mitchell ouvre un intéressant débat sur le plan disciplinaire en énonçant qu'il est moins attiré par l'interdisciplinarité, posant selon lui le problème de la compétence professionnelle à l'intérieur d'un cursus, et l'est davantage par les « formes d'indiscipline, de turbulence ou d'incohérence aux frontières internes et externes des disciplines³ ». Son analyse renvoie côte à côte les notions de discipline et d'indiscipline, démontrant que si la première représente « une façon d'assurer la continuité d'un ensemble de pratiques (techniquement, socialement, professionnellement, etc.), [la seconde] est une fracture ou une rupture brisant cette continuité et remettant en question la pratique⁴ ». Il se produit un chaos, une forme d'étonnement, et la discipline, « une façon de faire les choses⁵ », se révèle par nécessité inadéquate pour rétablir la compréhension sur une base disciplinaire. Ce moment d'indisciplinarité, qui provoque une implosion et des ondes de choc dans d'autres disciplines et formes de vie publique, a par surcroît toujours intéressé l'historien.

Cependant, l'attention que porte Mitchell à la turbulence et à la rupture n'est pas complètement étrangère à la théorie interdisciplinaire. Dans son ouvrage *Interdisciplinarity: History, Theory and Practice*, datant de 1990, Julie Thompson Klein⁶ commente une variété de points de vue sur l'interdisciplinarité qui sont fort différents les uns des autres. Elle fait la distinction entre l'interdisciplinarité en tant que développement cumulatif, linéaire, d'un nouveau savoir explicatif (une poussée vers une théorie générale et inclusive), et l'interdisciplinarité en tant que fusion provisoire et changeante de concepts, qui évolue à partir de la coexistence et du concours de différentes perspectives⁷. Mais lorsque Klein aborde l'emprunt ou la « razzia de concepts », activité qui est au cœur de l'interdisciplinarité, elle nous prévient que la chose peut mener à des conclusions erronées et à un usage de théories dépassées⁸. Il devient alors évident que l'art représente une activité très différente de ces zones encore plus interdisciplinaires que sont, par exemple, les sciences sociales et humaines⁹. En art, des théories « dépassées » peuvent être ressuscitées, réincarnées, en raison de leur portée métaphorique, de leurs qualités esthétiques ou de leurs systèmes de valeurs implicites. Et en raison de ce qu'elles comportent de merveilleux, de curieux, d'opaque ou de résistant.

Toutefois, Klein poursuit en se référant à l'analyse de la traduction comme métaphore de l'interdisciplinarité, telle que formulée par George Steiner¹⁰. Selon ce dernier, la

traduction est un acte qui se déroule en quatre temps, commençant par un geste de confiance, suivi d'une incursion visant à extraire du sens ou même à s'approprier une autre entité. Un troisième geste, celui-ci d'assimilation, peut déplacer ou replacer le texte original, mais il crée du coup une « dialectique d'incarnation » qui peut aussi entraver ou accabler le traducteur. Le dernier mouvement dans la traduction en est un de compensation et d'échange, dans lequel la traduction agit comme une sorte de miroir qui ne fait pas que refléter, mais qui génère souvent de la lumière. Cette analyse de la traduction fournit une analogie très évocatrice pour le processus artistique dans son interaction avec des zones situées autour de lui – il est vorace, séduisant, critique et ultimement optimiste.

Le présent recueil d'essais fait écho au fait que l'interdisciplinarité est, de par sa nature, une bête inégale et gauche. Il nous a semblé que la seule façon d'avoir une idée de sa forme était de l'approcher à partir de directions et d'angles différents. De ramper autour d'elle et de sentir ses irrégularités. Les essais se regroupent assez librement sous quatre catégories : tentatives de définition (Clark, Dubois, Jolicoeur, Loubier), réflexions sur la pédagogie et la pratique (Bell, Frenkel, Gogarty/Perron, Lessard, Sioui Durand), commissariat interdisciplinaire et contemporain (Borsa, Collins) et exemples de savoir interdisciplinaire en histoire de l'art (Lamoureux, Ross). Les repères sont multiples et à l'image des individus qui ont accepté de formuler une vision critique à la fois historique et personnelle. Dans la section définition, Tim Clark analyse l'évolution du concept d'interdisciplinarité d'un point de vue historique et philosophique, comparant l'ancien concept « disciplina » avec celui plus moderne de « discipline » et leur application commune dans les domaines pédagogique, scientifique et artistique. Il attire l'attention sur la dualité fondamentale qui existe entre généralisation (principe d'unité du savoir) et spécialisation (fragmentation en communautés disciplinaires), et qui a créé un « paradoxe disciplinaire » toujours actuel. Patrice Loubier traite de la difficulté de nommer des pratiques, opposant un art moderne disciplinaire à un art contemporain générique et distinguant les différents usages de l'interdisciplinarité incluant les pratiques relationnelles. Jean Dubois se préoccupe des formes de standardisation, causées par les nouvelles technologies, et propose un modèle artistique, empruntant à Lévi-Strauss le concept du « bricoleur », pour contrer un effet de cloisonnement. Nicole Jolicoeur, quant à elle, brouille les pistes et livre un texte poétique, psychanalytique et photographique avec « l'image-plaie » dont l'écriture met en abîme plusieurs fois la saisie du texte.

Soucieuses de ne pas revenir à des habitudes disciplinaires dans l'enseignement, Lynne Bell, Amy Gogarty et Mireille Perron nous entretiennent de la façon dont elles provoquent lentement des changements dans leurs institutions par l'expansion du curriculum universitaire vers des sujets qui critiquent une vision ethnocentrique, impérialiste et patriarcale. Dans ses classes, Bell favorise une méthodologie plus inclusive en regard de l'histoire et des pratiques d'artistes autochtones, tandis que Gogarty et Perron proposent un dialogue féministe, performatif, sur leurs pratiques artistiques et leurs techniques d'enseignement, ne cherchant pas à les dissocier. Dans le même esprit, Vera Frenkel relate son expérience d'enseignante et les efforts déployés mais inaboutis, il y a plusieurs années, pour la création d'un programme interdisciplinaire,

étouffant son propos par des réflexions sur l'interdisciplinarité, l'intermédialité et les formes de métissage et de créolisation. Frenkel fait valoir un ensemble de pratiques hybrides, axées sur le processus et le témoignage, lesquelles profiteraient au renouvellement de l'enseignement des arts. Reprenant le concept d'indiscipline, Guy Sioui Durand traite également d'une sensibilité interdisciplinaire en termes de métissage, identifiant deux zones de turbulences créatrices : les transactions d'art à finalités sociales et l'art audio transmédiatique. Cet essai sociologique foisonne en références trans-historiques souvent à l'image du travail d'observation méticuleux de l'auteur sur le terrain. La mise à contribution d'un réseau parallèle, fortement constitué de centres d'artistes autogérés depuis les années soixante-dix, revient comme un leitmotiv. À l'instar d'un creuset, d'un berceau, ce réseau a favorisé l'émergence, la création, la formation, la production et la diffusion de pratiques interdisciplinaires au Canada. Rappelons au passage que les instances gouvernementales et les institutions culturelles y ont puisé notamment leurs définitions.

La pratique interdisciplinaire de Denis Lessard, artiste, performeur, traducteur, conférencier, et dont le parcours, ici décrit, ne respecte pas les règles d'une chronologie, pose la dualité linguistique au cœur de son travail en fonction des cycles de production, des rencontres et des collaborations avec d'autres artistes. Soulevant des questions identitaires, rattachées à la représentation de la masculinité, Lessard n'est pas étranger, par son expérience, aux pratiques indépendantes de commissariat d'exposition, commentées par Joan Borsa. Dans sa communication, Borsa réfléchit sur les nouvelles formes de commissariat en art contemporain, et en parle comme d'une pratique en transformation, établissant une différence de traditions, de méthodes et de modèles entre le commissariat indépendant au Canada et en Europe, notamment en France et dans le contexte des biennales. Borsa cite à l'appui pour illustrer son propos les initiatives des commissaires Jamelie Hassan et Peter White, Sylvie Gilbert, et Henry Tsang. Privilégiant le dialogue et questionnant la frontière entre le rôle traditionnel du conservateur et celui de l'artiste producteur, Curtis J. Collins attire notre attention sur des possibles changements dans la pratique de conservation, même dans des institutions établies, citant à l'appui deux expositions présentées à la Beaverbrook Art Gallery en 1999 qui proposaient une lecture interdisciplinaire en interchangeant ces rôles. De la discipline de l'histoire de l'art, Johanne Lamoureux démontre pourquoi l'interdisciplinarité a plus que jamais son utilité dans la nouvelle configuration des expertises et des disciplines, réexaminant la controverse entourant *Voice of Fire* de Barnet Newmann et *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique* de Jana Sterbak au Musée des beaux-arts du Canada. Christine Ross plaide, elle aussi, en faveur de la spécificité de l'œuvre artistique et de la fonction critique de l'histoire de l'art dans un texte analysant l'installation vidéo *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon en regard de théories cognitivistes, parlant de mémoire dysfonctionnelle et d'insuffisance perceptive.

Par cette publication, OPTICA débute une collection d'essais critiques en art contemporain, dédiée à l'expression d'une pensée interdisciplinaire comme catalyseur de nouveaux énoncés théoriques et artistiques. Cette première amorce constitue une modeste contribution dans l'édition de voix contemporaines, sachant très bien que nous

ne pouvions réunir tous les courants actuels. À ce propos, un autre livre pourrait facilement être consacré, par exemple, au numérique et à l'art électronique. Le rôle de plus en plus central que les changements technologiques jouent dans notre culture suggère fortement que la question de l'interdisciplinarité n'est pas qu'académique. Les nouvelles technologies informatiques et connexes ne sont parfois utilisées que comme de nouveaux outils au service de pratiques disciplinaires qui demeurent intactes – le montage non linéaire dans le cinéma traditionnel, par exemple. Mais il existe maintenant une prolifération de pratiques numériques qui semblent fondamentalement différentes de leurs précurseurs ou de leurs origines disciplinaires. Ces pratiques en art numérique sont essentiellement interdisciplinaires à plusieurs points de vue. Dans son aspect le plus élémentaire, la numérisation prend des pratiques artistiques, dotées de matérialités distinctes et incarnant des histoires précises, et les fait passer par le filtre de la numérisation et du traitement binaire, les rendant ainsi formellement et matériellement interchangeables. Et il existe à l'opposé extrême, dans une méta-dimension, un univers numérique en réseau qui procure un environnement intellectuel et social, radicalement interdisciplinaire. Une question évidente se pose : les nouvelles technologies représentent-elles une réduction ou une réconciliation ? Quand ont-elles pour résultat rien de plus qu'un regrettable aplanissement d'histoires riches et de spécificités matérielles, et quand mènent-elles à des rapprochements fertiles entre des champs de connaissances et des communautés, et à de nouvelles formes qui interpellent les manières dont la technologie agit sur notre vécu ? Ce n'est pas une coïncidence si la question est le miroir exact des termes entourant les débats sur la disciplinarité et l'interdisciplinarité. De toute évidence, les réponses sont complexes... et loin d'être seulement d'intérêt académique.

Lynn Hughes, Marie-Josée Lafortune
Les éditrices

NOTES

1. W.J.T Mitchell, "Interdisciplinary and Visual Culture", *Art Bulletin*, décembre 1995, Vol. LXXXVII, n° 4, p. 540-544. [Notre traduction.]
2. En mai 1996, les éditrices du présent ouvrage en collaboration avec Optica, un centre d'art contemporain, avaient organisé un colloque intitulé *Semer le trouble dans la New Art History: Messing with the New Art History* en réponse à la série de conférences du Musée d'art contemporain de Montréal sur la New Art History, tenues le mois précédent. Par comparaison, le colloque mettait l'accent sur la création de modèles hybrides, plus spécifiquement reliés à l'activité artistique et à l'enseignement des arts au Québec et au Canada. Il nous semblait essentiel de reconnaître cette contribution par un forum qui prolongeait le dialogue amorcé par le MAC.
3. W.J.T Mitchell, *op. cit.*, p. 541. [Notre traduction.]
4. *Ibid.*, p. 541. [Notre traduction.]
5. *Ibid.*, p. 541. [Notre traduction.]
6. Julie Thompson Klein, *Interdisciplinary: History, Theory and Practice*, Wayne State University Press, Detroit, 1990.
7. *Ibid.*, p. 115.
8. *Ibid.*, p. 88-90.
9. En sciences humaines, certains champs comme la création littéraire entretiennent, pour des raisons évidentes, une relation « artistique » avec l'interdisciplinarité. L'écriture théorique qui traite de culture et de production culturelle a aussi tendance à utiliser la référence interdisciplinaire de façon métaphorique, très ouverte.
10. Klein, *op. cit.*, p. 93-94.

CREATIVE CON/FUSIONS...

PERHAPS, THIS INTRODUCTION should begin with an introduction: It doesn't seem like a coincidence that we are editing a book on interdisciplinarity in contemporary art. To begin with, we both chose to pursue MA's rather than MFA's; Marie-Josée Lafortune has an MA in Art History and Lynn Hughes an MA in History and Philosophy of Science and Technology. We are practicing artists with practices that, for different reasons, are in constant evolution. Marie-Josée's interventions into public collections signal her interest in historical context – a preoccupation with the view from above (or perhaps from the side). Similarly, Lynn's background in the History of Science stems from a desire to see art embedded in a more general, social context (or perhaps a competing one). Our artistic productions are supplemented by more academic activities like organizing conferences, writing and, now, editing. (Although this is not Marie-Josée's first adventure into editing.) In addition, we both have significant administrative responsibilities "on the side"; in one case, as the artistic director of a contemporary art center and, in the other, university activities that have included a coordination role for digital research across two institutions operating in different languages, and with very different traditions. Last but not least, Marie-Josée is francophone and Lynn, anglophone so that the book has been a constant, and consistently enjoyable, negotiation of the subtleties and complexities associated with language difference.

In the end, we think that what is interesting about our histories and situations is that they are rather typical of many of the artists and theoreticians around us. Mixed practices and mixed lives are the norm, and this is a relatively new situation that is bound to connect, and be connected to, the way art is being made or theory being written in the contemporary art arena.

It is therefore not at all surprising that references to interdisciplinarity crop up frequently, as the term seems to correspond, broadly speaking, to a common contemporary experience, sensibility or way of thinking. However, the easy use we make of it seems, paradoxically, to have led to new norms that allow us to relax without really obliging us to reflect, more rigorously, on the nature of interdisciplinarity. How can we restore the word's topicality? When we invited the authors gathered here to rethink the notion of interdisciplinarity and to suggest new focal points, we were aware that we were retreading some well-worn paths. On the other hand, apart from the occasional issue in a specialized journal, very few books, to our knowledge, have discussed the notion of interdisciplinarity in the arts, more specifically in Québec and Canada, and, more generally, have dealt with the critical function of new approaches in art history. At the same time, it seemed important to question the relevance of continuing to use terminology which feels academic, given the diversity of current practices and the rate at which new types of artistic practices are emerging. In the end, the critical adventure which this publication undertakes is probably most closely aligned with the historian W.J.T. Mitchell's re-examination of the word interdisciplinarity.

In 1995 Mitchell declared his opposition to the institutionalization of current discourse which he discussed in the following terms in a special issue of *Art Bulletin*¹ on interdisciplinarity: "There is no question that being 'interdisciplinary' is a 'good thing' in contemporary academic parlance." He went on to explain that during the sixties and the seventies the term was commonly used to identify the more radical political and theoretical practices, such as those that reached out to various "others" or to new forms of subjectivity. These inclusive developments usually followed or were accompanied by the inauguration of Chairs and/or programs in Feminist, Afro-American, Media and Popular Culture Studies and, subsequently, Gay and Lesbian Studies. Interdisciplinarity, in short, proposed an important critique of a hegemonic view of history and led to a revision of university curriculum to include practices which had long remained on the fringes. This reform of art history as a discipline had been strongly influenced in North America by the New Art History² and its use of sociological approaches to art history and, in particular, of Marxist and feminist theories as analytical tools. It goes without saying that the evolution of art history has been marked by systems of analysis from various disciplines, especially literature, as well as by actual practice in the contemporary art arena. In the same spirit, there is no doubt that structuralist and post-structuralist theories – as well as psychoanalysis, anthropology, gender and post-colonial studies – have broadly influenced artistic practice. Nevertheless, interdisciplinarity seems to be less destabilizing nowadays. In fact it often seems to be treated like a discipline with distinct sub-fields. Universities have interdisciplinary departments, and offer doctorate degrees, while government agencies take advantage of the word's popularity to unite under its label a variety of artistic forms, borrowing from performance, street actions, rituals, music, theatre, dance, multimedia, etc. – all of which are categories of practice with their own specificity.

Aside from his insightful observations, Mitchell opens an interesting disciplinary debate by stating that he is less attracted by interdisciplinarity – which, according to him, poses the problem of professional competence within a curriculum – than by "forms of 'indiscipline', of turbulence or incoherence, at the inner and outer boundaries of disciplines."³ His analysis sets discipline and indiscipline side by side, demonstrating that if the former is "a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), 'indiscipline' is a moment of breakage or rupture when the continuity is broken and the practice comes into question."⁴ It produces a form of chaos or astonishment, and discipline – "a way of doing things"⁵ – lacks the means to re-establish understanding on a disciplinary basis. This moment of indiscipline, which creates an implosion and sends shock waves across other disciplines and forms of public life, has always been of particular interest to the historian.

Mitchell's emphasis on turbulence and rupture is, however, not completely foreign to interdisciplinary theory. In her 1990 book, *Interdisciplinarity: History, Theory and Practice*, Julie Thompson Klein⁶ discusses a range of very different views of interdisciplinarity. She distinguishes between interdisciplinarity as a cumulative, linear development of new, explanatory knowledge (a thrust towards an inclusive, grand theory) and interdisciplinarity as a tentative and shifting coalescence of concepts that evolves from the coexistence and competition of perspectives.⁷ But when Klein

discusses borrowing or “raiding for concepts,” an activity central to interdisciplinarity, she warns that it can lead to faulty conclusions and use of outdated theories.⁸ At this point it becomes clear that art is a very different activity from even the most interdisciplinary areas in, for example, the social sciences and the humanities.⁹ In art “outdated” theories may very well be resurrected, re-embodied for their metaphoric thrust, æsthetic qualities or for their implicit value systems. For what is wonderful, curious, opaque or resistant about them.

However, Klein goes on to use George Steiner's analysis of translation as a metaphor for interdisciplinarity.¹⁰ He sees translation as a fourfold act that begins with an act of trust, followed by an incursion to extract meaning, or even to appropriate another entity. A third, assimilative, act may dislocate or relocate the original text but, at the same time, it creates a “dialectic of embodiment” that potentially also lames, or overwhelms the translator. The final movement of translation is one of compensation and exchange as the translation acts as a kind of mirror that not only reflects but often generates light. This analysis of translation provides a very evocative analogy for the process of art as it interacts with areas around it – voracious, seductive, critical and ultimately optimistic.

The selection of essays here reflects the fact that interdisciplinarity is, by nature, a lumpy, awkward beast. It seemed to us that the only way to get a feel for its shape was to approach it from a variety of directions and angles. To crawl around it and feel the bumps. The essays fall into four loose groups: approaches to definition (Clark, Dubois, Jolicoeur, Loubier), reflections on pedagogy and practice (Bell, Frenkel, Gogarty/Perron, Lessard, Sioui Durand), interdisciplinarity and contemporary curating (Borsa, Collins) and examples of interdisciplinary art historical scholarship (Lamoureux, Ross). The authors' approaches are very varied and the essays reflect the individuals who accepted the challenge of attempting a critical reconsideration, both historical and personal, of interdisciplinarity as it applies to contemporary art. In the definitions section, Tim Clark analyzes the evolution of the concept of interdisciplinarity from a historical and philosophical perspective, comparing the ancient concept of “disciplina” with the modern notion of “discipline” and commenting on the pedagogical, scientific and artistic use of the terms. He focuses on the fundamental tension between generalization (a unifying principle) and specialization (the fragmentation into disciplinary communities) and suggests that this “disciplinary paradox” persists today. Patrice Loubier discusses the various uses of the term interdisciplinary and deals with the difficulty of naming practices. He distinguishes between modern disciplinary art and contemporary more generic and relational practices. Jean Dubois identifies the present trend that separates art that uses the new technological tools from other art – thus installing new quasi-disciplinary divisions and standards. He proposes, instead, an artistic model, borrowing from Lévi-Strauss' notion of “bricolage.” Nicole Jolicoeur deliberately confuses the trail and delivers a poetic, psychoanalytic and photographic text on the “image-wound” that involves multiple *mises-en-abîme*.

In order to avoid a return to ethno-centric, imperialist and patriarchal, disciplinary habits in teaching, Lynne Bell, Amy Gogarty and Mireille Perron recount how they

provoke incremental change in the curricula and teaching methods at their institutions. Bell draws on her own experience to advocate the sensitive inclusion of First Nations artistic practices in Art History classes, whereas Gogarty and Perron propose a performative, feminist dialogue on their own artistic practices and teaching methods without attempting to dissociate them. In the same vein, Vera Frenkel recounts her teaching experience and her unsuccessful attempts to create an interdisciplinary program at her institution. She weaves into her personal account thoughts on interdisciplinarity, intermediality and various forms of *métissage* and creolisation, advocating an ensemble of hybrid practices, centered on process and testimony. Guy Sioui Durand likewise uses the concepts of indiscipline and *métissage*, and proposes two zones of particularly important creative turbulence: art practices that privilege social transactions and sound art that crosses media boundaries. This essay abounds in trans-historical references often a result of the author's detailed field work, and the importance, since the seventies, of a parallel network largely composed of artist-run centers appears as a leitmotif. We are reminded that this network has been a crucible or cradle for the emergence, creation, training, production and dissemination of interdisciplinary practices across Canada and that both government and cultural institutions have drawn their definitions from this network.

Denis Lessard's essay is a deliberately non-linear description of the development of his interdisciplinary practice as an artist, performer, translator and lecturer. In the course of this personal account, he raises issues related to the construction of identity, reflecting on representations of masculinity and his experience of linguistic duality. Lessard has also had a number of experiences as an independent curator and is therefore familiar with some of the problems described by Joan Borsa in her contribution to this volume. Borsa reflects on the evolution of new approaches to curating contemporary art. She identifies differences in terms of traditions, methods and models between independent curating in Canada and Europe, particularly in France and in the context of biennials. She describes examples of curatorial projects by Jamelie Hassan and Peter White, Sylvie Gilbert and Henry Tsang. Privileging dialogue and questioning the limit between the traditional roles of curator and artist, Curtis J. Collins draws our attention to changes in curatorial practice even in established institutions. He bases his analysis on a description of two very different exhibitions presented at the Beaverbrook Art Gallery in 1999. The art historian Johanne Lamoureux re-examines the controversy surrounding the presentation of Barnett Newmann's *Voice of Fire* and Jana Sterbak's *Vanitas : Flesh Dress for an Albino Anorectic* at the National Gallery. Lastly, Christine Ross, another contemporary art historian, argues for the specificity of the art work and the critical function of art history in a text where she explores Douglas Gordon's video installation *24 Hour Psycho* in the light of cognitive theories dealing with dysfunctional memory and perceptual lapse.

With this publication, OPTICA is initiating a collection of critical essays in contemporary art, focusing on the expression of interdisciplinary thinking as a catalyst for new theoretical and artistic statements. This beginning is a modest contribution to the publication of contemporary voices, for we were aware that it would be impossible to bring together all the trends that exist today. In this regard, another book could very easily

concentrate on digital and electronic art for example. The increasingly central role that technological change is playing in our culture strongly suggests that the question of interdisciplinarity is not just an academic one. Computer and related new technologies do sometimes serve merely as new tools in the service of disciplinary practices that remain intact – non-linear editing for traditional cinema for example. But there is now a proliferation of digital practices that seem different, in fundamental ways, from their disciplinary precursors or origins. These digital art practices are essentially interdisciplinary on a number of levels. At the crudest level, digitization takes art practices with distinct materialities that embody specific histories, and squeezes them through the filter of numerization and binarization, rendering them formally and materially interchangeable. And, at the other extreme, on a meta-level, a networked digital world provides an intellectual and social environment that is radically interdisciplinary. The obvious question is: do new technologies represent reduction or reconciliation? When do they result in nothing much more than a regrettable flattening of rich histories and material specificity's, and when do they lead to fertile rapprochements between fields of knowledge and communities, and to new forms that speak to the ways technology is affecting our lived experience? Not coincidentally, the question exactly mirrors the terms of the debates that surround disciplinarity and interdisciplinarity. The answers are clearly complex... and far from being of merely academic interest.

Lynn Hughes, Marie-Josée Lafortune
Editors

NOTES

1. W.J.T. Mitchell, "Interdisciplinary and Visual Culture," *Art Bulletin*, December 1995, Vol. LXXXVII, No. 4, pp. 540-544.
2. In May 1996, the editors of this publication, in collaboration with Optica, a contemporary art center, organized a conference entitled *Semer le trouble dans la New Art History: Messing with the New Art History* in response to a series of conferences on New Art History, held at the Musée d'art contemporain de Montréal the previous month. In comparison, the conference emphasized the creation of hybrid models, more specifically related to artistic activity and arts teaching in Québec and Canada. We felt it was crucial to recognize this contribution with a forum extending the dialogue initiated by the MAC.
3. Mitchell, *op. cit.*, p. 541.
4. Mitchell, *op. cit.*, p. 541.
5. Mitchell, *op. cit.*, p. 541.
6. Julie Thompson Klein, *Interdisciplinary. History, Theory and Practice*, Detroit: Wayne State University Press, 1990.
7. *Ibid.*, p. 115.
8. *Ibid.*, pp. 88-90.
9. In the Humanities, areas such as Creative Writing have an "artistic" relation to interdisciplinarity for obvious reasons. Theory writing that deals with culture and cultural production also tends to use interdisciplinary reference in this very open, metaphoric way.
10. Klein, *op. cit.*, pp. 93-94.

Resume: In this essay Patrice Loubier suggests that we are in a period characterized by terminological malaise. Contemporary art is haunted by vocabulary, inherited from modern art, that no longer lines up satisfyingly with the realities of current practice. Modernism's philosophical differentiation of distinct practices within art, each with its specialized formal and material aspects, has given way to a fundamentally different regime, more pragmatically defined, of generic practices. Loubier focuses on two subtly different interpretations of the word interdisciplinary and insists that the difference between them is a significant one. "Restricted " interdisciplinarity, on the one hand, implies a dialogue across and between disciplines – an exchange, or even a synthesis, against a background of disciplinarity. "Expanded" interdisciplinarity indicates those essentially relational practices which flourish in the undifferentiated zones – the fertile no (or every) man's land – between disciplines. He ends by asking why the Visual Arts, in particular, have so successfully occupied this quintessentially contemporary territory.

PATRICE LOUBIER

DU MODERNE AU CONTEMPORAIN

DEUX VERSIONS DE
L'INTERDISCIPLINARITÉ

DÉFINIR L'INTERDISCIPLINARITÉ en regard des arts visuels contemporains, cela implique d'abord de constater un phénomène qui, pour n'être plus tout à fait nouveau, n'en est pas moins toujours marquant: un pan majeur de la création actuelle échappe de plus en plus à une description en termes de « discipline ». Depuis une trentaine d'années, en effet, nombre de critiques et d'historiens de l'art ont fait état de ce qui apparaît presque comme une tombée en désuétude de la notion de discipline¹. De là la nécessité d'un *aggiornamento* de la terminologie critique, dont on trouverait peut-être la manifestation la plus éloquente dans le discours des artistes eux-mêmes. Pour ne donner qu'un exemple, citons Doyon/Demers qui se décrivent comme « indisciplinaires », c'est-à-dire « sans discipline fixe » et « indisciplinés² ». Les organismes subventionnaires semblent d'ailleurs prendre acte du phénomène: on peut ainsi lire sur le site du Bureau Inter-arts, récemment créé par le Conseil des Arts du Canada, qu'il aura pour mandat d'encourager les « approches

non-disciplinaires». Et cela sans parler du titre même du présent ouvrage... Mais toutes ces expressions, qui appellent au dépassement du cadre disciplinaire tout en reconduisant au niveau des mots l'autorité même de la notion dont il s'agit de s'émanciper, semblent indiquer un malaise, ou tout au moins un décalage de la terminologie usuelle par rapport à la réalité concrète de la pratique.

À vrai dire, ce décalage n'a rien d'étonnant; il témoigne qu'un paradigme succède (ou plutôt se superpose) à un autre – ce à quoi nous assistons aujourd'hui avec l'avènement de l'art contemporain, entendu ici non comme seule périodisation mais comme régime de création foncièrement distinct de la modernité qui l'a précédé³. Ainsi les questions de forme et de médium, qui avaient constitué des enjeux définitoires majeurs pour l'art moderne, n'ont-elles plus qu'une importance très relative pour l'art contemporain. Et si la modernité a consisté notamment à distinguer les arts du champ de la praxis en hypostasiant leurs langages respectifs, c'est-à-dire en accordant aux qualités formelles une prévalence épistémologique, le régime de création contemporain, lui, favorise bien au contraire une définition *pragmatique* où l'art se fonde de nouveau au monde, redevenant manière d'investir le réel, d'interagir et de transiger avec lui.

L'avènement d'un paradigme inédit est ainsi vécu comme un clivage de la pratique, réorganisée tant d'un point de vue cognitif qu'institutionnel, et tout se passe comme si nous ne pouvions en penser la nouveauté qu'en usant des mots hérités du précédent. Comme s'ils chevauchaient une faille continentale, les mots sont tendus au-dessus de ce clivage, leur sens disputé de part et d'autre de la rupture, et cessent pour ainsi dire de coïncider de façon rassurante avec les choses. Ils portent dès lors en eux la trace de la difficulté des locuteurs à nommer la transformation à laquelle ils assistent, ils sont un signe de la négociation avec cette réalité nouvelle en train d'advenir. Et non seulement s'agit-il de trouver une expression qui rende compte du phénomène observé, mais encore les locuteurs, en privilégiant tel terme plutôt que tel autre, prennent parti et contribuent à *constituer* la réalité même de ce phénomène, à le faire advenir de façon performative (René Payant avait d'ailleurs éclairé en ce sens l'emploi du mot « installation⁴ »). L'intense activité préfixale et néologique qu'on constate aujourd'hui autour du mot « discipline » n'est pas autre chose qu'un indice de ce processus, de l'obligation qui est la nôtre, pour nommer un état de choses inédit, de « bricoler » un vocabulaire nouveau à partir d'un stock de mots dont nous éprouvons pourtant la caducité.

Or, le terme « interdisciplinarité » porte lui aussi la trace de ce clivage: s'il se révèle bien sûr pertinent – comment mieux désigner la dynamique du dialogue, des échanges et de la mixité qui caractérise l'art contemporain et s'effectue tant entre les différents arts qu'entre ceux-ci et d'autres branches de l'activité humaine? –, il semble aussi en porte-à-faux, dans la mesure où il présuppose que la pratique artistique s'accomplit toujours au sein de quelque chose comme des « disciplines ». Or, peut-on toujours parler d'*interdisciplinarité* dès lors que bien des jeunes artistes n'inféodent plus leur démarche à la tradition d'un métier particulier à partir duquel s'ensuivrait un processus d'emprunt à des médiums autres, mais se trouvent dès le départ à puiser et combiner des outils, des méthodes et des protocoles à une diversité ouverte de champs?

LA DISCIPLINE

Pour répondre à cette question, commençons par ouvrir le dictionnaire au mot « discipline ». On y apprend qu'une discipline, c'est d'abord un type de fouet composé de cordelettes ou de petites chaînes utilisé à des fins de mortification. C'est aussi une règle de conduite à laquelle sont astreints les membres d'une collectivité, et l'obéissance dont un groupe d'individus fera preuve vis-à-vis de cette règle. Une discipline, enfin, c'est une branche de la connaissance – une science, un art, une matière quelconque⁵.

C'est à cette dernière acception que s'applique le préfixe « inter » dans le mot interdisciplinarité, pour suggérer la mise en contact des multiples branches du savoir que sont les disciplines. Étant donné en effet le processus moderne de division arborescente de la connaissance en disciplines de plus en plus spécialisées (disciplines dont l'autonomie a pour prix le risque d'aboutir à une parcellarisation du savoir), l'interdisciplinarité peut être envisagée comme ce nécessaire dialogue transversal qui permet à ces branches de communiquer les unes avec les autres afin de confronter leurs résultats, d'éclairer leurs visions respectives et de s'enrichir réciproquement. Davantage, comme l'a montré l'essor des *cultural studies*, l'interdisciplinarité permet la mise en perspective critique des méthodes et présupposés d'une branche par une autre (en d'autres termes, la mise au jour de la relativité inhérente à toute discipline). Au caractère synthétique de l'interdisciplinarité s'ajoute donc une dimension corrective, voire orthopédique, de la connaissance.

Pourtant, tous les sens du mot, du plus ancien au plus actuel, du plus rare au plus courant, du plus concret au plus abstrait, tous les sens du mot, donc, paraissent résonner dans le terme d'interdisciplinarité, induisant autour de lui un champ connotatif qui en compromet l'apparente dimension méliorative pour peu qu'on l'envisage du point de vue de l'art.

C'est que toute discipline, en tant que branche du savoir, implique un savoir-faire qui s'enseigne et qui suppose, pour qui veut le maîtriser, de se soumettre à un processus de *formation*. Le mot discipline ne désigne pas seulement la matière enseignée et apprise mais aussi la réalité institutionnelle d'un mode de transmission dans lequel l'individu se voit inculquer par un maître un système de normes, de valeurs et de façons de faire (de là que l'élève dans un sens fort puisse aussi être appelé *disciple*). Davantage : une discipline, dès lors qu'elle peut être enseignée, implique que le savoir et les techniques en quoi elle consiste aient été codifiés en un ensemble de formules, de règles et de principes communicables, c'est-à-dire objectivés et par là rendus distincts de l'expérience même de la création vive qui en est pourtant le lieu de naissance et d'exercice. En d'autres termes, envisager la pratique de l'artiste comme discipline, c'est l'observer du point de vue de la catégorie normative – compétence, profession, spécialité – par laquelle elle est reconnue et désignée socialement, alors que l'artiste l'éprouve et la vit souvent de façon bien plus souple et ouverte.

Et dès lors qu'on l'applique aux arts visuels contemporains, on constate que le terme appelle un découpage fondé sur une division en médiums distincts (sculpture, photographie, peinture, etc.), elle-même héritée du concept classique de beaux-arts. Envisagé en tant que discipline, le travail des artistes est ainsi défini selon les critères des *matériaux* et *techniques* employés, et il se comprend alors comme maîtrise d'un savoir-faire ayant pour fin la production d'un artefact ou d'une prestation réputés aptes à susciter une émotion esthétique. En ce sens, le découpage disciplinaire de l'art est étroitement lié à la dynamique de la modernité, c'est-à-dire à ce double processus d'autonomisation de l'art lui-même comme sphère distincte de la praxis et de différenciation interne des arts en médiums analogues à autant de compétences spécialisées. Pareille division, on le voit, ne convient qu'imparfaitement à ce que de plus en plus d'observateurs s'entendent à désigner comme art contemporain, lequel se caractérise par l'émergence de pratiques *génériques* (comme les démarches conceptuelles, l'installation, les multiples régimes d'œuvres in situ) se superposant aux disciplines spécifiques traditionnelles.

Si l'art moderne a été disciplinaire, l'art contemporain générique, lui, est par avance méta-, voire postdisciplinaire : la création ne s'ancre plus d'emblée à la tradition d'un médium donné, voire n'implique plus la maîtrise d'un savoir-faire plastique, mais se déploie plutôt à partir d'un espace qui se situe *entre* les disciplines plutôt qu'à l'intérieur d'elles, les artistes puisant indifféremment selon les exigences de leurs projets aux médiums spécifiques comme à de multiples techniques ou protocoles issus de secteurs d'activité non artistiques⁶.

D'UNE INTERDISCIPLINARITÉ À L'AUTRE

Or, cette dynamique même peut encore être désignée comme interdisciplinarité, pour peu qu'on soit attentif aux diverses significations du préfixe « inter ». Si les préfixes « multi » et « pluri » signifient « beaucoup, grand nombre », « plusieurs », le préfixe « inter », lui, désigne tout autant la relation qui unit ces différents éléments que l'*espacement* même qui les sépare. Là où « multi » et « pluri » mettent l'accent sur la dimension quantitative (le fait par exemple que plusieurs disciplines sont impliquées dans un projet), « inter » évoque surtout la relation qui se trace de l'un à l'autre, et l'espace médiateur au sein duquel cette relation se manifeste. La définition qu'on trouve dans le *Petit Robert* paraît, à cet égard, limitative, et concerner surtout l'activité scientifique : « Relatif à plusieurs disciplines, à plusieurs branches de la science agissant en commun ». Cette définition, curieusement, redouble celles de « multidisciplinaire » et « pluridisciplinaire », comme si la spécificité des différents préfixes se trouvait gommée. Le *Petit Larousse*, lui, apparemment plus attentif à cette spécificité, définit « interdisciplinaire » comme « Qui établit des relations entre plusieurs sciences ou disciplines », et pluridisciplinaire » (auquel renvoie « multidisciplinaire ») comme « Qui concerne simultanément plusieurs disciplines ».

Cette analyse nous amène à remarquer la grande extension du terme interdisciplinarité. En désignant tout à la fois des pratiques qui combinent ou fondent des disciplines diverses que des œuvres qui ne se réclament d'aucune discipline en particulier, ce terme recoupe aussi bien la multi- ou la pluridisciplinarité que la non-disciplinarité.

Dès lors on peut comprendre le mot interdisciplinarité de deux manières (au moins), en y voyant deux dynamiques distinctes : dans un sens restreint, la création d'une œuvre qui résulte de la circulation, du dialogue entre deux ou plusieurs disciplines; d'autre part, dans un sens élargi, la manifestation d'un travail s'inscrivant d'emblée *entre* des disciplines, c'est-à-dire, à la rigueur, hors d'elles. On peut comparer ces deux types au double rapport de la gestalt figure/fond. Dans le cas de l'interdisciplinarité restreinte, les disciplines constituent le fond sur lequel se tracent les liens de l'une à l'autre; dans le cas de la seconde, c'est plutôt le champ entre les disciplines qui constitue le fond sur lequel ces dernières s'enlèvent en tant que figures. En d'autres termes, on peut entendre interdisciplinaire aussi bien comme dans « international » ou « interindividuel » que comme dans « interplanétaire ». La nuance est significative. La première acception suppose que le territoire de la création est subdivisé en juridictions contiguës analogues aux États souverains se partageant l'écoumène terrestre; et faire de l'art, c'est ainsi faire de la peinture, *ou* de la photographie, *ou* de l'installation, etc. Une œuvre est alors dite interdisciplinaire lorsqu'elle résulte du processus par lequel son auteur emprunte à diverses formes d'art. On en verrait des manifestations dans toutes ces démarches caractérisées par une hybridation des pratiques spécifiques grâce à laquelle se poursuit notamment l'investigation analytique des médiums et de leurs codes de visibilité (on peut penser ici aux recherches en peinture et vidéo de Mario Côté, à des démarches hybrides comme celles de Gilbert Boyer [écriture, sculpture, travail in situ] ou de Raymond Gervais [musique, installation] mais aussi, d'un point de vue historique, à la pléthore de désignations mixtes qui accompagnèrent l'émergence des pratiques installatives au Québec dans les années 1980⁷).

Dans la seconde acception, au contraire, on postule une zone indifférenciée, quelque chose comme un tissu conjonctif, un « entre-disciplines » où l'œuvre sera définie non par l'espèce particulière de métier dont elle résulte, mais par la seule généralité de son appartenance à la pratique « art ». On retrouve ici cette labilité des pratiques artistiques contemporaines évoquée plus haut. Outre les échanges noués depuis longtemps entre l'art et les sciences (mentionnons au passage, dans l'actualité récente, les travaux de Nicolas Reeves, transposant avec sa *Harpe képlérienne* des phénomènes météorologiques en musique, et d'Annie Thibault, dont les installations présentent des

cultures microbiennes qui prennent au fil des jours des couleurs et textures variées), il faudrait évoquer une avancée récente vers les sciences humaines et la réalité sociale. Qu'on pense à toutes ces pratiques dites relationnelles ou relevant du *new genre public art* dans lesquelles l'artiste, travaillant à même la vie quotidienne et la sphère des échanges interpersonnels, œuvre à la manière d'un ethnographe (*dixit* Hal Foster), privilégie la cueillette de données, l'enquête ou la filature, le sondage, les techniques de communication, voire la fouille quasi archéologique ou l'intervention sociale (Nadine Norman, Raphaëlle de Groot, Devora Neumark, Jean-François Prost, Marie-Suzanne Désilets et le groupe Arqhé en seraient des exemples récents). Pour rendre compte de ces travaux, sans doute les notions de genre ou de discipline doivent-elles céder la place à une typologie fondée sur les *opérations* selon lesquelles l'art rencontre le réel pour interagir avec tel groupe, tel milieu, tel secteur d'activité donné. Tout se passe ainsi comme si l'art contemporain avait troqué l'interdisciplinarité restreinte contre cette interdisciplinarité élargie.

Resterait cependant à se demander pourquoi, parmi l'ensemble des disciplines artistiques, ce sont les arts visuels en particulier qui au cours du siècle se sont révélés les plus aptes à franchir leur frontière disciplinaire, et à faire de ce franchissement et de cette « dédéfinition » même, selon le mot de Harold Rosenberg, un trait paradoxalement constitutif de la pratique artistique. En effet, pour peu qu'on les compare à la musique, à la littérature ou aux sciences pures, seuls les objets et productions des arts visuels présentent des métamorphoses aussi radicales quant à leur structure – une œuvre d'art pouvant n'être plus du tout « visuelle » et passer entièrement dans ce que Gérard Genette appelle l'« état conceptuel⁸ ». Comme l'écrit Timothy Binkley au terme d'un essai éclairant sur la question, « l'évolution de l'art a été telle que, comme la philosophie, l'art atteint un stade où un acte critique à propos de la discipline [...] peut faire partie intégrante de la discipline elle-même⁹ ». On peut envisager ce phénomène notamment à la lumière de la lecture d'inspiration hégélienne qu'en ont faite des observateurs aussi différents que Danto, Lyotard ou Thierry de Duve : en absorbant la vocation à critiquer et à déconstruire les conventions du métier, mais aussi en tendant à abolir la frontière le séparant de la vie et de la praxis, la pratique artistique s'est trouvée à proposer et à admettre en son sein non seulement des artefacts qui n'étaient plus visuels à proprement parler, mais aussi à s'étendre et à faire siens tous ces champs connexes qui la déterminent du dehors – et l'artiste s'est fait philosophe, muséologue, sociologue ou anthropologue pour mieux sonder sa « discipline » propre. Mais voici, déjà, la matière d'une question que nous ne pouvions ici qu'évoquer.

NOTES

1. Dans un livre récent, Rose-Marie Arbour écrit par exemple : « Aujourd'hui, il est plus aisé d'appréhender des situations et des trajectoires individuelles d'artistes et de leurs œuvres que de classer les œuvres dans des champs et processus disciplinaires déterminés, comme cela était encore possible dans l'art moderne. [...] Depuis quelques décennies, je pense qu'un artiste est moins déterminé dans son travail par les développements intrinsèques et spécifiques reliés à sa discipline d'origine que par les questions reliées à l'identité, à l'individu en tant que sujet. » (*L'art qui nous est contemporain*, Éditions Artexes, coll. Prendre parole, Montréal, 1999, p. 46-47.)
2. Doyon/Demers, « D'un duo à l'autre. Questions et réponses », *Espace*, n° 45, « Duos en/in art », (automne 1998), p. 14.
3. Globalement, depuis au moins une trentaine d'années (période suffisamment brève à l'échelle de l'histoire pour qu'on puisse encore parler de nouveauté); sur cette distinction entre art moderne et art contemporain, voir entre autres Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Seuil, Paris, et Paul Ardenne, *Art: l'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du vingtième siècle*, Éditions du Regard, Paris, 1997.
4. René Payant, « Une ambiguïté résistante », *Parachute*, n° 39 (juin-juillet-août 1985), p. 6-9.
5. Pour ces diverses définitions, sensiblement les mêmes en anglais, on se référera au *Petit Robert I* (édition de 1988), article « discipline », p. 1018-1019.

6. Cette minimisation de la discipline dans la définition de l'art recoupe d'ailleurs une thèse fondatrice de ce qu'on appelle en philosophie anglo-saxonne la théorie institutionnelle. Confrontés aux problèmes épistémologiques soulevés par la vague postduchampienne des années 1950-1960, des philosophes comme George Dickie ou Arthur Danto ont montré que les produits de l'art ne sont plus déterminés ni reconnus tels par leur appartenance à un genre ou à une forme constituant autant de critères pour assurer le consensus ou l'arbitrage quant à leur nature d'œuvre, mais par le fait qu'ils sont issus d'une *pratique*, c'est-à-dire d'un monde d'acteurs dont l'existence sociale définit à son tour un cadre de l'expérience spécifique.
7. Voir à ce propos la liste des nombreux termes répertoriés dans les revues d'art par Anne Bérubé dans son « Répertoire bibliographique », dans Anne Bérubé, Sylvie Cotton (sous la dir.), *L'installation. Pistes et territoires. L'installation au Québec 1975-1995. Vingt ans de pratique et de discours*, Centre des Arts actuels Skol, Montréal, 1997, p. 116.
8. Gérard Genette, « L'état conceptuel », *L'Œuvre de l'art. I. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994, p. 154-176.
9. Timothy Binkley, « "Pièce" : contre l'esthétique », Gérard Genette (sous la dir.), *Esthétique et Poétique*, Seuil, coll. Points, Paris, 1992, p. 65.



DAVID ROKEBY

Watch (1995): Live images from a surveillance camera observing a nearby street-corner are divided into two projected images, one of what is moving and the other of what is still. Surveillance intermingles with voyeurism and pathos. The gallery visitors look out onto the street and simultaneously in on fragments of their own visual perceptual process.

Photo: Courtesy the artist

Résumé : Le texte exploratoire de Vera Frenkel entremêle des souvenirs personnels liés à son enseignement dans un département d'art universitaire et des réflexions théoriques sur la nature de la pratique interdisciplinaire. Certaines stratégies d'« intermédialité », de « métissage » et de « créolisation culturelle » y sont observées en rapport avec un langage de fragmentation et de témoignage. L'auteure avance qu'en incorporant une pratique de témoignage non linéaire, ouverte, au sein des arts visuels et de la pédagogie, un espace peut être aménagé pour une communauté éthique de la mémoire.

VERA FRENKEL

A KIND OF LISTENING

NOTES FROM
AN INTERDISCIPLINARY PRACTICE

... the refusal of understanding, then, is also a fundamentally creative act. It is precisely in the struggle to make sense of this refusal that the possibility of a truly pedagogical encounter emerges.

Cathy Caruth¹

... we are at long last approaching Roland Barthes's description of interdisciplinarity not as surrounding a chosen object with numerous modes of scientific information, but rather as the construction of a new object of knowledge.

Irit Rogoff²

1. ONE GREY MORNING

Thank you for asking, but I really can't say to what epiphany I owe my awakening. Sudden as it seemed, it nevertheless was long in coming, with only one curious encounter en route serving to alert me to the vexed status of interdisciplinary studio practice where I worked at the time.

It happened in the cafeteria, the encounter, in the heart of lunchtime clatter. Standing in line gazing vacantly around, I was startled by these words, spoken just inches away to my right by someone I hardly knew, someone from another department: "They've scooped up half your life, haven't they?" he said, stopping me in my tracks. He'd been watching me for some time, he went on casually, juggling tray and briefcase. Dazed, I moved with him in tandem towards the coffee machine and the cash register. Filling a styrofoam cup, he continued, "... and now, I suppose they're positioning themselves to take the rest." And, with a quick, sad grin: "Take my advice: Don't break your spirit fighting for a programme they can't fathom." I didn't know the man and it wasn't altogether clear who "they" might be. Equally unclear was the extent to which these remarks affected my decision. Whatever the case, within a month I was gone.

Five years later, your letter invites me to look back, and, since it's always easier to confide in a stranger, I'm willing to tell you the rest; some of it, anyway. Strangers figure in one way or another throughout this narrative, you being only the most recent.

Foremost among my reasons for leaving, I said to friends at the time, was a desire to withdraw from the quasi-public arena of university teaching and devote myself fully to private practice. True enough. Yet, had I known how to find the words, it might have been more accurate to say this: Teaching has always seemed to me both a pleasure and a sacred trust. My decision to leave the university may have had something to do with what seemed at the time like a profane fog rolling in – a weather-front, you might say, of hot air, moral cowardice and political ineptitude – rather than with any overwhelming need for privacy.

When fog moves in, few crevices are spared. Despite cumulative evidence of the increasing importance of interdisciplinarity as a frame of reference in visual arts studio practice, I had noted an accelerating shift towards a cloisonné curriculum that relied heavily on the tropes and auras of specialisation. Where I worked, a small corner given over to cross-disciplinary thought and practice survived, but this was a nominal condition only, unsupported by adequate space, equipment or budget. For years, those of us in that corner had managed, by dint of commitment and inventiveness, to encourage students to realise their visions, but it was like trying to teach physics in a church basement without lab facilities or running water. Sans empirical means of expression the half-life of energy inevitably runs out.

This is not an unusual story. University art departments across the continent were struggling, some more successfully than others, to bridge the gap between their aspirations and their options. And, in the Province of Ontario it was a time when universities were being "brought into line," that is to say punished, by a provincial government proud of its philistinism.

The world of post-secondary art education was suffering from failures of nerve that now began to engender a malaise permeated by cynicism and despair. I watched as each successive government budget cut, discouraging enough in itself, prompted

greater and greater waves of workplace uncertainty until decision-making at every level was characterised by a tapestry of euphemisms, and tangled talk took precedence over the needs of art-making. I'm told this has eased since, shifts in personnel and resources having had some improving effects. I hope so. But now is now, and you were asking about what happened then.

One grey November morning in 1995, I woke up early and saw that it was too late. The dream by which I'd been recruited two decades earlier had ended and what was revealing itself in its place was chilling.

It is in the nature of dysfunctional relationships and their necessary self-deceptions to want to believe, especially in dark times, that assurances will be honoured, that things surely must improve. After that grey morning, I waited a little longer, working alongside my colleagues for one more round, still seeking reasonable conditions for a studio programme that could support interdisciplinary practice. Much was promised. There were moments of hope. Nothing happened. Had I allowed lip-service to blind me year after year after year to the true nature of the situation? Could the man in the cafeteria have been right? What had he been able to see that I couldn't? I puzzled over this as I prepared to say my good-byes.

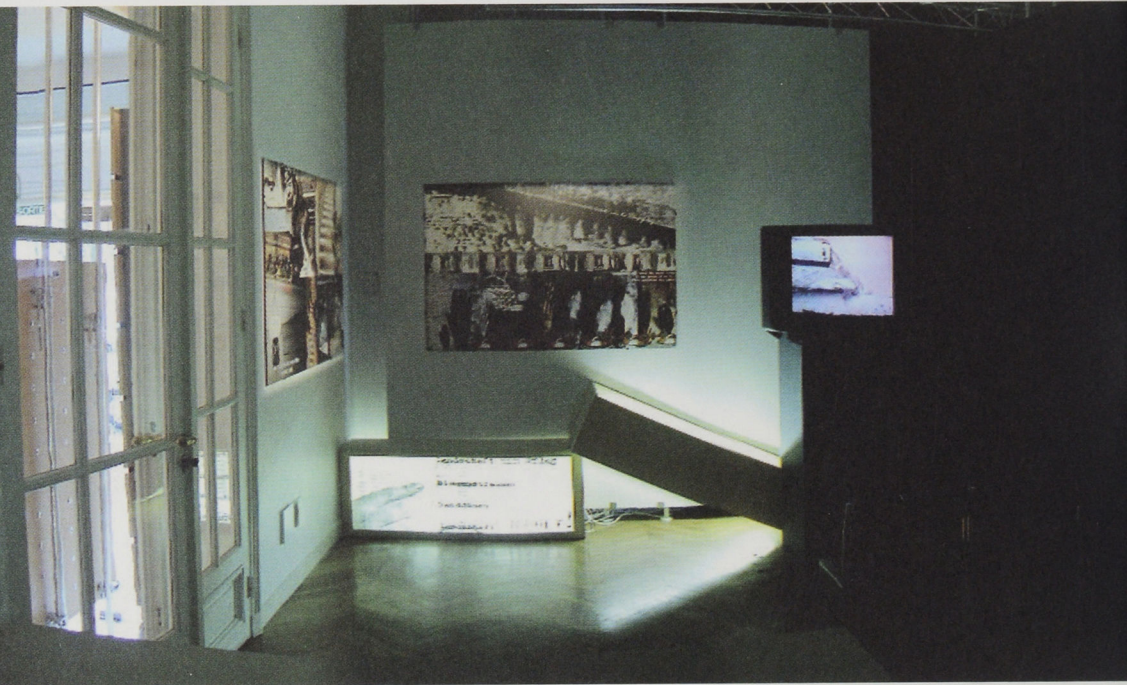
2. ADDING, MULTIPLYING, **TESTIFYING**

In some quarters, interdisciplinarity is a simple matter of addition, a clutch of congruent functions, much like the legendary appliance that beats-as-it-sweeps-as-it-cleans. Movement plus music plus narrative, for example, each underscoring the other as if more is better, a familiar strategy from opera to beer commercial.

In other quarters, interdisciplinarity is somewhat more complex; a multiplication of assumptions from different fields criss-crossing each other: Anthropology times English literature times biochemistry, for instance; or physics times architecture times sociology, the mix an order of magnitude richer than simple addition. Rather than congruence, the whole hybrid inquiry moves laterally as one awkward creature groping towards a shared light.

A third form of interdisciplinarity, though it can and does both add and multiply aspects of its constituent disciplines, is neither of the above, differing from the other two by the mutual interrogation of its contributing parts, its language of fragmentation, and its relation to testimony. This is the form that interests me most.

Characterised by what in German is called "Die Medialitaet" (intermediality)³, a term referring to the dynamic relation between media; or in French, "métissage," the term coined by Martinican poet-essayist Édouard Glissant referring to the braiding of cultural forms, and to the hybrid vigour of the forces of creolisation⁴, this is the kind of art described frequently as asking a question rather than making a statement.



VERA FRENKEL

Body Missing (1994 and ongoing) photo-video-web work, as installed at the Centre culturel canadien, Paris, Feb-Mar 2001. Partial view.

From the *Body Missing* project (1994 and ongoing), Vera Frenkel's six channel photo-video-web installation takes the art-theft policies of the Third Reich as a point of departure for considering a range of issues, from collective madness to the nature of memory. In this version, Frenkel has twinned and looped the six *Body Missing* tapes onto three monitors, juxtaposing them with six related photomurals in the presence of the projected *Body Missing Website* (<http://www.yorku.ca/BodyMissing>).

The 40 x 60" photo panels draw together video-captures from each of the tapes, archival materials on the never-realized *Hitlermuseum*, fragments of the original Linz installation, website texts and images, and glimpses of the earlier Warsaw, Stockholm, Goeteborg and New York configurations of this work.

In positioning the viewer between still and moving images, documentary and fictional realities, physical and virtual spaces, Frenkel's *Body Missing* sets off a continuous perceptual oscillation that invites inquiry into both the uses of new media and the themes addressed in the work.

Photo: Courtesy the Centre culturel canadien

Photo Credit: Christophe Lebrun

Unlike a nesting of congruent layers added up, or a 3-D tic-tac-toe of interlaced world-views multiplied, an intermedial project or work of *métissage*, can be seen as a poly-voiced force-field of oscillating contradictions, an exploratory journey, or, as the media artist David Rokeby has said, tracing the contours of a large vessel in the air with his hands, "... a place for holding ambiguity... *right there*."

Encompassing both text and gloss, projects of this kind feature a deliberate avoidance of finality, inviting the viewer to ask: "Can this really be true? Am I supposed to



believe what I am seeing?," in this way building vital scepticism. Due to its capacity for commentary and self-reflection, serious or mischievous as the case may be, such work becomes diagnostic, if not forensic, in discerning meaning from fragmented cultural clues. Drawn to the kitchen not the parlour, it inhabits the arena of the generalist and the amateur, confident that whatever one needs to know in order to realise a project can be acquired en route, in the service of a practice that opens outward and precludes closure.

Regarding the relation of interdisciplinarity to testimony and the delay or absence of closure, Shoshana Felman, in her essay, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching,"⁵ refers to "... the very birth of knowledge through the testimonial process," going on to say, "... What testimony does not offer, however, is a completed statement,

a totalizable account of events. In testimony, language is in process and on trial; it does not possess itself as a conclusion... [but] dynamically explodes any conceptual reifications." This thought is continued by cultural theorist Irit Rogoff, in the introduction to her book of essays, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, "... I am certainly convinced by the argument that to bear historical witness is to effect a shift in the very paradigm one is perceiving."⁶

What begins to take shape is a non-linear, open-ended, testimonial, paradigm-shifting practice.

3. REVISED TELLINGS...

There is a kind of hope embedded in this kind of practice. I once wrote.

If, in the temples of art or scholarship, things are being done which raise the question whether they themselves are true, it might follow that such questioning itself could become second nature, an axiom of citizenship...⁷

And a decade earlier, considering marketing strategies and simulacra:

The hermetic, underwater feel of the shopping centre reminded me of an aspect of the former Playboy Mansion (then Hefner Hall, part of the Chicago Art Institute).... I had learned of Hefner's policy of covering all the windows with black-out blinds so that inmates wouldn't know day from night. Disorientation was programmed in order to encourage disinhibition, the body shifted from the rhythms of its diurnal clock. Similarly... [with] the Metro Centre shopping mall and its Metroland (amusement park) hub, simulation is all. The hammer and the forge, central to the history of the region... couldn't be further away. It's no accident that pornography and tourism, twin distillates of artifice and fragmentation, are the two major multinational industries devoted to severing us from our senses.⁸

And earlier still, on knowledge and deception:

"Swallow this apple, said the Snake, and you'll know all that Adam knows. Perhaps more!" Now Eve was no dummy. Swallow that apple whole? He must be

kidding, she thought to herself. I'd choke to death! Adam may have a lump in his throat, but I'll bet plums to papayas it didn't get there this way. The serpent must be turning into an idiot. She looked closely at her old friend for signs of deterioration. But she nevertheless accepted the fruit from him, opening her mouth wide to bite into it, chewing slowly, and letting the juices roll over her tongue.⁹

Multidisciplinarity. Marketing. Myth: Each a force of knowledge and deception. Do I believe now what I wrote then? Not entirely; but words tend to find their way despite one's later view of them. It's comforting to think that the reader can be trusted to choose which parts to believe.

Questions of trust and choice are central to an art practice rooted in an awareness that narrative is placed as often as not in the service of lies, of the untruths that we've been told about how this or that came about. There is also a corollary silence. Masking the unspeakable, it is simply another kind of misrepresentation.

If betrayal is embedded in the heart of language itself, and art is among its servants, how does art begin to address the falsehood at the core of the tale? Perhaps by opening apertures in and through the assumptions carried by the stories and the silences, by offering, through the mutual interrogation of the participating elements and halting languages, a fragile mesh of new meanings, the first awkward phrases of a revised telling of who we are and how we got here. Here is where the benefits of discontinuity and contradiction become clear. With Paul Celan, we are invited to "distrust the beautiful... The concern of this (new) language is, in all the unalterable multivalence of the expression, *precision*. It doesn't transfigure, doesn't 'poeticise,' it names and places," his poetry insisting in effect "on the risky unpredictability of the endeavour of the witness."¹⁰

Halting, fragmented, unpredictable testimony. To what?

4. NOMENCLATURE

Let's go back to the old days, to a meeting of those in charge the day they decided that Interdisciplinary Studio courses should all be called "New Media." That meant we'd escaped the previous year's insistence at a similar meeting that Interdisciplinarity surely must mean "Video Production." There was the usual talk in passing of using one of the theatre department's three proscenium stages for an occasional session of Performance-Art-Whatever-That-Is (nudge, wink), but those in our corner knew enough not to take this seriously. This was rhetoric only, on the same level as were the familiar, if transient, references over the years to the potential of film projection as set design. (After all, the notion went, was film not the original interdisciplinary

medium...? Should it not be harnessed...?) Yes, yes, of course, we'd say; just let us near the tools and workspaces, we'd repeat wearily, obliged to try just in case there might be enough good faith in the room to realise any one of the what-ifs and wouldn't-it-be-greats expressed routinely time after time.

By tea-time these faculty-club speculations would turn authoritative, teaching us, the "experimental types" how better to do what we do; broaching the importance of commentary in all our undertakings and touting the need for explanatory captions or voice-over narratives spoken by acknowledged experts to make the meanings quite clear. Heads would nod approval. None of your mystery-messages here, my sweet. Enough of the enigmatic and the allegorical. Prudence must prevail.

Naming remained a vexed issue. There were repeated assertions and importunings, fuelled by a longing for definition, for a home team, for a shingle to hang out, while the importuners wanted at the same time to be seen to support some sort of stylish *Gesamtkunstwerk* notion. There being no satisfactory name for the processes involved, it was decided in many such situations that anything sufficiently vague would do. Among the naming efforts: Alternative Media. Integrative Studio. New Forms Production. Experimental Directions. Integrated Media. Digital Projects. Serious Play. Studio X...

And so, with nothing resolved, the changeling practice, labelled somehow, would be contained for another year.

It was an honourable dilemma, experienced by people neither evil nor foolish, just bereft sometimes of the poetry which, as Cocteau had said so simply, is at the core of all art. But even Cocteau, that pampered betrayer of friends whom he first desired to astonish, had not anticipated Celan's notion of poetry's task, described by Felman as, "a breaking down, a disruption and a dislocation – of the dream, the verse, of language, and of the apparent but misleading unities of syntax." And underscoring this, describing the passage through this fragmentation as "... a passage through a radical obscurity."¹¹

The need through naming to nudge and push and quiz and shape this radical obscurity of the poet, to groom the polyvalent and seemingly disorderly conduct of the *métis-seur*, is an old story, animated by an urge for clarity and control. But, as the saying goes, "In the absence of doubt, there can be no art." Whatever it was called, the interdisciplinary task, as I understood it, was to cherish the place of doubt and uncertainty inside the creative process and to protect this vital inquietude from board room definitions, keeping in mind that among its strategies must be counted the healing powers of irreverence, the explosiveness of humour, the play of irony, and their contributions to expressions of human resilience.

With the beginnings of genuflexion before any and all computer-generated imagery, word spread in the place where I worked that it would all eventually culminate in some sort of mega-festival, featuring a bit of everything in a Cirque du Soleil-type phantasmagoria. "That's the direction all the funding is going these days," the Dean of the moment said, excited, wanting to be helpful.



IAN CARR-HARRIS

Annabel (1999)

Variable dimensions, approx. 2 m x 1 m x 105 cm. Metal A/V cart, floor speaker, 12 minute audio (CD) of MAC voice Fred speaking Nabakov's *Lolita* text, sections 1, 3 and 4; playback system in housing with button start. Viewer initiated and controlled.

The selected text closes with this passage:

"I recall the scent of some kind of toilet powder. I believe she stole it from her mother's Spanish maid. A sweetish, lowly, musky perfume. It mingled with her own biscuity odour, and my senses were suddenly filled to the brim; a sudden commotion in a nearby bush prevented them from over-flowing, and as we drew away from each other, and with aching veins attended to what was probably a prowling cat, there came from the house her mother's voice calling her, with a rising frantic note. And Dr. Cooper ponderously limped out into the garden. But that mimosa grove, the haze of stars, the tingle, the flame, the honeydew, and the ache remained with me, and that little girl with her sea-side limbs and ardent tongue haunted me ever since. Until at last, twenty-four years later I broke her spell, by incarnating her in another."

Photo: Courtesy the artist and Susan Hobbs Gallery

Photo Credit: Isaac Applebaum

5. A NECESSARY BLINDNESS

Past the tyranny of naming, if left to work with the young in a climate of trust and exploration, interesting things begin to happen. Students, and the pleasures of listening to the next generation and watching it find its way, were the main antidotes to the fog, but thankfully there were also one or two other sources of light: A visionary dean here, an idealistic colleague there, a mature parent, an insightful sponsor or editor... together arriving at brave and fertile decisions. It did sometimes happen. And all along there were those among us who relished the revealing power of the sideways glance, who continued to find compelling the oblique point of view – Duchamp, not Constable; Zen, not orthodoxy; sky, not scraper.

Beyond that sideways glance, in a time of crisis, is a kind of blindness. In the words of film-maker Claude Lanzmann: "Blindness has to be understood here as the purest mode of looking, of the gaze, the only way to not turn away from a reality which is literally blinding."¹²

Or, as Françoise Lionnet writes regarding such indirectness: "For Glissant, the *métissage*, or braiding, of cultural forms [brought] contemporary writers and critics to the realization that opacity and obscurity are necessarily the precious ingredients of all authentic communications..., " invoking, in the case of language, culture and art forms, a "plural self that thrives on ambiguity and multiplicity."¹³

Opacity, obscurity, multiplicity, ambiguity, can make little sense to those for whom intermediality is seen as suspect. And so, conditions continued to emerge that precluded the *æsthetic*, intellectual and moral adventure which had once drawn us together.

6. GAPS AND LINKS: MEMORY AND THE IN-BETWEEN

There is a wide and varied range of forms encompassed within a visual arts based interdisciplinary practice, from installation to performance, from photo-text combinations to new media works, from text to sound explorations, all in their fashion acknowledging the gaps and silences that mark the fragmentation of the culture and, following on the traumas of war, migration and rapid cultural change, the emptying of language. With the perception of art as journey rather than as property, the paradoxical notion of transmission of the untransmittable permits the integration of memory with hope, suture with healing.¹⁴

The philosopher Avishai Margalit, in a recent talk in Toronto, distinguished between collective and shared memory. The first is an aggregate process, an occurrence involving individual recollections of the same event, which he also refers to as a common memory; and contrasts this with what happens when people combine their separate and

different versions or fragmented recollections of the same event into a shared whole, calling this an integrative process.¹⁵

A third option emerges. Based on what Margalit calls “thick relations with the world” (his term for the profound interdependence that comes from belonging to an ongoing network of relations with others), the integrative force of shared memory prepares the way for an ethical community of memory, a shared moral responsibility for the continuity of the culture through bearing witness and making a place for integrated testimony. It is perhaps not so strange that this task of protecting the thread of continuity in a culture falls to the art practice most attuned to its gaps, silences and absences.

Given the approaches to interdisciplinarity mentioned at the outset, the first – a stacking or adding together of elements from separate disciplines to make a layered entity, each layer echoing the other – suggests in the neat congruence of its parts a world in harmony analogous to the phenomenon Margalit calls common or collective memory: Everyone remembers the same thing in the same way and, because there is no exchange of views, imagines that these parallel recollections constitute a kind of sharing rather than a hall of mirrors.

The second approach, its multiplying of factors allowing for surprise and discovery, remains a research tool of consequence, combining investigative strengths and insights that come from mixing languages. Each contributing frame of reference enlightens the other, functioning co-operatively and integrating perceptions as in shared memory, rather than simply the aggregate re-emphasis in different media of what is already known.

The third kind of interdisciplinarity which I've likened in the past¹⁶ to a form of Creole, has, as does every Creole or so-called Pidgin, its own grammar, an underlying structure that emerges out of the effort to bridge unbridgeable gaps between disparate parts, realities or languages. The new structure, born of the tension of the gap between, and the urgency to overcome it, finds ways, remarkably, to invent meanings that can be conveyed and understood. Thread by thread, gesture by gesture, in a special kind of intermediality, such work weaves frail and precarious connections across the spaces between locked-in meanings on either side.

This process of inventing a grammar from fragments, a way of acknowledging the constituent past and structuring the hybrid future, distinguishes interdisciplinary practice from layered reprises or media spectacles¹⁷, and lays the groundwork for what Margalit has called an ethical community of memory.

This brings us again to the term “*pratique de métissage*” which Édouard Glissant, recognising “the dilemmas of all those who must survive (and write) in the interval between different cultures and languages,” proposed as a way of describing cultural creolisation.¹⁸

Even in the most peaceful corners of the world it is now the norm to live in awareness of the abyss or interval between different cultures and languages. The crises of the

twentieth century have dropped their shadows on the most homogeneous, peace-loving milieu. In the nexus between generations we call teaching, it requires only a kind of initiation, an inauguration into certain habits of mind, the training in trust already referred to, to make an art in which a world of contradictory meanings can be carried by the work and absorbed by the viewer.

Despite the seeming abstraction of this description, it is a most practical undertaking.

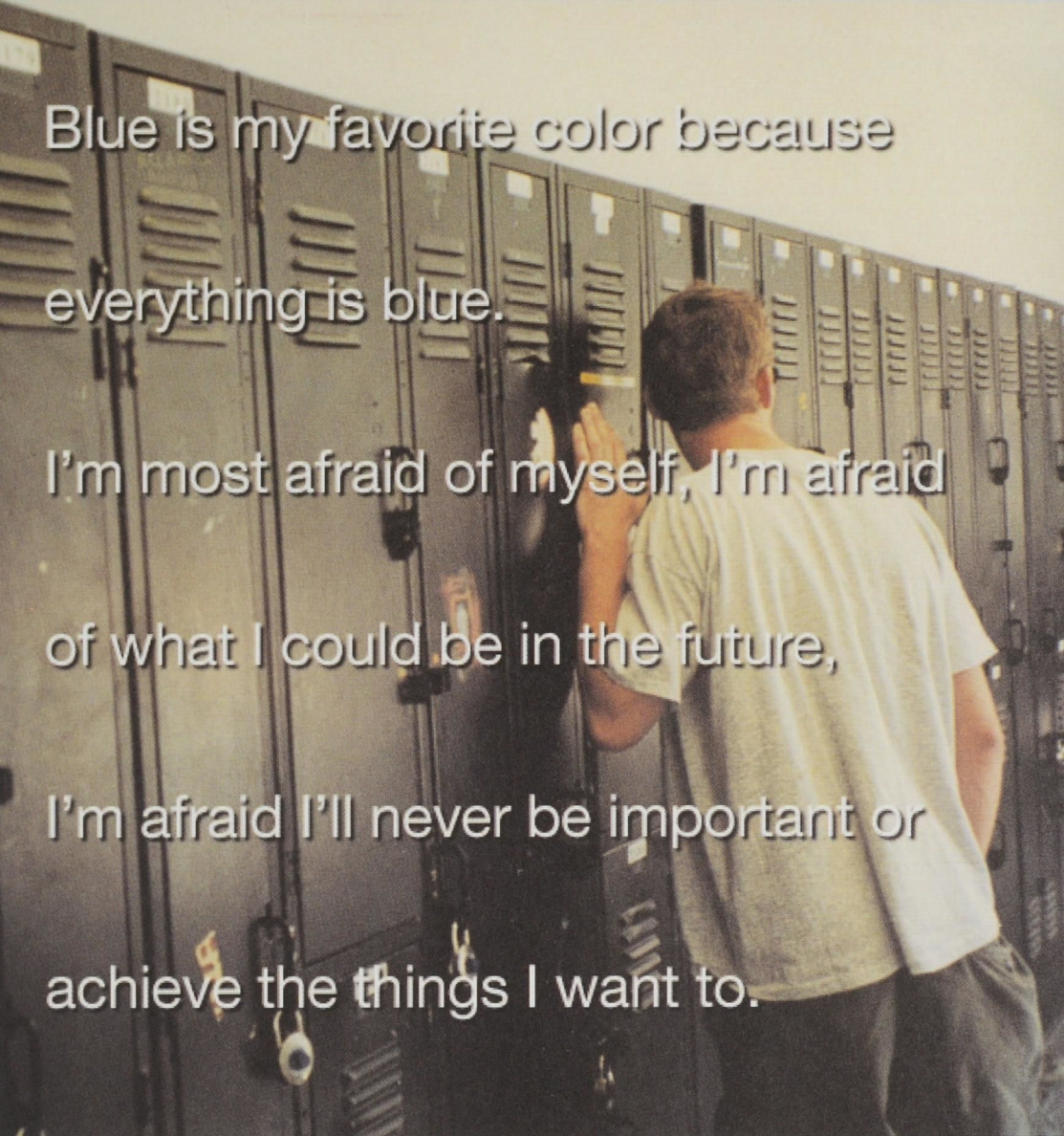
Yet in the rush for everything to be understood, and given the addiction to specialist practices, where the meaning of a programme is measured primarily by the number of jobs waiting for its graduates, one can see how a laboratory for interdisciplinary studio practice might be seen as a fragile link in the curricular chain.

In the Leonard Cohen poem, "Nothing Has Been Broken,"¹⁹ one link in a threatened chain is a blue butterfly, the place where the chain seems most fragile. However, in the poem, some attackers are forced to withdraw, "baffled with blue dust," others "were electrocuted by the blue antennae," or "bled from the mouth as though struck," none able to see that the seemingly frailest link was in fact the strongest. Would that life were a poem and I could tell you that the university got smart.

7. THE OBSCENITY OF UNDERSTANDING

A fundamental premise of an interdisciplinary studio practice is to proceed from what one does not understand. This is a working method familiar to students of trauma, those whose work it is to gaze open-eyed at what is beyond explaining.

"I have precisely begun with the impossibility of telling this story: I have made this very impossibility my point of departure," says Claude Lanzmann in 1990, speaking of *Shoah*, his film of Holocaust testimony. "There is an absolute obscenity in the very project of understanding." He goes on to say à propos the film's subject: "Not to understand was my iron law during all the eleven years of production of *Shoah*. I had clung to this refusal of understanding as the only possible ethical and at the same time the only possible operative attitude."²⁰ "There was an absolute discrepancy between the book-knowledge that I had acquired and what these people (those interviewed) told me," writes Lanzmann, to which author and editor Cathy Caruth, adds this comment: "The refusal of understanding, then, is also a fundamentally creative act... It is precisely in the struggle to make sense of this refusal that the possibility of a truly pedagogical encounter emerges..."



Blue is my favorite color because
everything is blue.

I'm most afraid of myself, I'm afraid
of what I could be in the future,
I'm afraid I'll never be important or
achieve the things I want to.

LISA STEELE AND KIM TOMZCAK

The piece is an excerpt from "...bump in the night," which was commissioned by PUBLIC for the exhibition "Being On Time," 2000

In the words of the artists: "The work presented texts via anonymous computer-translated voices in the locker in the corridor of Central Technical School in Toronto with a black light that made a 'weird' - spacey - environment. In contrast with the usual questions young people are asked (i.e. 'How would you make the world a better place; what are your dreams and aspirations...?') we were interested in surveying young people (17-19) about their fears. We were specifically interested in what they are afraid of. We engaged two students to conduct the actual interviews and only heard the responses when we brought them home on tape. It was a very moving experience for us to hear in such graphic detail how fragile these young people were, and yet they had all presented themselves as so self-possessed."

Photo: Courtesy the artists

Caruth comments further:

The impossibility of a comprehensible story, however, does not necessarily mean the denial of a transmissible truth... The act of refusal here is therefore not a denial of a knowledge of the past, *but rather a way of gaining access to a knowledge that has not yet attained the form of "narrative memory."* In its active resistance to the platitudes of knowledge, this refusal opens up the space for testimony that can *speak beyond* what is already understood.
[emphases mine]²¹

If this opening up of a space for testimony through which several simultaneous contradictions can oscillate, is characteristic of interdisciplinary studio practice within an ethical community of memory, why are people afraid? How did it happen that, between the early seventies and the mid-nineties of the 1900s, we have witnessed a steady withdrawal of opportunities for polyvalent studio research? In a telling argument, Lionnet, going back to a previous century's dilemmas, shifts the mask just enough to reveal the face of fear beneath, writing that,

... the criticisms levelled against post structuralist epistemologies have the disturbing parallels in the nineteenth century polygenists' discourse of racial purity... Indeterminacy, hybridisation and fragmentation are feared because of risks of "degeneration" of the human species, of the race and of "traditional" literary culture. If métissage and indeterminacy are indeed metaphors for our own post-modern condition, then the fundamental conservatism of those who fight against both should be obvious.

So how, indeed, can this enigmatic, ambiguous, seemingly threatening stuff be taught?

In describing "pratique de métissage" as "a counter-ideology to the totalising languages of racism by exposing our rhetorical conventions," and in invoking Darwin's principle of divergence (so often discounted by those in thrall to his notion of survival of the fittest), Lionnet gives us another clue, suggesting that in "Darwinian divergence... a given space (text) will support more life (generate more meanings) if occupied by diverse forms of life (languages)... privileging the intermediary spaces where boundaries become effaced and Manichean categories collapse into each other."²²

In her description of a truly pedagogical encounter, Cathy Caruth emphasises that "it is ultimately in *the ways in which it exceeds simple understanding* that an address situated in the struggle to communicate traumatic experiences opens up the possibility of what could be called a truly historical transmission," suggesting that the difficult task of what she terms "this historical listening" pertains not only to a traumatic past not yet acknowledged, but "in relation to an address that attempts to speak out from a crisis that is not yet over."²³ In other words, a testimonial, ambiguous, practice of unknowing that attempts to speak out from an ongoing state of crisis.

It is an art in which, as Rogoff says, "... a semblance of parity and reciprocity might take place between the constitutive components... and through which a form of cultural politics could emerge from the work rather than be imposed on its materials."²⁴

This suggests a practice of address that sets aside "the platitudes of knowledge," or "the obscenity of understanding," and from its position of deliberate un-knowing acknowledges – not papering over, not bridging, not escaping from, but sitting with and listening to – the gaps between an imagined benign world and the cumulative trauma of actual events, and constitutes a kind of listening.

8. NO STORY TO TELL

"Is there a relation between crisis and the very enterprise of education?"²⁵ asks Felman at the outset of the essay I've been quoting from. I think you can gauge from what I've said that I believe there is.

However, in retrospect, in answer to your kind inquiry, it becomes clear that an institution of a certain kind – *any* institution, devoted, as in some sense it is obliged to be, to job-training and employment opportunities – must find such concerns as those expressed by Caruth, Felman, Lanzmann, Lionnet and Rogoff, disquieting. And yet...

Perhaps I should pull myself back into the present at this point and ask you to please disregard all that I've said so far, insisting instead, as one does with friends and strangers alike after a divorce: "But there's no story to tell. Yes, yes, we're still really good friends; of course we are. No harm done. We just went our separate ways, that's all." (A shrug might work well here.)

But privately you know better. Thanks again for asking.

NOTES

1. Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, p. 155.
2. Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, London: Routledge, 2000, p. 29.
3. Christoph Tholen, "Metaphorologie der Medien," in *Zäsuren/Césures/Incisions*, Vol. 1, November, 2000, pp. 134-167.
4. Françoise Lionnet, "The Politics and Aesthetics of Métissage," in *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca: Cornell University Press, 1989. (My thanks to Barbara Warne van Gent, for introducing me to this text.)
5. Shoshana Felman, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching," in *Trauma: Explorations in Memory*, *op. cit.*, pp. 16, 17.
6. Rogoff, *op cit.*, p. 137.
7. "Revisiting the Power of Absence: Silences, Shadows and Remembering," in *Mémoire et Archive*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, pp. 73-74
8. "This is your Messiah Speaking," in *Nine from Toronto*, exhibition catalogue, Newcastle Polytechnic, 1990; reprinted in *Capital Culture*, Jody Berland, Shelley Hornstein, eds., McGill-Queen's Press, 2000.
9. Passage from "Lump in the Throat or the Adam's Apple: A Revisionist History," first recorded for *The Apple Connection*, STRUTS Gallery, N.B., 1979; re-mastered for *Second Skin: Looking at the Garden Again*, Macdonald Stewart Art Gallery, Guelph, 1996.

10. Caruth, *op. cit.*, p. 46.
11. Felman, in Caruth, *op. cit.*, p. 41.
12. "An Evening with Claude Lanzmann," in *Trauma: Explorations in Memory*, *op. cit.*, pp. 154-55.
13. Françoise Lionnet, *op. cit.*, p. 4.
14. Silvia Eiblmayr, curator and editor, *Suture*, exhibition catalogue, Salzburger Kunstverein, 1994.
15. Avishai Margalit, "The Ethics of Memory," The Harry Crowe Memorial Lecture, February 3, 2000, York University, Toronto.
16. "Revisiting the Power of Absence...", *op. cit.*, pp. 61-80.
17. "Inside Exile: Old Assumptions, New Media and the Making of Meaning," speech at *Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien Symposium*, Kassel, September 5, 1997. Publ. Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1999.
18. In Lionnet, *op. cit.*, pp. 3-4.
19. Leonard Cohen, *Parasites of Heaven*, Montréal: McClelland & Stewart, 1966, p. 22; "Almost Broken: A Stroll at the Edge of the Cliff," inaugural speech, U.A.A.C. Annual Conference, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Nov. 2, 1995, in *RACAR* (Revue d'art canadienne/Canadian Art Review) XXI, 1-2, 1996, pp. 1-6.
20. "An Evening with Claude Lanzmann," *op. cit.*, pp. 154-55.
21. Caruth, *op. cit.*, p. 154.
22. Lionnet, *op. cit.*, pp. 4, 16.
23. Caruth, *op. cit.*, p. 156.
24. Rogoff, *op. cit.*, p. 8.
25. Felman in Caruth, *op. cit.*, p. 13.

Resume: Jean Dubois proposes here that, in contemporary art practice, chapels to disciplinary specificity and autonomy have, on the whole, been replaced by communities of content exploring more general thematic, political and æsthetic preoccupations. On the other hand, a distinction is increasingly being made between practices that employ new technologies and those that don't – a distinction based on means rather than ends. Dubois points out the superficiality of a division based on the use of tools that are destined to become omnipresent, and insists, rather, that it is certain approaches to using tools and the content that results which distinguish art from other practices. He recalls Levi-Strauss' idea that the artist is a tinkerer and suggests that to be a tinkerer in the face of highly complex, specialized and standardized technologies is not an easy choice but a challenge. It puts the emphasis on qualities such as initiative, improvisation and adaptation rather than on expertise and optimization. For the artist-tinkerer there is no typical problem and therefore no recipe. He or she must rely on tactics that improvise solutions outside comfortably defined areas.

JEAN DUBOIS

LE MYTHE DU BRICOLEUR

UN MODÈLE DE **RÉSISTANCE À**
LA **STANDARDISATION TECHNOLOGIQUE**

LA PERMÉABILITÉ des disciplines artistiques en arts visuels est couramment admise et ne semble plus offrir matière à provocation. Si le problème de la spécificité ne se pose plus dans ce contexte, il se reporte maintenant à celle de l'art dans le champ élargi de la culture. Le décroisement des arts visuels par l'intérieur conduit inévitablement vers leur décroisement vers l'extérieur. D'ailleurs, les pratiques et les expositions artistiques contemporaines sont de plus en plus, sinon généralement, développées autour de problématiques symptomatiques et beaucoup moins à partir d'une actualité de la pratique artistique classifiée selon les médias utilisés. Cette tendance s'infirmes néanmoins presque systématiquement lorsqu'il s'agit d'expositions ou de publications dédiées aux arts technologiques. On rencontre beaucoup d'événements récurrents internationaux consacrés exclusivement aux nouvelles technologies (ISEA, Ars Electronica, Artec, Images du Futur...). On peut même se demander si une nouvelle forme de cloisonnement

artistique s'est déjà instituée en art contemporain entre les pratiques plastiques et technologiques ? Dans une certaine mesure, il semble que oui, mais on peut espérer que cet état d'étanchéité est temporaire et tributaire de l'implantation de procédés artistiques inédits et de réseaux culturels encore mal intégrés.

Depuis quelques décennies, le milieu artistique remet en question plusieurs valeurs héritées de l'épopée des avant-gardes du xx^e siècle. L'art n'est plus nécessairement perçu comme une discipline tendant à se dépasser elle-même à partir du progrès de son autonomie. Si plusieurs pratiques demeurent spécialisées, de plus en plus d'artistes identifient principalement leur travail à des préoccupations culturelles générales (développement thématique, engagement politique, problématique esthétique) plutôt qu'à une vocation disciplinaire exclusive. Les chapelles consacrées à la spécificité d'un médium continuent d'exister, mais ne dominent plus aussi fortement le paysage artistique en laissant la place à d'autres formes de regroupement de pratiques fondées plutôt autour de diverses communions de contenu.

Cet état de fait favorise donc une démultiplication des recoupements entre artistes qui se distinguent souvent autrement que par la participation à un mouvement singulier ou formellement à une technique précise. Dans ce cadre sociologique, les idées de *pureté* et de *nouveauté* absolue de l'avant-garde se voient maintenant remplacées par celle d'une *actualité* qui exprime un désir d'être simplement de son temps et de son monde, une actualité polymorphe qui ne tendrait pas nécessairement à rompre avec l'historicité ou la société. Considérer l'avènement de nouvelles technologies en art comme un facteur de nouveauté autosuffisant ne semblerait donc pas satisfaisant.

Départager le monde de l'art entre les domaines plastique et technologique rend bien plus compte d'une différence de modalités de production que de véritables finalités artistiques. Ce qui est important réside plutôt dans les distinctions qui s'opèrent entre les domaines de création où figurent, à côté de l'art, notamment la publicité, le divertissement, le design qui partagent tous également cette ambivalence entre la tradition des pratiques et l'innovation technique. L'implantation des technologies numériques de l'image couvre chacun de ces domaines en leur faisant partager les mêmes moyens de production, mais pas les mêmes finalités de création. Il apparaît ainsi que la différenciation des approches s'exprimera beaucoup plus par les usages que par les outils qui, eux, tendent plutôt à se standardiser et à se répandre dans toutes les sphères de l'activité humaine. L'enjeu consiste donc à maintenir une attitude (un faire-savoir) propre à l'art dans une situation où, au contraire, les frontières entre les savoir-faire de l'image s'effacent sous l'influence d'une infrastructure technologique uniformisée.

Lorsqu'on se demande quelle forme pourrait prendre une attitude artistique face à la standardisation des nouvelles technologies, on peut penser à celle du bricoleur sans qu'elle ne me semble revêtir l'aspect péjoratif qu'on lui reconnaît normalement. Même si le bricoleur est généralement considéré comme quelqu'un qui réalise quelque chose de bric et de broc, qui résout une difficulté tant bien que mal ou qui se contente de trouver une solution partielle ou provisoire, ce dernier est capable d'agir à l'im-

provisoire en s'adaptant aux circonstances. Il fait preuve de débrouillardise et d'initiative en s'attaquant à des problèmes particuliers pour lesquels on ne peut pas trouver d'issue optimale et éprouvée. Il emprunte au petit bonheur ses outils et ses matériaux un peu partout selon les besoins de sa tâche. Il improvise sans mode d'emploi ni recette. C'est quelqu'un sans discipline. En fait, ce qui caractériserait le mieux le bricoleur c'est l'*indisciplinarité*, une tactique échappatoire qui s'applique à trouver une solution hors champ ou du moins à croire qu'une telle possibilité existe.

Dans *La Pensée sauvage*¹, Lévi-Strauss place la pratique de l'art entre celle du bricolage et celle de la science. Cette relation un peu ténue à première vue en dévoile une autre plus substantielle qui compare la méthode de l'ingénieur à la démarche du bricoleur en les présentant comme complètement inversées l'une par rapport à l'autre, mais pas nécessairement opposées quant à l'efficacité du résultat. Les deux approches se distinguent surtout par l'attitude qu'elles entretiennent au sujet du rapport de prédominance qu'elles instituent entre leurs fins et leurs moyens. L'ingénieur essaie de structurer ou de profiter d'un système standardisé de moyens afin de mener un projet prédéterminé à sa finalité. Au contraire, le bricoleur trouve une finalité lorsqu'il arrive à faire émerger, d'une façon indéterminée, un projet des moyens dont il dispose. Dans le cas de l'ingénieur, la finalité précède le passage à l'action, tandis que, pour le bricoleur, elle semble se pointer et se définir en fin de parcours lorsque les gestes sont posés.

Si l'on se frotte aux nouvelles technologies, il ne faut pas beaucoup de temps pour se rendre compte qu'il s'agit d'un domaine où règnent la standardisation et la spécialisation. Continuer à bricoler et à jouer au touche-à-tout implique souvent, dans ces conditions, un apprentissage technique continu et exigeant qui grève sensiblement le temps voué à la création. L'attitude désinvolte accompagnant le bricolage peut en prendre un coup. Afin de poursuivre ce jeu, il faut prendre des bouchées doubles et aussi jouer un peu celui de l'ingénieur en se pliant à la discipline ardue de la technologie. Par contre, il ne faut pas se laisser avaler par cette logique qui nous pousse le plus souvent à nous adapter à son rythme d'évolution plutôt qu'à nous en servir selon nos besoins. C'est un peu pour cette raison que l'exaltation technologique de certaines pratiques artistiques pour les nouveaux médias a tendance à simplement promouvoir le progrès technique comme visée et à reconduire le cul-de-sac de l'art auto-référentiel moderniste où les moyens utilisés sont le seul sujet de l'œuvre. Au contraire, il est important d'aborder les nouveaux médias avec la même attitude qui anime les différentes approches de l'art contemporain, c'est-à-dire à exploiter un potentiel technique à des fins discursives diverses plutôt qu'à définir à tout prix sa sacro-sainte spécificité. Dans ces conditions, être indiscipliné c'est se résoudre à certains aspects utiles d'une discipline sans nécessairement accepter d'en être le disciple. Pour la suite, il faut résister en prenant conscience qu'il est souhaitable et possible de continuer à bricoler, même à l'aide d'un ordinateur ou de technologies dites sophistiquées.

NOTE

1. Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », *La Pensée sauvage*, Plon, Coll. Agora, Paris, 1962.



MARTIN DUFRASNE

Bureau des plaintes (2000) présenté dans le cadre d' *Émergence*,
2000, Îlot Fleurie, Québec

Photo: Reproduite avec l'aimable permission de l'auteur

Resume: Guy Sioui Durand proposes a socio-critical examination of two zones of "indicipline" in artistic practice : social transactions and trans-diciplinary (or trans-media) sound art. He suggests that these practices express our contemporary sensibility in an era of globalisation and of intercultural metissage. The essay begins with the weakening of disciplinary divisions in the 1960s and attempts to identify trans-historical models that will contribute to a redefinition of interdisciplinarity in the arts. The contemporary interdisciplinary arena is marked by new actors including First Nations artists and is characterized by changes in infrastructure relative to the practice, and the teaching, of the arts in Canada and in Québec. Based on detailed field work the author identifies a range of manifestations and events of "networked" art that correspond to the two poles of indicipline that he identifies. He underlines the technological dimensions of orally-based art practices and is clearly attracted by those that use sound and visuals in innovative ways. Jocelyn Robert and Émile Morin's *La Salle des Nœuds* (1999), which activates the mediated space of the Internet, is representative of such practices where sound art meets social preoccupations.

GUY SIOUI DURAND

L'INDISCIPLINE

ESSAI SUR DEUX
ZONES FLUIDES DE
L'INTERDISCIPLINARITÉ
EN ART

I. L'ESPRIT (MÉTISSÉ) DU TEMPS

L'aube du troisième millénaire s'amorce sous le sceau de l'indicipline généralisée de la société globale. La mondialisation du capitalisme fait fi des frontières, si bien qu'une nouvelle géopolitique se dessine au dessus des États Nations. La science, sous la poussée des biotechnologies et des nanotechnologies, introduit transgénisme, clonage et autres hybrides tandis que les communications ont explosé dans l'Internet. La consommation standardisée du spectacle et des jeux (cinéma, vidéo, télévision, show-biz, musique pop, etc.) prend aussi part à la cyberculture. Or, comme jamais, le pluralisme ethnique et les métissages interculturels de toutes sortes se multiplient en rhizomes à la faveur de

plus en plus de créations expérimentales en art qui maintiennent, hors des cadres idéologiques des décennies précédentes (ex. : socialisme vs capitalisme) et, de manière plus personnelle, la différence et la dissidence.

Comment les arts visuels figurent-ils dans cette sensibilité interdisciplinaire plurielle, couvant déjà dans les décennies précédentes, et qui s'est infiltrée de manière incontournable au cours des années 1990 ?

Aujourd'hui, les artistes professionnels circulent parmi les nouvelles ambiances d'art *in situ*, d'art action et d'interactivités virtuelles. Pour les plus jeunes, l'enseignement s'est déjà ajusté et ces dimensions dématérialisées de la création leur sont familières. Les disciplines de fabrication d'images (dessin, peinture, estampe, gravure, photographie), la sculpture, l'architecture, le théâtre, la danse et le cinéma mutent sous de nombreux métissages technologiques et multiculturels. Le cyberspace se superpose désormais à l'espace de la cité (l'art en contexte réel) et aux territoires imaginaires (les lieux du champ de l'art); il se présente comme le nouvel espace-temps de la création et de la diffusion.

Les nombreux festivals, symposiums et autres événements de création ne sont plus tout à fait des zones franches : danse, corps technologique, performance, rituel, manœuvre urbaine, théâtre éclaté, art *in situ*, installations multimédia, sculptures sonores, art audio, art vidéo, art interactif dans l'Internet favorisent les transgressions, les passages, les transferts et les collaborations plurielles. L'interdisciplinarité se définit donc à la rencontre de zones instables, un entre-deux mondes, une phase dynamique. Rituel de transformation, de transition, de changement d'états, l'art interdisciplinaire évolue continuellement. Il tient davantage du «work in progress», de l'expérience, que de l'œuvre finale.

Afin d'en comprendre la nature, cet essai aborde en premier lieu certains paramètres définiteurs préfigurant l'actuel climat de créativité indisciplinée en art. Mais loin de sombrer dans l'historicisme, ce regard sociologique s'oriente vers les transformations des institutions et l'apparition de nouveaux acteurs ayant concrétisé l'interdisciplinarité dans le champ canadien et québécois de l'art. Tout ce préambule sert en fait d'assise à l'examen sociocritique de deux zones de pratiques artistiques indisciplinées. Leur juxtaposition peut, au premier abord, déconcerter l'approche logique, rigoureuse, paradigmatique, qui n'entendait déjà pas comparer «un parapluie et une table à dissection» comme l'avait proposé Lautréamont en 1870. Aujourd'hui, les nouvelles approches scientifiques, qui rendent tout compatible, et celles en sciences humaines, en littérature et en poésie composent un «esprit métissé du temps» qui nous y incite (la numérisation assistée des ordinateurs faisant le reste).

La première «zone» a davantage trait à l'intention et aux finalités de l'art qu'elle ne correspond à une discipline ou à un médium comme tel. Ce que je qualifierai par les transactions sociales. La seconde manifestation d'indiscipline artistique concerne l'art audio «transmédiatique», qui traverse, sans s'y diluer, les autres créations

multidisciplinaires et multimédia où la technologie des nouvelles images et des effets spéciaux est en vogue. Lorsque les finalités sociales et les usages de l'oralité sonore se superposent dans la sphère des arts visuels, une même dissidence, et c'est l'hypothèse explorée ici, apparaîtrait comme « résistance » à l'« unidimensionalité technicienne » déjà énoncée par les Herbert Marcuse, Henri Lefebvre, Jacques Ellul et Michel Freitag¹.

II. LE PARADOXE (POSTMODERNE)

Le propre des avant-gardes a été d'explorer, de « déterritorialiser » et de dématérialiser l'art compris comme objets et images somptuaires. Cette succession d'imaginaires, appelant une nouvelle sensibilité esthétique et des concepts originaux, nous a légué un riche corpus.

Par ailleurs, la contribution théorique n'est pas en reste avec ces pratiques expérimentales dans le champ des arts visuels. L'indiscipline doit maintenir une perspective historique et aussi se renouveler en tenant compte des nouvelles approches du chaos, des mathématiques fractales appliquées autant à l'architecture, à l'urbanisme qu'aux créations virtuelles pour repenser les rapports entre l'art et la société. C'est justement à la jonction des pratiques et de la théorie que naît le paradoxe postmoderne de l'interdisciplinarité en art parce qu'il s'enracinerait, plus qu'il ne ferait table rase, dans son héritage moderne.

Dès les années de l'après-guerre, les historiens de l'art s'ouvraient aux sciences sociales pour tenter d'expliquer les nouvelles avant-gardes². Dans la foulée d'un Marshall McLuhan qui proposait de « comprendre les médias », l'analyse de l'art s'inscrit maintenant dans la dynamique de la perception communicationnelle (ex. : le cinéma qui englutit le théâtre, la télévision qui refaçonne le cinéma, etc.)³.

La vague de « dématérialisation » des années 1960 et 1970 (art conceptuel, art de la terre, happening et « body art », art sociologique, sculpture sociale, art politique, pop et op art, etc.)⁴, va accélérer l'étiollement du découpage disciplinaire, de moins en moins pertinent pour qualifier les nouvelles pratiques d'art. Des praticiens se font théoriciens. De nombreux artistes discutent sur leur travail et des collectifs proposent des visions nouvelles des rapports entre l'art et la société. Qui plus est, ils tendent, en tout cas pour la génération qui a cru bon de s'organiser en collectifs, d'ouvrir des galeries parallèles ou centres d'artistes et de créer des événements et des festivals. En éditant des publications (revues, livres d'artistes, essais et catalogues), ces nouveaux « acteurs » de l'art vont tendre à s'autogérer idéologiquement en diffusant leurs idées. De nouvelles conceptions et applications annoncent ce passage imprécis de l'art contemporain à l'art actuel, de la modernité au postmodernisme⁵.

Loin de vouloir sombrer dans l'histoire sociale de l'art, il m'apparaît intéressant de rappeler certains ancrages transdisciplinaires (ce ne sont pas les seuls bien sûr) en provenance de mouvements et d'artistes non seulement précurseurs, mais toujours actifs, rattachés à des courants comme les Automatistes, Fusion des Arts, Fluxus et certains apports de la conception de l'art chez des artistes comme Joseph Beuys, Robert Filliou et Michael Snow.

Françoise Sullivan et les Automatistes

Au Québec par exemple, peu d'analystes insistent sur les expérimentations pluridisciplinaires des Claude Gauvreau, Jean-Paul Mousseau et surtout Françoise Sullivan. Cette dernière est danseuse, peintre, sculpteure et signataire du manifeste *Refus Global* (1948) et d'écrits majeurs sur la danse actuelle. Elle continue de créer une œuvre marquée par la dématérialisation. On la retrouve comme artiste invitée de *Métis sage*, l'édition 2000 du Symposium de la peinture de Baie Saint-Paul. En effet, Françoise Sullivan ne s'est jamais enfermée dans un médium comme tel. Espaces et rythmes dans ses sculptures et peintures provoquent un évidement de la matière dans ses œuvres et concrétisent l'aléatoire en art comme parti pris existentiel. Elle lègue ainsi aux générations suivantes moins des techniques et des styles qu'une sensibilité esthétique féminine reliant l'art et la vie. Pas étonnant que, ces dernières années, plusieurs « manœuvres » et résidences de femmes artistes ravivent ce type d'attitude propice à l'interdisciplinarité où les rencontres, les échanges et le temps vécu prédominent dans leurs processus de création.

Fusion des Arts

En mai 1969, le groupe québécois *Fusion des Arts* publiait sous la forme d'un court manifeste (Yves Robillard et Richard Lacroix) qu'il fallait cesser de considérer la sculpture, la peinture, le cinéma, la musique et la littérature comme des formes autonomes de langage artistique et suivre pas à pas l'évolution stylistique qui les enferme dans une histoire des formes. Ce collectif critiquait le mythe de l'artiste génial. *Fusion des Arts* prônait l'engagement social et la synthèse des arts, c'est-à-dire alliant plusieurs disciplines artistiques en une œuvre synthèse⁶.

Fluxus et l'inter média

Chez nos voisins états-uniens, Dick Higgins, « poète, plasticien et musicien » américain, a relaté sa version de l'histoire du mouvement euro-américain et japonais *Fluxus*. Dans les années 1960-1970, ce mouvement introduisit une attitude créative « inter média », c'est-à-dire « qui permet à un lecteur, à un regardeur ou à un auditeur d'entrer dans l'œuvre qui est un intermédiaire [et] partager le plaisir d'un nouveau travail qui se trouve être dans une forme relativement neuve ».



MICHAEL SNOW

Snow Solo Piano Solo Snow (1999)

Couverture du livret accompagnant le coffret de disques numériques, Avatar, Québec

Photo : Reproduite avec l'aimable permission d'Avatar, Québec

Premièrement, le type d'interdisciplinarité *Fluxus* ne correspond pas aux créations multimédia (*mixed media*) à composantes distinctes, qui gardent leur identité et ne fusionnent pas. Deuxièmement, l'approche *Fluxus* n'implique pas la présence de la haute technologie, vidéo et ordinateur. Pas de doute qu'il s'agisse là d'un carrefour de l'interdisciplinarité dont le noyau, dit « action music », de poésie sonore et d'art trouve aujourd'hui des filiations notamment au Québec dans les festivals d'art performance.

Joseph Beuys, Robert Filliou et le Dalaï Lama

En Europe, il y a eu l'étonnante rencontre en octobre 1983 à Amsterdam⁷, quelque temps après sa participation à la Documenta V de Kassel (où il venait de créer son fameux projet de plantation des 7 000 *chênes*), entre Joseph Beuys et le Dalaï Lama, chef spirituel en exil de la Nation tibétaine. Ne laissait-elle pas entrevoir une autre zone pour l'interdisciplinarité en art ?

Les conceptions de sculpture sociale engagée et d'art rituel (chamanisme) d'un Beuys y élargissaient symboliquement leur seule portée esthétique pour une éthique interdisciplinaire aux dimensions spirituelles et interculturelles. En septembre 1990, le Stedelijk Museum d'Amsterdam, en hommage à la pensée élargie de Beuys et de Filliou décédés, organise le colloque *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy* réunissant artistes, comme Robert Rauschenberg, scientifiques et hommes religieux dont le Dalai Lama. Ce n'est pas un hasard si de nos jours plusieurs créations hybrides affichent non seulement leur engagement social, mais de plus en plus des métissages pluriethniques qui questionnent les acquis de civilisation et pas uniquement la technologie.

L'art audio de Michael Snow

L'actuel climat de mondialisation et d'internationalisation de l'art⁸ profite de l'originalité canadienne des expérimentations interdisciplinaires d'un Michael Snow. Non seulement ses travaux innovateurs transportent-ils une grande part de l'influence transdisciplinaire de l'art audio dans les arts visuels (peinture, photographie, holographie, installation, cinéma), mais ses œuvres se situent toujours au cœur de l'expérimentation interdisciplinaire en cours⁹. L'accueil unanime fait à ses créations en fait toujours un mentor incontournable de l'interdisciplinarité dans tout le champ de l'art¹⁰.

En nommant ces artistes, j'ai surtout voulu identifier différents courants parmi plusieurs autres, caractéristiques de la même attitude indisciplinée de l'art qui s'est multipliée. Ces tendances concourent à redéfinir dans son essence le paradigme de l'interdisciplinarité en art, c'est-à-dire comme intention d'art. Des changements infra-structurels (institutions, enseignement, lieux de création, subventions, etc.) dans le champ confirment cette turbulence.

III. TURBULENCES DANS LE CHAMP DE L'ART

Déjà dans les années 1970, la génération d'artistes animant les premières galeries d'art parallèle, qui vont ensuite se développer en réseaux (RACA, RCAAQ), a pris racine. Pensons à Western Front à Vancouver et à Véhicule Art à Montréal qui initient des pratiques de dématérialisation de l'objet d'art au profit de l'art performance, de l'art conceptuel, de l'art vidéo, etc. D'abord consacré aux expérimentations de l'art à la frontière de l'art fait main et de l'art multidisciplinaire, le Centre des Arts de Banff va, dans les années 1980, progressivement glisser vers les nouvelles technologies et le métissage interculturel. Toutefois, c'est bien au cours de la décennie 1990 que s'inscrivent de manière irréversible des changements dans le mode de production des artistes (l'enseignement) et de l'art actuel (lieux et outils de création et subventions)

et aussi de sa diffusion avec l'émergence de nouveaux foyers d'expérimentation et de sites et-ou revues d'art « en ligne » sur Internet. Ce faisant, le processus même d'institutionnalisation de l'art mute au Canada et au Québec.

La muséologie

Côté musée, un site Internet comme celui de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal se présente comme un site-synthèse de références de l'activité Internet des acteurs de l'art et du cyberart. Pour sa part, le Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC), organisateur de la Biennale de Montréal, opère déjà depuis quelques années sa revue en ligne sur le Web. Un musée comme celui de Joliette, par exemple, propose en l'an 2000 de repenser sa collection d'art contemporain à la fois dans ses salles et sur son site Internet. On peut s'attendre, dans la foulée de l'édition 2000 de la Biennale d'art américain contemporain tenue au Whitney Museum (New York), que des sections d'art Internet, avec des créations diffusées uniquement sur le Web, surgissent dans nos propres musées.

L'enseignement des arts

Pour ce qui est de l'enseignement au Québec, le baccalauréat interdisciplinaire en art à l'Université du Québec à Chicoutimi, les maîtrises et les doctorats à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et à l'Université Concordia sur les arts médiatiques¹¹ fondent définitivement l'interdisciplinarité comme mode de connaissance et d'apprentissage pour les futures générations d'artistes. Les enseignements de l'art dans les cégeps à Alma, Jonquière, Rimouski, Sainte-Foy et Rouyn-Noranda adoptent aussi le virage. Cette trame sociologique de fond devient déterminante pour l'avenir.

Les nouveaux lieux technologiques

À Québec, les nouveaux foyers d'expérimentation interdisciplinaire et multimédia ont maintenant pour nom Ex-Machina, Méduse (Avatar, Recto Verso, Plura-Muses, Arbo CyberThéâtre, Antitube). À Montréal, Ex-Centris, TechnOboro le laboratoire de recherche, le Groupe de recherche en arts médiatiques (GRAM), la Cité des Arts et des nouvelles technologies, la Société des Arts Technologiques (SAT), l'Internationale Société des Arts Électroniques (ISEA), le Laboratoire NXI GESTATIO Design Lab, Champ Libre, PRIM centre d'arts médiatiques, l'ACREQ (série Élektra) et le Studio xx, Centre de ressources multimédia pour femmes, le collectif Farine-Orpheline et la compagnie Momentum sont des intervenants privilégiés dotant la métropole des services d'une « Cité du multimédia ». Les centres d'artistes de photographie et d'arts médiatiques Séquence et espace Virtuel à Chicoutimi ainsi que Daïmon à Hull confirment que le phénomène se généralise au Québec. En fait, du Nova Scotia College of Art and Design de Halifax jusqu'au Western Front de Vancouver en

passant par le Centre des arts de Banff, les arts multidisciplinaires et médiatiques traversent le champ canadien de l'art actuel.

Hors de tout doute, la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie créée en 1997 et l'ouverture du complexe Ex-Centris sur la rue Saint-Laurent l'année suivante composent le creuset qui réunit les acteurs, les outils et les stratégies d'expérimentation et de diffusion de l'interdisciplinarité en art associée aux nouvelles technologies à l'échelle internationale. Aux salles multifonctionnelles du Complexe Ex-Centris s'ajoutent la technologie de diffusion numérique par satellite en réseaux (Pixnet) et un Centre de recherche et documentation pluridimensionnel comme assise inédite pour documenter l'histoire de l'art technologique et médiatique.

La pensée « en ligne »

Les revues en ligne comme le *magazine d'art électronique* du CIAC, *Leonardo*, *Archée* et un *paquet de schismes* pour n'en nommer quelques-unes, ainsi que de nombreux colloques depuis le fameux Symposium *ISEA 1995* à Montréal, introduisent de nouvelles tribunes électroniques pour la pensée théorique. Les activités continues de la Société des Arts Technologiques (SAT) 1998-1999, la table ronde *Art Réseau : un nouveau médium de création* de la Chambre blanche à Québec en mars 1999, tout comme la série de conférences et ateliers *Interface* organisée par Daïmon et l'Université d'Ottawa (automne 1999-hiver 2000) sont des exemples récents.

Le mécénat hybride

Mais le fait économique et politique clé s'avère le réalignement des bailleurs de fonds majeurs de l'art actuel au Canada et au Québec pour s'ajuster aux réalités interdisciplinaires, médiatiques et multimédia. Dans la foulée du programme Explorations (1970-1996) et de l'existence d'un Service des arts médiatiques (1984), il y a eu réorganisation des subventions en un bureau Inter Arts au Conseil des Arts du Canada en novembre 1999. Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) s'est doté dès sa mise en opération, en 1994 et 1995, de programmes consacrés aux arts médiatiques et aux pratiques multidisciplinaires en arts visuels. À cela s'ajoutent en fin de décennie les millions de dollars de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie.

S'il y a apparence de normalisation institutionnelle du phénomène, cela ne signifie pas pour autant l'uniformisation. Certaines zones de résistance interdisciplinaire donnent à le penser.

IV. DES NOUVELLES TECHNOLOGIES EN ART

La numérisation via l'ordinateur a ouvert la création à des manipulations et à des métissages jusque-là invraisemblables. Non seulement l'Internet mondialise la diffusion et les contacts – les interactivités et les interfaces pour employer le langage technicien –, mais surtout détermine un nouvel espace de création : le cyberart. Annick Bureau, dans un essai publié en 1998 sur le site Web de l'*Observatoire Leonardo des arts et des technosciences (I'OLATS)* et repris par la revue en ligne *Archée*, propose quatre grandes catégories d'œuvres de ce type :

- L'«Hypermédia» regroupe la majorité des créations. Il s'agit de «l'art en ligne qui exploite l'interactivité de l'hypertexte à laquelle s'ajoutent le visuel et le sonore».
- «Le message est le médium» renvoie «au travail de brouillage des codes et aux œuvres auto-référentielles qui questionnent et critiquent le média».
- Les sites de «Communication relationnelle» intègrent directement le spectateur et se nourrissent de ses interventions créant la confusion entre auteur et public.
- Les œuvres de «Cyberception» jouent sur les effets de la téléprésence (en direct ou par contrôle à distance) en modifiant du même coup la perception de soi comme sujet virtualisé. L'hybridation du corps et du geste, via le programme et les interfaces, redéfinit une toute nouvelle sensualité.

Bureau signale cependant une césure importante. D'un côté, il y a l'art institué que les décideurs choisissent de montrer dans le réseau des galeries, musées, foires et biennales officielles. Puis il y a toutes ces œuvres numériques «sauvages, dynamiques, imprévisibles» qui s'activent indépendamment du pouvoir institutionnel via les canaux électroniques de communication. Leurs finalités et l'esthétique se démarquent nettement de l'art officiel. Dans ses chroniques «Art et Technologie» (*Le Devoir*, hiver 1999), Boris Firquet, membre du collectif Avatar, qualifiait de «néopatenteux» ces cyberartistes créant des outils autonomes adaptés à leurs recherches et pratiques multidisciplinaires. Il citait l'Institut de recherche et de coordination artistique/musique (l'IRCAM) et le Studio for Electro-Instrumental Music (STEIM).

Comme s'il pressentait les «contaminations» généralisées des sites et ordinateurs du début de l'an 2000 (ex. : le virus I LOVE YOU), Firquet abordait le travail de certains artistes «cyberpirates» à l'œuvre dans les milieux parallèles de l'art en réseau, qui

investissent les sites des grandes multinationales du cyberspace et les détournent de leurs finalités par pillage et sabotage culturel. Le Web serait devenu un véhicule de diffusion privilégié pour les actions et les manifestes de petits groupes comme Tmark, Negativland¹². Comme quoi l'art engagé, radical même, s'est bel et bien inscrit dans l'espace médiatique!

Comme nous le verrons, deux zones d'indiscipline créatrice élargissent l'importance des arts visuels comme creuset d'une compréhension élargie de l'interdisciplinarité en art: les *transactions d'art* à échelle conviviale, sociale et interculturelle d'une part, et la constante rythmique de l'art audio «transmédiatique» traversant et contaminant sans s'y fixer plusieurs créations disciplinaires.

V. DES TRANSACTIONS COMME ART INDISCIPLINÉ

De nombreux artistes et collectifs s'emploient à créer des situations d'art qui impliquent des types de transactions, des mises en situation et des «work in progress» dont la finalité est sociale. Trois types de «contamination» sociale des genres font des arts visuels une zone franche d'indiscipline créatrice. Non seulement ils réaffirment de manière nouvelle la nature sociale des pratiques visuelles au-delà des catégories de l'art engagé et de l'animation culturelle, voire de la participation populaire, mais leur influence marque aussi les autres champs de création de l'art actuel:

a) Premièrement, parce que les relations engendrées deviennent le matériau de leur «indiscipline», un courant de pratiques, au même titre que l'usage des nouvelles technologies, modifie les disciplines artistiques comme la sculpture, la photographie, la performance et l'installation. Ces transactions indisciplinées, comme je les appelle, prolongent la nature d'un art «inter média» dans la vie quotidienne sans l'usage obligé de haute technologie comme le pensaient les artistes de «l'Internationale Situationniste» puis du mouvement Fluxus.

b) Deuxièmement, ce type d'attitude interdisciplinaire en arts visuels, fondée sur l'interactivité, sert aussi de terrain d'expérimentation à d'autres théâtralités éclatées.

c) Troisièmement, d'autres expérimentations engagées et engageantes, à échelle humaine, élargissent aussi leur registre à des métissages interculturels et pluriethniques et entre Nations. Elles ouvrent les horizons du sens de l'art comme «porteur de civilisations» et mettent en évidence des facettes sociales élargies de l'éclatement actuel interdisciplinaire comme l'envisageait un Joseph Beuys par exemple. Ces métissages interculturels, pluriethniques et inter Nations trouvent un terreau fertile dans les réseaux d'art au pays: par exemple, il y a cette

adéquation entre les œuvres actuelles produites par les nouvelles générations d'artistes issues des Premières Nations ayant étudié l'art occidental et leur réalité historique et communautaire.

Dans les trois cas, l'importance du contexte, là où on intervient, est déterminante quant à la nature sociale des pratiques.

L'indiscipline moins technologique des arts visuels

Actuellement, les disciplines de création comme le théâtre, la danse, la poésie, le cirque, le cinéma, la musique et les arts électroniques font preuve d'interdisciplinarité expérimentale. J'insiste néanmoins ici sur le fait que, depuis les premières avant-gardes du début du xx^e siècle (ex.: les dadaïstes, les surréalistes, les Lettristes, les Situationnistes) jusqu'à la dernière décennie, les arts visuels ont constamment été une zone interactive d'indiscipline, souvent avant-gardiste et accueillante pour les autres. Qui plus est, la matière et la finalité de ces types de création interdisciplinaire sont le tissu social, la rencontre, l'échange et la transaction pour qu'il puisse y avoir œuvre de sens. L'échelle sociale humaine, plus qu'on ne le suppose, caractérise cet art polymorphe, interculturel au sens où il y a métissages, heurts ou contaminations des autres univers, sensibilités et réalités de vie et enjeux de sociabilité.

Au Québec par exemple, des organismes et des collectifs en témoignent comme Folie-Culture, qui produit des événements où les univers de la folie et de l'art s'interpellent (ex.: *Les électrochocs: Un traitement propre, propre, propre?*, 1999, et *Réparation de Poésie*, hybridant oralité performative, art postal, installations et art nature depuis plus de vingt ans), ou l'*Action Terroriste Socialement Acceptable* (ATSA) dont les campements urbains pour itinérants ont secoué, ces dernières années à Montréal, la tiédeur confortable de l'art présenté à l'intérieur.

La tenue ponctuelle de symposiums de sculpture et d'événements d'art actuel est une trame majeure de l'art au Québec depuis les années soixante. À partir des années quatre-vingt, il y a eu complexification vers des événements d'art multidisciplinaires pour se développer progressivement, dans les années quatre-vingt-dix, vers des explorations médiatiques, des créations *in situ* et un art en contact direct avec les audiences. À cet égard, le Symposium international d'art actuel *Attention le Mascaret ne siffle pas*, tenu à Moncton en août 1999, peut être abordé comme une manifestation-synthèse de cette décennie.

Cette tendance n'est pas que la reformulation d'un art social collectif. Quelques trajectoires singulières mettent effectivement en pratique un art hybride, non disciplinaire, et dont les complicités, interactivités et intentions d'art n'appartiennent plus comme telles à une



GUY BLACKBURN

Quémander l'affection sur la route (1999)

Photo: Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste

Crédit photo: Céline Marcotte

discipline, un médium ou même à l'expérience artistique d'un art pour l'art. L'expression « d'esthétique relationnelle » énoncée par le critique français Nicolas Bourriaud (et qui connaît la vogue) s'applique à nombre d'initiatives individuelles et projets de centres d'artistes de la rentrée automnale 2000.

Sur ce point, l'apport des femmes artistes à l'art action et à l'art *in situ* renouvelle des pistes interdisciplinaires de même que les résidences d'artistes d'un nouveau type, mixant création *in situ* et art action en une nouvelle temporalité existentielle. Citons à titre d'exemples Lucie Robert *en résidence* à la Chambre blanche en 1997, Annie Thibault avec *Laboratoire. Sous l'ancre de la chambre stérile* à Skol, la Chambre blanche, Est Nord-Est, en 1998-1999 et Murielle Dupuis Larose avec *ces petits noms, Temporalité*, en 1998. Ces projets évolutifs ont comme matériau premier des relations vécues modifiant leur création hors des conventions.

D'autres projets de « déterritorialisation »¹³ de l'art installation modifient aussi la dimension spatiale, le lieu physique, et proposent des zones d'échanges interactifs. Mentionnons ici le projet nomade de Guy Blackburn, *Quémander l'affection sur la route* (en complicité avec Folie/Culture) dans six villes du Québec en 1999 ou sa sculpture sociale *Le Guetteur aux souliers de Boue* pour le Symposium



Vue d'Émergence (2000), Îlot Fleurie, Québec
 Photo : Reproduite avec l'aimable permission de l'auteur
 Crédit photo : Suzanne Joly

International de la Francophonie *Attention le Mascaret ne siffle pas* à Moncton et à Chippagan (août 1999), ceux de Martin Dufrane comme *Ajuster la délicatesse à sa plastique* (Le Lieu, Québec 1998) et son *Bureau des plaintes* pour *Émergence 2000*, l'événement d'art social sous l'Autoroute Dufferin de l'Îlot Fleurie en août 2000. Également, les interventions du duo Hélène Doyon-Jean-Pierre Demers telles que *Doyon|Demers: Portail* pour *Émergence 2000* et *Communauté d'auteurs dispersés en société et C^e* pour l'événement *Le millénaire est mort, il faut le manger*, Axe Néo-7 à Hull, le 18 juin 2000.

Les théâtralités éclatées

Dans son éditorial pour la revue ETC, la rédactrice en chef Isabelle Lelarge signait un texte au titre évocateur : « hybride millénariste ou le choc de l'interdisciplinarité ». Selon elle, le théâtre est « partout et [...] il est sans doute le premier à enseigner aux autres arts comment se sortir de la torpeur cloisonnée de leurs strictes disciplines »¹⁴. Plusieurs créations récentes lui donnent raison. Les *Douze messes pour le début de la fin des temps*, cet exceptionnel événement éclaté comme les douze projets *in situ* dans divers sites de la métropole organisés par la compagnie Momentum à raison d'un par mois tout au long de l'année 1999, est exemplaire de cet état interdisciplinaire de fait où les arts visuels font preuve de contamination, de complicités, en brouillant les zones.

L'Américité interdisciplinaire

Nombre d'observateurs constatent l'importance grandissante des métissages interculturels dans l'art actuel. L'adéquation et la vitesse avec lesquelles de nombreuses cultures minoritaires, incluant les communautés autochtones de tous les continents, ont effectué le virage technologique en surprennent plusieurs¹⁶. À ce titre, soulignons l'exceptionnelle créativité des nouvelles générations d'artistes autochtones d'Amérique du Nord.

Si le rôle joué par les quelques centres et musées amérindiens dans les communautés est fondamental, par exemple le Centre Woodland de la réserve des Six Nations à Brantford en Ontario et le Musée amérindien de Mashteuiatsh au Québec, il faut admettre qu'au cours des années quatre-vingt-dix et en ce début des années deux mille, plusieurs musées et centres d'exposition ont présenté de grandes expositions en ce sens. Le Musée canadien des civilisations à Hull fait figure de locomotive pour ce qui est de la promotion de l'art amérindien contemporain (ex.: *Reservation X*, Hull 1999, New York 2000). Au Québec, il y a eu *Le Perlage dans la vie des Iroquois. À la croisée des chemins* (Musée McCord, Montréal 1999) où les travaux multimédia et photographiques des artistes iroquois Shelley Niro, Jolene Richard et Geoffrey Thomas constituèrent une démonstration des transferts de l'art traditionnel vers les pratiques hybrides actuelles, sans perte de signification communautaire pour les œuvres. En marge de ces grandes expositions, il y a aussi cette importante complicité réseau, au Canada et au Québec, entre les acteurs des réseaux d'art parallèle (les collectifs d'artistes et organismes, les centres d'artistes, les périodiques culturels et les événements d'art) et la créativité interdisciplinaire amérindienne.

Pour l'observateur attentif de l'art autochtone, la rencontre des deux réalités sociologiques de l'indiscipline artistique – la dimension collective et la dimension technologique de l'oralité – se retrouve dans les pratiques artistiques amérindiennes contemporaines, notamment dans la résurgence de l'art rituel et de l'art *in situ* prenant à la fois en compte la spiritualité, l'écologie et le nouvel espace médiatique.

L'art rituel immémorial

et ses nouveaux supports interdisciplinaires

Ce qu'il y a d'intéressant ici, c'est que cette perspective ravive la conception immémoriale amérindienne de l'art rituel (ex.: *Ondinnok, Le secret le mieux gardé d'Hochelaga*, première des *Douze messes pour le début de la fin des temps*, 1999, *Iwouskea et Tawiskaron*, Festival de Théâtre des Amériques, Montréal 1999). L'échelle de cet art à transactions sociales rejoint la vie dans les communautés et les réserves.

La vision autochtone de la Terre Mère, la mémoire historique et les échanges in situ

L'héritage immémorial se fusionne aux nouvelles pratiques interdisciplinaires de manière interculturelle entre artistes autochtones et allochtones lors de nombreux événements de l'art réseau au Québec. L'échelle humaine de l'art comme transactions donne lieu à des résidences où les rapports avec toute la communauté, et pas seulement le centre d'artistes, sont mis à profit (ex.: Sonia Robertson, *Nipishtanau Tshistemau, Je donne le Tabac*, 3^e Impérial, Granby, 1997, *Prière (mur|mur)*, *ArTboretum*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy, juin 2000, *Arbre*, MMAC, Tokyo, septembre 2000; Rebecca Belmore, *niibiwe/behzig /plusieurs/seule -/-*, Optica, Montréal 1998; Edward Poitras, *Resig/nation*, Le Lieu, Québec, 2000). Qui plus est, loin d'un art institutionnel hors des réserves et en lien avec les enjeux actuels de l'art, des événements comme les *CyberPow Wow2K* sur Internet, organisés par le collectif autochtone *Nation2Nation* avec la complicité de TechnOboro, s'organisent à la jonction des pôles sociaux et technologiques du phénomène de l'interdisciplinarité.

VI. DES RÉSISTANCES DE L'ART AUDIO

Celles et ceux qui seraient tentés de juger en bloc l'art interdisciplinaire multimédia comme le reflet aliéné d'une société technicienne dominante et sans signification sociale devraient jeter un sérieux coup d'œil au décapant essai de Greil Marcus, *Lipstick traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*¹⁷. Son analyse de la musique et autres pratiques artistiques et du mouvement punk établit un lien avec les avant-gardes révolutionnaires précédentes (dada, surréalistes, situationnistes). Marcus nous rappelle que les institutions culturelles sont aussi grugées de l'intérieur par un art rebelle, et notamment cette aventure de l'art audiovisuel pluriel.

Dans le milieu des arts médiatiques, le sous-ensemble de l'art audio se raccroche constamment à l'invention de moments, d'outils et de possibilités où l'ancien ordre des valeurs et des disciplines vacille. Une expérience, un son, une perception inédite surgit et fait la contre-culture. À la distinction entre une approche socialisante et une approche technologique de l'interdisciplinarité en art s'ajouterait donc une distinction à l'intérieur des arts médiatiques et électroniques : celle de la trame audio qui se métisse, se mélange, infiltre les autres pratiques. Justement parce que le son voyage, traverse, transgresse les médias et les disciplines, il confère une certaine cohésion comme art de résistance à ces créations interdisciplinaires qui font de l'oralité, du bruit et du son, un vecteur significatif des œuvres.

De fait, une majorité des créateurs indisciplinés aime les ondes audio. Ils y œuvrent le temps et l'espace en mouvance. Ils travaillent la mémoire et le présent, tels des

passages, en usant des matériaux et des technologies comme des mélodies. Les silences, les noirceurs et l'antimatière les attirent. L'art audio «traverserait», sans s'y dissoudre (c'est l'hypothèse que je soumets ici et qu'il faudra valider dans l'avenir), l'ensemble des pratiques d'art médiatique, d'art électronique et de spectacles multidisciplinaires axés sur les images où prédominent séquenceurs, effets spéciaux vidéo et cinématographiques. La filiation sonore, la variable orale et audio, demeurerait porteuse de «l'esprit critique» de ces moments avant-gardistes historiques dans les actuelles métamorphoses interdisciplinaires.

Aussi loin que l'on veuille bien remonter dans le xx^e siècle, le son contamine le visuel en art d'une indisciplinatrice. Cette dernière remonte au bruitiste futuriste italien Luigi Russolo, qui écrivait en 1913 *L'Arte dei rumori* (*L'Art du bruit*), et est en filiation avec les nombreuses manifestations de vidéo et d'art électronique où des D.J. interviennent «live» en public. La dimension sonore s'est progressivement intégrée aux sculptures environnementales, principalement lors des symposiums et de plus en plus dans des installations performatives et même des sites urbains (ex.: le *Silophone* du collectif The User, Vieux Port de Montréal, juin 2000).

La Salle des Nœuds: la rencontre de l'audio et du social

Dans le flux actuel de créations dont la variable audio et sonore «contamine» et modifie en quelque sorte la portée, un projet pourrait bien illustrer l'attraction exercée par les pôles sociaux et audio de l'interdisciplinarité. Il s'agit de *La Salle des Nœuds*, imaginée en 1996 par Jocelyn Robert et par Émile Morin en coproduction avec Avatar, réalisée dans sa pleine dimension interactive au Symposium *Attention le Mascaret ne siffle pas* à Moncton en août 1999, et modifiée à Méduse dans le cadre du *Mois Multi* en février 2000 (on retrouve aussi le projet sur cédérom).

À Moncton, l'expansion de *La Salle des Nœuds II* dans l'espace médiatique de l'Internet participe de cet esprit d'échanges avec les gens. Installation télématique en réseau reliant Moncton et Québec à Abidjan (Côte d'Ivoire), cette tente constituée de fils, de relais et de haut-parleurs, au dispositif «très sensuel» avec comme fond un grand écran, a permis la rencontre avec des publics d'origines et de formations variées. Profitant d'une intégration plus poussée de l'audio et de l'informatique, *La Salle des Nœuds II* s'est inspirée comme point de départ du mascaret, un courant menacé de disparition qui remonte la rivière depuis la mer. On a demandé à différentes personnes de Moncton, de Québec et d'Abidjan de reproduire le son de ce courant qui risque de disparaître à cause d'une digue que certains résidents plus fortunés ont installée afin de s'offrir un lac «artificiel». À la fois capteur, senseur et moteur, *La Salle des Nœuds* invente ainsi une nouvelle texture de perception.



ÉMILE MORIN ET JOCELYN ROBERT

La Salle des Nœuds II (1999)

Installation audio-vidéo présentée au Symposium d'art actuel de Moncton, dans le cadre du Sommet de la Francophonie.

Photo : Reproduite avec l'aimable permission d'Avatar, Québec

TRAVERSER NOS SONGES

J'ai tenté ici de montrer en quoi une même attitude éthique et esthétique rapproche les aventures individuelles et les enjeux de civilisations, les transactions sociales et certaines créations audio.

Dans ma propre mémoire vive, il en va du même espace-temps d'indiscipline créatrice pour mes périples artistiques. Un tel parcours, par exemple, lie chez moi événement expérimental et cérémonie rituelle sacrée. Les différences de sens s'amenuisent plus qu'elles ne creusent une brèche identitaire désarticulant ma dérive d'Amérindien dans le territoire de l'art actuel.

Ainsi cette équipée initiale débuta dans la salle enfumée de l'école Saint-Fidèle, où le collectif de l'iconoclaste *Département Interdisciplinaire* du cégep Limoilou produisit un

« happening chaotique » en 1977. Je m'y trouvais avec mes comparses alors que nous nous apprêtons à créer la revue *Intervention (Inter)*. Ce fut peut-être un des déclencheurs. Cette passion de compréhension sur le terrain de l'art expérimental n'est pas sans lien avec la résurgence vécue du rituel *la Fête des Morts* à Ossosasne près du grand lac Huron en août 1999¹⁸. Mon œil amérindien se téléporte encore aussi aisément dans le cyberspace en quête d'un *Cyber PowWow* qui renouvelle l'esprit des communautés.

La même indiscipline magique transperce, et continuera à traverser, je le souhaite, nos songes d'art à tous, ne serait-ce que pour contrer toutes les famines de l'esprit.

NOTES

1. Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Éditions de Minuit, Paris, 1968; Jacques Ellul, *L'empire du non-sens*, PUF, Paris, 1980; Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Gallimard, Paris, 1970; Michel Freitag, *Dialectique et Société*, Éditions Albert Saint-Martin, Montréal, 1982.
2. Dès 1974, l'important colloque *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, organisé en 1974, et qui réunissait des sommités de la théorie de l'art comme Jean-Louis Ferrier, Roland Barthes, Hubert Damisch et Nicos Hadjinicolaou, préfigure une telle ouverture des sciences sociales. Lire *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après*, DeNoël-Gonthier, coll. Médiations n° 134, Paris, 1976.
3. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, les éditions HMH, coll. Constantes vol. 13, Montréal, 1968.
4. Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Pantheon Books, New York, 1966.
5. Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, les Éditions Intervention, Québec, 1997.
6. Yves Robillard, *Vous êtes tous des créateurs ou le mythe de l'art*, Lanctôt Éditeur, Montréal, 1998. On retrouve en annexe le manifeste de *Fusion des Arts*.
7. Un rare catalogue grand format, édité à seulement 108 exemplaires, de P. Utekikl Phaus, *Is Owliness Dalai Lama trifft per Joseph Beuys* (Louwrien Wideres, Amsterdam, 1983) rend compte en textes et images photographiques des échanges.
8. Voir sous la direction de Guy Bellavance, *Monde et réseaux de l'art*, Liber, Montréal, mars 2000.
9. Quand en 1995, la galerie Séquence de Chicoutimi accueille l'exposition d'installations photographiques et holographiques de Michael Snow, que le Centre National d'Exposition de Jonquière présente un de ses concerts et que le BIA de l'UQAC présente sa conférence dans le cadre de l'ACFAS à Chicoutimi où j'ai pu lui serrer la pince, il y avait événement interdisciplinaire en soi.

10. Ne serait-ce que pour situer l'incontournable présence de l'artiste, disons que pour accompagner *The Michael Snow Project*, la rétrospective que lui consacraient conjointement le Musée des beaux-arts de l'Ontario et The Power Plant du Harbourfront Centre de Toronto en 1994-1995, il aura fallu trois publications distinctes totalisant quelque 1 100 pages (*The Michael Snow Project: Music-Sound 1948-1993; Visual Art 1951-1993; Presence and Absence: The Films of Michael Snow 1956-1991*, Musée des beaux-arts de l'Ontario et The Power Plant, Toronto, 1995) pour en rendre compte!

11. À Chicoutimi, ce programme est mieux connu sous l'abréviation de BIA. L'Université du Québec à Montréal annonce ses programmes en arts médiatiques au premier et second cycles. À l'Université Concordia de Montréal, le programme Humanities Doctoral Program, l'Interdisciplinary Studies in Society and Culture ainsi que le Special Individual Program et l'Interdisciplinarity Program de l'Art Studio permettent cette mutation interdisciplinaire tant à la maîtrise qu'au doctorat.

12. Tmark est un groupe qui, sous les airs d'une firme de consultants pour le xx^e siècle, propose une liste de projets de sabotage en attaquant les icônes et les symboles des grandes entreprises et de la société des médias de masse. Negativland s'attaque plus précisément à la grande industrie du disque. Ce genre de sabotage et de pillage oblige la confrontation des idées et le débat face aux pouvoirs de censure des grands de l'industrie médiatique. Un projet comme *Création de résistance: vidéos de contestation-œuvres sur papier*, mis en branle en avril 2000 conjointement par La bande Vidéo de Québec, Casseurs de Pub, Anti-Pub France, Adbusters et Media Foundation de Vancouver, est dans cette lignée.

13. Guy Sioui Durand, «Les déterritorialisations de l'installation», dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton (sous la dir.), *L'installation. Pistes et territoires. L'installation au Québec 1975-1995. Vingt ans de pratique et de discours*, Centre des Arts actuels Skol, Montréal, 1997, p. 55-73.

14. Isabelle Lelarge, Éditorial, *ETC Montréal*, n° 48, décembre 1999, janvier-février 2000.

15. Georges E. Sioui, *Pour une autohistoire amérindienne. Essai d'une morale sociale*, P.U.L., Québec, 1989.

16. Lucy R. Lippard, *Mixed Blessing*, Pantheon Books, New York, 1989.

17. Greil Marcus, *Lipstick traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Éditions Allia, Paris, 1998-1999.

18. Durant la dernière semaine d'août 1999 a eu lieu en Huronnie (près de Sault-Sainte-Marie sur les rives du lac Huron en Ontario maintenant) la rencontre historique *Tiwa N'ihutinonske Noe Wendat*, 350 ans après la date de la dispersion de la Nation Huronne-Wendat due aux épidémies et aux guerres du commerce de la fourrure entre les Français, les Hollandais et les Anglais et leurs alliés Iroquois. La diaspora des quatre Nations (la *Nation Huronne Wendat* de Wendake de Lorette, la *Wyandotte Tribe of Oklahoma*, la *Wyandot Nation of Anderdon* et la *Wyandot Nation of Kansas*) s'est à nouveau réunie sur la terre des Ancêtres. Au-delà de la nouvelle alliance politique, un événement rituel sacré extraordinaire a eu lieu: le rituel de la *Fête des Morts*, la cérémonie la plus solennelle qui soit parmi les Hurons. C'est le 12 mai 1636, soit il y a 363 ans, qu'avait eu lieu la dernière *Fête des Morts*. Elle est décrite dans les *Écrits en Huronnie* de Jean de Brébeuf. Après dix ans de négociations avec le gouvernement de l'Ontario et le «Royal Ontario Museum», le gouvernement a accepté de restituer aux Wendats le cimetière sacré qui avait été illégalement saisi et le Musée a accepté de restituer les ossements des 500 aînés, déterrés en 1947 par des archéologues et transportés hors de leurs sépultures comme artefacts anthropologiques. Cette stupéfiante et intense cérémonie officinée par un chaman Mohawk parlant le Huron est indescriptible. Cet art rituel vivant déborde tous les happenings, installations et scénarios virtuels que l'on puisse imaginer. Il inspirera longtemps les artistes, les penseurs et les Wendats qui y ont participé.

Résumé : Tim Clark fournit une analyse philosophique approfondie du terme d'interdisciplinarité, tel qu'employé dans les contextes pédagogique, scientifique et artistique. Comparant l'ancien concept de « disciplina » à la notion moderne de « discipline », il attire l'attention sur les relations complexes qui existent entre spécialisation (fragmentation) et généralisation (principe d'unité). Il met l'accent sur les rapports qu'entretient ce « paradoxe disciplinaire » avec l'autorité institutionnelle et les concepts mouvants du savoir.

TIM CLARK

LIBRI IX DISCIPLINARIUM, DISCIPLINA, AND DISCIPLINARY RESEARCH

A BRIEF **HISTORY** OF THE **ANTINOMY** OF
{**HUMAN**} HISTORY,
THE **CRITIQUE** OF **LIMITATION**,
AND **INTERDISCIPLINARY STUDIES**

*The inexperienced may wonder at the fact that so many various things can be retained in the memory; but as soon as they observe that **all** branches of learning have a **real connection with, and reciprocal action upon each other**, the matter will seem very simple; for **universal science** {egkyklios / disciplina} is composed of the special sciences as a body is composed of members, and those who from their earliest youth have been instructed in the different branches of knowledge {varius eruditionibus} recognize in all the same fundamental features {notos} and the mutual relations of all branches of knowledge, and therefore grasp everything more easily.*

Marcus Vitruvius Pollio,
De Architectura Libri Decern, 1st century B.C.

*Pre doctoral field fellowships. These fellowships are open to men and women, who are citizens of the United States or Canada who are candidates for the Ph.D. degree, and have completed prior to the end of the academic year 1937-38 all courses and examinations before completion of the thesis... The primary purpose of these fellowships is to broaden the research training and equipment of promising young social scientists. Programs of study submitted should provide either for training of an **interdisciplinary nature**, within the applicants' **fields of specialization**, or for field work or other experimental training intended to supplement more formal academic preparation for research.*

*Editorial Board, Social Science Research Council
Fellowships, The Journal of Educational Sociology,
December 1937*

INTERDISCIPLINARITY

The Oxford English Dictionary cites the first textual usage of the term "interdisciplinary" as occurring in an 1937 issue of the *Journal of Educational Sociology*. As a recognized disciplinary practice, sociology initially emerged in the United States and France, while the first lecture courses offered in sociology occurred in 1876 at Yale University and, in 1893, at The University of Chicago. The first institution devoted exclusively to the discipline of sociology was the *Institut International de Sociologie* in France.¹ It began publishing its journal *Annales* in 1895. These developments are congruent with the appearance of the other modern disciplines of psychology, biology, anthropology, economics, and political science during the latter half of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries.

In addition to the listing of the citations appearing within the literature from 1937 onwards, the OED also defines interdisciplinary as "pertaining to two or more disciplines or branches of learning; contributing to, or benefiting from two or more disciplines." This definition is a typical example of the various academic attempts at providing a concise, noncontroversial definition of interdisciplinary. Thirty-five years later, in 1972, the Organization for Economic Cooperation and Development published the monograph *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*. Rooted in a seminar titled "Seminar on Pluridisciplinarity and Interdisciplinarity in Universities" held at the University of Nice in 1969, this monograph provided an extensive number of texts which critically reviewed the state of existing interdisciplinary educational programs as well as research initiatives in higher education in twelve countries. It also provided information for teachers and researchers to assist

them in their activities with respect to their own pedagogical and research interests. An important part of this information was a set of provisional, "temporary definitions" of the terms discipline and interdisciplinary:

Discipline

A specific body of teachable knowledge with its own background of education, training, procedures, methods and content areas.

Interdisciplinary

An adjective describing the interaction among two or more different disciplines. This interaction may range from simple communication of ideas to the mutual integration of organizing concepts, methodology, procedures, epistemology, terminology, data, and organization of research and education in a fairly large field. An interdisciplinary group consists of persons trained in different fields of knowledge {disciplines} with different data concepts, methods, and terms organized into a common effort, on a common problem with continuous inter-communication among the participants from the different disciplines.²

In truth, these provisional definitions are hardly as "temporary" as the editors of the OECD monograph would lead us to believe. The presence of such generic phrases and terms as "its own background of education, participants from different disciplines, common set of axioms," and "data" represents a profound revision of the classical Latin concept of *disciplina*, the *Universitas scientiorum*, or community of disciples of knowledge, and the *Universitas magistrorum*, or community of teachers and scholars. These developments were largely a product of that long forgotten academic, cultural, and political struggle, *The Battle of the Moderns and Ancients*. Referred to by the great Irish satirist Jonathan Swift as *The Battle of the Books*, it laid the ground for the emergence of a series of educational reforms within German higher education that would forever alter the nature of the university during the eighteenth and early nineteenth centuries, changes that, in 1802, led the 27 year old founder of German Romantic Idealism, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, to declare in his seminal lectures to the students of the University of Jena:

It is at the very beginning of their university career that the young student first comes into contact with the world of science. The more taste and inclination they have for science, the more likely it is said that this world will strike them as a confused mass... as a vast ocean upon which they are launched without star or compass... most students when they concentrate on mastering a special science, are left without guidance... rather than expend their powers struggling for insight into the living whole of knowledge, they confine themselves narrowly to some one specialty.³

LIBRI IX DISCIPLINARIUM

At the cultural core of Medieval educational practices were the *artes liberales* and the concept of *disciplina*. Rooted in Hellenic antiquity, *disciplina* referred to “all that is taught in the way of instruction or learning, whether with reference to single circumstances of life, or to science, art, morals, politics.”⁴ Cognate terms for *disciplina* included *doctrina*, *litterae*, *scientia*, and *cognitio*. The Greek source for *disciplina* was the Pythagorean term *egkyklios paideia* {*mathemata*}, meaning “the science of learning.” First developed by the philosopher Pythagoras, *mathemata* was assigned an intermediate, developmental role within the Pythagorean system of *mousike paideia* {musical education} to assist students in their study of the *hieros logos*, the sacred teachings. Apart from the study of mathematics proper, *mousike paideia* also included the study of reading, writing, the work of the poets, and music. As the Hellenistic philosopher Proclus remarked “he {Pythagoras} discovered a mean, or intermediate stage between the mathematics of the temple, and the mathematics of practical life, such as were used by surveyors and business people; he preserves the high aims of the former, at the same time making it the *poloestra* of the intellect.”⁵

The Pythagorean educational system had two important historical consequences for later educational practices. In the first case, there is the primary educational principle that a curriculum of study commences from elementary studies, and proceeds teleologically to the final goal of that program, the study of *philosophia*, the “science of ultimate causes.” In the second case, there is, as Proclus states, the distinction between what is necessary for practical, economic life, and what is required for the pursuit of *philosophia*, the presence of “leisure” time.

By the fifth century B.C. a group of itinerant teachers known as the Sophists had enlarged the scope of the Pythagorean system to include the study of grammar, rhetoric, and dialectics. Eventually, two interlocking concepts of knowledge will emerge during this period. On the one hand, “multifarious knowledge,” whereas, on the other hand, *encyclical* or, “universal... all embracing mathemata.” The term *encyclical* referring to “the circle” of those studies required for the education of the “free” man {one who is not a slave} who must participate in the political life of the polis. At their worst the concepts of “multifarious” and “encyclical” knowledge led an encyclopaedic practice that stressed the mere accumulation of knowledge without any explicit theoretical or ethical/political end. This situation changed with Plato’s critique of Sophistic rhetorical and educational practices. He assigned a specific moral role for *mathemata* within his philosophical and educational program: a hierarchical curriculum of study that commenced with “musico-gymnastics” and concluded with philosophical dialectics, “the science of the eternal as the ground and prototype of the world of sense {experience}.”⁶

While the following Alexandrine period brought about changes to the program of encyclical learning the most important development was the appearance of the Roman variant of an encyclical programme of studies, the *Artes Bonae*, “the learning of {*vir bonus*}.”

the patriot" and the concept of *disciplina*. The program for the *Artes Bonae* first appeared in the form of "handbooks" produced for the education of the young aristocrat. One of the earliest and most important of these texts was the *Libri IX Disciplinarium* written by the greatest scholar and satirist of Roman antiquity, Marcus Terentius Varro. His proposed curriculum included, logic, rhetoric, music, grammar, geometry, arithmetic, astronomy, medicine, and architecture.

Care must be taken in how we read the term *disciplinarium* as there are a number of anachronistic pitfalls that, if not understood, can easily lead us to confuse the modernist concept of "discipline" with the ancient's use of *disciplina*. The problem can be best approached by first examining the term *artes*. This term is the plural form of *ars*, which is, in turn, a Latin translation of the Greek term *technec*. Since Greek antiquity until the early eighteenth century, *ars* referred to the procedures and skills required for the making of "products of art." Art was not, as it is today, understood as being restricted to a set of objects called "works of {fine} art." Rather, the scope of *ars* referred to any process of production that was subject to the rational codification of teachable precepts. As Aristotle noted, *technec* is the "persistent {human} disposition to produce in accordance with correct reasoning." Thus for Aristotle the learning and production of any art was, by definition, a profoundly rational human activity. Consequently, *disciplina* referred to "**all** {the *artes*) that is taught in the way of instruction." However, within this classification system a further distinction was developed during the later Roman/Christian period between the *artes liberales* and *artes illiberales*.⁷ This distinction is one of the most significant outcome of the Pythagorean system since it embodied the aristocratic Greek ideal of an educational program for the "free citizen." The Greek and Roman worlds were highly patriarchal societies dependent upon the use of slave labour. Hence, philosophical and rhetorical studies were largely, though not exclusively, the domain of the aristocratic classes while any *ars* that involved physical labour or trade was performed by slaves or the non-aristocratic classes. Accordingly, the phrase *artes liberales* refers to those arts that are "free from the **labour of the hands**,"⁸ inasmuch as the term "*liberales*" is derived from the Latin term "*liber*," which may be translated as either "free," "book," or "text-book."

An important later medieval variant of this classification system for the arts was the distinction drawn between the seven liberal arts and the mechanical arts. The first level of the {seven} liberal arts were formed from the *Artes Triviles* {the three roads}, or *Trivium* {sciences of language}: rhetoric, grammar, and dialectic. The second level included the *Artes Quadriviales* {the four roads}, or the *Quadrivium* {mathematical physical sciences}: arithmetic {number in itself}, geometry {number in space}, astronomy or cosmology {number in space and time}, and musicharmonics or tuning theory {number in time}. In the case of the mechanical arts they included such practices as supplying cloths, transportation by water, war, and entertainment.

Within the medieval university as it developed during the twelfth century at the University of Paris, the seven liberal arts formed the base *curricula* for the higher faculties, or *ordines*. The *Ordo Artistarum*, or what will later be called the Faculty of Philosophy housed the Trivium and Quadrivium. The *curricula* of this faculty was a

necessary preparation for the next faculties, the *Ordo Legistarum*, the teaching of canon law, the *Ordo Physicorum*, medicine, and, the most important faculty, the *Ordo Theologorum*, theology.

Without question the single most consequential issue with regards to *disciplina*, and its cognate term *scientia*, is how the ancients understood *disciplina* as a “{universal} science.” The dominant figure with regards to this question is Plato. It is his philosophical and cosmological program that underwrites the Vitruvian concept of *disciplina*: in particular, Vitruvius’ description of the reciprocal relation between “all branches of knowledge {insofar as} *disciplina* is composed of the special sciences as the body is composed of members.” In the twelfth century, the Augustinian canon Hugo of St. Victor stated: “All arts serve the Divine Wisdom, and each lower art, if rightly ordered, leads to the higher one. Thus the relation existing between word and thing required that grammar, dialectic, and rhetoric should minister to the learning of history... learn everything; you will afterwards discover that nothing is superfluous; limited knowledge affords no enjoyment.”⁹ In the case of *Scientia* proper, it was understood as being a disputational {verbal-textual / dialectical- argumentative} process that was largely segregated from any form of experimental activity: a process of investigative research that did not begin to appear until the seventeenth century.

By the late middle ages a final development occurred with regards to *disciplina* that further highlights the difference between this term and the modern term discipline. This was the belief that there was little possibility of any new knowledge being discovered insofar as the ancients had already established the **content** of what was knowable. Consequently, the adverbial, universal quantifier “all” in the phrase “all that is taught” also refers encyclically to what was covered by the **absolute** content of *disciplina*.

DISCIPLINARY **RESEARCH** AND THE **DISSOLUTION OF DISCIPLINA**

The first textual use of the term “research” in its experimental, scientific mode appeared in England in William Wotton’s *Reflections Upon Ancient and Modern Learning*, first published in 1694. As a participant in the ongoing *Battle of the Books*, Wotton was a member of the preeminent institution of English scientific modernism, The Royal Society. The historian Wolfram Swoboda noted in his seminal essay on *Disciplines and Interdisciplinarity* that, unlike the universities, which still retained the older pedagogical structure, “the new scientific societies became hierarchies of {scientific} achievement.”¹⁰ It is during the late seventeenth and middle eighteenth centuries in Germany and, later in France, that the first modern universities began emerging when the institutional and educational characteristics of the scientific academies and societies began to merge with the university. The most famous representatives of this new institution were the University of Halle, founded in 1694, and the University of Gottingen, which was founded in 1737, and the *École Polytechnique* in

France. These institutional developments are a direct consequence of the emergence of distinct "disciplinary communities" in Germany whom, at the same time, had begun to produce their own "specialized journals," developments that led to the expansion of the scope of application of the new experimental research techniques. As Professor Steven Turner notes:

The consolidation of Germany's first disciplinary community in the field, however, can be traced to Professors Pfaff at Helmstadt and Hindenburg at Leipzig, who founded the combinatorial school of analysis and began Germany's first journal, the *Archiv der reinen und angewandten Mathematik*... the formation of the German chemical community and its consolidation {occurred} around Lorenz Crell at Helmstadt and his *Chemisches Journal*. In each of these fields an inner circle gradually distinguishing itself from the larger group of practitioners in the discipline who contributed infrequently or **who engaged mainly in teaching or applying their knowledge in the professions existing outside of the university.**¹¹

The result of this disciplinary process was the complete alteration of the concept of a *disciplina*. The emergent eighteenth century modernist {empiricist} sense of what constitutes a discipline implied that each disciplinary community possessed its own set of intrinsic theoretical and methodological precepts that govern the scope of the criteria for testability with regards to the class of empirical material covered by a given discipline. The historian Joseph Kockelmans argues that with the appearance during the eighteenth century of modern disciplinary practices each discipline would, by the late nineteenth century, develop in "accord with the methodologies and assumptions that are neither translatable into those of any other discipline nor traceable to a more fundamental discipline... {consequently} each discipline internalized its aim, and each... became increasingly specialized so that study within it became rigidly compartmentalized in terms of its principles."¹²

Antique and renaissance educational practices had tacitly accepted the primary role of "instruction" in providing students with a synoptic view of the unity of knowledge. As previously noted, *disciplina* had referred to "all that is taught in the way of instruction or learning, whether with reference to single circumstances of life, or to science, art, morals, politics." Moreover, this practice was predicated on an essentially disputational/ textual {not experimental} model of rational investigation. Modernity both narrowed, and altered the scope of "*disciplina*" to any area of "life" which can be made subject to disciplinary {empiricist} investigation. As a result the role of teaching was relegated to a largely secondary position inasmuch as by the nineteenth century research practices will supersede "instruction" as the central locus of professional activity within the newly emerging disciplines. Finally, the

belief in a synoptic vision of the unity of knowledge {almost} collapses. The historian Otto Willmann noted, with regards to the German universities of the nineteenth century, that the older class system for the instruction of students was eliminated in favour of the departmental system. Consequently, "the various subjects are treated simultaneously with little or no reference to their gradation; in this way the principle of the *artes* {*disciplina*} is finally surrendered."¹³

THE CRITIQUE OF LIMITATION

In pointing to the {almost} collapse of the belief in the unity of knowledge I am not arguing that the principle of the unity completely disappears. Rather, with the acceptance of a disciplinary model for teaching and research, the issue of the unity of knowledge was transformed into a contentious underlying problem that has plagued both the practice, and discussion of all disciplinary activity. Consequently, the search for a new formulation of the principle of unity will, by the twentieth century, become a major philosophical, methodological, and pedagogical obsession. Anyone reading the literature covering the history of this pursuit will quickly note the proliferation of various attempts to provide either a single coherent explanation or, set of explanations designed to answer the unity question. At the same time, there is also the corresponding expansion of categorical terms with regards to the unity issue; the most familiar being "general education," "general interdisciplinarity" and "strict interdisciplinarity," "multidisciplinarity," "pluridisciplinarity," "cross disciplinarity," and "transdisciplinarity."

The problematics surrounding the unity question clearly, though not exclusively, manifest themselves around what the American interdisciplinary theorist, Julie Thompson Klein, has referred to as the "disciplinary paradox." This dilemma is a direct function of the attempt to provide **both** a well formed, positive philosophical formulation to the question of unity and, simultaneously, maintain a "critique of limitation"¹⁴ of disciplinarity practices. This situation is succinctly outlined by Professor Klein.

Unfortunately, "discipline" is too often confused with "department" and the Competition for resources within the academy. Yet "discipline" also signifies... a stable epistemic community and agreement upon what constitutes excellence in a field. When tied to the danger of prematurely settling on a paradigm or excluding certain dimensions of a problem, it has a negative value in the discourse. **"Discipline" then becomes a threat to the invention that gave rise to interdisciplinarity in the first place.** Interdisciplinary critics who criticize disciplinarians for sacrificing openness must come to

terms with the prospect themselves. **Trying to maintain “discipline” in the midst of epistemological polytheism can be very difficult...**

{or}

The first part of the paradox – the need for disciplines – leads to the second part – the role of disciplinary behavior and structure in interdisciplinary work.¹⁵

If there is any one historical counterpart for this “paradox” then it is surely the antinomies of pure reason outlined by Immanuel Kant in his 1781 text *Kritik der reinen Vernunft* {Critique of Pure Reason}. Kant attempted to resolve “the ostensible contradiction of reason with itself” for, if not resolved, it would lead, as Kant remarked, to the “euthanasia of pure reason.” The problem arises with the demand of reason “for an absolute totality of conditions {ontological grounds} for” conditional experience. This demand is itself a consequence of the principle that if “the conditioned is a given, the entire sum of conditions, and consequently the absolutely unconditioned {through which alone the conditioned has been possible} is also given.”¹⁶ The Antinomies are germane to the questions of the “disciplinary paradox” and the critique of limitation inasmuch as the problematics surrounding these issues have their source in what the philosophical historian Frederick Beiser has called “the crisis of the Enlightenment.” Specifically, the difficulties generated with regards to the heart of Kant’s critical project, the transcendental deduction and the possibility of empirical knowledge.¹⁷ Issues that were precipitated by Kant’s attempt to resolve what was for him the pivotal problem of the Enlightenment, the “Fourth Antinomy of Pure Reason.” In a letter to Christian Garve, a reviewer for *The Gottinger Learned Messenger*, Kant had reformulated this Antinomy:

Not the investigation of the existence of God... but the antinomy of pure reason was the point from which I began one: {for} The world **has a** beginning – : {against} it **has no** beginning, etc., to the fourth: {for} There **is** freedom in human experience: {against} there is **no** freedom and **everything is natural necessity**; it was this that drove me to the critique of reason itself.¹⁸

While the complex history of the problematics of the antinomies need not concern us, what is important to note is that, with Friedrich Schelling, all later attempts at framing theories of interdisciplinarity had to confront problems that were, and still are generic to modernity. Kant’s case is particularly relevant given that he was the first to attempt to resolve **the** central problem of modernity: the nature of the relation between “natural necessity” {causality} and autonomy {free-will / freedom} as they pertain to human experience. In addressing this question Kant had in mind two objectives. On the one hand, he wished to defend the greatest product of the new experimental sciences, Sir Isaac

Newton's *Mathematical Principles of Natural Philosophy* from the sceptical critique of causality elaborated by the Scottish philosopher David Hume. While, on the other hand, he wished to respond to Jean-Jacques Rousseau's critique of the proclaimed aims of the Enlightenment and its negative consequences for human freedom. In short, Kant mounted a defense of the epistemological foundations of the new research based, experimental sciences and human freedom as it was forcefully presented by Rousseau: a defense composed of two interlocking theoretical proposals: 1} the methodological distinction between transcendental realism and transcendental idealism; and 2} the distinction between *homo phaenomenon* and *homo noumenon*.

The foundational significance of *The Critique of Pure Reason* cannot be underestimated, for, prior to Kant's work, **all** epistemological positions were "noncritical," or "theocentric" {the viewpoint of God} in nature.¹⁹ Theocentric inasmuch as it was tacitly assumed that reason, by definition, functioned in an unmediated, non-temporal cognitive condition that was **not limited** by finite sets of historical, cultural, or sociopolitical constraints. In contrast, Kant's "critical idealism" attempted to consider the necessary conditional limitations under which there arises the **possibility** of knowledge, not the **real contents** of knowledge. Notwithstanding the importance of the partition between unconditional {noncritical}, and conditional {critical} knowledge for the later development of critical theories, it also led to some intractable {conclusions} problems that Kant could not resolve.

Kant maintained that human actions were determined by both the inviolable constraints of natural, or real causality {*homo phaenomenon*}, and, at the same time, ideal causality {*homo noumenon*}, each person's self-determinate free-will. Difficulties arise though because for Kant, "concepts," which take the form of "judgements" produced by the faculty of understanding of {*homo phaenomenon*}, are propositional in nature {statements of empirical fact}. Consequently, any conceptual claims concerning the free-will of {*homo noumenon*} were moot in light of Kant's additional assertion that terms like "free" and "will" are "ideas" produced by the faculty of reason of {*homo noumenon*}. As such, "free" and "will" are definitively non-propositional insofar as they are {critically} outside the inherent conditional limitations of phenomenological experience. Accordingly, all truth claims regarding ideas can never be empirically established. Let there be no mistake regarding this point for Kant was absolutely clear on the impossibility of breaching the constitutive limitations of consciousness:

It {the object experienced} is known only through thoughts which are its predicates. And of it, apart from them, we cannot have any concept whatsoever, but can only revolve in a perpetual circle, since any judgment upon it {the object} has already made use of its representation. And the reason why this inconvenience is inseparably bound up with it, is that **consciousness is, in itself**, not a representation distinguishing a particular object, but a **form of representation in general**.²⁰

Although empty of any conceptual content Kant affirmed a functional role for ideas insofar as they are teleologically {historically} regulative of human experience. We though, like many of Kant's contemporaries, are then left with two very peculiar possibilities with regards to our sociopolitical action. 1} Kant enjoins us to act **as if** we are free, yet, at the same time, he informs us that we may never {empirically} know whether the source of our freedom, the free-will of the transcendental subject {*homo noumenon*} actually has any **real** force in our practical lives: 2} in acting **as if** we are free, such actions are, at same time, subject to the necessary constraints of natural causality. In brief, we have the Antinomy of {Human} History: an apparently unbridgeable dualism between the history of humanity in nature, and the history of human freedom outside of nature. As Kant remarks concerning {*homo noumenon*},

Through this **I** or **she** or **he** {the thing} which thinks, nothing further is represented than a transcendental subject of thought = **X**.²¹

However perplexing these conclusions were, there can be little doubt about their profound effect on succeeding generations of philosophers. Commencing with the publication of Johann Gottlieb Fichte's *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* in 1794, many have proposed a critique of the foundational dualism at the center of the antimony of {human} history. Friedrich Schelling's series of lectures at the University of Jena {published under the title *On University Studies*} mark the first attempt to link the unity / freedom question with issues of pedagogy. In his lectures Schelling addressed the emergent problem of disciplinary specialization in German Universities when he noted students' having to learn a "special science, {yet} are left without guidance, rather than expend their powers struggling for insight into the **living whole** {unity} of knowledge, they confine themselves **narrowly to some one specialty**."

The inherent instability that arises between specialization, the desire for a synoptic overview of the "whole of knowledge," and the claims of freedom will go on to become a recurrent problem with respect to modernity and interdisciplinarity. In the case of the "disciplinary paradox" we find a similar strain between what Professor Klein refers to as the "demand for unity," or the development of a well formed theory of interdisciplinarity, and the pragmatics of the modernist desire for autonomy that I see as underwriting the critique of limitation. In his commentary on the results of the "Survey

{questionnaire} of Interdisciplinary Activities of Teaching and Research in Universities," Professor Guy Michaud noted two extremely important characteristics with respect to interdisciplinarity. On the one hand, interdisciplinarity was viewed by a large number of respondents as representing a "polemical practice {a critique of limitation}": its polemic nature consistently centered around problems of disciplinary "rigidity," "**compartmentalization** {disunity}," "fragmentary learning," and the "**threat to invention** {freedom}." Interdisciplinarity "is practiced by **individuals** {self-consciousness / 'the subject=**X**'}... I hope that the reader understands that {the **idea** of} interdisciplinarity **cannot be learnt or taught** {it is **non-disciplinary** in nature / it is unconditioned}, for it is a way of life {romanticism}."²² Thirty-two years latter, in his review of the monograph *The Anxiety of Interdisciplinarity*, Nicholas de Ville concluded by noting the ever present problem of the "ineffable."

It is impossible to generalize about the success of the interdisciplinary project, but there is no doubt we have come a long way since Rosalind Krauss's confident 1980 mission statement *Death of A Hermeneutic Phantom*, which is reprinted in this collection. Although interdisciplinarity has become increasingly pervasive – smoothing, making its own versions of coherence – the repressed makeshift still occasionally, unbidden, erupts through the surface. Perversely interdisciplinarity has probably been most transformative where – as in art practice – disciplinary referents have remained in play. The peculiar nature of this **denial/acknowledgement of disciplinary** is most clearly evinced in a site of interdisciplinary practice like "performance art," where the performative codes provoke subtly different expectations depending on whether the disciplinary referent invoked is "drama" or "fine art." In other situations interdisciplinarity has sown as many problems as the zones of "silent exclusion" it has invaded. It can manufacture epistemological traps and it has "**academicised**" the ineffable.²³

NOTES

1. Wolfram Swoboda, "Disciplines and Interdisciplinarity: A Historical Perspective," in Joseph Kockelmans, ed., *Interdisciplinarity and Higher Education*, University Park: Pennsylvania State University; [1979], p. 59.
2. CERI, *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*, Paris: OECD, 1972, p. 25.
3. F.W. Schelling, *On University Studies*, trans. E.S. Morgan, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1966, pp. 12-13.
4. Perseus Project Tufts, *Lewis and Short Latin Dictionary*. <www.perseus.tufts.com/University>.
5. Otto Willmann, "The Seven Liberal Arts," in *The Catholic Encyclopedia*, <www.newadvent.org/cathen>, p. 1.
6. *Ibid.*, p. 2.
7. The only other similar distinction to be found in the Roman period is the Senator, and orator Cassius Tullus Cicero's classification of "those arts which **only** comprehend things... and those that **make** them."
8. Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, The Hague: Mouton, 1970, p. 115.
9. Pearl Kibre, *The Quadrivium in the Thirteenth-Century Universities [with special reference to Paris]. Arts, Philosophie au Moyen Âge [Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie]*.
10. Wolfram Swoboda, *op. cit.*, p. 58.
11. Steven R. Turner, "Reformers & Scholarship in Germany," in Lawrence Stone, ed., *The University in Society*, Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 510.

12. Joseph Kockelmans, "Science and Discipline: Some Historical and Critical Reflections," in Joseph Kockelmans, ed., *Interdisciplinarity and Higher Education*, 1979, p. 3.
13. Otto Willmann, *op. cit.*, p. 5.
14. Julie Thompson Klein, *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*, Detroit: Wayne State University, 1990, p. 102.
15. *Ibid.*, p. 100.
16. Henry Allison, *Kant's Transcendental Idealism: An Interpretation and Defense*, New Haven: Yale University Press, 1983, pp. 35, 322.
17. Frederick C. Beiser, *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987, p. 21.
18. Immanuel Kant, *Prolegomena to Any Future Metaphysics*, trans. L.W. Beck, Indianapolis: Bobbs-Merrill Co. Inc., 1957, p. 34.
19. Henry Allison, *op. cit.*, p. 38.
20. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. L.W. Beck, Indianapolis: Bobbs-Merrill Co. Inc., 1956, p. 134.
21. *Id.*, *Critique of Practical Reason*, trans. L.W. Bec, Indianapolis: Bobbs-Merrill Co. Inc., [1956], p. 122.
22. Guy Michaud, "General Conclusions," in *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*, Paris: OECD, 1972, p. 282.
23. Nicholas de Ville, "Interdisciplinarity," *Journal of Visual Art Practice*, Faculty of Art, Media and Design, University of the West of England, Bristol, [No. 199], p. 2.



REBECCA BELMORE

Indian Factory, presented by Tribe at *High Tech Storytellers: An Interdisciplinary Arts Festivals*, 2000.

Photo: Courtesy Bradlee LaRocque and Tribe
Photo Credit: Bradlee LaRocque

Résumé : Lynne Bell se penche sur le développement de sa pratique interdisciplinaire qui incorpore l'enseignement de l'histoire de l'art à l'Université de la Saskatchewan et un travail de commissaire indépendante. Elle souligne le potentiel de transformation d'une pratique contre-disciplinaire, donnant en exemple un cours sur la culture visuelle dans lequel elle met en parallèle les photographies ethnocentriques et impérialistes d'Edward Curtis et une récente installation-performance de l'artiste des Premières Nations, Rebecca Belmore. Le texte inclut une description détaillée de la performance de Belmore.

LYNNE BELL

IT'S ALL ABOUT DE-DISCIPLINING AND DE-COLONIZING

NOTES FROM MY WORKING LIFE
AS A VISUAL HISTORIAN

(IN)DISCIPLINE

Discipline (*n*):

- controlled and orderly behaviour resulting from training
- the system of order and strict obedience to rules enforced among pupils, soldiers, or others under authority

Discipline (*v*):

- give instruction to, educate, train
- train in habits of obedience, bring under control...

(extracts from *The New Shorter Oxford English Dictionary*, 1993)

When I was growing up in England during the fifties and sixties, elocution, ballet and piano lessons along with daily drills in deportment and etiquette (stand up straight, don't talk with a Yorkshire accent, don't slurp when you drink) played a key role in my transformation from a Yorkshire lass into a civilized middle-class white English girl. These disciplinary regimes were part of a family script of class anxiety revealed in many stories including the one told about my ever resourceful grandmother who used to travel across town to "char" (clean other people's houses) in secret so that she could employ a daily maid to maintain her own Edwardian household in middle-class comfort and respectability. In my immediate family, education was valued as the ticket to middle-class life. "If you fail your eleven-plus" (the entrance exam to grammar school), I was told, "you'll end up working in Woolworths." A threat of working-class shop-girl drudgery that turned me into a workaholic, studying long hours every night in my determination to get into university and secure my future in the culture of professionalism.

In the context of all of this disciplining and (willing) re-education of the "proper" body, my decision to switch from history to art history for postgraduate studies seems on reflection to have been a leap into conformity. Art history was a classy subject imbued with glamour, prestige, and status (and besides it was taught by one of the few female professors I encountered during my university education). As a graduate student in art history, I spent the summers traveling Europe in hot pursuit of middle-class cultural capital, gorging myself on a diet of Medieval cathedrals, Renaissance paintings and Palladian villas. I spoke, in those days, of sophisticated cultural matters – Ghirlandaio's frescoes, Pucelle's manuscripts, the sculptures at Amiens – without the trace of a regional accent.

• • •

Participating in the conference "Messing with the New Art History: Interdisciplinary Perspectives in Canadian Art History" (1996), made me pay close attention to how the academic discipline of art history also trains bodies "in habits of obedience" through its formal techniques, thematics, and the polite presumptions of its disciplinary societies and gatherings. Of course the discipline is always in the process of transformation particularly in recent years under the combined impact of cultural studies, post-colonial studies, and anti-racist feminism. My own proximity to such forms of analyses has taught me the shortcomings of my disciplinary home. In charting my inter-disciplinary wanderings for the conference paper, I began to think about my academic training and interests as well as the institutional script(s) I have performed in my mixed practice of teaching, research, administration and occasional curatorial work.

The debates on the disciplinary practices of art history – and the notions of exclusion, closure and difference which they foster – are numerous (see e.g., Pollock, Tagg, Crosby, and Tawadros). Taking such critiques seriously, I just lost interest in art history as a professional discipline a number of years ago. Having said that, I'm keenly

aware of all that I have learnt from my training as an art historian. The discipline has given me an expanded notion of texts, a concern with history, and a practice of attentive looking, among other gifts. As a discipline in the modern university, art history has also been a strategic site for interrogating Western forms of knowledge, and for thinking through my own complicity with such structures of thinking.

FROM THE **GARDEN** TO THE **CURRICULUM**

Saskatchewan has had a great significance in the development of my thinking as a historian of visual culture. I've lived in this province for over twenty years. It's the place where I have earned a living teaching the history of visual culture at the University of Saskatchewan. Although I enjoy living here – I have never felt entirely comfortable and this discomfort, this “feeling-out-of-place,” has always been a source of productive analysis for me. When I immigrated to Saskatchewan from England in the early 1970s, I experienced tremendous homesickness and I did things like planting an English perennial garden on the prairies. Following Gertrude Jekyll's instructions for a British Edwardian garden I planted verbascum, hollyhocks, musk mallow, Canterbury bells, and various species of poppies (themselves transplanted from different colonies of the British Empire). As none of these plants were native to the Canadian prairies I had to protect them from the short hot windy summers with daily watering and tall fences. But the sight of these massed ornamental flower beds made me feel (and still does) less alienated from the unfamiliar prairie landscape.

Alongside my eager participation in all of this botanical imperialism, I also transplanted the art history curriculum in which I had been trained in English universities to Saskatchewan classrooms, feeding my students a concentrated diet of European “high” culture designed for white middle-class British students. As Linda Smith has pointed out, imperialism is not only a system which draws everything back into the imperial centre, it is also a system which distributes materials and ideas outwards. Deploying Edward Said's notion of “positional superiority,” she points out that knowledge and ideas (and I would add visual culture) were as much a part of imperialism as raw materials and military strengths.¹ The curriculum I transplanted to Saskatchewan classrooms had serious implications for aboriginal and non-aboriginal students alike in that it re-affirmed Europe's notion of itself as the centre of legitimate cultural knowledge and value. I might add that similar curricula were developed in universities across English Canada in the seventies when hiring practices tended to privilege graduates from Europe, Britain and America. The material traces of this international circulation of intellectuals and ideas are still visible in many Canadian art departments whose course offerings foreground western metropolitan locations (New York, Paris and London) and geographies of art over others which are seen as culturally peripheral.

My entire attitude upon arriving in Canada was one of nostalgia for what I had left behind. In recent years, I have become conscious of the need to examine all of these "ethnocentric" places in my thinking. Teaching in Saskatchewan and being challenged by the differing cultural perspectives of my students has helped me to understand the imperialist assumptions of my academic training in England. It was a type of education which the novelist Austin Clarke has described, in quite a different context, as "growing up stupid under the Union Jack"² (Clarke, of course, was talking about his experience of public schooling in the British colony of Barbados in the 1940s). In relocating to the Canadian Prairies, I was given an opportunity to re-think the value-systems in which I was trained. From the vantage-point of Saskatchewan I can see now the insularity of the Anglo-centric cultural thinking in which I was trained – its ethnocentrism and its sanctioned ignorance of any other part of the world. I can also see the geographical imperialism at work in the narratives of Canadian visual culture (in which Saskatchewan is written-off as a margin in the national imaginary). To my mind, it is therefore important to put the canonical text from a cultural "elsewhere" into dialogue with micro and local cultural histories not only to show their intersections and differences but also to pluralize and particularize the frequently uncomplicated emphasis on the local and the global in postmodern discourses.

THE **RISKY BUSINESS** OF INTERDISCIPLINARITY

In examining the institutional locations of my own academic work (teaching, research and administration), I realize that my adaptations to changing circumstances and projects has led me to this place of disciplinary confusion and insight academics call inter-disciplinary work. I also realize that interdisciplinarity is something I negotiate situation by situation. I work in an art department (itself a multi-disciplinary mix of studio, art history and art education) which is housed in a College of Arts and Science whose very structure is based on discreet insulated disciplinary units. For the past few years, this college has been subjected to radical "downsizing" – a gruelling process which has created, at times, an academic environment embroiled in what can only be called "interdisciplinary war"³, with departments competing against each other for shrinking economic resources (if not for survival). Needless to say, this fierce competition between disciplines has hardly been conducive to developing the convergences, alliances and shared work that are key to any concept of interdisciplinarity. As a department head, I have worked with my colleagues to challenge the traditional practices of the visual disciplines taught in the department, while at the same time writing numerous reports defending disciplinary relevance (and the continuing employment of my colleagues). It has been a paradoxical project: to change our disciplines, while calling for their maintenance in the college. And it is worth noting that I have often found myself deploying an argument of interdisciplinarity to defend traditional disciplinary turf: refashioning (on paper) the department's disciplinary formations into the "hot" new interdisciplinary field of visual studies

which, as Nicholas Mirzoeff argues, can be utilized as "a tactic with which to study the genealogy, definition and functions of postmodern everyday life."⁴ But how do you sell the notion of interdisciplinarity to an already overworked faculty struggling just to keep abreast of their own disciplinary competencies? I think the blueprint we came up with as a department to preserve the best of disciplinarity while supporting new interdisciplinary initiatives is a good one. As Donna Haraway puts it, "we need to be doing both vertical deep studies and lateral cross-connecting ones" because even though interdisciplinarity is risky business, "how else are new things going to be nurtured?"⁵

It seems to me that one of the best things going for interdisciplinary research is that it involves "collective work with people who are trying to de-disciplinarize." In saying that, I am citing Foucault.⁶ In my experience, cross-disciplinary research always opens up the limits of disciplinary assumptions to outside questioning. As my colleague Isobel Findlay notes:

When researchers and writers operate in isolated enclaves, they may miss opportunities to think through intellectual (and other) roadblocks created by the very institutional structures that remain unexamined because apparently so "natural" and "proper." It is here that interdisciplinary work and what Gayatri Spivak and Stuart Hall call disciplinary interruption (Culture, Media and Language 15-47), can usefully unsettle convention (not to mention one's own composure or command) and call in question disciplinary formations and the terms and assumptions on which they depend – what counts as knowledge, evidence, truth, authoritative text, reputable intellectual work.⁷

My own research practice as a visual historian has foregrounded the need for such a model of strategic interdisciplinarity where coalitions of intellectuals and artists (from differing disciplinary and cultural backgrounds) come together solely for the purpose of working on a shared research project.

Some time ago, I curated a group art show entitled *Urban Fictions* whose intent was to explore the experience and practice of everyday life in Western cities, inviting viewers to think how "we shape and are shaped by our location in space."⁸ Held at Presentation House Gallery in Vancouver this exhibition included work in a range of genres (photo-montage, video, digital collage, multi-media installation, prose-poems, essays, and so on) by a number of women artists and writers.⁹ My involvement in the project began in 1994 when I joined a small discussion group of visual artists and others with a shared interest in gender and space (the reassertion of space in critical theory was attracting a lot of attention at that time in a variety of different disciplines). Meeting regularly over a period of months we decided to shape our

ideas into an exhibition on women and the city. From the outset, the development of *Urban Fictions* was fuelled by a great deal of crosstalk (across cultures, histories, experiences, disciplines) and at the opening I was struck by how many of the artists acknowledged that their work had been formed through intense discussion with other participants in the show. This project which had its origins in collective dialogue has radically shifted my ideas about curatorial practice and authorship: in my role as independent curator I was never the composer and conductor of the entire event, I was always a participant in an unfolding conversation. My own thinking about urban issues was interrupted time and time again as I listened to the voices in the show. And the end result – an exhibition which revealed many negotiated readings of the physical and cultural constraints as well as the pleasures of urban space – was something I could not have authored from my own particular and limited knowledge(s) of the city. This interdisciplinary and cross-cultural project in the visual arts marks for me the importance of creating an interpretative community (however temporary and, at times, conflictual) for generating conversation across various cultural and political priorities.

In recent years, I have also worked on two collaborative interdisciplinary research projects focussed on the notion of the artist as public intellectual.¹⁰ Funded by the Women and Change program of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, these projects have focussed on selected women artists, writers and curators whose work engages with “the genuine controversies in a given culture” rather than being confined to the narrow set of questions current in disciplinary specialization.¹¹ Listening again to the interviews which form the core of these projects, I note the hard work and commitment that has gone into multiple and varied locations (both within and outside the Canadian art world) to resist unequal and unjust practices and representations. Consider, for instance, the example of Doreen Jensen who has worked tirelessly as an artist, community organizer, historian and educator in the service of the cultural revival of her own people, the Gitksan, since the 1950s. In addition, as a curator, she has given “voice” to indigenous culture (traditional and contemporary) at a range of institutional sites including The Kitanmax School of Northwest Coast Art in Hazelton, B.C. and the Vancouver Art Gallery, among others.¹² Or again, take the example of the artist Melinda Mollineaux whose inventive genre-bending work (bench-art, billboard art, bookmarks, postcards, artist pages, mixed media installations) opens up a critical reflective space for examining the traces of colonial and imperial damage in contemporary Canadian society. In talking about her decision to make an artist’s page on Shidane Abukar Arone (*Fuse*, 1994), Melinda notes that she felt compelled to bear witness to the murder of this Somali teenager by a Canadian Forces Airborne Unit: “His death forcibly reminded me of the extreme gestures that can be made on the racialized body. This incident clearly articulated to me what it meant to have a Black body in Canada. If you have a Black body and you occupy space, these things are possible.”¹³

In moving away from the insulated spaces of the modernist studio and gallery, Doreen Jensen and Melinda Mollineaux take the position that today’s artists are not isolated from the history and politics of everyday life. The lessons provided by their

work challenge me to make the move from “fieldwork” to “homework”¹⁴ in my own academic practice: to figure out the ways in which I can use my institutional location(s) to form strategic alliances with artists and cultural organizations engaged in the transformative critique of domination. I share Henri Giroux’s suggestion that professors should also be “resisting intellectuals” who rather than engaging in disciplinary specialization for the benefit of a few other specialists in their field should not only develop a critical pedagogy but also “work with movements outside of the limiting contours of the disciplines, symposia and reward systems that have become the sole referent for intellectual activity.”¹⁵ This idea of a counter-disciplinary praxis is based, as Giroux notes, on the notion that culture is not already formed but is rather in an ongoing process of transformation.

MEANWHILE, BACK IN THE CLASSROOM

Teaching forms a large part of my professional academic practice. Inspired by the work of critical educators such as bell hooks and Henri Giroux, among others, I have abandoned an approach to pedagogy which recirculates canonical “truths.” In developing a curriculum, I try to choose texts (visual, aural and written) based on their “use value” as opposed to their “intrinsic” value.¹⁶ Texts are “timely” when they return education in the visual arts to the complexities of the students’ lived everyday lives. Classrooms in Saskatchewan, in my experience, are frequently interdisciplinary settings, given the differing disciplinary backgrounds and socio-economic histories of students and teacher alike. Pedagogically, this interdisciplinarity can be used to decentre discussion as different members of the class perform acts of analysis on selected texts.

—This, at least, is the ideal.

—And now I want to tell a story about an event which happened a few years ago when I was teaching a course titled “European Colonialism in the Visual Arts, 1880-1920.” The intent of this course was to examine the constitutive role visual culture had played in European imperialism (and its continuing legacies in the late twentieth century). In the first year I taught this class it attracted both aboriginal and non-aboriginal students mainly from the visual arts, but some from history, literary studies and women’s studies. The student’s response to the material studied in the first couple of years I taught the class was an important learning experience for me. Although I have since taught the same class several times, I have radically changed its content and the way in which I teach it based on what I learnt in those first years.

The first time I taught the course we focussed on the vast flood of images of empire produced and consumed by western metropolitan centres in the era of “high imperialism.” Examining colonial conventions of seeing, naming and knowing we traced their migration across a wide range of visual genres – paintings,

sculptures, post cards, architecture, exhibition displays, film, and photography – and between colonized regions (noting local and specific transformations). One section of the course looked at the range of discourses through which the indigenous peoples of North America had been represented to the West. Focussing on the imperial photographic archive, we examined Edward Curtis' early twentieth-century photographs of the indigenous peoples of North America in his twenty-volume work *The North American Indian (1907-30)*.¹⁷ Informed by various post-colonial rereadings of Curtis' albums, the class began to consider the entanglement of visual textual practices in relations of power.

After this class on Curtis' work, I was approached, at different times, by two indigenous students, Linda Young and Elizabeth MacDonald, who voiced serious concerns about the content of the class with its emphasis on the "othering" of indigenous peoples in Western archives. While I no longer remember their exact words, I do remember that these conversations caused a massive interruption in my thinking as an art historian, forcing me to reexamine many of my disciplinary assumptions about teaching a course on nineteenth-century visual culture.

In talking about Edward Curtis' photographs, one of the students made it clear that her response was suspended between a contradictory set of feelings:

– On the one hand she had a deep (and continuing) affection for Curtis' images whose compelling beauty had sustained her as an adolescent growing up in a deeply racist culture. As a school girl she had plastered the walls of her room with reproductions of these photographs which constituted an important visual archive in her research for indigenous forms of knowledge. She had studied these images closely in her desire to know more about her own identity and those of her ancestors – searching details of clothing, features and place for something she recognized.

– On the other hand she bitterly resented the fact that these images were part of a colonial archive through which "the West came to 'see,' to 'name,' and to 'know' indigenous communities."¹⁸

Both students told me that participating in a prolonged discussion about western strategies of "othering" indigenous peoples had left them at once highly visible *and* invisible in a mixed classroom setting. Concerned that our deconstruction of the representational practices of stereotyping had merely refocused attention on the "West" they issued the following challenge to me. If I was interested in de-colonizing the curriculum:

– I had to develop pedagogical "tactics" which shifted the focus from the past to the present, from hegemony to cultures of resistance and from critique to possibility.

– I had to develop a relational methodology which juxtaposed the imperial imagery of Edward Curtis with the work of contemporary indigenous artists, writers and curators who had made a significant project of returning the imperial gaze.

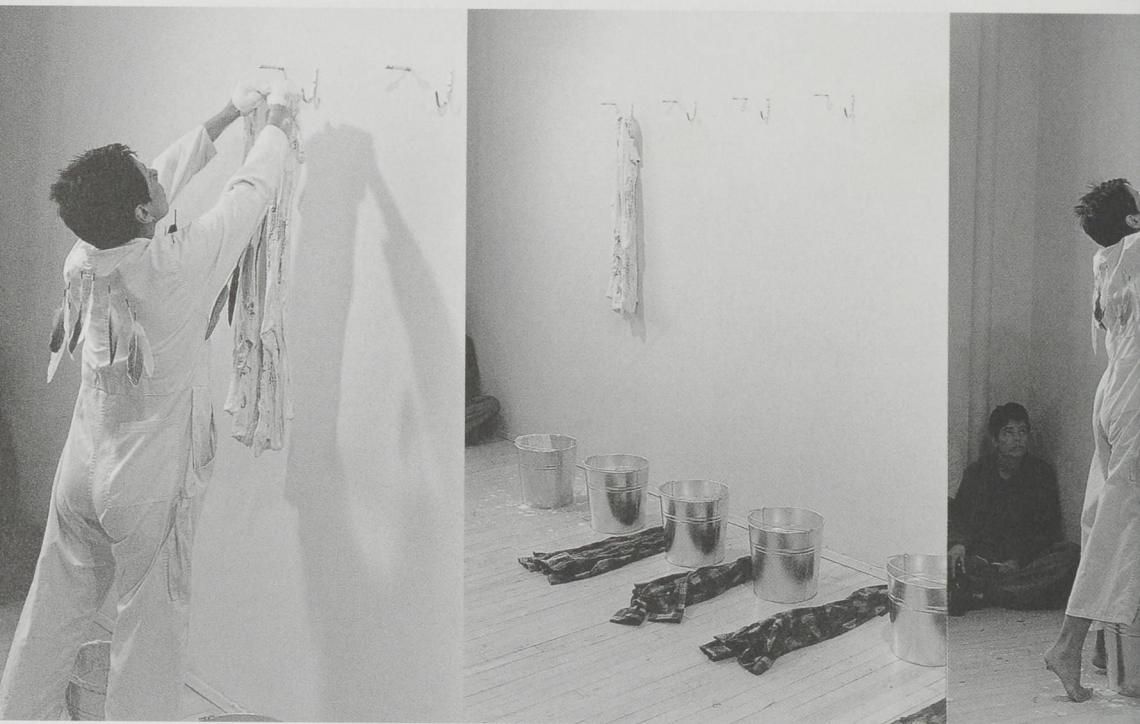
This insistence on calling attention to the present day activism of indigenous artists and to the realities of neocolonialism decentered the knowledges and histories in which I had been trained. Taking up their challenge has meant abandoning my training as a historian to think of time as “linear and irreversible,” to borrow Clifford’s words.¹⁹ Instead, I now adopt a mobile way of proceeding, moving back and forth between past and present, in order to create a pedagogical montage which reassembles and rejoins the dead and the living, the visible and the invisible, in ways which expose and unsettle habitual modes of seeing and understanding. Taking up their challenge has meant rereading the cultural archive, in Edward Said’s words, “not univocally but *contrapuntally*.”²⁰ In his book *Culture and Imperialism*, Said rereads Jane Austen’s *Mansfield Park* to explore the connections between Mansfield Park owned by Sir Thomas and Lady Bertram and Britain’s colonization of the Caribbean island of Antigua. As Said points out, the Bertram’s plantations on Antigua provide the material wealth for the upkeep of Mansfield Park, showing the necessity of an empire for the continuing existence of this large English estate. Most significantly, this rereading also makes visible the entire tradition of Caribbean writing that has developed in resistance to imperialism: the work of C.L.R. James, Jamaica Kincaid and Édouard Glissant, among others.²¹ In a similar manner, the Curtis archive can be reread not within the trajectory of canonical nineteenth-century photography but as part of a trajectory that leads to the decolonizing critique of such contemporary aboriginal artists as Loretta Todd, Alanis Obomsawin, Marjorie Beaucage, Dana Claxton, Zachary Longboy, Gerald McMaster, Carl Beam, Lori Blondeau, Rebecca Belmore and Ruth Cuthand (to name a few).

...

Taking up the challenge issued by my students I will counterpoint the Curtis archive in this year’s class discussions with Rebecca Belmore’s radical and recuperative performance praxis, focussing on her performance-installation-event *The Indian Factory* which took place in Saskatoon at AKA Gallery in June 2000. Belmore is an Anishinabe artist whose work across a range of media explores the representation and commodification of Native Indians in popular culture and seeks modes of address to give voice and expression to individuals within First Nations communities. Counterpointing the work of Edward Curtis and Rebecca Belmore clearly foregrounds indigenous cultures of critique and resistance, allowing students the opportunity to think across cultures. It is a pedagogical project which attempts to consider the forms and effects of an older colonial consciousness while examining the traces of past thinking in the present. It also offers students a chance to think through their own assumptions and affective investments in the material under consideration.

In her program notes for *The Indian Factory* Belmore writes that the performance and installation are her response to the recent tragic deaths of Aboriginal men in the Saskatoon community. She reflects on the need to make a site-specific work which engages with a particular community and the political conditions of its present:

Through the process of performing I'm attempting to address the power systems under which our communities must struggle to survive. I would like to acknowledge those men who lost their lives and the ones who were strong enough to speak out.



She wants to tell the story of this place. A place where crimes have been committed. Before coming to Saskatoon, Belmore studied newspaper reports of an RCMP investigation into the deaths of five Aboriginal men along with allegations police routinely dumped Native men outside of town in sub-zero weather. Reading the journalistic accounts of the RCMP investigation myself, I learn that the practice of dumping Native men on the outskirts of town (sometimes called "Starlight Tours") came to light after the RCMP completed a probe into allegations by Darrell Night that two Saskatoon police officers dumped him near the Queen Elizabeth 11 power station



REBECCA BELMORE

Indian Factory, presented by Tribe at *High Tech Storytellers: An Interdisciplinary Arts Festivals*, 2000.
Photo: Courtesy Bradlee LaRocque and Tribe
Photo Credit: Bradlee LaRocque

on the outskirts of Saskatoon in freezing temperatures in the first week of February and told him to walk back to the city. Night, who alleges that the police repeatedly directed racial slurs at him, came forward after two other Native men – Rodney Naistus and Lawrence Wegner – were found frozen to death in the vicinity of the power plant. They had gone missing the same weekend that Night had allegedly been left near the power station (*Windspeaker News*, May 2000). Three other deaths in similar circumstances are also being investigated by the RCMP. If ever proven, this practice of driving Native men out of town to walk home and sober up in sub-zero temperatures amounts to an unofficial war on Native men. And the people waging the war are the local police.

The Indian Factory, I would suggest, is at the same time a memorial to the five dead Native men and a testimony to the continuing existence of colonial violence in Canada. In meditating on this artistic project I would like to start with a description of the hour-long performance. In this “live” art work, Belmore transforms the raw material of the journalistic accounts of the men’s deaths into a succession of moments which linger in the memory and imagination of the audience. The performance is in five parts:

part one: the shirts. Belmore and her assistant Osvaldo Yero enter the gallery.

Wearing a white overall decorated with feathers, Belmore moves in silence across the room and places five buckets of water at the foot of one of the gallery walls. High on this wall is an object covered in cloth. Unveiling the object, Belmore reveals a tin tray bearing the smiling image of a youthful Queen Elizabeth the Second. A brief moment of levity as Belmore stands and looks at this woman wearing a tiara. She then crosses the room to a washstand. Here she takes five men’s shirts and dampens them with water before crossing and recrossing the room to lay each shirt alongside a bucket. While she is doing this, Yero mixes white plaster in the buckets. Belmore takes the shirts and dunks them in the plaster-filled buckets, lifting and squeezing them until the plaster splatters over the wall and floor. When the shirts are heavy with plaster she hangs them on five hooks placed in a row below the image of the Queen of England (the wall begins to mirror a cloakroom in a colonial institution). Caked in white plaster, the shirts have an awesome beauty. Each time a shirt is hung up to dry, Belmore lights a candle – shielding the flame she places it in a holder on the wall above the row of hooks. Inside the gallery only the sound of plaster dripping can be heard. Belmore is totally focussed on her tasks. The (absent) presence of the five men is felt to haunt the gallery in the stiffening shapes of the white shirts.

part two: the feather. Moving to the opposite side of the gallery, Belmore and Yero set up a large industrial fan in front of a white canvas sheet stapled to the wall. Turning on the fan, a feather at the end of a long string attached to its centre begins to dance wildly in the air currents. Catching the playful feather Belmore dips it again and again in a pail of dark red blood before letting it loose to create a disturbing splatter-pattern over the wall and floor. This is not a moment of joy. It looks like a murder has been committed here. After a few minutes the plug on

the fan is pulled. The performers retreat to the washstand and begin to wash their hands. Their once pristine overalls smeared in blood stains.

part three: the dance. Placing a straw cowboy hat on her head, Belmore takes time adjusting its strap before plugging in a revolving police light attached to a central column covered in red signs that warn: *Danger Do Not Enter*. Belmore crouches down and watches the red police light flashing across the ceiling as the sounds of a country ballad by Merle Haggard seep into the gallery. Opening her arms, she begins to dance, circling around the column with its warning signs. Throwing her head forward she steps quickly to the beat of the music. A slight figure she whirls round and round in a rhythm of intense activity. Then she begins to lurch and stagger as if drunk or dizzy with exhaustion. Belmore stops when she is exhausted and can hardly move.

part four: the buffalo rubbing stone. After a pause, she starts to hammer roofing nails into a large photographic image of the buffalo rubbing stone at Wanuskewin (a First Nation's heritage park on the outskirts of Saskatoon). As she frantically hammers in nails, row after row, she repeats a mantra of phrases again and again: *It's okay. You'll be fine. Careful. It's alright. We're not afraid. Never forget. Now I've got it. I can fix it...* She is focussed on her task of hammering nails into stone and on using her words as incantation to invoke cultures of endurance and resistance. Panting from exertion, she finally stops and pauses to contemplate the image she has created of a sacred stone bristling with nails.

part five: the burial. Belmore moves across the gallery and lies down on the floor curled in a foetal position with her hands drawn up over her face. During the nail piece Yero has been manipulating a mound of wet clay into fist-shaped balls. Now working in a half-crouch, he combs his fingers through the wet clay and begins to shape, mould and stretch it over Belmore's prone form, starting with the feet. The clay is the colour of earth. With shock I realize she is being buried alive. Her clay-covered form moves up and down with the rise and fall of her lungs. When her breathing becomes laboured and exaggerated, two audience members (in an unrehearsed act) move quickly to help her out of her clay tomb. Rising up, Belmore leaves the shadow of her body on the floor in the broken clay outline.

after the performance, the installation: Inside the gallery it is quiet and dimly lit. Outside, the sound of traffic noises and children's voices drift in through the window. The installation is haunted by what has occurred in the room. The evidence of a violent crime are everywhere: bloody footprints; the shape of a human body curled in a foetal-position on the floor – the imprint so fresh it feels as if it is still someone; congealed blood stains on the wall; five shirts stiff with dried plaster; signs warning "Danger Do Not Enter"; a bowl of dirty water; blood-stained overalls neatly folded; the nail-studded image of a rock; and a broken blood-soaked feather hanging by a string on the wall. To these objects created during the performance, Belmore has added photographs of her "crazy dizzy dance" and the names of the five dead men stencilled in white on a wall: *Stonechild, Dustyhorn,*

Naistus, Wegner, Ironchild. Writing the names of the five dead men on the wall, Belmore personalizes their deaths – they are someone's son, someone's father, someone's brother.

In *The Indian Factory*, Belmore links unusual and seemingly incompatible things so as to give us sight (insight) of deeper realities. In juxtaposing an image of the Queen of England (after whom the power plant is named) *with* five men's empty shirts, for example, she suggests clearly that for indigenous peoples in Canada, colonial oppression is far from over. In linking Merle Haggard's country ballad *with* her performance of a "crazy dizzy dance" she creates an uncanny moment which disrupts received thinking about the constitution of the national community. As the lyrics of Haggard's nationalist ballad talk of "pride in this country of *ours*," the dance bears witness to the darker truth of displaced lives, experiences and histories excluded from the national imaginary. And the surprising combination of a sacred stone *with* row-upon-row of nails creates an image which tells of the necessity for an indigenous politics of resistance.

Belmore's presence as an indigenous woman intensifies the impact of the metaphors of suffering, survival and resistance she performs in the gallery. She enacts and interrogates the story of these dead men to keep the work of memory alive. In conversation, the indigenous performance artist Lori Blondeau tells of the cathartic impact of Belmore's memorialization:

It was just amazing to see how many people were crying when she did that performance. Not only Native but also White people. I think this was something the community of Saskatoon needed to see. I always think you need to be ripped open in order to be able to heal. And that's what she did with this piece. She just ripped us open. So I think it was a healing process that we needed to go through. I think the people who were there were really lucky to have gone through that experience with her (July 2000).

During the performance, the audience sits against the walls of the gallery. When Rebecca gestures we move so that she can continue working in a different part of the room. Not a word is said. But our role is an important one. As viewers, we work with the performer to generate this testimony to the fact that "Imperialism still hurts, it still destroys, and it is reforming itself continually" (Linda Smith). The moments of uncanny disruption Belmore creates during this "live" work bring with them trauma and anxiety. As audience members we are at the same time witnesses to the trauma being dramatized in the gallery and witnesses to ourselves. No longer innocent bystanders, we are forced to interrogate our own specific and historical locations. How do we experience the events? How do they place us? How will we act?

NOTES

1. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London, New York and Dunedin, New Zealand: Zed Books Ltd. and University of Otago Press, 1999, p. 58.
2. Austin Clarke, *Growing up Stupid under the Union Jack: A Memoir*, Toronto: McClelland and Stewart, 1980.
3. Bruce Robbins, "Less Disciplinary Than Thou: Criticism and the Conflict of the Faculties," in *The Politics of Research*, E. Ann Kaplan and George Levine, eds., New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997, p. 5.
4. Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London and New York: Routledge, 1998, p. 5.
5. Donna J. Haraway, *How Like A Leaf: An Interview with Thyra Nichols Goodese*, New York and London: Routledge, 2000, p. 46.
6. Quoted in David Mason, *The Lives of Michel Foucault*, London: Huteson, 1993, p. 42.
7. Isobel Findlay, (unpublished) talk, "Speaking for Themselves: Discipline and Dissemination in Law, Literature, and Business," at the conference "Communicating Across Boundaries: Channels, Disciplines, Cultures," University of Saskatchewan, Saskatoon, October 1999.
8. David Bell and Gill Valentine, eds., *Mapping Desire*, London and New York: Routledge, 1995, p. 98.
9. Lynne Bell, *33 Urban Fictions*, Vancouver: Presentation House Gallery, 1996.
10. The first project "Women and Change in the Visual Arts in Canada" was in collaboration with Carol Williams (History, Rutgers University) from 1993-96; the second "West of Where?: Prairie Women's Cultures" was in collaboration with Janice Williamson (English, University of Alberta) from 1995-99.
11. Henri Giroux *et al.*, "The Need For Cultural Studies: Resisting Intellectuals and Oppositional Public Spheres," <www.InterdisciplinarityGiroux.html>, p. 2.
12. Lynne Bell and Carol Williams, "The Gitksan Cultural Revival: An Interview with Doreen Jensen," *B.C. Studies* (A Special Double Issue: Native Peoples and Colonialism), Autumn/Winter 1997/98, pp. 289-306.
13. Lynne Bell and Carol Williams, "Geographical Memory, Island Space: An Interview with Melinda Mollineaux," *West Coast Line: A Journal of Contemporary Writing and Criticism*, No. 23 (31/12), Autumn 1997, p. 94.
14. Kamala Visweswaran, *Fictions of Feminist Ethnography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p. 51.
15. Henri Giroux *et al.*, *op. cit.*, p. 7.
16. Elizabeth A. Meese, *(Ex)Tensions: Refiguring Feminist Criticism*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990, p. 34.
17. E.S. Curtis, *The North American Indian 1907-30*, 20 volumes and supplements, privately printed.
18. Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 60.
19. *Ibid.*, p. 61.
20. Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, London: Chatto & Windus, 1993, p. 59.
21. See Edward W. Said, "Orientalism and After," in P. Osborne, ed., *A Critical Sense: Interview with Intellectuals*, London and New York: Routledge, 1996, pp. 65-89.

I would like to thank Julia Emberley for many stimulating conversations during an early draft of this paper. In addition, I would like to thank the students in Art 323.3 for the invaluable lessons they teach me each year.



DENIS LESSARD

Un mur d'hommes (1990-1992), détail, installation murale

Photo: Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste

Crédit photo: Richard-Max Tremblay

Resume: Denis Lessard's essay is a supple, non-linear account of the influences on, and evolution of, his own art practice in the context of a more general history of experimental art practices, particularly performance and installation, in Québec and Canada. He acknowledges the formative influence, in the early eighties, of performance practices that foregrounded a new sense of relation to the audience and the everyday. He also notes the increasing visibility of individuals with both artistic and theoretical practices and evokes his own mixed practice, rooted in a background that included studies in both Communication Studies and Contemporary Art History but no formal training in the Visual Arts. His maintenance of simultaneous critical and art practices is echoed by an aesthetics of the fragment and of eclectic collections. His art practice, rooted in his own lived experience, focuses on the construction of identity and of masculinity and on the relation of both these themes to issues of language and translation. He consciously cultivates a meeting of major and minor registers (e.g. high and low art) and confesses that he is unconvinced by postmodern interpretations of interdisciplinarity that focus on disjunction. For him interdisciplinarity remains connected to a long tradition of artistic symbiosis and synthesis. At the same time it signals a radical openness that is opposed to any academic impulse to categorize and compartmentalize.

DENIS LESSARD

VINGT ANS APRÈS OU PRESQUE

REGARDS ET SENTIMENTS SUR
UNE PRATIQUE DE PERFORMANCE
ET D'INSTALLATION

*Vingt ans, ça paraît bien, c'est comme dans les
chansons françaises...*

Nathalie Derome

*Je n'ai plus la patience de chercher des matériaux, de
peser des témoignages contradictoires, il me vient
l'idée d'écrire une vie dont je connais fort bien tous les
incidents. Malheureusement, l'individu est bien
inconnu, c'est moi.*

Stendhal

COMMENT DÉCRIRE mon parcours personnel et les réseaux qui ont façonné ma carrière artistique jusqu'à aujourd'hui, en mettant l'accent sur ma pratique de performance et le travail d'installation qui en est découlé? J'ai tenté ici de relier le tout de

manière souple et non systématique au contexte historique plus global de ces pratiques au Québec et au Canada, avec la mention et l'analyse de certains textes, événements et expériences dont l'influence me paraît avoir été marquante.

LES DÉBUTS

Dès 1980, la position de Jean Tourangeau m'intéressait à cause de son double engagement comme critique d'art et créateur en performance, chose très rare à l'époque, au Québec. Il me paraissait que dans son approche d'alors, ces deux champs se nourrissaient l'un l'autre, la position de critique fournissant à l'occasion le matériel autobiographique des performances, et les textes ou les conférences se revêtant d'une facture performative. Notre première rencontre eut lieu à l'occasion de sa performance au Symposium de Chicoutimi, à l'été 1980. À l'époque, la performance québécoise était très liée à la sculpture, c'est-à-dire plus physique, moins cérébrale et peu axée sur le langage et le psychique. Cet état de fait se trouvait renforcé par l'inclusion d'un programme de performances dans le cadre d'un événement de sculpture environnementale tel que le Symposium de Chicoutimi. Pour sa part, le travail performatif de Tourangeau était empreint de délicatesse, d'humour, célébrant le rapport à l'auditoire et au quotidien, beaucoup plus qu'axé sur des exploits d'endurance.

À Montréal, un réseau d'échanges et d'emprunts, voire même de contamination, commençait à se constituer entre la performance, la danse et la musique, avec des créateurs tels que Marie Chouinard, Rober Racine, Raymond Gervais, Silvy Panet-Raymond et Michel Lemieux. La Chambre blanche, à Québec, présentait régulièrement des performances à caractère intimiste et réflexif. C'est là que j'avais pu voir Nicole Renaud et Luana Santini dans leur danse-performance *Thé compris, fais-y signe* en mars 1981, une exploration du rituel marquée par des formes de mouvement telles que le tai chi et la danse-contact. Par l'entremise de Jean Tourangeau, je me retrouvais désormais entouré de praticiens, notamment des artistes ayant gravité autour de la Chambre blanche, tels que Raymonde April et Serge Murphy, Holly King, Lise Bégin, Louise Viger, Jean-Claude Rochefort, et dont plusieurs s'apprêtaient à s'installer à Montréal. Vers le milieu des années 1980, Jean accueillit ma collaboration à la revue *Vanguard*¹, en sa qualité d'éditeur régional de la revue. Cette tribune allait contribuer à l'émergence de nouvelles pratiques artistiques québécoises tout en les faisant connaître au reste du Canada.

À la fin de l'année 1980, je rencontrais Sylvie Tourangeau², avec qui allait débiter un dialogue qui se poursuit encore aujourd'hui sur les plans de la création, de la réflexion critique, de la tenue d'ateliers et de la conservation en matière de performance. Notre première collaboration fut une paire discrète de photographies que j'avais produites pour la revue *10-5155-20*, dont le numéro de printemps 1983 était consacré à la performance. Nous étions régulièrement les complices l'un de l'autre dans des projets tels qu'un film super-8 pour la performance de Sylvie intitulée *En dérouté je vole toujours...* (1982) et

l'essai de performance photographique dérivé de ma performance *Gæthe* (1987), documenté dans la publication *Souvenir Écran*³. En 1986, Sylvie incluait ma performance *Espace inquiet* dans le cadre de l'exposition *Jeux d'espace*, organisée par le Conseil de la sculpture du Québec dans le Vieux-Port de Montréal⁴. Il est intéressant de constater qu'à travers un nouvel événement relié à la sculpture, six ans après Chicoutimi, Sylvie parvenait cependant à infiltrer une approche qui rendait davantage compte des développements récents de la danse et de la performance. Ses choix comprenaient en outre Sylvie Laliberté et Miryam Moutillet, aux côtés de Claude-Paul Gauthier.

En 1987, je faisais une autre rencontre marquante, celle de l'artiste en performance Rae Davis. Rae s'apprêtait à déménager à Toronto depuis London, Ontario, où elle avait élaboré toute sa pratique, depuis les débuts comme metteuse en scène de Beckett, d'Ionesco, de Garcia Lorca et de ses propres textes à compter de la fin des années cinquante jusqu'au milieu des années soixante-dix, lorsque son travail a évolué vers la performance et l'installation, en rapport avec le mouvement, le langage, l'architecture et les connaissances scientifiques. Elle avait également collaboré à des revues à titre de critique d'art et s'était engagée dans la Forest City Gallery, où elle fut coordonnatrice des programmations de danse, de performance et de cinéma expérimental. Un point important, Rae n'a cessé de s'intéresser aux nouvelles technologies. Déjà en 1966, elle concevait *ECCE*, une pièce dont le décor était basé sur les cartes perforées des ordinateurs de l'époque; les spectateurs de *Putting Yourself into It* (1979) recevaient une copie du texte de la performance sous forme de microfiche. Ce que j'ai apprécié de Rae, c'est la continuité de son travail en performance, alors que plusieurs artistes avaient abandonné cette forme; elle devenait un point de référence, avec sa longue expérience dans ce domaine.

Sylvie Tourangeau et moi avons donné en 1988 un atelier sur la performance à Joliette pour Arts visuels de Lanaudière, qui eut un impact dans la région, notamment pour certains membres du collectif «Les Ateliers convertibles» dont Suzanne Joly, Claudine Papin et Christiane Emery. L'année suivante, nous présentions la série de performances (incluant Papin et Joly) et l'exposition de documents *Performances + Artefacts* à la Galerie d'art du collège Édouard-Montpetit, accompagnés d'un petit catalogue comprenant une bibliographie sur la performance et deux essais dans lesquels nous abordions des questions liées à l'histoire de la performance⁵. Deux ans plus tard allait paraître le volumineux livre *Performance au Canada*, véritable journal de la performance canadienne sur deux décennies⁶.

J'étais donc arrivé à Montréal à l'été 1980, dans le but de compléter une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal, qui était alors le principal foyer francophone d'études en histoire de l'art contemporain au Québec. Rapidement, à côtoyer Jean Tourangeau, j'ai souhaité collaborer aux revues de la scène locale, plutôt que de m'en tenir aux travaux académiques. Il faut peut-être voir dans cette motivation, un certain impact des études en communications que j'avais menées parallèlement à une première approche de l'histoire de l'art lors de mon baccalauréat. C'est ainsi que la diffusion et les réseaux de l'art contemporain sont demeurés des préoccupations importantes de mes écritures et recherches critiques.

Ma pratique de performance est principalement née d'un désir d'être davantage présent au monde – et plus spécifiquement au monde de l'art – d'une manière concrète, physique. Il me paraît aujourd'hui que mes premières performances étaient des sortes d'autoportraits construits à partir des matériaux du quotidien. C'est ainsi que l'idée m'est venue quelque part en mars 1983, de m'associer avec Luana Santini pour présenter un spectacle de danse et de performance utilisant comme base un matériau qui nous intéressait tous deux, la danse musique, nouvelle appellation du disco alors discrédité : une forme musicale somme toute assez peu prisée dans le domaine de la danse contemporaine ! Telle était notre gageure. D'entrée de jeu cependant, ma pièce intitulée *Les nœuds gordiens* déviait du programme annoncé, s'ouvrant sur une musique de théâtre de Purcell, dansée comme s'il s'agissait du disco. J'ai conservé dans mon travail cette manière de faire s'entrechoquer les registres, cette co-présence du majeur et du mineur discutée par Guy Scarpetta⁷. L'approche de Scarpetta apparaissait comme une intéressante prise de position par rapport au purisme hérité du modernisme, du minimalisme et de l'art conceptuel encore très présents à l'époque. Il me semblait que le postmodernisme, à Montréal, laissait peu de place au jeu, à l'humour et au mélange des genres. Il a fallu attendre 1983 pour sentir le vent frais de *Random pour Suzanne*, avec Nathalie Derome et Sylvie Laliberté, qui introduisaient sans retenue la désinvolture dans le paysage de la performance québécoise, à travers leurs gestes mécaniques et répétitifs tenant davantage de la gymnastique et du défilé de mode que de la rigueur ambiante⁸.

Au risque de commettre de petites hérésies, les choix musicaux apparemment heurtés de mes premières performances voulaient au contraire suggérer précisément la continuité qui existe entre les divers registres de la culture contemporaine, de même qu'entre les formes culturelles du passé et celles d'aujourd'hui, notamment en ce qui a trait au spectacle et au divertissement (par exemple, entre les musiques de scène et de ballet du xvii^e siècle, et celles des discothèques de la fin du xx^e siècle). Nous y reviendrons à propos de l'opéra...

Dès *Les nœuds gordiens*, j'ai voulu également présenter des artefacts du travail en cours, tels que dessins de chorégraphies, livres d'artiste et autres notations, qui se retrouveront plus tard dans le concept de *Performances + Artefacts*. À l'automne 1980, j'avais vu à Philadelphie l'exposition *Drawings: The Pluralist Decade*⁹ qui proposait justement comme des dessins les notations de danse et de performance, de même que les partitions musicales, parallèlement aux œuvres d'artistes visuels, pour représenter la pluralité des années soixante-dix dans l'art américain. Montréal s'ouvrait d'ailleurs à la danse postmoderne américaine, et plusieurs de ses grands créateurs venaient s'y produire, invités par le Musée des beaux-arts et la revue *Parachute*. L'intérêt des chorégraphes américain-e-s est que plusieurs travaillaient autant avec des danseurs non professionnels que professionnels. Le colloque *Performance et Multidisciplinarité* organisé par *Parachute* à l'automne 1980 fut une occasion de voir des performances de Laurie Anderson et de Robert Wilson. La série de performances choisies pour l'exposition *OKanada* à Berlin, d'abord présentées à Ottawa d'octobre 1982 à janvier 1983, permettait de se faire une idée de l'état de la performance à l'échelle canadienne, à travers ses créateurs les plus établis. À Montréal, l'espace de



DENIS LESSARD ET SYLVIE TOURANGEAU

Performances + Artefacts (1989), Galerie du Collège Édouard-Montpetit

Photo : Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste

Crédit photo : Suzanne Joly

danse Tangente, dirigé par Dena Davida, accueillait volontiers la performance et les jeunes créateurs, jouant ainsi un rôle capital dans l'émergence éventuelle d'une nouvelle génération.

Or, je venais à la performance à une époque où sa popularité commençait à s'effriter, une fois passé le temps de sa découverte; une période où la peinture revenait en force et où l'installation prenait son essor. Le Musée d'art contemporain avait déjà fait son seul et unique constat sur la performance québécoise avec l'événement *Hors jeux*, en 1979. En un sens, c'était une bonne chose: la performance n'était plus spécialement à la mode, après une flambée due à l'activité des écoles d'art; elle avait la possibilité de devenir une pratique autonome, un véhicule à exploiter lorsque le contenu à transmettre s'y prêtait, au delà des animations de vernissages. Elle offrait toujours sa grande liberté et sa flexibilité, pour des créateurs comme moi qui y venaient sans formation spécifique en arts plastiques.

DES PERFORMANCES AUX INSTALLATIONS

Parallèlement à mon travail en performance, je développais presque secrètement une pratique de petits assemblages à partir de matériaux trouvés. Marie France Thibault, qui dirigeait alors l'espace séminal d'Appart¹⁰ à Montréal, m'incita à montrer ce travail et m'aïda à l'articuler en fonction de la notion de collection.

C'était le début d'une esthétique du fragment qui allait se poursuivre jusqu'à maintenant, esthétique au sein de laquelle les éléments sont mis en rapport dans une présentation éclatée, étant rapprochés, juxtaposés, mais sans jamais suggérer de conclusion définitive. ...*les collections*... formaient une exposition-matrice où se retrouvaient nombre de matériaux, thèmes et dispositifs appelés à se développer par la suite: collection, autobiographie, fragilité, mémoire, évocation, musique, langage, identité sexuelle et travail sur l'espace d'exposition¹¹. Cette pratique s'est prolongée dans les activités performatives de collection de certaines œuvres ultérieures, comme la sculpture *La pie voleuse* (1989) qui regroupait des objets trouvés de couleur bleue, alors qu'un panier renfermant des objets bleus figurait dans la performance *Magpie*, l'année précédente; *Un mur d'hommes* (1990-1992), collection d'images et autres représentations masculines, et *Stanislas* (1995), avec son étagère de cinquante-deux titres retracés un à un dans des librairies de livres usagés¹².

Mes premières installations avec projections de diapositives, *Les fontaines* (Galerie Graff, 1987) et *Le bleu/les bleus* (1989), ressemblaient beaucoup à mes performances par leur structure et leurs composantes: diapositives, trame sonore et objets entraient en opération, de façon autonome cette fois, sans le concours du performeur. Inversement, l'aspect final de l'espace d'une performance comme *Album* (1986) présentait plusieurs éparpillements d'objets qui se répondent: des disques 33 tours, des photographies, des pochoirs avec les mots d'une chanson populaire italienne. La

performance, tout comme l'habitude de la recherche en histoire de l'art, ont coloré les autres pratiques dans ma création, et Sylvie Tourangeau a très bien cerné ce phénomène dans un texte sur les rapports entre installation et performance¹³.

GO WEST

«So, are you living here now?» J'entendais cette bribe de conversation dans l'auto-bus qui remontait Main Street vers le centre-ville de Vancouver, il y a quelques années. La question posée me renvoyait à ma propre situation. En fait, j'avais décidé de ne pas choisir entre Montréal et Vancouver. Je trouvais intéressant ce va-et-vient entre deux villes aussi éloignées par leur climat que par leur scène artistique. Entre 1992 et 1999, j'ai fait plusieurs séjours de quelques mois à Vancouver, à la suite de ma rencontre avec Steve Bridger et de l'exposition *In This World* que Keith Wallace avait organisée pour la Contemporary Art Gallery, et à l'occasion de laquelle *Un mur d'hommes* fut présenté pour la première fois¹⁴.

Mon premier passage à l'Ouest avait eu lieu en 1984, lorsque Sheila Butler m'invita à Winnipeg pour présenter ma performance *Dix petites pièces classiques* (1984) et donner une conférence sur l'art contemporain québécois. D'entrée de jeu, Sheila respectait les deux aspects de mon engagement en tant qu'artiste et critique, étant elle-même active sur ces deux plans au sein de la communauté locale. C'est à cette occasion que j'ai fait la rencontre de Doug Melnyk et de Larry Glawson, avec qui je suis demeuré en lien jusqu'à ce jour. Doug a toujours eu une approche interdisciplinaire, travaillant la céramique et le texte, le dessin et la vidéo, l'estampe et la performance. La pratique photographique de Larry continue de m'inspirer en raison de la place qu'il laisse à ses sujets dans la composition même des portraits, et par son traitement du quotidien renouvelé par des effets de cadrage et d'éclairage.

Je suis allé au Banff Centre pour la première fois en 1987, sur le conseil enthousiaste de René Blouin¹⁵. La formule des artistes invités prévalait encore à l'époque, et j'ai décidé de présenter une performance, puisque j'étais sur place : c'est ainsi que fut créée *Gæthe*. Ce fut un premier contact avec les merveilleuses ressources de la bibliothèque du Centre, tout particulièrement en musique, et avec la fascinante histoire locale étroitement liée aux expéditions de montagne, au chemin de fer et au tourisme. J'allais y retourner périodiquement, en 1990 et 1991 pour un projet sur la photographie, et en 1997 pour enregistrer les textes de la bande sonore de l'installation *Tableau* avec Arlene Stamp.

En 1987, je fus invité à présenter *Gæthe* à Winnipeg lors de la rencontre des centres d'artistes de l'Ouest canadien. Leila Sujir et Vern Hume, qui y participaient, m'incitèrent à proposer un dossier en performance à E/M Media de Calgary. C'est ainsi que *Magpie* fut créée l'année suivante au Alberta College of Art and Design, dans le cadre d'un programme de performances réunissant également Marcella Bienvenue et

Colette Urban, organisé par Richard Gordon en collaboration avec E/M Media¹⁶. Les échanges qui ont suivi avec Richard ont donné lieu à l'exposition *Les échelles* en 1993¹⁷.

LES MANQUES DE LA PHOTOGRAPHIE

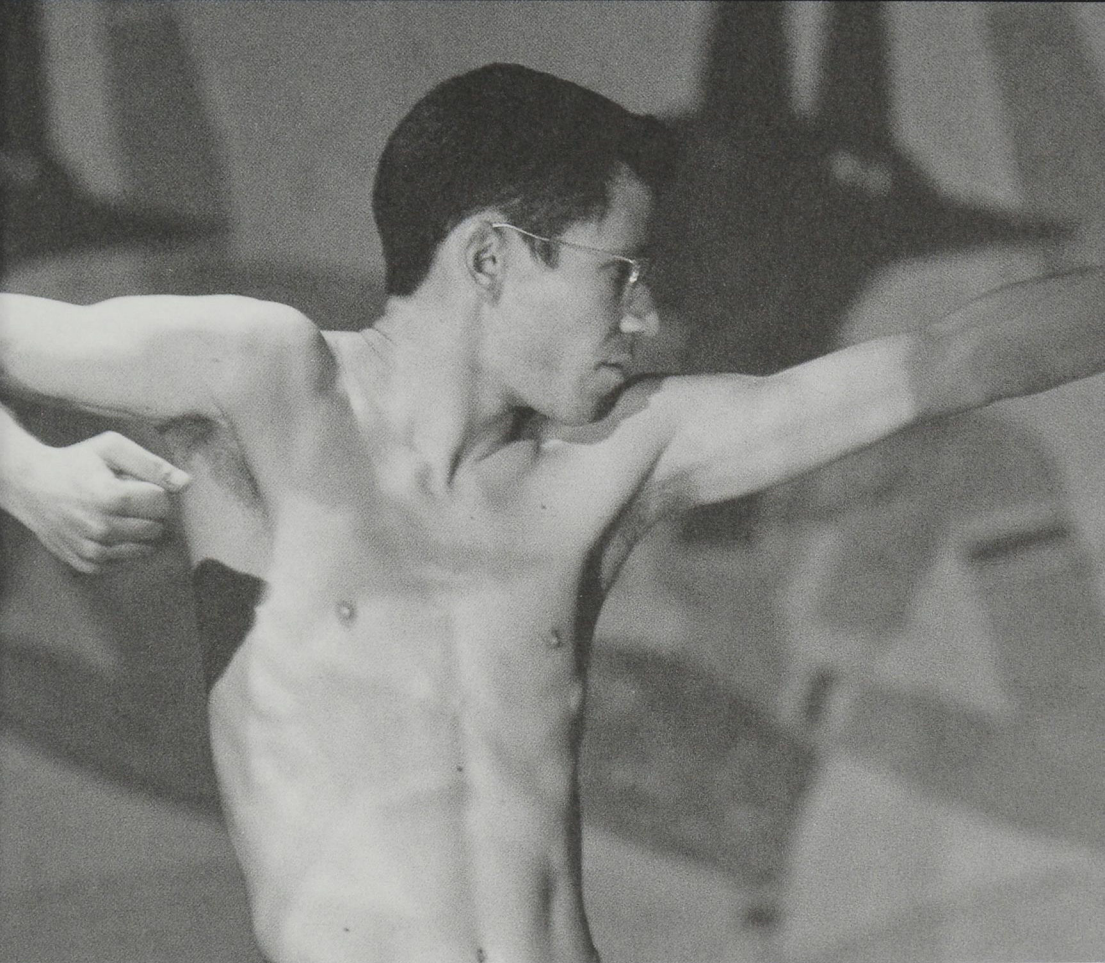
Le prestige des diapositives remonte à loin pour moi lorsque, en famille, nous faisons des projections avec le petit appareil Minolta (que j'ai réutilisé dans ma performance *Album*) dans la salle à dîner, tout contre un mur en miroir d'ailleurs, ce qui dédoublait les images... Nous nous amusons aussi à faire des jeux de reflets avec des moitiés d'images. Il y avait bien sûr l'album de photographies de famille, mais je finis par réaliser que ces images étaient en fait tirées des diapositives, et que ces dernières représentaient donc une collection beaucoup plus vaste de moments, de fragments, de variations et de choix sur un même événement. Les diapositives, à commencer par celles des voyages de mes parents en Europe, donc avant notre existence, étaient soigneusement rangées dans des coffrets métalliques...

Était-ce à l'époque la technologie la plus avancée ? Le film super-8 devait bien exister déjà... Mais nous sommes restés sur le seuil de l'image en mouvement...

C'étaient des images de voyages, de vacances, d'amis, de grandes occasions, petits rectangles presque immatériels... Lors des cours d'histoire de l'art suivis à l'université, ces projections étaient transposées dans l'espace de l'apprentissage puis, plus tard, dans celui de mon propre enseignement. Il y avait donc un fil conducteur entre l'enfance, le devenir, l'éducation, le travail et l'art...

J'ai commencé à utiliser des projections de diapositives dès ma seconde performance, *Dix petites pièces classiques*. Trois images empruntées à l'histoire de l'art servaient de toile de fond à autant de petites chorégraphies dont elles s'inspiraient. Dans *Album*, le flou d'un détail de photographie ancienne de famille était juxtaposé par similitude à une des *Femmes à l'ombrelle* de Monet. Une image de journal étrangement ressemblante succédait à une photographie de ma mère; un portrait de moi en petit garçon était symboliquement fracassé et volait en mille éclats (de Plexiglas) comme un souvenir trop joli.

Je me suis toujours intéressé à l'histoire de la photographie, et cet intérêt s'est tout particulièrement manifesté dans l'ample projet d'installation *Displacement/Rearrangement*, réalisé au Whyte Museum de Banff en 1991. L'autoreprésentation de photographes explorant les Rocheuses m'avait frappé lors de visites précédentes à Banff, et cela semblait être un trait du postmodernisme anticipé par la photographie de la fin du XIX^e siècle: je voulais en connaître les motivations, ce qui m'a amené à étudier les archives du Whyte Museum pour dégager un corpus d'images que j'ai ensuite déplacé et réarrangé dans l'espace d'exposition habituellement consacré aux arts visuels. Cette exposition avait été précédée en 1990 de la performance *Banff*^{**} lors du



DENIS LESSARD

Dix petites pièces classiques (1984)

Photo : Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste

Crédit photo : Ormsby K. Ford

colloque *Voices/Voix*, puis accompagnée d'une seconde performance qui faisait verbalement état de mes recherches, *Reading Notes*, présentée successivement au Whyte Museum et à la New Gallery de Calgary. Lors de ma résidence à Banff au printemps 1990, j'avais également produit des images photographiques autour des mêmes thèmes, images qui furent l'objet d'un des feuillets du Centre VU à Québec¹⁸.

La photographie s'est immiscée très tôt dans mon travail visuel, à partir du moment où j'ai manié, en parfait autodidacte, un appareil Konica dont j'avais fait l'acquisition au début de l'automne 1980, peu après mon arrivée à Montréal. Les photographies noir et blanc ultérieurement photocopiées s'intégraient à d'humbles petits livres d'artiste de quelques pages. J'utilisais les matériaux et les techniques davantage à ma portée, n'étant pas passé par l'apprentissage en règle des arts plastiques lors de ma formation académique. La photographie offrait cette disponibilité, cette rapidité d'exécution et de production. Elle permettait aussi l'appropriation d'images qui allaient figurer au cœur de plusieurs de mes installations. Dans *Les fontaines* et *Le bleu/les bleus*, par exemple, des reproductions d'œuvres d'art et de pochettes de disques côtoyaient des images personnelles. Plusieurs des diptyques réalisés au début des années 1990 comportaient des images volées, souvent re-photocopiées puis transférées sur polyester. J'avais retenu ces procédés présents dans le travail de la photographe Lise Bégin, qui se contentait rarement de présenter ses images telles quelles, mais plutôt rehaussées par la peinture, le découpage ou l'altération à la suite de passages successifs à la xérophotographie¹⁹.

En fin de compte, la photographie a toujours été présente dans mon travail, mais sous des formes dérivées et combinées, plus souvent passées par le filtre de la reproduction qu'exposées comme épreuves photographiques. La principale exception fut la suite de cibachromes *Les Roses* (1992-1993).

CONSTRUCTIONS IDENTITAIRES

*J'aime le jeu, l'inconnu, l'aventure; j'aime à n'être pas
où l'on me croit;
c'est aussi pour être où il me plaît, et que l'on m'y
laisse tranquille.*

André Gide

*Stereotype comforts; its demise disorients. But how
wearying it can become.*

Neil Bissondath

Le désir de faire un autoportrait qui habitait mes premières performances, et surtout les *Dix petites pièces classiques* (1984), impliquait un travail sur l'identité qui fut repris

plus tard d'une façon élargie sous la forme de l'installation *Un mur d'hommes* (1990-1992). Dans le cas d'*Un mur d'hommes*, le passage à une autre discipline (l'installation) était commandé par la nature des matériaux traités, objets, images et textes renvoyant d'une façon plus ou moins ambiguë et parfois ambivalente à la construction de l'identité masculine et à ses stéréotypes²⁰. Élaborées sur des thèmes comme la fragilité, la timidité et l'intériorité au masculin, les *Petites pièces* étaient conçues comme une succession de courtes vignettes, à la manière d'une suite de miniatures musicales ou d'intermezzi, tels que Barthes les décrit à propos de Schumann : « L'intermezzo [...] n'a pas pour fonction de distraire, mais de déplacer : tel un saucier vigilant, il empêche le discours de prendre, de s'épaissir, de s'étaler, de rentrer sagement dans la culture du développement; il est cet acte renouvelé (comme l'est toute énonciation) par lequel le corps s'agite et dérange le ronron de la parole artistique. À la limite, il n'y a que des intermezzi : ce qui interrompt est à son tour interrompu, et cela recommence²¹. » Dans le même essai, Barthes mentionnait plus haut le refus de développer chez Schumann, décision consciente plutôt qu'incapacité. Idée attirante, qui s'oppose au discours académique...

Lorsque les organisatrices de l'événement *Voix d'hommes*, présenté en février 1994 à la galerie Dazibao pour accompagner l'exposition *Un homme et son image*, vinrent me demander de faire une performance pour l'occasion, le processus avait pour origine une commande sur la discipline parallèlement au contenu, et j'ai voulu débattre cette question dans ma communication à la table ronde qui a suivi la présentation. Comme la préparation d'une performance peut facilement me demander une année de recherche et de préparation, même davantage, la demande de Dazibao, à deux mois d'avis, ne me laissait pas le temps de travailler en respectant la nature profonde de mon travail. C'est ainsi que j'ai choisi de lire la nouvelle de Stephen Leacock, *Number Fifty-Six*, en traduction française. Ce texte traitait à sa manière de la construction de l'identité à travers l'apparence et les signes extérieurs, ce qui convenait tout à fait au thème de l'événement. Le filtre de la traduction m'intéressait aussi, car il occupe (encore aujourd'hui) une large part de mes heures de travail. J'ai voulu adapter à la québécoise la traduction originale faite en France : reconvertir les centimètres en pouces, les blanchisseries en buanderies, et rapprocher les tournures de Leacock des nôtres. Ce travail aussi faisait partie de la « performance » et anticipait le processus de l'installation *Tableau* (1997).

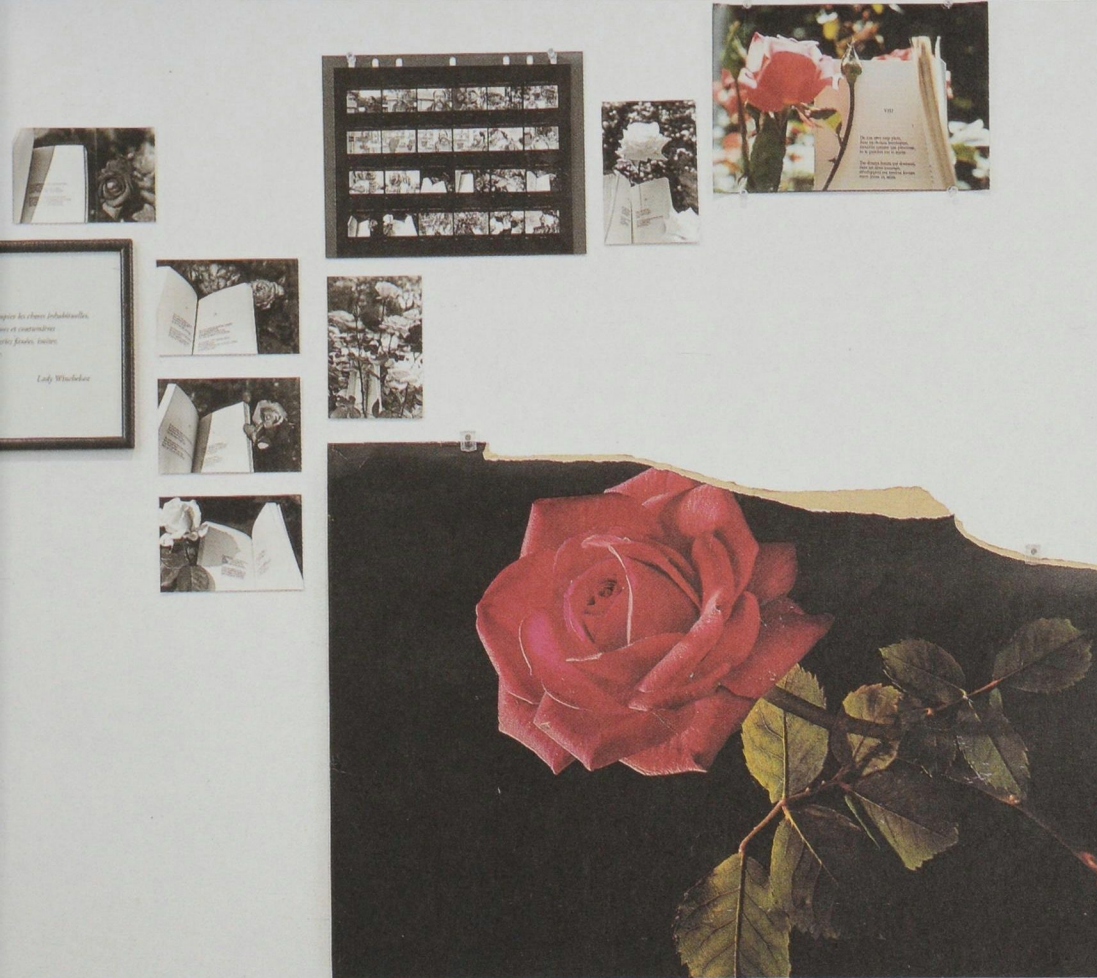
L'ARBRE EST DANS SES FEUILLES

Assez tôt, il m'est apparu à quel point la performance et l'installation pouvaient contenir presque toutes les autres formes d'art et de création, et même englober le vécu et le quotidien; ces deux pratiques pouvaient intégrer des contenus qui n'appartenaient pas en propre au domaine des arts visuels, maintenant ainsi une ouverture sur les autres champs d'expression humaine, de telle sorte qu'il était possible d'envisager la culture elle-même comme matériau artistique. Une telle attitude ne pouvait

qu'engendrer la fragmentation, ainsi que je l'écrivais dans le catalogue de l'exposition *Séries Kompakt*: «Il n'est plus possible de faire le portrait de notre culture, tout en étagements et amoncellements; on ne peut fonctionner que par éclats, éclairs, reflets, visions fugitives...²².» C'est ainsi que durant la préparation de *Magpie*, je cherchais un modèle qui aurait pu refléter la complexité de cette structure, et j'ai pensé à une plume d'oiseau avec l'axe central représentant la pie et, d'un côté l'aspect biologique de l'oiseau puis de l'autre, les références culturelles et toutes les sous-ramifications entrelacées comprises dans le thème.

Plutôt qu'une interaction latérale entre deux ou plusieurs disciplines, les interrogations provenaient d'un foyer central correspondant en quelque sorte à ma personnalité créatrice et curieuse des autres domaines de la culture. Ainsi, les textes littéraires sont apparus dans l'installation *Les fontaines* (1987), une sorte d'inventaire inachevé de références poétiques, musicales et visuelles autour du motif-prétexte de la fontaine. Dans les performances, à partir d'*Album* (1986) et de *Gœthe* (1987), la littérature était présente sous forme de versions lyriques, puis en direct dans la performance et les photographies de la série *Les Roses* d'après le recueil de Rainer Maria Rilke portant le même titre. L'installation *Stanislas*, basée sur le journal intime et les lectures d'un oncle moine capucin, reprenait des citations photographiées, juxtaposées à une étagère de livres. Le choix de la littérature dans ces œuvres était fait en fonction de sa capacité d'éclairer le vécu, comme un condensé d'expérience qui peut encore nous rejoindre aujourd'hui. Les mots pour le dire...

Si le mouvement prédominait dans mes premières performances, avec les années, l'activité de lecture est venue le supplanter, à partir de la conférence/performance *Banff*** (1990), présentée lors du colloque *Voices/Voix* qui réunissait au Banff Centre des praticiens et théoriciens de la photographie d'un peu partout au Canada. Dans un tel contexte majoritairement anglophone, la question de la langue affleurait avec acuité: ce fut toujours le défi de la performance à textes au Québec. Faut-il sacrifier la langue ou la compréhension? Dans le cas de *Banff***, je posais cette question en laissant agir l'accent français comme présence de l'autre langue; certains passages étaient répétés dans les deux langues, mais ce procédé n'aurait pu être systématique, puisqu'il lasse rapidement²³. Pour *Gœthe* et *Magpie*, j'avais prévu deux versions de chaque performance. Le cas des *Roses* est aussi intéressant dans ce sens: à la base, Rilke avait écrit ses poèmes dans une langue autre que la sienne, et je souhaitais conserver cet effet d'altérité de ses poèmes français. Dans les contextes francophones de présentation de l'exposition et de la performance, à Montréal et à Chicoutimi, j'avais ajouté un poème en allemand de Rilke sur le sujet de la rose et débutant par ce même mot qui, en amorce, semblait simplement annoncer une lecture plus théâtrale, pour glisser rapidement vers une langue avec laquelle la plupart des spectateurs n'étaient pas familiers. Ceux-ci se trouvaient donc plongés dans l'inconnu qui, selon l'attitude de chacun, distille un effet différent: ou bien la frustration de ne rien comprendre, ou bien le désir de chercher à en savoir davantage, ou encore de simplement se laisser bercer par une musicalité sans se soucier du sens. À Winnipeg, une amie d'origine allemande pouvait très bien comprendre (elle put d'ailleurs corriger ma prononciation!), mais j'avais aussi choisi, comme quelques mois plus tard à Vancouver, de conserver



DENIS LESSARD

Les Roses (1994), assemblage mural

Photo: Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste

Crédit photo: Richard-Max Tremblay

certains poèmes dans le français original, même si la plupart étaient lus en anglais, afin de ne pas perdre la majorité de mon auditoire.

L'usage de la lecture en performance interpelle aussi la notion de durée, de temps de lecture : si elle est exigeante pour le public, cette activité permet cependant d'installer un espace davantage introspectif et contemplatif, où presque rien d'autre ne vient distraire l'attention ; une situation privilégiée qu'il nous est rarement donné de vivre aujourd'hui. La forme de récital de poésie empruntée pour la performance *Les Roses* m'a valu de me rapprocher de la pratique théâtrale, en sollicitant des séances de « coaching » par des gens de théâtre : Christiane Proulx, et Jœl Miller, pour la version anglaise. L'installation sonore *Tableau* réalisée en collaboration avec Arlene Stamp, plaçait la rencontre des deux langues au cœur de sa structure, et commandait une « performance » de traduction des textes écrits à la suite d'une rencontre, expérience que Sylvie Fortin a qualifiée de « transformance » : « *Tableau* explore non seulement la traduction comme métaphore mais aussi, parallèlement, comme réalité vécue, comme lieu de négociation et d'émergence de l'identité, et comme lieu de pouvoir²⁴. »

Plusieurs de mes performances ont traité de la musique, et plus spécialement *Magpie* et *Récital, performance*. J'ai en fait cherché à présenter la musique comme objet d'exposition. Le visuel du musical : par exemple, dans mes performances et dans mes installations avec projections telles que *Les fontaines* et *Le bleu/les bleus*, comment la photographie d'une pochette de disque évoque ou introduit la musique qu'elle contient. *Gœthe* puis *Magpie* m'ont permis une exploration de l'opéra et de ses rapports avec la performance. Je me suis tout particulièrement intéressé à Rossini, dans le second cas, pour trouver la confirmation de ce que je pressentais à propos du mélange des genres et de ma façon de travailler, toutes choses que j'allais retrouver dans une étude de Jacques Joly à propos de *La Gazza Ladra* de Rossini :

Tout en respectant la distribution de l'ouvrage en « morceaux », Rossini semble en annuler les formes rigides par un éclectisme musical, qui, loin de juxtaposer les emprunts aux différents genres, vise à une synthèse nouvelle. [...] Le réalisme musical de Rossini est précisément dans cet incessant mouvement de va-et-vient des parties au tout, dans ce désir de créer une dynamique qui emporte dans un même mouvement les éléments bouffes, sentimentaux, dramatiques et tragiques²⁵.

Si l'opéra peut paraître ardu et souvent impopulaire pour certains aujourd'hui, c'est en partie parce que le rapport aux spectateurs a tellement changé, imposant désormais une attitude statique d'écoute en salle alors qu'il constituait un événement social (revoir Stendhal) où déjà s'entrechoquaient les genres, les formes, de même que le

majeur et le mineur à l'intérieur d'une même structure. Poussé à ses limites par les grands compositeurs comme Wagner, l'opéra est probablement devenu surestimé comme genre musical spécialisé, par rapport à ce qu'il représentait à l'origine comme divertissement. Le disque a par surcroît séparé l'opéra de sa fonction sociale, en ne conservant que l'audition musicale au détriment des autres aspects de ce spectacle complet et interdisciplinaire avant la lettre.

MANIÈRES DE TRAVAILLER

Je me demande périodiquement si l'interdisciplinarité doit nécessairement aller dans le sens des nouvelles technologies, car elle se rattache déjà à une longue tradition de synthèse et de symbiose des arts. La technologie n'a jamais été le sujet de mon travail, et je me suis toujours efforcé de ne pas devenir son sujet... J'avais lu un texte de Laurie Anderson à propos de la présentation d'une de ses performances à l'étranger, lorsque les techniciens avaient manqué leur signal pour la projection d'un film ou le déclenchement d'une bande sonore lié à l'arrivée d'une image précise. C'est ce qui avait failli arriver avec les trois diapositives échelonnées sur près de quarante-cinq minutes dans *Dix petites pièces classiques*. À partir de ce moment, j'ai évidemment décidé de manipuler moi-même les composantes audiovisuelles de mes performances – son, éclairage, projection de diapositives – afin de garder le contrôle sur les éléments techniques tout en démystifiant la « magie » du spectacle. Ainsi, dans la conférence-performance *Banff***, l'équipement demeurait en évidence, les fils électriques et les raccords n'étant pas dissimulés. Tout cela créait comme un réseau d'organes dont on pouvait immédiatement saisir les relations, à la manière d'une planche anatomique. Les changements de costumes à vue, dans le théâtre nô, m'avaient également suggéré cette simplicité des moyens et des effets. En tant que performeur, je devenais aussi une sorte d'accessoiriste, manipulé moi-même par la succession d'images et par la bande sonore qui allaient me dicter le prochain mouvement.

Côté facture, j'ai toujours préféré l'évocation, la suggestion, plutôt que la recreation et la reconstitution. En ce sens, je suis de l'avis de Gathie Falk lorsqu'elle écrit : « I'm the kind of person who feels that a good stripper can be more effective in the way she/he removes a glove than how she/he takes off everything²⁶. » Les références et citations constituent un réseau conscient/inconscient qui circule à travers toute ma production. Les recherches dans les archives s'intègrent au produit final et demeurent parfois même visibles comme matériau de l'œuvre. Les projets s'emboîtent les uns dans les autres, tel qu'en témoignent les notes prémonitoires dans les cahiers consacrés à des travaux précédents. La création opère par cycles entrecroisés, à partir d'éléments (contenus, disciplines) en constante permutation.

NOTES DE MÉTHODE

L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.

Baudelaire

Lorsque j'étais en résidence à la colonie d'artistes Leighton au Banff Centre, en mai 1990, on m'avait assigné l'atelier d'arts visuels. Or, quand j'ai demandé à emprunter des projecteurs à diapositives pour recréer la structure d'un projet d'installation, le technicien qui me les a apportés, et qui en avait vu de toutes les couleurs – il faut bien le dire – m'a lancé en quittant : « And please, try not to put paint on them, ok ? »

Mais quelle était donc ma place ? Il y a toujours eu ce courant sous-jacent d'interrogation sur l'appellation de ce que je faisais, la recherche d'une terminologie propre. À une certaine époque, j'ai préféré parler de « production » plutôt que de « performance » ; l'œuvre elle-même pouvait être l'occasion de questionner les limites et la désignation du travail, comme ce fut le cas de *Récital, performance* (1989), qui explorait les frontières entre le récital de musique et la performance dans le contexte des arts visuels. Durant les années quatre-vingt, on parlait davantage d'hybridité que d'interdisciplinarité, mais cela se ressemblait tout de même. C'était peut-être plus adéquat que le terme de multidisciplinarité, qui paraissait signifier une pluralité de disciplines plutôt que leur interaction.

En parallèle, j'avais cette préoccupation de trouver un fil conducteur dans ma production. Il y a toujours eu ces intérêts apparemment éparés, que je n'ai pas souhaité nécessairement mettre en ordre. Certains dorment comme les matériaux, et parfois l'un d'entre eux ou quelques-uns d'entre eux se revêtent de chair et reprennent vie, deviennent des objets ou des actions concrètes... Je crois que je passerai toujours ainsi, d'une chose à l'autre, mais il demeurera toujours un réseau de choses, d'auteurs et de sujets qui continueront à graviter à l'intérieur et autour de moi.

Habituellement perçu comme étant négatif, l'éclectisme est inhérent à la notion même d'interdisciplinarité ; cette configuration éclatée et difficile à cerner s'oppose au désir académique de catégorisation et de compartimentation (par conséquent, de cloisonnement) du savoir et des activités humaines. On se rend compte de cette situation lorsqu'on réalise combien il est difficile de rejoindre des praticiens d'autres disciplines : musiciens, acteurs, scientifiques... Nous sommes tous et toutes dans notre bulle, mais heureusement, de loin en loin, c'est précisément l'interdisciplinarité qui nous permet de rompre cet isolement, puisque celle-ci représente à toutes fins pratiques une invitation à la collaboration.

Now that Performance art has gained a firm place of respectability in the art world I hope that there will be room for all kinds of individuality, for, if it keeps on being bound by rules and formulas, we will soon see

it on the shelf of London Drugs packaged in a squeezable tube.

Gathie Falk

Aujourd'hui, l'interdisciplinarité constitue elle-même une catégorie remplie de tout ce qui était jadis inclassable; elle s'enseigne à l'université, elle est théorisée. Très bien, à condition qu'elle puisse conserver sa liberté, son individualité, son insaisissable désinvolture!

Dès les débuts, je n'ai pas voulu me cantonner dans une seule forme d'action créatrice. Au delà de l'interaction entre différentes disciplines artistiques, n'y aurait-il pas lieu aussi de parler d'une interdisciplinarité autre, habituellement passée sous silence? Personnellement, je n'ai jamais cessé de mettre en œuvre cette interdisciplinarité entre pratique artistique et «travail culturel», c'est-à-dire entre création, écriture critique, conservation et traduction.

NOTES

1. La revue *Vanguard* a été fondée en janvier 1972, d'abord comme journal de format tabloïd publié par le département de l'information de la Vancouver Art Gallery. *Vanguard* a surtout pris son ampleur sous la direction de Russell Keziere à compter de septembre 1978, devenant une revue sur papier glacé avec couverture en couleur en février 1979. Jean Tourangeau fut le rédacteur régional de *Vanguard* pour le Québec de février 1984 jusqu'au printemps 1987. La revue a cessé sa publication à l'été 1989.
2. Principalement autodidacte, Sylvie Tourangeau a suivi plusieurs ateliers avec des performeurs dont Ginette Prince, Ann Schofield, Pablo Vela, Malcom Goldstein, Esther Ferrer et plusieurs créateurs reliés à la danse butô dont Min Tanaka, Eiko et Koma, le groupe MA. Elle a débuté sa pratique de performance au sein du collectif du centre d'artistes La Chambre blanche à Québec en 1978. Elle détient également un baccalauréat ès arts (art dramatique) de l'Université du Québec à Montréal (1981) et une maîtrise en études des arts, de la même institution (1992). Sa recherche portait sur le performatif dans les artefacts de performance. Praticienne et spécialiste de la performance, Sylvie Tourangeau expérimente plusieurs facettes de cet art en s'investissant comme performeuse, auteure, commissaire d'événements spéciaux et «meneuse de jeu» d'ateliers intensifs.
3. Denis Lessard, «1987», Gaëtan Gosselin *et al.*, *Souvenir Écran*, Centre VU, Québec, 1994, p. 54-55.
4. Sylvie Tourangeau, «Jeux d'espace 86... Aussi une performativité», Tatiana Démidoff-Séguin *et al.*, *Jeux d'espace*, Conseil de la sculpture du Québec, Montréal, 1986, p. 59-60, 66-67.
5. Denis Lessard et Sylvie Tourangeau, *Performances + Artefacts*, Galerie d'art du collègue Édouard-Montpetit, Longueuil, Québec, 1989, 32 p.

6. Alain-Martin Richard et Clive Robertson (sous la dir.), *Performance au/In Canada 1970-1990*, Éditions Intervention, Québec et Coach House Press, Toronto, 1991, 395 p. Sur l'événement *Performances + Artefacts*, voir p. 354-355.
7. Guy Scarpetta, « Majeur et mineur », *L'Impureté*, Bernard Grasset, Paris, 1985, p. 76-88.
8. « Deux corps de femme, bien entraînés, entreprennent une série d'actions inusitées, sans lien apparent. Singulières et semblables à la fois, ni Laurel, ni Hardy, standards, ils se heurtent, ils jouent au miroir. Ils composent des images d'une extrême précision et les font se succéder à un rythme rigoureusement calculé. Derome-Laliberté reproduisent les poses de séduction des petites filles des cahiers brouillons ou des pin-up de calendrier, elles boivent du pepsi à la paille entre les séquences, mangent des gaufrettes roses en faisant du lipsing [sic] sur une chanson cheap et triste qui dit: "Vous me faites rire", et la salle se bidonne. L'imaginaire de ces dernières déroute. » Aline Gélinas, « Derome-Laliberté », *Réflex*, vol. 4, n° 2 (juin-juillet-août 1984), p. 11.
9. Janet Kardon *et al.*, *Drawings: The Pluralist Decade*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania [Philadelphie], 1980, 96 p.
10. Appart' art actuel, dirigé par Marie France Thibault, fut inauguré en octobre 1984 avec une exposition de Pierre Dorion. Les artistes choisis par Thibault étaient invités à répondre aux caractéristiques du lieu, un appartement montréalais situé sur la rue Marie-Anne près de Saint-Denis. Les installations de Céline Baril, Ginette Daigneault, Sylvie Bouchard, Monique Grenon, Alain Paiement, François Décarie, Yves O'Reilly et Jean-Jules Soucy s'y succédèrent jusqu'en décembre 1985. Appart' a dû fermer ses portes avant la présentation de mon projet... *les collections...* qui fut cependant montré en 1986 à la galerie Ace Art de Winnipeg, grâce au concours de Sheila Butler. Nous nous reprimes l'année suivante, Marie France et moi, pour la présentation du second projet dans un esprit similaire, accompagné d'un livre d'artiste, sous le titre *Vocabulaires*. Voir Charles Guilbert, « Objets perdus », *Voir*, vol. 1, n° 23 (7-13 mai 1987), p. 18 et Serge Murphy, « Les Vocabulaires de Denis Lessard », *Vie des Arts*, n° 128 (automne 1987), p. 65-66.
11. Voir Helen K. Wright, « Denis Lessard, Ace Art, Winnipeg », *Vanguard*, vol. 15, n° 3 (été 1986), p. 48-49.
12. Anna Carlevaris, *Forming Memory. Formations mnémoniques*, Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 1995, 4 p.
13. Sylvie Tourangeau, « De la performance, de l'installation... en interstice: du performatif », Anne Bérubé et Sylvie Cotton (sous la dir.), *L'installation. Pistes et territoires. L'installation au Québec 1975-1995. Vingt ans de pratique et de discours*, Centre des Arts actuels Skol, Montréal, 1997, p. 37-45.
14. Keith Wallace et les artistes, *In This World: Robert Flack/Lyle Ashton Harris/Denis Lessard*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, 1992, 30 p. J'avais connu Keith Wallace en 1985 à Montréal, alors que nous préparions un projet d'exposition d'œuvres de Vancouver à la galerie Oboro avec Lorna Mulligan, Su Schnee et Daniel Dion. L'exposition n'a pas eu lieu, mais je

me suis rendu à Vancouver en décembre suivant pour visiter un grand nombre d'ateliers, ce qui m'avait fait connaître le milieu des arts vancouverois, en plus de me lier avec de nombreux artistes.

15. René Blouin dirige depuis 1986 la galerie d'art contemporain qui porte son nom. Son engagement professionnel dans l'art contemporain remonte au début des années soixante-dix, lorsqu'il se joint au collectif de Véhicule Art, premier centre d'artistes autogéré du Québec. Entre 1975 et 1983, il travaille principalement au Conseil des Arts du Canada. En 1985, simultanément à son implication au Banff Centre for the Arts et à la revue *Canadian Art*, il conçoit l'exposition *Aurora Borealis* en collaboration avec Claude Gosselin et Normand Thériault. (Notice adaptée de Guy Bellavance, dir., *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Liber, Montréal, 2000, p. 255.)
16. Linda Earl, « Denis Lessard: Magpie », *The Dance Connection*, vol. 6, n° 6 (janvier/février 1989), p. 53-54.
17. Richard Gordon et Francine Dagenais, *Denis Lessard. Les échelles*, Illingworth Kerr Gallery, Alberta College of Art and Design, Calgary, 1993, 58 p.
18. *Denis Lessard. fenêtres et miroirs*, Centre VU, Québec, 1992. Les feuillets ou fascicules de VU sont normalement associés à des expositions, mais celui-ci était autonome, une sorte de « feuillet d'artiste » dans lequel je raconte ma réalité interdisciplinaire et mon aventure agrémentée d'un incident technique (un déclencheur bloqué). Car il arrive souvent que l'on éprouve des difficultés techniques juste au moment crucial d'entreprendre un projet précis, un fait qu'il m'a été donné d'invoquer dans le livre de projets *Souvenir Écran*, également publié par VU (voir note 3).
19. Denis Lessard, « La photographie altérée », *Treize essais sur la photographie*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 1990, p. 93-95; « The Manipulated Photograph », *Thirteen Essays on Photography*, Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa, 1990, p. 85-87.
20. En 1996 et en 1998, j'ai voulu revenir à ce corpus d'images, cherchant une technique pour lui assurer plus de durabilité qu'un affichage mural, tout en lui conservant sa qualité de découpures flottant dans une espace neutre : l'eau-forte, avec le procédé du chine encollé, s'est avérée idéale. Six éditions ont ainsi été réalisées à Vancouver par Peter Braune et Tim Nash, aux ateliers New Leaf.
21. Roland Barthes, « Rasch », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 266.
22. Denis Lessard, « Il n'est plus possible... », dans Céline Mayrand et al., *Séries Kompakt*, Galerie d'art Lavalin, Montréal, 1989, n.p.
23. Denis Lessard, « Banff** », *Texts*, n° 4 (hiver 1990-1991), p. 8-15.
24. Sylvie Fortin, *Tableau*, Galerie d'art d'Ottawa, 1998, n.p.
25. Jacques Joly, *Avant-scène Opéra*, juin 1988, p. 16.
26. Gathie Falk, « A Short History of Performance Art as it Influenced or Failed to Influence my Work », Douglas Fetherling (sous la dir.), *Documents in Canadian Art*, Broadview Press, Peterborough, Ontario, 1987, p. 312.



Resume: Nicole Jolicoeur delivers a densely poetic text centered on the idea of the "plaie-image" (wound-image) and the knot. Her use of vocabulary and metaphor associated with sainthood, renunciation and stigmatization evokes the, potentially almost perverse, power of images. At the same time she suggests that the efficacy of images is suppressed in a world saturated with discursive language and the rational value systems behind it. Images, which she associates with the language (or the muteness) of the other / the mother, struggle to speak or to be heard above the insistent language of the father. The idea of a wound which, ideally, doesn't heal, which is provoked into remaining open, and of the knot as the way to answer the "questions" about the meaning, form and use of image, suggest the author's resistance to theory or explanations that purport to resolve and regulate image regimes. Regimes which are characterized above all by psychological and emotional complexity – by fascination.

NICOLE JOLICOEUR

LA PLAIE-IMAGE

LA POSTURE

Je l'ai souvent répété, c'est arrivé en pleine nuit, dans le silence d'une toute petite chambre. Je suis entrée dans une image comme on enfonce son doigt dans une plaie. C'est arrivé après des heures passées à fusionner des images de terreur et de beauté. Un glissement est advenu. J'ai eu très peur de ne pas m'en tirer. J'ai dû prendre toutes sortes de positions extravagantes pour empêcher d'être emportée à tout jamais. Des positions que l'on m'a ensuite reprochées. Mais je n'avais pas le choix, c'était une question de survie. J'ai été aspirée dans un trou noir où tout était brouillé, je veux dire la frontière qui sépare le dedans du dehors et mon corps de celui des images. Je m'en souviens comme d'un jeu dangereux et délicieux.

C'est vrai.

NICOLE JOLICOEUR

Déprises I (Thérèse Martin) (1999)

Sorties numériques

Chaque paire env. 38 x 60 cm

Photo: Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste

LA COLÈRE

C'est la colère ordinaire qui m'a amenée au jeu d'images, une colère qui me colle de si près au visage qu'on ne la soupçonne même pas. Elle ne se voit pas. C'est ma colère souriante qui change les meubles de place et me coupe les cheveux pour me changer de face. C'est ma colère ignorante qui répond aux questions par des tortillons, ma colère bienveillante qui voudrait que les plaies ne se referment jamais.

Une sainte colère, quoi.

LA POUSSIÈRE

Des images m'ont toisée de la tête aux pieds. Non, pas celles auxquelles vous pensez, pas les images lissées qui nous demandent d'acheter mais plutôt des images défaites, ensevelies et muettes. Celles dont le corps ressemblait à la chair fanée, celles qui sentaient le renfermé. Pour les exhumer je suis remontée loin en arrière, au temps où sont apparues les images qui devaient dire plus vrai que la vie. C'était bien avant mon père et ma mère.

J'ai trouvé l'image d'une succube voilée.

LE PLAÏESIR

J'ai trouvé de vieilles images recouvertes de savoirs anciens et caducs, qui n'avaient été ni remarquées, ni contrariées. Par elles, j'ai essayé de comprendre le point de détachement, de retrouver le moment où l'on quitte le moelleux de la vie ordinaire pour retourner au dédire et au plaiesir. Là où tous les renoncements prennent la forme parfaite d'une image toute faite.

On m'a offert l'album d'images de la sainte, adoratrice de l'image de la Sainte Face elle-même mise en image. La sainte, Thérèse, a vécu cloîtrée dans un monde d'images. J'ai trouvé un grenier à vieilleries enfouies. J'ai voulu voir s'il y avait encore là de la vie.

LES LANGUES

Dans la vie de tous les jours, il y a des pensées qui jaillissent dans une langue et jamais dans une autre. C'est pareil pour les images, elles ont aussi leur tangage. Tantôt elles donnent à voir d'un angle tantôt d'un autre. J'ai remarqué que les images qui me font signe se pointent dans l'angle du père. Elles me prient de les ramener dans l'autre, de les traduire en langue perdue, celle de la mère. La langue soyeuse qui n'essaie ni de dire, ni de définir et qui ne peut être retenue; la langue

de fuite. Je sais quand elle apparaît. C'est lorsque le plaisir soude le dedans au dehors et mon corps aux images.

Pour faire parler l'une il faut que je fasse taire l'autre, celle qui remplit tout l'espace vital, qui parle haut et qui me dit quoi faire, vite et fort. C'est elle qui me pose des questions, qui fait des règles, qui veut toujours me faire dire quelque chose d'intelligent. Tenez, maintenant j'ai des misères avec tout ce que je vous dis. Je me sens tout le temps tirée par la langue, la langue du père.

La sainte de la Sainte Face aimait son père d'un amour inconditionnel mais elle dû renoncer à tous ses attachements pour devenir elle-même l'image de la sainte pleureuse de roses.

LES NŒUDS

Bien sage, je fabriquais des nœuds compliqués avec de la soie pongée, rêvassant comme toutes celles qui préparent leur fugue. Petit à petit les nœuds ont commencé à me travailler, à me poser des questions. Les images étaient-elles toutes bonnes à conserver ? quand une image cesse-t-elle de respirer ? une histoire de cas suit-elle une règle ? une image devient-elle un cas réglé ? une règle a-t-elle une image ? une image est-elle une plaie ?

Pour échapper à cet examen j'ai eu recours à une de mes filouteries. J'ai tortillonné chaque nœud de manière à ce qu'il ressemble au problème qui m'était posé. C'était ma façon de répondre. C'était difficile car les nœuds soyeux aussitôt formés glissaient et se défaisaient. Il a fallu enfoncer des pointes de métal pour les empêcher de bouger. Ma fabrique de nœuds ronronnait tant que les questions s'enchaînaient. Mais il y en a une pour laquelle un nœud refusait de se constituer :

qu'est-ce qu'une plaie-image ?

Elle a simplement gravé un jour dans le bois de sa porte des mots d'amour.

LES PLAIES

J'ai rencontré une femme qui a déjà produit des plaies-images. Elle m'a raconté qu'elle avait d'abord senti sur son bras comme une pesanteur, comme si quelqu'un s'appuyait dessus. C'est arrivé durant la nuit. Les douleurs ont été très vives. Plusieurs heures plus tard, n'y pouvant plus tenir, elle a remonté sa manche et vu sur son avant-bras une ampoule en forme de croix. Elle l'a couverte d'un papier mouillé. Sous ce cataplasme la cloche a crevé et l'eau a suinté du derme mis à nu. Le dessin est apparu en creux après avoir été en bosse. En appliquant un morceau de soie sur la plaie elle a pu tirer, à plusieurs reprises, de précieuses impressions.

En marmonnant de colère je me suis mise à trancher en plein dans les images imprimées de la face de la sainte. À faire des incisions bruyantes et sanglantes. À les transformer en plaies et à les rabouter pour donner à voir d'autres faces, inconnues ou déjà vues. À faire ce qu'il fallait pour qu'elles ne cicatrisent jamais.

LA PLAIE-IMAGE

Les questions et le jeu d'images s'accordent mal. C'est pourquoi la moitié de mon temps, sinon plus, est occupé seulement à faire des nœuds pour qu'apparaissent les plaies. C'est toujours à reprendre. Les questions roulent tout le temps dans ma tête jusqu'à être intolérables. L'été dernier pour la faire taire, je l'ai recouverte d'un linge mouillé. J'ai voulu retrouver la sensation dangereuse et délicieuse du noir. Singeant la succube et la sainte j'ai pris une pièce de soie, un voile, et j'ai emballé ma tête, je l'ai nouée. Pareil à cette femme qui produisait des plaies-images, j'ai fait une sorte de gros cataplasme humide. J'ai voulu crever la cloche et faire apparaître une plaie, en creux, en bosse, pour en tirer aussi une précieuse impression.

Comme un collant à mouche poisseux, *tête de chienne*, le voile blanc, *tête de sainte*, a attiré les images, *tête de singe*, les a fait sortir de leur trou, *tête de mort*. Elles sont arrivées *tête de manque*, par derrière, *tête de faille*, par en-dessous, *tête de reps*, elles suintaient de partout, *tête de tussor*, *tête de surah*, *tête de taffetas*.

«*Laisse-moi me cacher sous ton voile.*» (Thérèse Martin)

CLIC



NICOLE JOLICOEUR

Plaie-image I, Plaie-image II (1999)

Polaroïd

7,5 x 9 cm ch.

Photo : Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste



AMY GOGARTY AND MIREILLE PERRON

At the conference **Semer le trouble dans la New Art History: Messing with the New Art History**, Optica, un centre d'art contemporain, Montréal, 1996.

Photo: Courtesy Optica, un centre d'art contemporain

Photo Credit: Cyndra MacDowall

Résumé : Amy Gogarty et Mireille Perron présentent un texte à structure de dialogue dans lequel les artistes se relaient pour fournir des descriptions détaillées de leur travail interdisciplinaire (incluant des installations et des performances multimédia, de même que l'enseignement en atelier et en histoire de l'art). D'un point de vue féministe et s'appuyant sur l'histoire de l'art, les auteures jettent un regard critique sur les structures de savoir et les systèmes de valeur patriarcaux au sein de l'art occidental. Le texte comprend un «lexique de résonances culturelles» qui définit les concepts hybrides suivants : allégories pédagogiques, mimétisme subjectif, pataphysique féministe, sémiotique incarnée, technologies anecdotiques et bestiaires éthiques.

AMY GOGARTY AND MIREILLE PERRON

LE PLAISIR DE MAL TOURNER LES CHOSSES / THE PLEASURE OF UNRULINESS

INTERDISCIPLINARITY, TRANSVERSAL
EPISTEMOLOGIES AND A FEW
SELECTED CHIMERAS/ARTWORKS

INTERDISCIPLINARY PRACTICE is often viewed as a confluence of methodologies. In the course of such convergences, structures of knowledge are displaced from one area of relevance to another, thereby transfiguring the field. These reconfigured translations or "transversal epistemologies" are chimerical hybrids, whose efficacy contributes to what we modestly call an "ethic of hope." What follows indicates in some measure the role these exotic formations play in our work.

PEDAGOGICAL ALLEGORIES

Location and context: The annual faculty exhibition at the Alberta College of Art and Design.

Amy Gogarty: In 1993, my husband photographed me gazing intently at a painting of a woman dressed for the opera. When I saw the photograph several

years later, I did not recognise the painting. For several months, I searched for a reproduction so I could learn more about the artist.

Eventually, I discovered the work, *A Loge at the Théâtre des Italiens* (1874), was by Eva Gonzáles, who appears in the art historical literature as an “attractive but inconsequential female artist.” This judgement derives, in part, from a portrait painted by her mentor, Édouard Manet, *Portrait of Mlle E.G.* (1870). My tableau, *La vie inconnue de Mlle E.G.* (1995), calls the status of the original photograph into question – is it staged? Is it a “true” record of my absorption in a painting I could no longer name? On a shelf below the photograph, I placed a short text describing the reception of Gonzáles’ work, partially screening it with stereotypical emblems of femininity such as a bird cage, a flower and a corset. My text further proposed a theory of the gaze accounting for a homosocial if not homoerotic pleasure of women looking at women looking. Gonzáles had painted her sister, also an artist, and I imagined a future in which women actively looking could constitute a form of agency. The tableau encouraged a re-reading of history replete with erotics, reflexivity, role and game playing (the sister/model is offering binoculars to the artist), while suggesting alternative interpretations of canonical works.

Mireille Perron: *Language Games* (1994) was produced in collaboration with my foundation students in Survey Art History. That semester, I taught two sections of Survey Art History to approximately 120 students. On the wall, I pinned a large blueprint of the College’s lecture hall, where we met twice a week. On the floor, I placed a painting turned upside down. The wooden stretcher acted as a border, an enclosure for a small robot toy that was activated when a viewer claps his/her hands. An audio tape accompanied these elements. I asked all of my new students to pronounce my name. More than 100 mispronunciations of “Mireille Perron” played on a tape loop punctuated by a dozen proper pronunciations of my name. None of my first year students had ever collaborated in an installation before. Many of them did not know it was a legitimate form of cultural/artistic activity. They said they really liked being part of the faculty exhibition. For the rest of the year in our course, they struggled to pronounce the names of Italian, French, Spanish, Dutch, Chinese, Japanese, Indian, etc., artists. Simultaneously, I also struggled to memorise all their names and to pronounce them well.

SUBJECTIVE MIMICRY

Amy Gogarty: In an essay Mireille wrote for my exhibition *Swan, & Plenty...* (1997), she identified a process of mimicry through which my works camouflaged or dissembled their status as paintings. Following Roger Caillois, whose *Mimicry and Legendary Psychasthenia* discussed the phenomenon of mimicry in insects, she wrote:

He [Caillois] offers that mimicry/camouflage, the ability to imitate one’s surrounding, to blend in, is not



AMY GOGARTY

Musée d'Orsay (1993), selenium-toned silver print used as component in
La vie inconnue de Mlle E.G., 1995

Photo: Courtesy the artist

Photo Credit: Raymond Gogarty

so much a survival function but the disintegration of the boundaries between body and space. Caillois compares the phenomenon of mimicry in insects to the psychosis of legendary psychasthenia, a disturbance in the relations between personality and space.... I offer that Gogarty's paintings function more as mimicries, as described by Caillois, than as appropriations. When the artist chooses an image, generally from a book, she mimics it to excess by repainting it over and over.... Just as the camouflaged insect gets lost in its surroundings and disappears, becomes invisible, loses meaning by excess, this process, this *mise en abîme*, if it is not acknowledged – if you are not looking for it as you would look for a camouflaged insect – renders the paintings invisible while, simultaneously, it is the only thing there is to see.

My paintings are close copies – mimicries – of images found in out-of-date encyclopaedias and marginal art history texts. Focusing closely on resonant images allows me to displace immediate personal interest onto my surroundings, and to experience or be “other than I am.” What is true of my individual paintings is also true of the structures I choose to frame exhibitions of my work. In *L'arbre de Diderot* (1999), exhibited at the University of Calgary, I used the *Tree of Diderot and D'Alembert or Detailed System of Human Knowledge*, first put forth in the *Prospectus* to their collectively edited *Encyclopédie*. The three main “branches” of the tree, Reason, Memory and Imagination, which organise the vast reservoir of human knowledge, structured the presentation of my paintings. Walls and pedestals were painted respectively green, terra cotta and violet to represent the three branches, and works with images related to these categories were hung. For example, the wall of Reason (from which natural philosophy or science derives) exhibited images of ducks, plants and geometric figures, while Memory (from which the study of history derives) bore images from the classical past. Objects borrowed from various university collections, including taxidermied ducks, mineral specimens and Greek coins, were displayed alongside the paintings to support the categories delineated by the French *philosophes*. On reflection, one might notice “category errors” in the exhibition of a somewhat worse-for-the-wear stuffed duck next to a carefully painted imitation of an eighteenth-century painting of a duck, or an “unusual meteor” or “monstrous mineral” (both “irregularities of nature”) next to a painting of a Boetian grave figure. Mimicry subverted structures of reasonableness, which were faithfully copied to the point that viewers were unsure where “fact” ended and “fiction” began.

Mireille Perron: In an essay Amy wrote for my exhibition *How many times...? concerning the addiction to the telling of intimate stories, or how to channel people's social energies in narrowly framed behaviours* (1994), she discussed how the project attempted, among other things, to deconstruct and reconstruct our positions as artists, instructors of art history and women. She wrote:



AMY GOGARTY

L'arbre de Diderot (1999), detail of case from the wall of Reason at the Nickle Arts Museum, Calgary. Bufflehead (*Bucephala albeola*, male) left and stuffed Northern Pintail (*Anus acuta*, male) right; acrylic on plywood paintings on wall behind are by the artist.
Photo: Courtesy the artist

Mireille and I both teach the Survey Art History at the Alberta College of Art & Design, and we both grapple with our complex ambivalence towards the Christian narrative structuring much Western art. How do we remain neutral expositors of the themes underlying images of patriarchal power, physical torture, misogynist imperatives, colonial conquest and decimation of whole continents of aboriginal peoples? And, given the sensibilities and beliefs of our students, the restrictions of publicly funded institutions and our own mandate to address art works with fairness, how do we articulate, restrain, and filter our personal attitudes in ways that permit a range of response to the work? In mediating these often thorny issues, we frequently exchange texts that clarify or exemplify these issues.

As part of the project, I invited Amy to direct a photo shoot, a cross-over between a Madonna nursing and a Pietà. I played the Madonna *lactans* role, while Kimberly White, a regular model at school, and Noland Denisson, a graduate student, took turns in our simulation of breast-feeding. It was important the actors be easily recognised in our small community and associated with our College. The collective spirit of the project implied we were aware of our agency and inscription in history. As active agents, we were doing more than unveiling patriarchal representations; we were actively partaking in the diffusion of new images of ourselves, even if as "enabling constraints." After all, why would we want to rewrite Art History if our very own bodies were not also at stake? And, needless to say, Amy and I have without doubt increased our pleasure and our ambiguity towards the numerous paintings representing women breast-feeding we analyse in our lectures.

FEMINIST PATAPHYSICS

Amy Gogarty/Jaune Ivoire: Being receptive to the pleasures of unstable identity, I occasionally set aside my staid art history teacher persona to operate as the avatar Jaune Ivoire, a dare-devil feminist pataphysician given to strange experiments with exotic ducks and high tech image resolution. In the summer of 1995, Jaune wrote a catalogue called *Pet Project* for Pam Bulla, who exhibited her collection of chalkware ornaments at Stride Gallery. Her essay took the form of a fiction in which P. agrees to participate in a scientific project mapping the differences between men's and women's brains with Positron Emission Tomography (PET) technology. To undergo the brain scan, she is asked to lie still and "think of nothing," but she uses the time to contemplate her upcoming exhibition. She thinks about how she had come to accumulate her collection:

In a way, P. felt like the author of a detective story whose principal characters were her plasters. Arranging them was like setting out the plot, meanings evolved from relationships between pieces. Introducing or removing elements dramatically altered the logic of the story. P.'s categories were often arbitrary. They denoted subjects – fruit, flowers, animals, peoples of the world – or functions – bookend, thermometer, string ball holder or bank. Some categories were entirely personal: children eating corn-on-the-cob recalled her Nebraska roots. The porous and shifting nature of these categories allowed her to script whole novels, which could only be read by those she chose, if at all.

Art History's hierarchical assumptions about value and authenticity are challenged by the identification of its psychological and ideological roots. Jaune used fiction and narrative to explore the phenomenon of collecting in a playful manner. Science and technology focused attention on museums, canons and habits of accumulation.

Mireille Perron: *Index of Intents ou elle a le vague à l'âme* (1996) was an installation with visual and sound elements. It was the result of a reflection at the cross-roads of medical, sensual and personal imagery. A textual *transcreation* of the exhibition took the form of a handout integrated as one of the visual components. Borrowing the format of a play, the text was written in collaboration with Amy, who, as my partner-in-crime, became – among other things – another mother of feminist pataphysics. The characters of this fictive encounter were intended, in a playful parallel manner, to embody different aspects of the visual work. They included the goddess Venus; the semiotic spirit of Joyce Wieland; several beavers (also from Wieland's work); Amy, as Prof. Jaune Ivoire and a few medical models. We described the fictive setting as a laboratory, a conceptual place for resistance located in the former Grace Hospital, which a misguided government health policy had recently decommissioned. Now re-inscribed as a world centre for feminist pataphysics, the laboratory was described as an extension of our Art College ACADP (The Alberta College of Art, Design & Pataphysics).

In one of the visual components, a homage to an early sculpture by Joyce Wieland, *The Spirit of Canada Suckles the French and English Beavers* (1971), in which a mythological female figure breast-feeds two beavers, I playfully (using stuffed beavers from The Bay's 350th anniversary) incarnate the figure myself. The results are displayed in a light box that recalls the medical act of looking at X-rays.

Artworks and medical illustrations are interesting places to consider problems of empathy and intellection when looking at bodies in representation. Artworks have been discussed more often in term of empathy, while medical illustrations attempt to remain in the domain of intellection. But both provoke ambiguous readings between empathy and intellection, especially when presented side by side. Both readings attract various forms of critical attention. From that point of view, they become fascinating accounts and embodiments of rhetoricity, or the acknowledgement that histories/stories often prefigure their own historiographic accounts. Histories/stories always include the story of the story-teller. In the context of Art History, Michael Ann Holly, among others, develops this concept of rhetorical resonance between works of art and their histories, between histories and their historiographic accounts and how one often prefigures the other.¹

EMBODIED SEMIOTICS

Amy Gogarty: In the eighteenth century, Charles-Louis Montesquieu, who loved to travel, wrote in his Italian journal:

When I arrive in a city, I always go up into the highest steeple or the highest tower, in order to see the entire

ensemble, before seeing the parts; and, upon leaving the city, I do the same thing, in order to fix down my ideas.

In 1998, I, too, travelled in Italy, curious to see if Montesquieu's method might work for me. I have trouble finding my way in foreign cities; the general view often escapes me, and I cannot always distinguish my memories from my expectations of a place. I hiked up as many hills and climbed as many towers as I could, but to no avail. As it happens, I suffer from vertigo, and I long for firm ground. Besides, I was rarely able to correlate my terrestrial experiences with the view from above. Map reading is not one of my fortes, and I continued to lose myself hopelessly amongst the maze of medieval city streets.

I did use the experience of my private performance for an artist book and exhibition of paintings, *Montesquieu's Tower*, which explored the embodied nature of erotics, perception and self-reflection. Before swooning, I managed to snap pictures of the panoramic views from the heights, which I could pore over in the security of my study. These views formed the basis for a book, which also reflected on a theory Roger de Piles proposed in the seventeenth century regarding the erotics of painting. Correlating the view from the tower with the experience on the ground mirrored cultivating the "correct distance" for viewing paintings: too close a proximity subjects one to the danger of being ravished by the artwork, while too great a distance prevents the image from producing its proper effect. As Jacqueline Lichtenstein writes: "Good eyesight allows vision to find the right distance in order to see the true nature of things.... It is a reflective vision that perceives what others cannot because it can see itself."²

Mireille Perron: *Fille de la Caisse Populaire* is an on-going performance whose locations have been multiple: ACAD, a few feminist conferences, a few artist's presentations, a videographic performance. The context also changes: an encounter, a lecture, an exercise, an event, a performance. The following script, therefore, is a composite:

I have noticed that when I speak English, people seem to listen to my accent for a while before they start listening to what I am saying. So, before I continue, to avoid misinterpretation, I would like to invite you to practice your listening and comprehension skills specifically in relation to my Québécois accent.

Fille de la Caisse Populaire Alphonse Desjardins et de l'Immaculée Conception, héritière de référendums avortés et locataire d'un terrain de golf miné, je n'ai jamais appris à attendre que le feu de circulation tourne au vert aux passages piétonniers. Citoyenne de Calgary, je préserve mon accent québécois, marque de ma différence, jalousement. Je suis une artiste/enseignante qui se dévoue à la circulation des désirs cruciaux.

[Key words from the following text are displayed by an overhead projector or a video screen.]

When I say **theorist**, I mean **theorist**.

And when I say **terrorist**, I mean **terrorist**.

When I refer to a **famous ism**, like **Futurism**, I mean a **famous ism**.

And when I say **feminism**, I mean **feminism**.

When I say **chorus**, I mean **chorus**.

And when I say **course**, I mean **course**.

So, for example, when I say that **I am a theorist who teaches a course dealing with feminisms**,

I do not mean that **I am a terrorist dealing with a chorus of famous “isms.”**

When I say **historical**, I mean **historical**.

And when I say **hysterical**, I mean **hysterical**.

When I say **male**, I mean **male**.

And when I say **mail**, I mean **mail**.

When I say **Fluxus** (referring to the historical art movement of the 60s, 70s) I mean **Fluxus**

And when I say **flux**, I mean **flux**.

So, for example, **when I say that one of my colleagues is an historical mail artist associated with Fluxus**, I do not mean **that he is an hysterical male artist in flux**.

But sometimes when I say **“be” sexual**, I mean **bisexual**.

Or I say **“unique”** and I mean **“eunuch.”**

And most of the time, when I say **warehouse**, I mean **whorehouse**.

ANECDOTAL TECHNOLOGIES

Amy Gogarty: For *L'arbre de Diderot* (1999), I provided a set of laminated “unguides” to the exhibition. These resembled official-looking museum guides, with illustrations and excerpted passages – anecdotes – from a variety of sources, all of which were carefully identified and cross-referenced. Like the walls and pedestals, they were colour-coded to relate to the three major divisions within the exhibition. However, the guides failed

as explanatory texts in that they did not actually refer to any of the paintings or artefacts in the exhibition. Fascinated by the persistence of organic metaphors at the heart of systems of absolute reason, I transposed Diderot's *Tree of Knowledge* to a subjectively edited *Knowledge of Trees*. My sources included arboriculture guides illustrating proper methods to prune and nurture trees in urban environments; a nineteenth-century québécois horticultural manual written in the form of a catechism; Maria Sibylla Merian's seventeenth-century report on a botanical abortifacient used by slave women in Dutch Surinam; popular texts on pagan beliefs and tree lore in modern-day Britain and various art historical essays looking at Flemish market paintings from the point of view of horticulture and economics. While the texts were loosely collected under Diderot's categories, for example, arboriculture under Reason, art history under Imagination, non-congruent texts were juxtaposed, and my own short writings were inserted unobtrusively among the more "authoritative" texts. Structures of knowledge are transformed by inserting one's own voice and subjectivity. Heterogeneity provoked allegorical or poetic readings of even the most objective or technical texts. The collected anecdotes forged a paradoxical path through a thicket of both canonical and marginal or overlooked texts.

ETHICAL BESTIARIES

Mireille Perron: *Le Bestiaire : Implications de l'instinct grégaire | The Bestiary: Instincts of the Herd* (1999... work in progress):

A live animal (nice dog) is placed in the position of looking at human beings looking at images of animals and returning their gazes. As suspected, the dog has a very limited interest in images of fellow species.

The dog is invited to perform/watch the viewers at specific times throughout the duration of the exhibition from a wooden watchtower placed in the middle of the gallery. The tower is approximately seven feet high. It is made of a square box (4 x 4 feet) mounted on a wooden structure. On each side of the box, there is a small window placed at human eye level. All care is made as to not inflict any stress on the dog(s).

The images, placed around the gallery, consist of forty-two cyanotypes (20 x 30 cm) of six North American animals (bear, beaver, moose, wolf, mountain sheep and bison). They are grouped in six series of prints, seven per animal. The subjects of the prints are educational plastic animals. The plastic animals are placed in front of the sun-print papers so they project elongated shadows of themselves. The animals are placed to give the illusion they are looking in various directions.

A short text accompanies each series. The following text accompanies the images of the beaver. The texts and images are installed on the walls so as to encircle the watch tower. They are based on Jorge Luis Borges' fictive ancient Chinese classification system that has also inspired this present text.³



MIREILLE PERRON

Homage to Joyce Wieland #1 (1996) (detail)

Light boxes, transparencies, magnifiers

6 x 35 x 10 cm each box

Photo: Courtesy the artist

Beavers can be divided into:

- a) recipes for beaver soup;
- b) performing in *The Spirit of Canada Suckles the French and the English Beavers* by Joyce Wieland (1971);
- c) used in The Bay's 350th anniversary window display;
- d) pawns in a certain Monsieur Lebeau's (1738) campaign to import beavers to Holland to build dams and sea walls. Being animals, Lebeau concluded they would be cheaper and easier to discipline than Dutch people.
- e) stuffed and suckling at my breasts in my *Homage to Joyce Wieland #1* (1996);
- f) dressed as Ninja turtles in Bill's nightmares;
- g) the subject of a heated debate (seventeenth century) between the schools of Medicine and Theology in Paris regarding its identity. Since the beaver's tail was seen as having scales upon it like a fish, the school of Theology realised that if the beaver was indeed a fish, it could be eaten on lean Friday without infringing Catholic regulations.
- h) Busy Beavers (the name of an escort agency in Vancouver).

LEXICON OF CULTURAL RESONANCES

Pedagogical Allegories: If we think of pedagogy as the art or science of teaching, and of allegory, following Craig Owens, as “the model of all commentary,” we can understand pedagogical allegories as articulations that open out and comment reflexively on the processes of teaching and learning. As markers of generosity, such allegories can indicate ways in which knowledge can be structured in accordance with productive and liberating narratives. Examples of artworks include: *The Project on Women + Mathematics* (1993) by Lynn Hughes; and *Believable if not always true* (1987) by Nell Tenhaaf.

Subjective Mimicry: Mimicry, as practised by insects and as noted by Roger Caillois, involves an obsessive attempt to camouflage one's physical self in the environment. In the form of psychosis known as legendary psychasthenia, a morbid erosion of the boundaries between persona and space develops. Used critically, mimicry can imitate conventional structures, thus insinuating parodic or playful elements into any critique of these institutions. In the process, ordinary boundaries of the self are challenged and transformed. Examples of artworks include: *The Rebel* (1982) and *Are You My Sisters?* (1994) by Shelley Niro, and *Suite Serpentin* (1998) by Paul Mathieu.

Feminist Pataphysics: At the beginning of the century, Alfred Jarry described the “indiscipline” of pataphysics as the science of imaginary solutions. Pataphysics was/is, like its companion real physics, a male domain. Still very few in numbers, feminist *pataphysiciennes* like to think of their works as the reinvention of gendered science through fictive narratives. Examples of artworks include: *We're Talking Vulva* (1990) and *Object/Subject of Desire* (1993) by Shawna Dempsey & Lorri Millan; *Par abrasion*, including *The Lofta Suit* (1993) by Barbara McGill Balfour; and *In Vitro* (1992) by Nell Tenhaaf.

Embodied Semiotics: Embodied semiotics are sign systems spoken through the body. The contingencies of the body are used critically to modify the bandwidth and transmission of shared messages. Examples of artworks include: *Ayum-ee-aawach Oomamawoman: Speaking to Their Mother* (1991) by Rebecca Belmore; *Fragile Heart* (1995) and *Velvet* (1997) by Laura Vickerson; and *Crimes against Nature* (1998) by Neil MacInnis.

Anecdotal Technologies: By their nature, anecdotes are fragments of larger narratives. As amusing or instructive asides, they are easily incorporated into traditional practice. However, when drawn from marginal contexts and used strategically, as suggested by Meaghan Morris, they can function as viruses infecting the canon of shared dominant narratives.⁴ Technologies are practical methods and principles for carrying out scientific or mechanical operations, including theories and actions linked to transforming our ways of thinking, feeling or experiencing different “modalities of being.” Anecdotal technologies, thus, make tactical use of fragmentary narratives to effect positive social transformation. Examples of artworks include: *Fault Lines: Measurement, Distance & Place* (1995) by Ingrid Bachmann and Barbara Layne;

"ouvrez les guillemets" (1997) by Jeannie Mah; and *The Einstein's Brain Project* (1998) by Alan Dunning and Paul Woodrow.

Ethical Bestiaries: Medieval bestiaries were among the best-known kinds of didactic literature in their times. They were an expanded version of the Greek and Latin *Physiologus*. Medieval bestiaries were a compilation of pseudo-science in which the fantastic descriptions of real and imaginary animals were used to illustrate points of Christian dogma. Writers described the world analogically and rarely contradicted their previous sources. When they saw a new animal, for example, the walrus, they sought descriptions that already existed to explain it. They would look into Aristotle and Pliny's natural histories for analogy. If Pliny described an animal with two horns and called it a bull, then you would described the walrus as a bull that lived in the sea. An awareness of the mixture of mythological and scientific discourses, which are in themselves extraordinary chimeras used to describe other chimeras, forms the base of more recent bestiaries we would like to name as ethical. Examples of artworks include: *Dreamland* (1990) by Carroll Taylor-Lindoe (previously Moppett) or *Le Musée des Traces* (1989) by Irene Whittome.

NOTES

1. Michael Ann Holly, "Wölfflin and the Imagining the Baroque," in *Visual Culture: Images and Interpretations*, Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, eds., Hanover: Wesleyan University Press, 1994, pp. 347-364.
2. Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, trans. Emily McVarish, Berkeley: University of California Press, 1993.
3. Jorge Luis Borges, "The Analytical Language of John Wilkins," in *Other Inquisitions 1937-1952*, trans. Ruth L.C. Simms, Austin: University of Texas Press, 1964, p. 103; also re-cited among others by Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Random House, 1970, p. xv.
4. Meaghan Morris, *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading Postmodernism*, London: Verso, 1988, p. 7, as quoted in Elsbeth Probyn, *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*, London: Routledge, 1993, p. 11.



MARIE-JOSÉE LAFORTUNE

Les jours heureux (1998-1999), an intervention with the collection
plaques in maple wood with silk screened text
10.2 x 15.2 cm each

Photo: Courtesy the artist and the Beaverbrook Art Gallery
Photo Credit: Gammon Photography

Résumé : Curtis Joseph Collins aborde les changements qui marquent la pratique contemporaine de commissariat en analysant deux expositions in situ dont il fut le commissaire alors qu'il était à l'emploi de la Beaverbrook Art Gallery au Nouveau-Brunswick : une installation de Marie-Josée Lafortune et une performance de Claudio Rivera-Seguel. L'auteur avance que ces deux projets déconstruisaient le pouvoir de validation du musée : Lafortune par une critique féministe des collections de la Beaverbrook et Rivera-Seguel par une action anti-artistique qui mimait les structures institutionnelles.

CURTIS JOSEPH COLLINS

CURATING CONTEXT, AND CREATIVITY

THE STEADY GRAVITATION of both installation and performance art from artist-run centres to public galleries over the past twenty-five years has altered the standards of curatorial practice in Canada. This phenomenon can be attributed to the impact of context on these respective artistic fields, as well as the mainstream engagement of deconstructive discourses. Such cultural shifts have brought about collapses in the critical distance between artists and public gallery curators, as each begins to transverse the traditional territory of the other. The following discussion reflects on my work as the former head curator of the Beaverbrook Art Gallery, with regard to how an installation by Marie-Josée Lafortune and a performance by Claudio Rivera-Seguel were the catalyst for interdisciplinary processes.

The Beaverbrook Art Gallery in Fredericton, New Brunswick was founded in 1959 by the first Baron Beaverbrook (Max Aitken, 1879-1964), a newspaper mogul, financier, and politician, raised in New Castle, N.B. Over the past forty years the institution has experienced steady growth primarily through

philanthropic and corporate funding initiatives, including the addition of three wings to the original building. The focus of the gallery's collection are eighteenth-, nineteenth-, and early twentieth-century British painting, and nineteenth- and twentieth-century Canadian painting. This unique privately-funded venue did not become New Brunswick's official art gallery until 1994, and the public designation was coupled with a greater commitment to contemporary art. Such a new mandate afforded an opportunity for the Beaverbrook Art Gallery to investigate practices that it had yet to acknowledge, and Lafortune as well as Rivera-Seguel would effect radical breaks with the institution's conservative history.

My visual arts background prior to arriving in Fredericton featured a variety of curatorial projects involving young and mid-career artists, as well as graduate studies in art history. I first became involved with artist-run centres in 1988, during a two-year term as the director/curator of the White Water Gallery in North Bay, Ontario. Following a move to Montréal, I joined Galerie Article and served on this artist collective's board of directors from 1991 to 1994. As an employee, volunteer, trustee, and curator at these production-oriented exhibition venues my responsibilities included organizing, promoting, and facilitating the creation of ephemeral and site-based projects. From 1990 to 1994, I also completed a Master of Arts degree at Concordia University in the department of art history, and since 1995 have been a Ph.D. candidate in the department of art history and communications at McGill University. Much of my scholarly work has focused on understanding how Western methodologies are constructed, in order to effectively traverse the dominant narratives of Canadian art history. Hence, the principal curatorial tools that I brought to the Beaverbrook Art Gallery were skills cast from the studio-like environment of installation and performance shows tempered with an academic interest in strategies that contest hegemonic cultural coding.

During the 1980s the prominence of installation and performance at artist-run centres compelled public galleries and more daring commercial galleries in Canada to initiate an expansion of their contemporary programming beyond formal painting, sculpture, and printmaking practices. This situation demanded that public gallery curators make allowances for the unpredictable character of site-based creations, while artists in these emerging disciplines began to test the parameters of institutional settings. In New Brunswick the provincial government's limited support of cultural industries has hindered such experimental arts from gaining access to mainstream public forums. Fortunately, artist-run centres that opened in Sackville, Moncton, and Fredericton in 1970s and 1980s, continue to exhibit a full range of contemporary art practices. As the new head curator of The Beaverbrook Art Gallery in 1997 I wanted to address this lack of exposure, through series of performance and installation projects featuring artists from the Maritimes and across Canada. The two events under consideration here were conceived as reflexive investigations of the institution's validating capacity, that would introduce the gallery's members and public to a broader range of cultural practices and readings.

Montréal artist Marie-Josée Lafortune, who has served as the director of the artist-run centre Optica since 1993, was invited to utilize the gallery's collection and

permanent displays for the production of an installation. Canadian/Chilean artist Claudio Rivera-Seguel, who has worked mostly outside the commercial, public, and artist-run systems using guerrilla tactics, was asked to design a performance addressing the gallery's exterior and grounds. Hence, the theoretical axis of both projects was rooted in a post-modern concern with authority, as Lafortune and Rivera-Seguel were encouraged to make "an unexpected move" on the institution.¹ Such contextual fixing proffered the moments when my role as curator overlapped into the respective practices of these artists, thus eroding the traditional separation between producer and analyst. Another important consequence of this deconstructive programming effort at the Beaverbrook Art Gallery, which by the mid 1990s had become common place in most public galleries, was that the institution received project and operational grants from The Canada Council for the Arts for the first time in its five-year public existence.

The choice of Marie-Josée Lafortune was based on her method of appropriating imagery from public art holdings, which she transforms in relation to their site of reproduction. For example the artist used a postcard image of Claude Tousignant's 1967 painting *Accélérateur chromatique* as the starting point for her 1992 residency in Saint-Jean-Port-Joli, Québec along the Lower Saint Lawrence River. After learning of the region's long history of craft production Lafortune determined that the infamous Montréal artist's target-like work, owned by the National Gallery of Canada, would lend itself to replication as a braided rug. She then hired one of the few remaining craftswomen in the area, Émilienne Charest, to create *Copie (d'après Claude Tousignant)*, an object that blurs the socially manufactured boundaries between domestic and fine arts.

Preliminary exchanges between Lafortune and myself centred on the investigation of how the Beaverbrook Art Gallery validated cultural objects, and the conditions necessary to create an exhibition that could pose such a question. The emphasis it was agreed would be on the institution's Canadian collection, which lacked a permanent display room at the gallery. During a pre-show residency we discussed general methods of affecting the parlour-like settings of British and European art in the East Wing's Max Aitken and Hosmer-Pillow-Vaughn galleries. An installation featuring Canadian works in the temporary exhibition gallery that provided access to these permanent displays would foster a new reading of Lord Beaverbrook's legacy. As curator of Lafortune's show, at no point did my responsibilities entail the standard procedure of making a studio visit to select a body of work. Rather, I guided her process of critiquing the collection and altering those unchanging signs of the institution's identity. Such unconventional activities required special permission from the gallery's executive director Ian Lumsden, and therefore my role in the project flowed from the negotiation of Lafortune's contextual parameters.

Marie-Josée Lafortune's resulting fall 1998 exhibition *Les jours heureux* featured a selection of paintings by Canadian women artists, hung from floor to ceiling along three walls. Interspersed among the works was a series of small plaques bearing the names of nationally and regionally recognized female artists not represented in the The

Beaverbrook Art Gallery's gender biased holdings. On the other side of the room, separated by a temporary wall, was a memorial to the recently deceased artist Joyce Wieland that took the form of an enlarged newspaper obituary set inside a light box. The Max Aitken gallery's display of historic British paintings was modified by Lafortune via the placement of a veil made from organza over Joshua Reynold's 1781 portrait of *Mrs. Thrale and her Daughter Hester (Queenie)*. Silk screened in the middle of the fine fabric is a quote from an eighteenth century London newspaper, making reference to the sitter's ostracism from British society due to her rejection of patriarchal morals. The artist also removed a seventeenth-century English chest from the Hosmer-Pillow-Vaughn gallery's selection of historic European furniture, and replaced it with a glass replica to underline the absence of feminine production within such a standard museological arrangement. Situated on top of the replica was a glass doll house created by Marie Pratt, a nationally known artist from Fredericton, called *House Inside My Mother's House* of 1995. Thus, Marie-Josée Lafortune undermined the repressive "paternal law" common to public and private cultural institutions, while celebrating the recently acquired rights of women in Canada to fully participate in these forums.²

The exhibition catalogue for *Les jours heureux* replicated the graphic design used for the gallery's first publication issued in 1959, and it provides a comprehensive listing and selected reproductions of those works in Lord Beaverbrook's original gift to the province of New Brunswick. Jointly conceived by the artist and myself, this new publication provided yet another layer to the show's reflexive process. In the catalogue's foreword the gallery's executive director accounts for the collection's lack of "gender balance" with regard to "official art world" directives.³ Such self-criticism was foreign to an institution that had never produced an installation show, nor allowed artists to affect its permanent displays in any fashion. The media responded well to Lafortune's show, and it appeared on the cover of the New Brunswick Telegraph Journal. In her article for the province-wide daily newspaper Amy Cameron made the following remarks: "In a brave and unusual move, the conservative Fredericton gallery has thrown open its vault to the Montréal artist and curator. The result is a moving tribute to Canadian women in art... and a subtle suggestion to break open our history."⁴ As an artist-curator Lafortune assumed part of my authority over the Beaverbrook Art Gallery, while leaving an opening for me to participate in setting her installation's æsthetic trajectory.

The selection of Claudio Rivera-Seguel was made with regard to his history of unsanctioned anti-art performances, particularly those acts of civil disobedience directed at major public galleries and museums. In 1993 the artist dragged an empty barrel, used by a nearby homeless community for heating purposes, to the front entrance of New York's world renowned Museum of Modern Art. With an American flag draped over his shoulders Rivera-Seguel then doused gasoline on a collection of the most celebrated American art magazines, including *Art in America*, *Artforum*, and *Artnews*, and set them aflame. Moments before the police arrived he extinguished the fire with red paint, and fled on foot to avoid being arrested. Entitled *Barbecuing America at the M.O.M.A.* this performance was a reaction to the disparity of wealth distribution in the United States, as the artist defiled luxurious sites of communication where culture and economics converge.



MARIE-JOSÉE LAFORTUNE

Sans titre (1998) (envelopment of Joshua Reynolds' painting *Mrs. Thrale and her daughter Hester Queenie*, 1781)
 organza with silk screened text, 150 x 142 cm
 Photo: Courtesy the artist and the Beaverbrook Art Gallery
 Photo Credit: Gammon Photography



Claudio Rivera-Seguel's project entitled *LUZ=LUZ* featured an international series of site-specific gallery installations, performances, and outdoor public art displays, as well as a web site all transpiring over the course of 1999 and 2000. However, the discussion here focuses exclusively on his *arte≠arte* performance on the evening of July 9th, 1999 in Fredericton. This event which took place on the gallery's grounds was fashioned to mimic the institution's protocol for corporate-sponsored opening receptions held for more traditional art exhibitions. The Honourable Andy Scott, Fredericton's Federal Member of Parliament and Canada's former Solicitor General, was the invited guest of honour and he officially launched the gallery component of *LUZ=LUZ*. Musical entertainment at intermittent periods throughout the evening was provided by *In Motion*, a nine-piece classical ensemble. Refreshments were served from two licensed bars on the front lawn, and a caterer provided food tray service to the invited guests. Over three hundred people in semi-formal dress were in attendance, an exceptionally large turn-out for a young experimental artist from outside the Maritimes. Under these circumstances again my role as curator did not entail culling art, rather I had to reproduce a particular institutional environment that Rivera-Seguel could foil through acts of disrespect and absurdity.



CLAUDIO RIVERA-SEGUEL

arte#arte (1999)

performance

Photo: Courtesy the artist and the Beaverbrook Art Gallery

Photo Credit: Gammon Photography

The *arte#arte* performance started when Rivera-Seguel, having changed from his blazer and trousers into a tattered shirt and jeans, appeared unannounced in the crowd with a live sheep in tow. As the guests gathered around him he proceeded to pour motor oil from a plastic container over a not equal sign constructed from logs positioned in front of a window wall on the West Wing, which was then soaked with the remaining liquid. Next the audience was led to the rear of the building, which borders on the Saint John River. The artist proceeded to fill a bucket with water at the nearby river bank, and wet down a not equal sign fashioned out of rocks and manure on the back lawn. After throwing the remaining water on the building, the sheep was tethered to a tree and Rivera-Seguel moved on. Using a bucket of local butcher's blood he created another version of the same mathematical symbol on an embankment beside the Marion McCain Atlantic gallery. This new wing's polished granite surface was then splashed with blood. Upon returning to the front lawn of the East Wing, the artist removed a tarp from a not equal sign made out of cardboard boxes filled with provincial government documents. Rivera-Seguel doused the large configuration with gasoline and insisted that I set the boxes aflame. It was at this moment that my participation extended directly into the creative act, as the artist gave up his exclusive power over the performance. The fire burned for about three minutes and while I extinguished it the artist left the reception marking an unofficial close to the evening's events.

The *LUZ=LUZ* exhibition catalogue, designed by the artist, functioned as a prop for *arte#arte*. Distributed on selected pages throughout the publication are Rivera-Seguel's new commandments rendered in large type face, which are exaggerations of the famed ten commandments from the Holy Bible's Old Testament. They include: "REJOICE THE OVERWHELMING EMPTINESS OF YOUR CONVERTED SOULS."⁵ During his performance the artist recited these commandments from the catalogue, and managed to get most of the rather well-healed crowd to repeat after him in a public prayer-like fashion. Not all of the gallery's members who attended the evening were so enthusiastic about the "infantilist position" Rivera-Seguel had assumed to mock the gallery's validating power.⁶ Trustees on the board of directors later received unofficial complaints that such art encouraged vandalism. However, the media were impressed by the event, as evident in Ray Cronin's review of *arte#arte* for *Arts Atlantic* magazine. "Claudio Rivera-Seguel's project directly challenged the viewer, the institution, and the very notion of art.... The appropriation of the stuffy institutionalism of the Beaverbrook by an aggressive anti-æstheticism was a watershed event for this gallery."⁷ A photograph of the artist standing beside me while I lit the gallery's lawn on fire accompanied Cronin's article, as further proof of how Rivera-Seguel violated the gallery's authority and implicated its curator in his anti-art stunt.

The movement of artists and curators from artist-run centres to public galleries since the 1970s in Canada has nurtured the development of interdisciplinary practices. From a curatorial perspective this phenomenon of overlapping can occur when installation and performance are employed to deconstruct institutional settings. Hence, my interactions with Marie-Josée Lafortune and Claudio Rivera-Seguel at the Beaverbrook Art Gallery represent an occupational growth. The job of negotiating *Les jours heureux's* parameters and partaking in *arte#arte's* action were creative functions. However, as gallery curators venture into the artist's terrain via contextual directives their authority is compromised, perhaps a necessity for public art venues interested in divesting themselves of narratives that deny cultural fluidity.

NOTES

1. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 16.
2. Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1996, p. 159.
3. Ian Lumsden in M.-J. Lafortune and C.J. Collins, *Les jours heureux*, Fredericton: The Beaverbrook Art Gallery, 1998, p. 7.
4. Amy Cameron, "Women of Paint," *The New Brunswick Telegraph Journal*, Saint John, October 15, 1998, p. A1.
5. Claudio Rivera-Seguel, *LUZ=LUZ*, Fredericton: The Beaverbrook Art Gallery, 1999, no page number.
6. Hal Foster, *op. cit.*, p. 159.
7. Ray Cronin, "Claudio Rivera-Seguel: *LUZ=LUZ*," *Arts Atlantic*, Vol. 17, No. 1, 2000, p. 17.



PETER WHITE AND JAMELIE HASSAN

Hoopoe Curatorial: Calcutta International Book Fair (Seagull Books in background), February 1999.

Photo: Courtesy Hoopoe Curatorial

Photo Credit: Ron Benner

Résumé : Joan Borsa s'intéresse aux changements critiques à l'œuvre dans les principes organisationnels de la pratique de commissaire, et qui dérivent d'une existence accrue d'expositions temporaires présentées à l'extérieur des musées et des galeries. Elle met également en relief les différences qui existent entre les pratiques indépendantes de commissariat en Europe (plus précisément, en France) et au Canada en donnant des descriptions détaillées de trois projets organisés par des commissaires établis au Canada, soit Peter White et l'artiste Jamelie Hassan, Sylvie Gilbert et Henry Tsang.

JOAN BORSA

POST-INSTITUTIONAL CURATING

NEGOTIATING INDEPENDENT
CURATORIAL PRACTICE IN CANADA

SINCE THE 1970s curatorial practice has undergone many transformations, evolving into a heterogeneous field of unprecedented activity. During this period curatorial roles and responsibilities have moved far beyond the display of art that has already found its way into the museum, becoming just as involved with the display of ideas, values and politics which determine how art and culture are regarded. In part this is due to a widespread shift within museums of modern and contemporary art, a shift from a preoccupation with the acquisition, care and display of permanent collections, to an emphasis on the production and presentation of temporary exhibitions, a mid to late twentieth century phenomenon which has radicalized the ways we perceive both the museum's and the curator's role.

But just as important are the re-configurations within curatorial practice itself, particularly the expansion in the "types" of curators now functioning in the field, and the broader range of activities, issues and audiences their practices address. While museum and gallery exhibitions have been the primary site where most of the public encounter art, there is no longer any consensus on what form an exhibition may take,

where it will be staged, which public it is directed at, or how a relationship with an audience is negotiated or sustained. Within this destabilized terrain curators are demonstrating that exhibitions are only one way, among many, of working with contemporary art, and that the museum or gallery is only one possible site where art and curatorial projects might be experienced.

CONFORMING AND DISSENTING POSTURES

As curators select sites and activate situations outside of what they often experience to be a conforming and homogenizing climate within museums of modern and contemporary art, they demonstrate a desire for greater professional independence and for more direct forms of interaction with the public. In these instances communication with an audience is no longer a logical outcome of one's most recent offering at the usual "institutional" venue, but a more considered and deliberate exchange which incorporates the public and public space as "active elements" of curatorial production. In one of the earliest articles (1971) to explore the critical climate of contemporary curatorial work, American critic Edward Fry proposed that once curators turn their attention from collections to temporary exhibitions of contemporary art, they frequently discover that contemporary art leads them into more direct contact with the ongoing life of their communities.¹ But Fry also reminds us that the complicated relationships between boards of directors and professional staff, as well as the political "strings" attached to the disbursement of public monies to the arts, make it extremely difficult for curators and museums to maintain their "professional autonomy" and pursue "a greater involvement with the cultural and social issues of their communities"² on their own terms.

In another significant article published in 1975, British (turned American) critic and curator Lawrence Alloway lays the ground for future curatorial initiatives. Focusing on the "institutional dynamics" surrounding the museum curator's practice, he emphasizes that too many "pressures tend to keep curators in conforming rather than dissenting postures."³ Alloway went on to say that "Curators, instead of maintaining intellectual independence which can be equated with cultural responsibility, have allowed decisions to slide from their hands to others."⁴ Although at first Alloway seems short-sighted in suggesting that curators alone control the ways their decisions are made, he does go on to analyse the ways major art museums were developing partnerships with dealers and collectors and permitting the market place to influence curatorial production. As individual curators faced the reality of working in isolation, separated from their colleagues at other museums and galleries, and were repeatedly put in compromising situations in which they were supposed to keep directors, trustees, artists, dealers, collectors, politicians and tax payers happy, Alloway cautioned that a great "curatorial dim-out" was underway. Clearly the professional environment supporting a critically reflective curatorial practice in the late 1960s left much to be desired. If contemporary curating was to meet its critical and social potential, the

working conditions within galleries and museums and the growing tensions over shifting interpretations of curatorial roles and functions would require much more attention. The development of a sub-division of independent practitioners (beginning in the 1970s), whose primary responsibilities and functions would no longer be institutionally driven, is one indication that curators were finding ways to re-structure the conditions and terms of their practice in order to maintain some degree of creative and intellectual autonomy.

RECONFIGURATIONS: FROM CURATOR OF COLLECTIONS, TO CURATOR OF TEMPORARY EXHIBITIONS TO CURATOR OF INDEPENDENT PROJECTS

What both Edward Fry and Lawrence Alloway make clear is that late twentieth century curating is no longer the “behind-the-scenes” profession, which, since the birth of the museum in the late eighteenth century, has been tied to the care and display of collections.⁵ The transition from tending to the past to the production and presentation of temporary exhibitions of contemporary art represents a major shift in curatorial functions. As Nathalie Heinich and Michael Pollak have more recently suggested, curatorship in the later part of the twentieth century underwent a transformation of enormous proportions – a breaking down of standardized curatorial duties and a shift in what constitutes the criteria of curatorial competence: originality of authorship in the arena of temporary exhibitions became the new priority.⁶ As the phenomenon of the temporary exhibition developed into a unique site of intellectual and artistic production, capable of attracting specialized participants through the role of the “guest curator,” Heinich and Pollak propose that the function of the “exhibition curator” became distinct from that of the “museum curator”⁷ – indeed, developing a creative autonomy and public persona which closely resembled the film director or “auteur.”⁸

Despite the significance of Heinich’s and Pollak’s comments – particularly their ability to have us see how the “re-distribution and re-definition of curatorial functions”⁹ re-orient the direction of contemporary curatorial work – most of their examples are specific to Europe and France, and continue to tie curatorial production to “exhibitions of art” within established museum contexts. What the independent curator in Canada, for example, does under the umbrella “temporary exhibitions” not only challenges long-held assumptions about the nature and function of contemporary curating but frequently leaves the museum and gallery far behind. Similarly, Heinich’s and Pollak’s French model of specialized guest curators or “exhibition auteurs,” hosted and usually invited by established galleries/art museums or international art events, has little in common with the self-employed Canadian independent curator who, for the most part, knocks on doors to create interest in her/his ideas and proposals, produces not only exhibitions of art but a variety of arts-related projects, and works

in diverse settings including gallery/museum sites and non-art, non-museum contexts. While there may be some parallels between the increase in guest curators in France and the increase in independent curators in Canada over the past three decades, the distinctions in these countries' art museum/gallery histories are enormous. It is important to keep in mind that in Canada curating only began to develop as a professional field since the 1950s. Although in this essay I cannot develop the contexts surrounding Canadian curatorial history, it has been shaped by activities within the artist-run system as much as by the more official public art museum environment.

Furthermore, Heinich and Pollak do not discuss how the burgeoning interest in "signature" "exhibition auteurs" is associated with notions of spectacle, global tourism and box office appeal. In any discussion of the evolution of the "temporary exhibition," it is crucial to consider how major art museums are invested in novel exhibitions of "international" value. In a competitive and globalizing climate, the production of exhibitions, like any other production, is likely to be affected. Temporary exhibitions have not only become sites of intellectual and creative potential, they have also become highly crafted commodities with exceptional market value. The increased numbers of biennales, blockbusters and mega-scale exhibitions whose "spectacular effects and festivalizing nature" promote "an illusory world view"¹⁰ are indicative of a larger homogenization of museum exhibition practice. In this packaging and traveling of art and culture, the "international" exhibition, as a particular form of "temporary exhibition," is treated as a comprehensive global statement, as if "the terms of discourse" are "pre-existent and mutually agreed upon."¹¹

As curator Clémentine Deliss has suggested, artists and curators have tended to rely on the legitimizing mechanism of the art museum with the Euro-American art world tending to shape the debates.¹² More recently as Deliss and others suggest there has been a pronounced increase in activity away from the gaze of major centres and art galleries,¹³ with a greater emphasis on the dynamics of public access and participation in producing culture.¹⁴ As if responding to a recommendation by cultural theorist James Clifford that "we need a form of curating which is prepared to take greater risks in the ways it challenges dominant and particularly international models," many recent curatorial projects present themselves as "exhibitions-in-process" or "exhibitions-in-transition." Rather than conforming to the highly crafted, aesthetically refined, ready-for-any-museum-anywhere model, many recent curatorial projects instead reveal a commitment to connecting the content and form of the curatorial projects to the particularities of the communities where they are staged. Aware of the implications of parachuting pre-packaged products into radically disparate art galleries and museums in distinct cultural and social landscapes, many curators are initiating context-specific projects, conceptualized with specific communities and situations in mind. In these projects, as James Clifford has suggested, "the organizing principles of exhibitions," and, by extension, *the organizing principles of curatorial practice*, are not only more openly accounted for, but also, open to the interpretation and participation of others.¹⁵

SHIFTING TERMS AND FORMS OF CURATORIAL PRACTICE: SOME INDEPENDENT PROJECTS

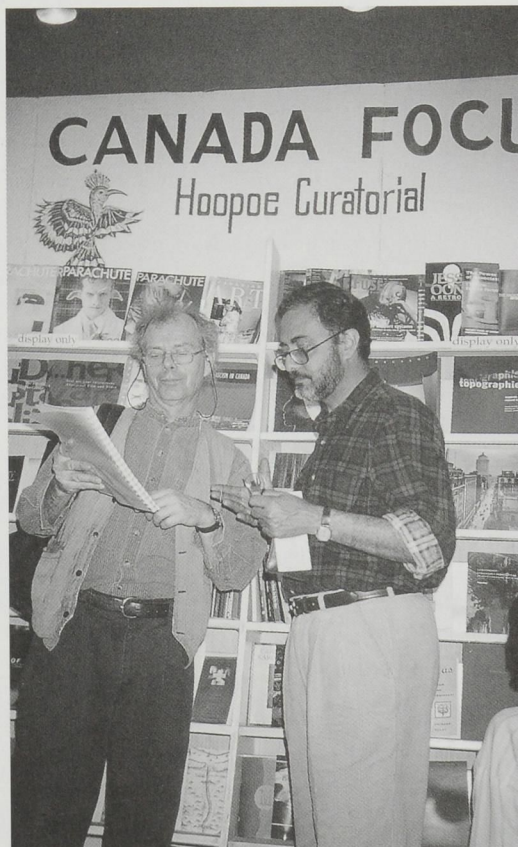
Keeping in mind Lawrence Alloway's notion of "conforming and dissenting postures," I will now turn to a discussion of three recent Canadian projects which demonstrate how independent curatorial practice has contributed to redefining the parameters of contemporary curatorial work. All three of the projects I discuss place a growing emphasis on exploring "the process" of producing culture and a de-emphasis on the final exhibition or cultural product. In these projects the curator's role is not that of an expert or cultural authority who produces exhibitions for others to consume, but is more akin to a facilitator engaged in the dynamics of agency, dialogue and exchange. This is no longer a behind-the-scenes curator but an extremely visible and public figure whose labor, motivations and investments are more openly accounted for. Significantly, in the examples I present, curatorial work is not reserved for formalized art contexts such as art museums or institutes of contemporary art, and the form of the exhibition or curatorial project is adjusted depending on the contexts and issues explored.

Project #1: Peter White and Jamelie Hassan – "Hoopoe Curatorial"

In 1999, in a project involving an exchange between India and Canada, independent curator Peter White and artist Jamelie Hassan resurrected the notion of a traveling exhibition but instead of focusing on art objects they displayed Canadian art exhibition catalogues. Within the context of the Calcutta international book fair and under the auspices of their curatorial collective "Hoopoe Curatorial," White and Hassan shared a booth with Calcutta-based publisher Seagull Books. Their "exhibition" consisted of approximately four hundred Canadian art exhibition catalogues, all donated by artists, galleries, curators and publishers, three sets of which they subsequently donated to three prominent libraries and art centres in Baroda, New Delhi and Calcutta.

PETER WHITE AND JAMELIE HASSAN

Hoopoe Curatorial: Display of Canadian art exhibition catalogues at the 1999 Calcutta International Book Fair with Ron Benner (left) and Naveen Kishore, editor Seagull Books (right)
Photo: Courtesy Hoopoe Curatorial
Photo Credit: Peter White



Given the large numbers of exhibition catalogues produced in Canada and the inadequate methods of their distribution and promotion, White and Hassan's selection of an animated site of intellectual trade – which highlights the exchange of information, ideas, and discourse across nations, cultures and disciplinary bases – functions as an important reminder that we can be more strategic in inserting our ideas and production into contexts of international dialogue. Through what Peter White terms "the physical movement of knowledge between countries, cultures and places,"¹⁶ Hassan's and White's collaboration builds on their mutual engagement with postcolonial and interdisciplinary debates. Equally significant is the way this project negotiates the dynamic between contemporary art and everyday life – in White's and Hassan's "exhibition" the audience does not travel to an established art museum to see the latest offerings, but encounters a situation in which critical dialogue about art, as well as other topics, is part of a larger context of social, cultural and intellectual exchange. One can not help but draw comparisons between this approach to inter-national, inter-cultural dialogue and the well traveled road to *Documenta* or the *Venice Biennale*, which, as well-established art world spectacles embedded in mass audience consumptive viewing, leave little room for inserting independent production or questioning the process of participation in producing international culture.

Project #2: Sylvie Gilbert – Performing Documents

In an in-process project addressing performance art in Canada, curator Sylvie Gilbert focuses on producing an archive which will contribute to the process of recording and animating a history that is quickly fading out of view. In her project entitled *Performing Documents*, Gilbert acknowledges that there is no easy way (and no existing template) to "exhibit" past performances. Assembling an archive consisting of props, visual images, publicity, memorabilia, oral accounts, critical reviews, etc., which will recall, document and animate specific performances, is in itself a crucial part of what the project will accomplish. At one point Gilbert was to stage versions of these archives in multiple public contexts, such as at an annual performance festival and on an internet site. Having recently shifted her status from an independent curator to a full-time curator in a public art gallery, she now faces the challenge of reformulating her ideas within her current institutional context. Gilbert's conceptual framework, however, remains the same. Over an extended period of time she will re-present about one hundred Canadian performances. Working with others to develop the archives, and when possible, to recreate portions of past performances, either Gilbert or one of the artists would be present on a regular basis interacting with visitors about the individual performances, a methodology which proposes the role of curator as researcher, facilitator, and animateur – in this instance initiating an on-going collaborative process committed to filling in missing archives within Canadian visual art history. Gilbert's project raises many pertinent questions surrounding the application of curatorial practice and the implications of the models and methods we employ. How does a curator conceptualize an exhibition or project which is not reliant on existing art objects? In the case of performance art, what constitutes an exhibition? What does it mean to curate "a process" which will facilitate the production of a visual art history? Of course Gilbert could simply "write" about various performances, but obviously text alone will not relay the physical, material and experiential dimension

of a practice based on live interactions with an audience. Rather than simply adapting an existing model of exhibition presentation or art historical research, Gilbert maintains that in the case of performance art, curators must be prepared to re-imagine the methods and forms of presentation they employ. Gilbert's project also reminds us that although many gaps exist in our Canadian visual art history, few Canadian museums or galleries are able to provide in-house curators with adequate time to research projects of this nature. Independent curators who do pursue long-term research are usually in the position of funding their own work with no guarantee of future institutional support. Gilbert's recent acceptance of a full-time position will inevitably affect the way her project proceeds. Her particular circumstances are indicative of the ways many Canadian curators are attempting to juggle both the economic stability and the creative autonomy curatorial research requires.

Project #3: Henry Tsang – *Self Not Whole* (co-curated with Lorraine Chan) and *Racy Sexy* (co-curated with a committee of nine)

Openly challenging the perception that contemporary art and non-art audiences are by nature antagonistic, Vancouver based artist-curator Henry Tsang co-curated two exhibitions of contemporary art, *Self Not Whole* (1991) and *Racy Sexy* (1993) in non-traditional art venues. In *Self Not Whole* Tsang and Chan located their project in the heart of Vancouver's Chinatown at the Chinese Cultural Centre (CCC),¹⁷ activating a process of negotiation and debate surrounding the boundaries between generational, traditional and contemporary cultural values. Despite the curators desire to work within a venue where both their backgrounds as Chinese-Canadians and their status as contemporary artists and curators were equally accounted for, they discovered that in their attempt to facilitate and install new work by artists in a space not easily adapted to contemporary production, they neglected to fully inform the host organization, the CCC, what the artists were planning. After the event, Tsang reflected on their methods, explaining that many tensions had developed unnecessarily because the curators, although Chinese-Canadian, had had minimal previous involvement with the organization and for the most part were perceived as strangers who imposed avant-garde artistic values alien to many of those associated with the Chinese Cultural Centre.¹⁸ Nonetheless, in actively structuring the possibility of dialogue between specialized art and non-art audiences, as well as between differently positioned members of the Chinese community, Tsang and Chan enacted a situation that theorist Edward Said has called a "program of interference"¹⁹ – a situation where specialized disciplinary knowledge and/or critical practices make connections with audiences, constituencies and communities that may initially appear to organize themselves and their functions in oppositional terms. In his next curatorial project *Racy Sexy* Tsang worked with a curatorial committee who continued their affiliation with the Chinese Cultural Centre but expanded into nine different community-based centres and public facilities such as Vancouver's main public library, the Carnegie Centre and the Aboriginal Friendship Centre where the work of thirty-three contemporary Canadian artists was presented. While the project's emphasis on the intersection of race, culture and sexuality held the potential to pose greater challenges than *Self Not Whole*, the process of negotiations held few surprises. In both projects the invitation to mix and cross difference suggests that curatorial negotiations should not only be



reserved for one's interactions with artists, galleries and audiences specializing in contemporary art, that is, one's art milieu, but also need to consider the broader range of audiences and communities where the project is presented. Tsang's collaborative curatorial practice not only demonstrates how artists and curators initiate professional independence but reveals a need to enter into more direct forms of interaction with one's audience, incorporating the public and public space as "active elements" of curatorial production.

In these specific curatorial projects traditional distinctions among research, production and post-production phases disintegrate – process, dialogue and interactions are as relevant as the final product – and the curator's presence, knowledge and on-going involvement seem integral to the success of the project. Independent of existing exhibition formats, these projects are initiated and frequently produced outside of formalized or existing art world structures and events. In other words, the projects are not originated by a "host" art institution with a curator temporarily being awarded a contract (such as the National Gallery of Canada's February, 2000 call for curators to propose an exhibition based on the gallery's collection). In the projects I refer to, the curators "publicly" situate themselves beside their work and remain open to selecting venues and contexts which will best facilitate their ideas. In this way they demonstrate that curators not only attempt to take charge of the intellectual and creative potential of their practice but that they are also concerned with the ways specific locations and institutional frames affect the tone and form of their work.



HENRY TSANG

Racy Sexy (1993) Chinese Cultural Centre (*left*) and Carnegie Community Centre (*right*), Vancouver
 Photo: Courtesy Henry Tsang
 Photo Credit: Henry Tsang

As the site of contemporary curating seems to suggest, interdisciplinarity is not only a situation of exchange between well-established, academically-situated disciplinary bases, but also involves reconfigurations of specific professional roles. As well as Nathalie Heinich's and Michael Pollak's identification of museum curators, exhibition curators and guest curators, we also find adjunct curators, curatorial collectives, independent curators and artist curators, not to mention curators specializing in new media, film and video, aboriginal art, performance art, feminist production, Canadian art, community-based projects, queer theory, popular and everyday culture, issues of race, museum interventions and various versions of collaborative, nomadic and low-budget curating. Within this zone of shifting curatorial functions, different branches and sub-divisions continue to appear.

As I look around me and see the large number of Canadian curators whose practices have come of age, I find it ironic that so many galleries have had to minimize the time allowed for the intellectual and creative side of our practice. With little time to research ideas, develop areas of expertise or pursue projects with the rigor they require,

institutional curating in Canada is all too often becoming a generalist, administrative and managerial role. Oddly enough, curatorial specialization is becoming more developed (and quite possibly more attractive) outside the gallery/art museum walls. But within these shifting professional conditions, one cannot ignore the ways funding policies at cultural institutions like the Canada Council and provincial arts boards work against re-imagining and re-structuring our interconnected potential. In re-imagining how critical practices might make connections, contemporary curators are not only interested in having a more creative voice, but they are also exploring ways of organizing themselves into more politically viable groupings which may more effectively represent their needs. Perhaps in this current climate, in which our first wave of senior Canadian independent curators has come of age, something other than institutionally defined versions of curatorial work is starting to emerge.

However, as Swiss independent curator Hans Ulrich Obrist has wisely suggested, curators must guard against taking recent curatorial initiatives as formulas or anti-museum gestures.²⁰ The point is not about novelty but about a more critically reflective practice and profession where we attempt to come to terms with the implications of the strategies and methods we employ. If we are to take Edward Said's notion of a "program of interference" seriously, what we might be ready to consider is how museum curators and independent curators face many of the same challenges and how we might more productively engage the unexplored potential between us. In a younger and under-populated country like Canada, where economic and structural support for the visual arts is extremely limited, we cannot afford to pretend we can compete with our Euro-American colleagues on their terms or that we can manage on the strength of our individual practices alone. More time spent on analyzing the history of Canadian museum, gallery and curatorial activity that has already transpired and on harnessing our collective energies and resources could yield some exciting and practical possibilities surrounding the institutional dynamics which enable or encumber all of our efforts. Canada is a big country with a great deal of geographical and cultural difference, but at least on the level of national and provincial funding policies for art and culture, it may be time to articulate how our curatorial practices are already interconnected.

NOTES

1. Edward Fry, "The Dilemmas of the Curator," in *Museums in Crisis*, New York: George Braziller, Inc., 1972, p. 116.
2. *Ibid.*
3. Lawrence Alloway, "The Great Curatorial Dim-Out," in Reesa Greenberg, Sandy Nairne and Bruce W. Ferguson, eds., *Thinking about Exhibitions*, New York: Routledge, 1996, p. 224.
4. *Ibid.*, p. 229.

5. For a detailed discussion of the evolution of the art museum and the relationship of museum curatorship to collections, see Karsten Schubert, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, London: One-Off Press, 2000, and Neil Cummings and Marysia Lewandowska, *The Value of Things*, Basel and London: Birkhauser and August, 2000.
6. Nathalie Heinich and Michael Pollak, "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position," in *Thinking about Exhibitions*, *op. cit.*, pp. 234-238.
7. *Ibid.*, pp. 237-238.
8. *Ibid.*, pp. 238-241. It also seems possible that the roles found within a more dispersed artistic milieu, such as the choreographer, theatre director and composer, could also be considered in this discussion of autonomous creative auteurs.
9. *Ibid.*, p. 235.
10. Reesa Greenberg, Sandy Nairne and Bruce W. Ferguson, "Mapping International Exhibitions," in Anna Harding, ed., *Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond*, London: Art and Design Magazine, Academy Group Ltd., 1997, p. 37.
11. John Miller, "The Show You Love To Hate: A Psychology of the Mega-Exhibition," in *Thinking about Exhibitions*, *op. cit.*, p. 271.
12. Clémentine Deliss, "Free Fall – Freeze Frame: Africa, Exhibitions, Artists," *ibid.*, pp. 277-278.
13. *Ibid.*, p. 292.
14. These ideas are discussed in both Anna Harding's essay "From Monologue to Dialogue," in *Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond*, *op. cit.*, and Suzanne Lacy's book *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, New York: Bay Press, 1995.
15. James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, 1988, p. 213.
16. Peter White, unpublished conversation with the writer (Montréal, Spring 2000).
17. Henry Tsang discusses these projects in "Community Building and the Chinese Cultural Centre in Vancouver," in *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Banff Centre Press, 1996, pp. 45-57. Exhibition catalogues are available through the Chinese Cultural Centre, 50 Pender Street, Vancouver, B.C.
18. *Ibid.*, pp. 49-52.
19. Edward Said, "Opponents, Audiences, Constituencies and Community," in *Critical Inquiry* 9 (Sept. 1982), p. 25.
20. Hans Ulrich Obrist made these remarks during his presentation at the curatorial conference "Curating in the 21st Century," The Art Gallery of Walsall, England, June 2000.



JANA STERBAK

Vanitas: Robe de chair pour albinos anorexique (1987)

Photo: Centre Georges Pompidou

Exposée ici avec un dispositif de présentation différent du centre suspendu privilégié des premières incarnations de la Robe de chair. [note de l'auteur]

gié durant les

Resume: In the context of postmodern art theory and its criticism of aesthetic autonomy, Johanne Lamoureux questions the defensive attitude of art "experts." She points to the fact that artists often feel they have a right to act as social critics (for example k.d. lang's criticism of the meat industry) and yet they are indignant when politicians or members of the general public dare to comment on culture or aesthetics. She looks at the case of Felix Holtmann, a pig farmer and conservative politician who chaired a Common's Standing Committee on Culture. Lamoureux suggests that Holtmann, who criticized the National Gallery of Canada's exhibition of Jana Sterbak's "Vanitas:..." and the purchase of a Barnett Newman painting, could be seen as a kind of Everyman. She focuses on his contention that Sterbak's piece violated the sanctity of food and points out that this argument mirrors artistic discourse by appealing to a powerful symbolic plane. She concludes that interesting contributions to the analysis of works of art can come from unexpected places and that public controversy, in particular, may force a healthy reassessment of lazy disciplinary attitudes. This does not so much indicate that the rigor associated with disciplinarity is dépassé but rather that intellectual work requires openness, and the fluidity of the boundaries between expert and non-expert. "Indiscipline" is not simply a matter of the opening up or redrawing of disciplinary frontiers but of specialists' capacity to continually question their disciplinary reflexes.

JOHANNE LAMOUREUX

FELIX HOLTSMANN CONTRE JANA STERBAK

UNE GUERRE D'EXPERTISE

EN 1994, dans le cadre d'un colloque sur l'art et l'argent organisé à l'Université York, John Fekete¹ soulignait une dimension peu mise en relief des controverses qui opposent le supposé « grand public » aux artistes et autres spécialistes de l'art. Il rappelait que les artistes auraient mauvaise grâce à s'arroger le droit, voire à s'inventer l'impératif, de lier leur pratique à l'avancement de diverses causes et enjeux sociaux, c'est-à-dire à concevoir leur œuvre comme « une forme supérieure de travail social », pour reprendre l'expression du critique torontois John Bentley Mays², tout en s'indignant d'autre part de ce qu'un public non spécialiste des questions esthétiques s'autorise à juger de leur production. S'il est juste de penser, comme de plus en plus d'œuvres et de discours le suggèrent, qu'un des paramètres les plus déterminants de la postmodernité artistique tient à la critique ou à la dissolution de l'autonomie esthétique, on comprendra l'importance

des remarques de Fekete. Néanmoins lorsque celui-ci propose de penser l'avenue qui conduit de l'art au social comme une autoroute à double sens, il m'apparaît que sa métaphore boîte, qu'elle révèle moins une réciprocité et une réversibilité possibles des « adresses » qu'elle ne rend manifeste un déséquilibre qui alimente la paranoïa des experts que nous sommes censés être. Car force est d'admettre qu'il semble y avoir davantage de voies dans la direction qui va du social vers l'art qu'il n'en existe dans le sens opposé et que la moindre intensité du trafic de notre côté de l'autoroute naturalise cette situation et complique la tâche des instances institutionnelles (musées, universités, conseils) qui veillent à compenser et à réguler cette asymétrie démographique.

Pour pallier ce désavantage quantitatif, nous avons développé des stratégies diverses dont une des principales consiste à achever de briser le fantasme social d'un public monolithique. Nous écrivons « public » avec un « s » et nous en produisons sur des modes légers ou expiatoires la liste borghésienne. Je pense ici tout particulièrement à un texte irrésistible de Lise Lamarche dans la revue *Possibles*³. Ce n'est pas, pas seulement ou pas du tout, que nous cherchions à diviser pour mieux régner. Nous ne faisons à vrai dire que reconduire, dans le champ de notre pratique, la figure fragmentaire des destinataires contemporains que d'autres secteurs nous ont appris à reconnaître : sur le plan social, à travers la disparition d'un consensus mythique et la représentation ethnographique qui en est une manifestation, sur le plan politique, à travers l'activité parlementaire des lobbyistes, et sur les plans économique et communicationnel, à travers la fragmentation des marchés que tente de cibler, voire d'inventer, la rhétorique publicitaire. Ces morcellements ne devraient pas nous aveugler complètement au fait que certains d'entre eux sont relevés et régulés par un contre-motif qui, lui, est systématique et totalisant. Par exemple, la mosaïque ethnographique et les intérêts lobbyistes pourront être contrés ou confortés à travers la démocratie directe des sondages et de l'opinion publique qui soi-disant s'y révèle en toute objectivité (de même que l'opinion publique pourra être ignorée en vertu d'intérêts politiques spécifiques).

On pourrait donc conceptualiser le pluriel du public d'au moins deux façons : comme fragmentation d'une position ou accaparement de toutes les places du réseau. Je m'explique.

1) Ou on le concevra comme une liste de destinataires actuels et virtuels susceptibles d'occuper simultanément ou concurremment la fonction de réception et pouvant de la sorte, à travers la réactivation dialectique entre la réception et la production déjà analysée par Jauss, travailler tout le système mais à partir de cette seule position. Ce sera la forme substantive plurielle de la notion de public.

2) Soit en mesurant comment, sous sa forme adjectivale, « public » en est venu à qualifier graduellement toutes les fonctions ou presque du schéma communicationnel de Jakobson⁴ et à monopoliser, à travers cette qualification multi-fonctionnelle, toutes les positions du dispositif. Vue sous cet angle, la notion de public, loin de ne qualifier que la fonction réceptrice, appose ses couleurs et sa valeur au contexte (le lieu public) comme au code (d'où les insultes envers les codes plus opaques comme l'abstraction). Lorsque, enfin, « public » qualifie les fonds qui financent la création et que ceux-ci font

du *contribuable* le pourvoyeur esthétique par excellence, celui-ci s'estime légitimé à restreindre ou à même censurer la fonction de l'émetteur à laquelle par là il se substitue. On en arrive bientôt à une situation où l'art est financé par le public pour le public dans un lieu public avec les fonds publics et sur des questions d'intérêt public. Pensée de la sorte, sous le mode de cette qualification envahissante, la multiplication des publics importe moins que l'accaparement totalisant et hégémonique du réseau qu'elle menace de réaliser.

Pour contrer cette perspective, je souhaiterais inscrire la présente réflexion à partir d'une figure mythique que les récentes controverses ont pourtant réanimée et en laquelle la pluralité du public est gommée au profit de sa consensualité fantasmée. J'ai nommé: Monsieur Tout-le-monde, celui qui parle au nom de tous, et histoire de ne pas céder moi-même au vice dont ce Monsieur me paraît souffrir, j'ai choisi de lui donner un nom et un visage: Felix Holtmann. En effet, c'est, à l'en croire, au nom de tous les Canadiens que Felix Holtmann, député conservateur du Manitoba, président du comité de la culture et des communications de la chambre des Communes et, comme les médias le précisent toujours, éleveur de porcs de son métier, a pris la parole dans les diverses controverses qui l'ont opposé au Musée des beaux-arts du Canada durant la première moitié de la dernière décennie. Je mettrai quant à moi l'accent sur le débat suscité par l'œuvre de Jana Sterbak, *Vanitas: Robe de chair pour albinos anorexique*, bien que cela doive impliquer parfois de remonter jusqu'à l'acquisition de *Voice of Fire* de Barnett Newman, un an tout juste auparavant, en mars 1990. Mais il m'apparaît indéniable que la controverse autour de Sterbak offre un intérêt particulier du fait que l'argument économique n'y ait joué finalement qu'un rôle secondaire, les sommes engagées étant ridicules (300,00\$ pour vingt-trois kilos de steak), et que les autres questions soulevées (le gaspillage, la pauvreté, l'objectivation des femmes, la symbolique des matériaux, etc.) en aient acquis d'autant plus de relief et provoqué de surprenants retournements d'opinions.

De plus, la controverse autour de la robe de chair est singulièrement révélatrice parce qu'on peut la discuter par rapport à l'autoroute à double sens de Fekete. Plusieurs commentateurs, et non seulement le corps d'élite des experts en art, se sont étonnés de voir un éleveur de porcs s'autoriser à juger de questions esthétiques sur lesquelles, par ailleurs, il avouait ne rien connaître. La regrettée Ann Duncan, alors critique des arts visuels de la *Montreal Gazette*, le formulait de façon percutante en demandant (6 avril 1991):

Would journalists really allow this sort of thing to happen in any other field of endeavor? Would Gazette sports columnist Michael Farber ask me to comment, for publication, on the state of the Expos? [...] Not on your life. But if the issue is cultural, it seems anyone can have an opinion. Suddenly, as in the Voice of Fire issue, all opinions apparently are valid – and the more outrageous the better. [...] Would the farmers of this country put up with an

artist being chairman of the Commons standing committee on agriculture? Hell, no. But our artists have to put up with Holtmann, a pig farmer and self declared Philistine, as the chairman of the standing committee on culture.

Or, il me semble qu'il y ait des nuances importantes à apporter à la position d'Ann Duncan à laquelle, pourtant, toutes sortes de réflexes viscéraux m'ont d'abord rattachée. À bien y penser, *il existe au moins un autre groupe* que les politiciens qui s'autorise, souvent en toute impunité, à se mêler de ce sur quoi il ne possède aucune expertise particulière, et cette catégorie, c'est celui des artistes de la culture populaire. Vigneault et Leclerc sont des spécialistes de politique, Sting de l'Amazonie, Bardot de la faune, et chaque artiste qui se respecte aujourd'hui a une cause et met un point d'honneur à intervenir dans le champ qui s'y rapporte.

Ainsi, à l'été 1990, neuf mois avant que n'éclate la controverse autour de la *Robe de chair*, la célèbre chanteuse canadienne k.d. lang, végétarienne déclarée qui, jusque-là, disait ne vouloir prêcher que par l'exemple, avait provoqué un scandale retentissant auprès des fermiers de l'ouest et de toute l'industrie alimentaire canadienne et américaine en acceptant d'être la porte-parole de l'association américaine végétarienne *People for the Ethical Treatment of Animals* dans une série de clips publicitaires dont elle avait elle-même rédigé le texte :

We all love animals, but why do we call some pets and some dinner? If you knew how meat was made, you'd probably lose your lunch. I know, I'm from cattle country. That's why I became a vegetarian. Meat stinks, and not just for animals but for human health and environment.

On le voit, lang, dans sa déclaration de guerre à une industrie qui génère près de trois milliards de dollars au Canada seulement, invoque une sorte d'expertise fondée sur le milieu où elle a grandi et impute à celui-ci son végétarisme. Elle n'a pas tort : l'expertise s'acquiert, rappelons-le, par l'expérience, ce qui la distingue des compétences. (Précisons toutefois que lang est née à Consort, Alberta, d'un père pharmacien et d'une mère institutrice.) La prise de position de lang entraîna des réactions furieuses qui rappelle la caricature publiée dans le *Toronto Sun* (2 avril 1991) qui généra un courrier nauséabond de trois cents lettres au Musée des beaux-arts : lang fut boycottée dans plusieurs stations de radio, son disque fut vandalisé au milieu d'une chanson, une station alla même jusqu'à offrir gracieusement des steaks aux auditeurs qui téléphonaient au moment où ses chansons étaient diffusées. Le panneau de sa ville natale, qui précisait *Home of k.d. lang*, fut barbouillé d'abord d'une inscription disant « *I love Alberta Beef* », puis d'une autre plus violente, s'en prenant en termes injurieux à l'homosexualité de la chanteuse : « *Eat Beef Dyke* ». Mais c'est surtout en la contestant sur le terrain de son expertise qu'ont répondu les intervenants de l'association canadienne des éleveurs de bétail. Dennis Laycraft, le grand manitou de l'association, déclare

The mail continues to pour in

Felix Holtmann: 'I've jolted, provoked and stimulated a whole lot of interest in this committee'



more they call me pig farmer, the better. I represent probably close to 25,000 Canadians who are pig farmers."

Photo: Reproduite avec l'aimable permission *The Hill Times*, Ottawa.

aussitôt que lang ne connaît précisément rien du fonctionnement de l'industrie et il l'accuse d'agir de façon non responsable: « *We're getting pretty fed up with these celebrities who think they're experts in areas where they have no expertise.* » (*Vancouver Sun*, 7 juillet 1990). Le gérant de la commission albertaine du bétail, Gordon Mitchell, surenchérit à son tour (*Calgary Herald*, 2 octobre 1990), protestant contre le fait que l'industrie culturelle ait largement poussé les Nord-Américains à opter pour d'autres aliments au détriment du bœuf. Il précise: « *It's like me getting up on a soap box, not knowing anything about country music, and saying k.d. lang's music is way off base.* »

Ce débat suffirait à résister un peu à Ann Duncan quand elle affirme que le secteur culturel est seul victime d'une ingérence impensable dans d'autres domaines. La politique internationale après tout a maintenant recours à une notion inconcevable il y a quelques années, celle du devoir d'ingérence humanitaire. Chacun aujourd'hui, et même les experts en viande, est susceptible de voir d'autres se prononcer sur sa chasse gardée, dès lors qu'un *dilemme éthique* se profile à l'horizon, et dans ce défi aux expertises traditionnelles, les artistes, populaires et « expérimentaux »⁵ ne donnent pas leur place. Serait-ce la fin des expertises?

La question mérite d'être posée autour de la controverse Sterbak parce qu'on ne peut pas dire, dès lors que le débat s'est centré sur l'acceptabilité de la viande comme matériau artistique, que l'intervention de Felix Holtmann, non le député, non le porte-parole du Canadien moyen, non le président du comité de la culture, *mais bel et bien l'éleveur de porcs*, puisse être présentée d'entrée de jeu comme impertinente et déplacée. Mais voilà, ce n'est jamais comme éleveur de porcs que Holtmann intervient dans la controverse Sterbak, bien qu'il soit fier de son métier et des 25 000 éleveurs canadiens dont il se veut le représentant. Non. Holtmann croit plus stratégique et plus légitime de parler au nom de tous les Canadiens. Et à y regarder de plus près, son rôle et la rhétorique qu'il emploie lors de l'affaire de la *Robe de chair* ressemblent à s'y méprendre aux arguments spécieux qu'il utilisait déjà contre l'achat de *Voice of Fire*. Ils font abstraction de son statut de spécialiste de l'industrie agro-alimentaire. Il me faut récapituler ici sommairement ce que j'appellerai la structure narrative partagée de ces deux controverses.

Précisons qu'une majorité des commentaires publiés dans ces deux affaires se montre agacée par le sensationnalisme des interventions de Holtmann et qu'on s'étonne régulièrement de découvrir un éleveur de porcs, ouvertement réfractaire aux arts, à la tête du comité de la culture. De plus, au moment où débute le « scandale » de *Voice of Fire*, la presse électronique se méfie déjà de Holtmann et ne lui accorde guère de

Article d'Alain Brunet.
Photo: Reproduite avec l'aimable
permission de *La Presse*, Montréal

Végétarienne au pays du boeuf

k.d. lang a beau être marginale, elle fait l'unanimité

ALAIN BRUNET

Elle provient de l'intérieur des terres, là où les valeurs conservatrices l'emportent largement sur les libérales. Où l'élevage du bovin et du redneck domine celui de la luzerne et de l'artiste...

Pourtant, k.d. lang est lesbienne, végétarienne, iconoclaste... et acclamée universellement. Son nouvel album, *All You Can Eat*, devrait illustrer à nouveau cette capacité de rallier toutes les variétés de fans, comme ce fut le cas d'*Ingenue* (1992) ou *Shadowland* (1988).

Pourquoi k.d. lang siège-t-elle au sommet ? Parce que, tout simplement, elle est une artiste incroyablement rare, dont la voix suave se fonde dans un langage pop qui transcende catégories et générations. Parce que k.d. lang

est un authentique dénominateur commun, fait l'unanimité à gauche comme à droite, est extrêmement rare dans le paysa-pop.

k.d. lang est au bout du fil pour causer de *All You Can Eat*.

« Ce disque est très différent d'*Ingenue*, affirme-t-elle. Entrée. D'un point de vue artistique, je voudrais jamais me répéter. Ce disque est peut-être

bien : ce processus de simplification est personnel. Le choix de la métaphore ou celui de la simplicité résulte de la façon dont fonctionne ton cerveau. C'est toute la différence, par exemple, entre Joni Mitchell et Leonard Cohen. L'important, en bout de ligne, c'est de parvenir à évoquer ta pensée et les émotions qui s'y greffent. La façon d'y arriver importe peu. »

Coupé dans le gras

k.d. lang et Ben Mink ont ainsi coupé dans le gras des arrangements, opté pour une production forte en mélodie, une production qui respire et qui, paradoxalement, inclut des rythmes souvent proches du funk ou de la « dance music ». « Nous avons exploré un nouveau territoire », de renchérir la chanteuse. Ayant séduit tour à

tour l'aile country de la musique alternative (que

rie et que l'on t'intimait l'ordre de ne consommer que des fruits. Pour moi, le défi artistique réside dans la création de nouvelles combinaisons. »

Célébrité, lesbianisme et végétarisme

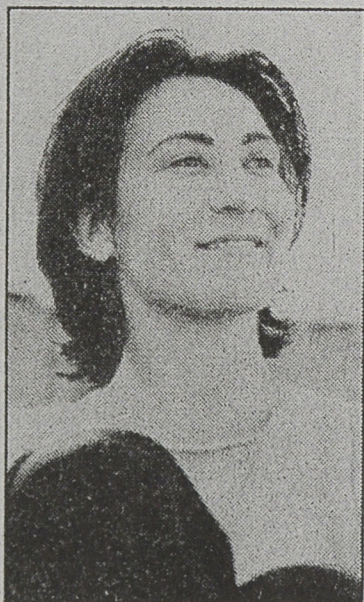
All You Can Eat n'est le titre d'aucune chanson de l'album. « Il s'agit plutôt d'un commentaire ironique à l'endroit de ma propre popularité », indique k.d. lang. Pendant quelque temps, l'auteure-compositrice-interprète a frayed avec la faune hollywoodienne. Copine de Madonna, à la une du périodique *Vanity Fair* en train de se faire raser par le « top model » Cindy Crawford, k.d. lang a goûté à la célébrité.

Après quelques baignades de visibilité, elle décidait de retourner vivre à Vancouver, là où elle avait passé le plus clair de la décennie précédente.

« Cette vie mondaine a fini par être ennuyante, confie-t-elle. Au départ, c'était allé-

chant, stimulant, intrigant... mais au bout d'un moment, j'ai eu le sentiment que j'y perdais trop d'énergie. Je ne juge pas le système hollywoodien, remarquez... Personnellement, j'ai besoin de toute ma concentration pour évo-

« Je ne fais pas de musique POUR mes fans, mais bien parce que c'est pour moi un geste vital. Parce que je mourrais si je ne pouvais plus créer. »



k.d. lang : au sommet.

l'on a qualifié naguère de cow-punk), le grand public country (rap-

quer ce qui m'inspire, c'est-à-dire Dieu et les gens avec qui j'entretiens des rapports authentiques. Alors je me suis rapprochée de mes vrais amis, je suis retournée là où il y a des

partie du même cycle de création, pelons la production d'Owen

crédibilité. Le gouvernement conservateur dont il fait partie n'obtient à l'époque que 19% de popularité dans les sondages et l'attribution de responsabilités culturelles à Holtmann apparaît comme une de ses manifestations aberrantes de faveurs politiques. Holtmann est déjà, aux yeux de beaucoup de journalistes, l'homme qui conseillait de saucissonner de commerciaux la diffusion de la musique «étrangère» de Beethoven et de Mozart lorsqu'elle était diffusée sur les ondes de la radio d'État, l'homme qui avait approuvé les coupures substantielles que tout le réseau public venait de subir. Disons-le donc d'emblée : Holtmann n'a jamais été la figure crédible que l'article d'Ann Duncan sous-entend qu'il ait été, bien que ce manque de crédibilité ne saurait racheter le fait de son aberrante nomination.

Il faut aussi observer qu'à travers les quelque treize cents pages des dossiers concernant ces deux affaires, Holtmann ne dit que très peu de choses. Ses interventions se limitent à de courtes formules lapidaires, aussitôt recueillies par l'agence de presse canadienne et de ce fait répétées dans tous les journaux du pays. À propos de Newman, on lira partout : *«I am not exactly impressed. It looks like 2 cans of paint, 2 rollers and about 10 minutes (did) the trick.»* Lors des premières contestations de l'œuvre de Sterbak, ce sont les propos suivants qui seront repris : *«Using government funds to exhibit beef is ridiculous»* et, mais avec une moins grande diffusion, l'enchaînement suivant : *«I hope we didn't give (Sterbak) any money. This meat deserves to be in the coolers of Steinberg's where it belongs.»* On l'aura remarqué, à ces deux occasions, il semble que Holtmann n'ait pas trouvé d'entrée de jeu l'argument le plus démagogique et le plus susceptible de lui faire marquer des points. À chaque fois donc, il devra, dans un second temps, réorienter sa ligne d'intervention : la fumisterie (*trick*) de Barnett Newman devient bientôt une dépense somptuaire de l'État (argument économique) au profit des Américains (argument protectionniste et nationaliste). (Il faut évoquer ici le contexte de tourmente des premiers mois du libre-échange canado-américain.) Autour de Sterbak, encore là, le scénario est semblable : on accuse l'artiste de faire un art ridicule (le symptôme de la fumisterie n'étant plus la *forme* abstraite mais bien le *matériau* choisi).

Vous aurez noté toutefois que, protestant contre l'utilisation de la viande dans une œuvre d'art, Holtmann ne dit pas que la viande est dégoûtante ou que Sterbak vole la nourriture des soupes populaires, mais il lui oppose d'emblée *l'exposant légitime* du bœuf : à savoir le comptoir du supermarché dans une économie capitaliste où ceux qui le veulent et en ont les moyens peuvent s'approvisionner en viande. Ce n'est pas lui, mais les échevins d'Ottawa, qui formuleront les deux principaux arguments «publics» contre la robe : l'argument socio-économique (l'obscénité du gaspillage alimentaire en période de récession) et l'argument écologique (la peur d'une contamination des regardeurs par la viande qu'on dit «pourrissante»). Une fois les arguments mis en place dans chaque cas, Holtmann se limite à menacer le Musée de représailles économiques sous la forme d'une réduction de budget pour cause d'irresponsabilité. Il claironne haut et fort que les autorités de l'institution seront convoquées devant le comité qu'il préside. Mais au jour des dites convocations, au milieu d'un brouhaha médiatique qui atteint alors son point culminant, les responsables du Musée s'en tirent

à chaque fois haut la main et la presse les déclare gagnants, quelques fois après avoir ridiculisé Holtmann, «*the pig farmer*». On ne vendra donc pas le Barnett Newman, et on réitérera l'importance de l'autonomie des institutions culturelles (*arm's length policy*) contre toute ingérence du politique, jusqu'à ce que, dans les jours qui suivent, la controverse s'apaise.

Or, voilà qu'au cours de ce rituel spectaculaire, fort bien analysé par Diana Nemiroff dans un bilan non publié, il est arrivé à Felix Holtmann de faire au moins *une* déclaration intéressante, ce qui, compte tenu des inepties qu'il avait par ailleurs proférées, a retenu mon attention, mais presque pas celle des journaux qui ne le citent alors pas intégralement et se contentent de faire allusion à l'argument qu'il jette in extremis contre la *Robe de chair*, durant la séance où les responsables du Musée ont à s'expliquer devant son comité. Felix Holtmann soutient alors que Jana Sterbak s'est attaquée au caractère sacré de la nourriture (the «*sanctity of food*»). Cet argument, tel que formulé par Felix Holtmann, m'apparaît profondément révélateur. Il met en lumière le fait que dans ce débat, chaque fois que Felix Holtmann a parlé de viande et non d'art, il a énoncé ses propos les plus pertinents, discutables, réfutables certes, mais recevables : il dit ici quelque chose qui fait figure, à *savoir qui ajoute du sens à la configuration contingente de cette controverse*. Il m'apparaît que la guerre de Holtmann contre Sterbak, vouée à l'échec du premier ou à la censure de l'artiste dès lors qu'elle se voulait la réponse de Monsieur Tout-le-monde à une artiste dont Holtmann postule par ailleurs la «*pure ignorance*» (*Ottawa Sun*, 1^{er} avril 1991), acquiert une certaine force dès qu'on la perçoit comme une concurrence, voire un différend entre experts. C'est que Holtmann sort alors de l'arène *spectaculaire* de la controverse et accède au discours *spéculeur* de la dissension. Il renvoie au camp adverse une image déstabilisante de celui-ci, grâce au bouclier magique de sa légitimité d'expert agro-alimentaire.

C'est après tout Jana Sterbak elle-même qui avait éclairé la scène de la controverse de l'argument problématique de l'expertise. Accusée de dilapider des fonds publics en gaspillant de la nourriture en plein cœur d'une récession économique et quand les soupes populaires sont assaillies par 25% de demandeurs de plus que l'année précédente, elle fait la réponse suivante (*Le Devoir*, 3 avril 1991, p. B-2) :

Le Canada ne souffre pas d'une pénurie d'aliments. Ce qui manque, c'est plutôt la volonté politique et sociale de fournir à tous les ressources économiques nécessaires pour se les procurer. Le gaspillage implique une réelle pénurie. Faire une œuvre d'art à partir de la viande ne constitue pas plus un gaspillage que le fait de peindre une toile. Avec un tel raisonnement, on pourrait tout aussi bien prétendre que l'argent consacré à l'achat de toiles et de couleurs aurait dû être utilisé pour nourrir les affamés.

L'article de l'agence de presse canadienne précise plus loin que l'artiste a :

[...] *suggéré aux élus de quitter le terrain du discours esthétique* « avec lequel ils ne sont visiblement pas familiers » pour *orienter plutôt leurs efforts en direction de leur terrain d'action privilégié, l'élaboration de politiques sociales d'aide authentique*. La directrice du musée Shirley Thomson a pour sa part indiqué que les appels au retrait de la sculpture relèvent de la censure et qu'une telle mesure violerait le droit constitutionnel à la liberté d'expression.

Sterbak ne répond pas ici à Holtmann qui, on l'a vu, l'accuse surtout de dégarnir les comptoirs de viande de Steinberg et non les soupes populaires : mais les deux opposants se lancent à la tête des accusations d'ignorance et perpétuent une vision cloisonnée des champs d'intervention. Au moment où Holtmann hausse les enjeux de son accusation pour les porter sur un plan symbolique et clamer le caractère sacré (*sanctity* qu'on peut aussi traduire par inviolabilité) de la nourriture, c'est à l'argument de Shirley Thomson qu'il s'adresse et répond symétriquement, dressant l'inviolabilité de la nourriture, dont la viande est la synecdoque, contre celle de l'art, devenu l'emblème de la liberté d'expression. Au-delà du professionnalisme moderniste que l'artiste affiche ici (chacun chez soi et les vaches seront bien gardées), Holtmann nous renvoie, pourrait-on dire, à notre propre assignation du sacré, au « Ne touchez pas à l'art » qui sous-tend notre constante réaffirmation que nous sommes des vestales intouchables, qu'il en va de la démocratie tout entière. Mais il fait aussi par là une concession importante à Sterbak. Il cesse de penser qu'elle a seulement été « ridicule », ludique, (on sait assez qu'il ne faut pas jouer avec son assiette), il renonce à faire d'elle quelqu'un qui confond le pain et les jeux, qui a seulement voulu épater la galerie, le bourgeois, le snob, la clique, la tribu... en innovant avec un matériau inédit : il admet (certes sur un mode accusateur et dénigrant) qu'elle a *transgressé un tabou* qui résonne encore fortement en chacun de nous (terminer son assiette, ne pas jeter de nourriture, donner chaque Noël aux plus démunis). Son expertise, en provoquant cette spécularité argumentative, le mène à une rencontre qui ne pourra pas être résolue à la satisfaction des deux parties mais où chacun, dans cette confrontation des expertises, a l'occasion d'apprendre quelque chose à propos de son propre terrain, un quelque chose qui en modifie, ponctuellement, les limites habituelles et les résonances symboliques.

Ce face-à-face dramatise le fait que, conçue avant 1987, l'œuvre de Sterbak, cette viande accrochée dans un nouveau musée à la cage cristalline, est la contemporaine exacte de La Villette, l'abattoir devenu musée des sciences. Holtmann est in extremis parvenu à formuler ce qu'il a ressenti comme inacceptable dans l'opération de Sterbak : le renversement chiasmatique, en deçà et au delà du religieux, de l'abattoir et du musée dont Bataille, à travers ses articles divers, soupçonnait déjà la parenté. Je renvoie ici le lecteur au beau commentaire de Denis Hollier sur Bataille⁶. Analysant « l'extase » du visiteur au musée, Bataille conçoit celui-ci « comme le poumon

d'une grande ville : la foule afflue chaque dimanche dans le musée comme le sang et elle en ressort purifiée et fraîche⁷ ». Et de l'abattoir, il écrit :

L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées [...] étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute [...] une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. [...] Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie plus ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils en sont réduits à manger du fromage.

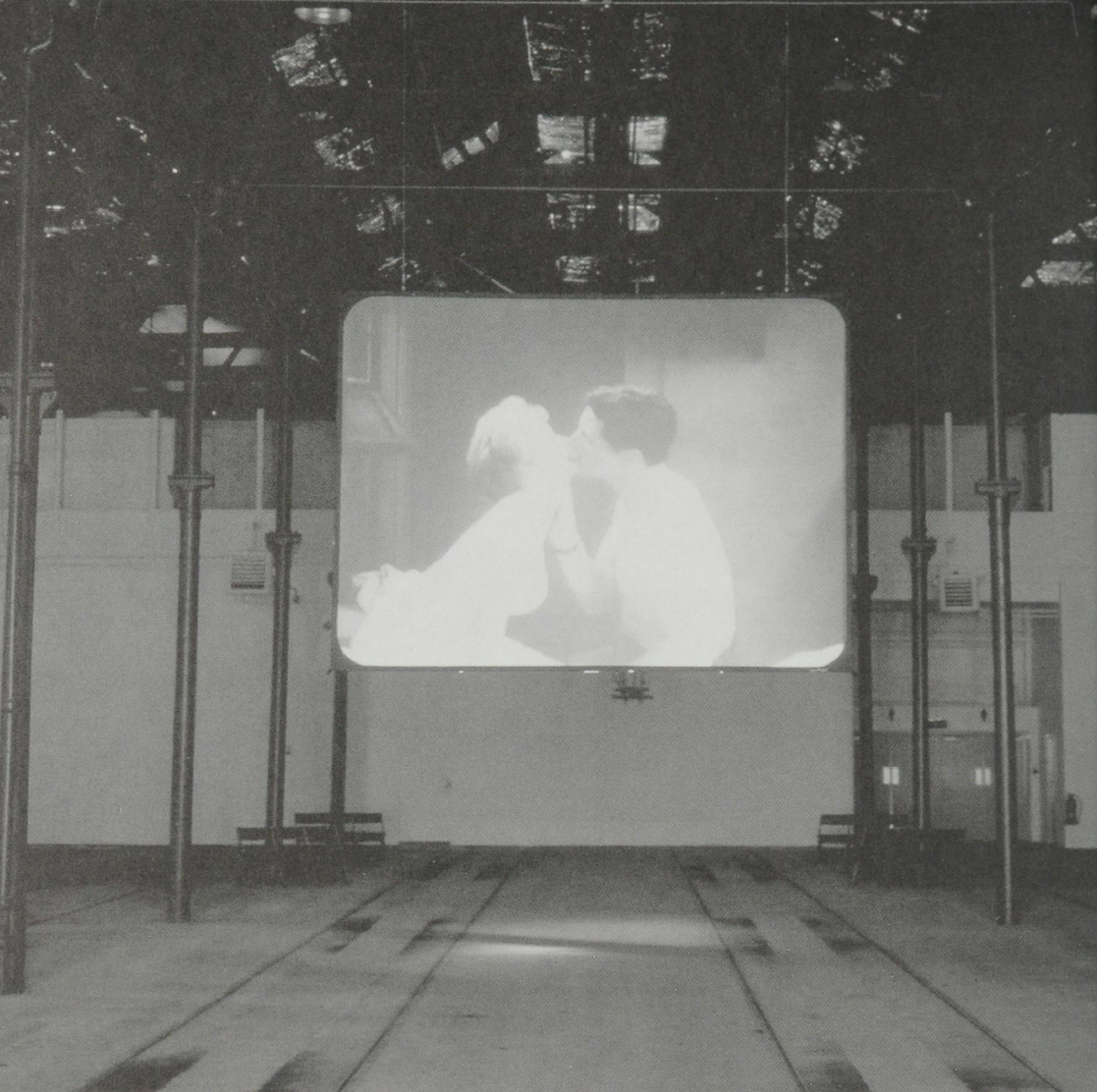
La conjoncture postmoderne de critique de l'autonomie artistique et de ses institutions que tant d'artistes contemporains ont alimentée n'est plus esquissée uniquement de façon interne par les spécialistes de l'art, mais cela ne signifie pas pour autant la fin de l'expertise, seulement peut-être celle de l'époque où seul le discours des experts en art avaient une certaine crédibilité concernant la chose artistique. Sans en faire un principe absolu, on dira que l'expertise peut encore, et précisément dès lors qu'elle est *mobilisée sans plus être monopolisée* par les experts artistiques, agir comme cette « médiation entre l'œuvre et le spectateur » dont Georges Didi-Huberman a rappelé la nécessité⁸. L'interdisciplinarité m'apparaît, dans ce qu'elle offre de plus enthousiasmant, avoir moins à faire avec le gommage des limites, la dissolution des disciplines ou des expertises, mais davantage avec leur capacité de branchements inédits et ponctuels qui contribuent davantage à travailler le paysage que ne le ferait la disparition pure et simple du cadastre : il faut encourager plutôt la mouvance, la fluidité cadastrale. C'est dans ce sens que j'ai voulu montrer que le plus intéressé, voire le plus « bête » parmi les intervenants des récentes controverses avait pu y apporter une contribution significative, un motif fort, parce que formulé davantage à partir de son terrain. Les récents débats sont pleins de ces angles inédits qui en font, autour d'une œuvre, autant de petits récits étonnants sur la matière, la mode, la nation, la guerre des sexes, le jeu des langues. Et aussi sur l'art. Certains de ces récits demeurent anecdotiques parce qu'ils ne se dégagent pas des arguments de l'être et du vécu ou parce qu'ils ne décollent pas d'intérêts corporatistes étroits. À travers la structure spectaculaire de la controverse, et en ces apories mêmes, ce sont les

contingences de chaque débat qui font émerger à chaque fois des paramètres et des terrains imprévus de l'expertise. Certes, si tous les énoncés font le discours public, tous ne se valent pas pour autant quand il s'agit de figurer les enjeux. Mais le débat Sterbak révèle que les surprises sont nombreuses et c'est à ce travail d'analyse, de cas par cas, que nous devons chaque fois nous attaquer en nous espérant bien armés par l'expertise acquise auprès de la singularité de l'œuvre. La nouvelle configuration des expertises et des disciplines, même si elle doit ouvrir sur une «indisciplinarité» ne pourra pas faire l'économie de cette rigueur.

Or, cette rigueur exige à son tour que chaque chercheur, chaque critique, chaque penseur puisse, par l'analyse, remettre en cause, s'il y a lieu, l'esprit clanique que les affiliations disciplinaires encouragent souvent. L'«indiscipline», particulièrement dans l'analyse des champs culturel et esthétique, ne relève pas seulement du décloisonnement et de la reconfiguration des savoirs : elle requiert aussi des spécialistes et des experts capables de reconnaître à quel point leurs propres positions tribales contribuent parfois à la situation qu'ils dénoncent et dont ils cherchent souvent à se poser en victimes. Les controverses, au delà du réductionnisme et du sensationnalisme des médias, sont l'occasion de mettre à l'épreuve nos réflexes d'appartenance clanique, corporatiste, et à ce titre, abordées dans leurs motifs singuliers et non dans leur structure oppositionnelle figée, elles peuvent être propices à l'éclosion d'une indiscipline profondément critique. À cet égard, la controverse autour de *Vanitas* aura été un moment extrêmement symptomatique⁹.

NOTES

1. Une version ultérieure de cette conférence a récemment été publiée dans les actes du colloque Innis. Voir John Fekete, «Monopolies of Censorship: A Postmodern Footnote to Innis», *Capital Culture: A Reader on Modernist Legacies, State Institutions and the Value(s) of Art*, J. Berland et S. Hornstein (sous la dir.), McGill Queens University Press, Toronto, 2000, p. 44-59.
2. John Bentley Mays, «Fashioning Moral Messages from Cultural Indignities», *Globe and Mail*, 12 avril 1991.
3. Lise Lamarche, «Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public», *Possibles*, vol. 15, n° 4, automne 1991, p. 67-75. Repris dans *Textes furtifs. Autour de la sculpture* (1978-1999), Centre de Diffusion 3D, coll. Lieux-Dits, Montréal, 1999, p. 247-252.
4. Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale*, Minuit, coll. double, Paris, 1963, p. 209-248.
5. Entre ces deux catégories, k.d. lang semble occuper une position ambiguë. Ainsi que le souligne une des analyses de la controverse qui l'a entourée «*when she first began to sing, her "conceptual" act was much closer to the esthetics of the Ontario College of Art than to the Grand Ole Opry*», Jay Scott, «Cross Current», *Montreal Gazette*, 16 juillet 1990.
6. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Gallimard, Paris, 1974.
7. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, Paris, 1971, p. 205.
8. Georges Didi-Huberman, «D'un ressentiment en mal d'esthétique», *Cahiers du Musée d'art moderne*, n° 43, printemps 1993, p. 103-117.
9. Les premières pages de ce texte ont paru en anglais dans «Questioning the Public: Addressing the Response», *Queues, Riots and Rendez-vous. Questioning the Public in Art and Architecture*, George Baird et Mark Lewis (sous la dir.), Walter Phillips Gallery, Banff, 1994. Une version antérieure de ce texte a été présentée en mai 1994 au Congrès de l'ACFAS. J'ai pu le retravailler en 1999 grâce à une bourse du Centre de recherches en art canadien du Musée des beaux-arts du Canada.



DOUGLAS GORDON

24 Hour Psycho (1993)

installation vidéo (n/b) sur un écran

dimensions variables

image générée à partir d'une copie commerciale en VHS

Photo : Reproduite avec l'aimable permission de la Gagosian Gallery, New York
et la Lisson Gallery, Londres

Resume: Christine Ross maintains that, in art history, the critical interdisciplinarity of the 1980s (which built on and modified early interdisciplinary exploration) is in danger of being discredited. She suggests that this is due to the decline of the political left, a lack of attention to the material specificity of art works, the poverty of methodological debates and, last but not least, the rather indiscriminate application of bodies of theory from other disciplines. Rather than simply transferring theory across disciplines, interdisciplinary scholarship should carefully construct relations between art and other fields based on the relevance of the imported theory and its ability to reveal critical dimensions and meaning.

As an example, Ross considers Douglas Gordon's piece *24 Hour Psycho* in the light of contemporary research in the cognitive sciences. Gordon projects *Psycho* in exaggerated slow motion and deprives it of its sound track so that the viewer's experience is characterized by a sense of faltering or inhibited perception, a failure of recognition or memory. She connects Gordon's strategic degrading of the film image and his stated interest in perceptual and mnemonic dysfunction or fatigue, with recent research in the cognitive sciences which defines attention in terms of its limits. At the same time she maintains that there is an important difference between the tenor of the scientific theories with their implied goal of increased social efficiency and progress in the struggle against various attention deficit disorders, and the artist's attempt to symbolically deprive this key film of all those qualities which make it supremely efficient entertainment and render the viewer simultaneously passive and over-stimulated.

CHRISTINE ROSS

INHIBITIONS PERCEPTIVES

CE QUE L'ART CONTEMPORAIN
A A DIRE AUX SCIENCES COGNITIVES

LORSQU'ON PARLE d'interdisciplinarité en histoire de l'art, il importe de rappeler que la discipline a toujours fait appel à différents champs de connaissance dans son examen de l'œuvre d'art. Si la *new art history* émerge dans les années 1970 en intégrant diverses méthodologies issues du structuralisme, de la psychanalyse, du marxisme et du féminisme¹, l'histoire de l'art du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle puise déjà largement dans l'archéologie, la philologie, la philosophie, l'esthétique, la psychologie de la perception, la biologie, la sociologie, le marxisme et l'histoire culturelle pour y trouver des concepts qui soutiendront son interprétation et historicisation de l'œuvre d'art². Mais l'interdisciplinarité, telle qu'elle s'est développée avec l'avènement des *cultural studies* dans les années 1980, puis des

feminist, queer et postcolonialist studies, a ceci de nouveau qu'elle introduit de façon critique des pratiques culturelles traditionnellement exclues de l'histoire de l'art. C'est alors que la discipline s'ouvre non seulement à de nouveaux médias (le textile, la photographie, la vidéo, l'ordinateur, entre autres), mais aussi à des productions d'artistes travaillant sur des catégories sociales identitaires autres que celle de la masculinité hétérosexuelle occidentale. Sous l'impact des *cultural studies*, cette intégration se veut critique dans la mesure où elle vise à contrer les présupposés universalistes de l'expérience esthétique. L'élargissement des frontières disciplinaires s'effectue par un questionnement des frontières. En d'autres termes, l'histoire de l'art de cette période cherche à réfléchir aux mécanismes d'exclusion, de différence et d'identité structurant la discipline. Cette réflexion a alimenté le développement interdisciplinaire de la *new art history* puisqu'elle s'articule selon le même objectif de complexification méthodologique.

Il n'en demeure pas moins que cette interdisciplinarité critique a commencé à s'étioler au cours des années 1990. En 1996, la revue *October* publiait les résultats d'un questionnaire sur la culture visuelle envoyé à différents historiens d'art. Bien qu'une majorité d'entre eux se montrent ouverts aux *cultural studies*, plusieurs s'inquiètent d'une approche qui croit en l'interchangeabilité des images (ce qui entraîne la perte de la spécificité matérielle de l'œuvre d'art) et qui légitimise la culture au lieu d'en élaborer une critique socio-historique³. Par ailleurs, dans les institutions universitaires et malgré la chute – dans les universités québécoises tout au moins⁴ – du nombre d'inscriptions dans la discipline, les départements d'histoire de l'art accordent encore très peu de place à l'étude des nouvelles méthodologies. Dans une entrevue récente pour la revue *Third Text*, le sociologue Paul Gilroy, auteur de plusieurs publications sur la production culturelle noire, commentait en ces termes la perte de la dimension critique qui s'est peu à peu articulée dans le champ des *cultural studies* : « Je pense que le changement de ton dont vous parlez a beaucoup plus à voir avec le déclin de la gauche, et encore plus avec le déclin d'une certaine confiance autour de ce qu'une critique de gauche devrait impliquer. Ce problème est aggravé à partir du moment où plusieurs personnes trouvent très difficile d'être un anticapitaliste. Les gens trouvent ça très difficile d'épouser une éthique politique qui puisse porter ce poids⁵. »

Déclin de la gauche, perte de la spécificité matérielle de l'œuvre d'art, absence de débats méthodologiques au sein de l'université, apologie de la culture : tous ces facteurs risquent de tronquer l'histoire de l'art de sa dimension critique. À cela, il faut ajouter un autre phénomène qui est en voie de discréditer tout projet de nature interdisciplinaire, celui du recyclage continu des méthodologies qui ont marqué la *new art history*. L'application non historique des concepts freudiens, lacaniens, foucauldien, bourdieusiens et tous azimuts ruine la portée critique que revêtaient ces concepts à l'origine. Car il est loin d'être sûr que ces outils méthodologiques soient encore efficaces pour interpréter l'art contemporain, tout comme il importe de ne pas simplement appliquer une théorie sur une œuvre d'art. Il m'apparaît crucial au contraire de maintenir une tension critique entre théorie et objet, ce que Julia Kristeva a désigné comme la nécessité méthodologique de renouveler la théorie au contact de l'objet d'analyse⁶. Pour paraphraser Kristeva, l'histoire de l'art – en tant que discipline

d'interprétation – est une pratique de désir; lorsqu'elle enferme son objet dans une méthodologie préétablie, elle devient une pratique de délire. La survie de la discipline dépend de sa double capacité à explorer la dimension historique des méthodologies et à accueillir de nouvelles disciplines lorsque les problématiques artistiques l'exigent. Le présent essai doit être lu comme une tentative de mettre en œuvre cette double capacité au sein d'une recherche plus large portant sur les développements de l'art contemporain et les relations qui existent entre l'art et d'autres champs disciplinaires contemporains.

• • •

Un des faits marquants de l'art des dernières décennies est son questionnement de la notion d'identité et de son intégration concomitante de la notion de différence. Informé par le féminisme, le poststructuralisme, le postcolonialisme, les *queer studies* et le retour au corps, il n'a de cesse de remettre en cause la définition de l'identité en tant qu'entité cohérente et permanente, autosuffisante et reconnaissable. L'identité n'est pas disparue mais elle s'est complexifiée. Si l'identité est un processus d'identifications réitérées par lesquelles le moi se reconnaît comme moi, il n'en demeure pas moins qu'une conception particulière de l'identité commence à disparaître – ce que Stuart Hall a désigné comme les grandes identités sociales collectives de classe, de race, de nation, de différence sexuelle et de l'Ouest, perçues comme englobantes, homogènes et unifiées⁷. Cette conception a peu à peu fait place à des définitions d'identité qui, de façon plus ou moins subversive, intègrent des notions de fluidité, de flexibilité, de différence, de contradictions internes et de performance.

Je voudrais proposer qu'une des contributions les plus significatives de l'art au débat de l'identité est son questionnement du rôle de la perception visuelle dans la formation identitaire. L'art contemporain a élaboré différentes stratégies esthétiques qui interrogent la fonction de la vision dans la constitution de la subjectivité en considérant les habiletés, déficiences et désordres qui définissent présentement autant notre compréhension que notre expérience de la perception, tels que les désordres de déficit d'attention, les troubles du sommeil et la dépression. Pour être plus précise – et c'est l'hypothèse qui sous-tend le présent chapitre –, lorsque l'art contemporain repense l'identité, il intègre le spectateur comme un sujet dont la perception est façonnée par des processus d'inhibition, d'échecs de reconnaissance et de fatigue mnémonique. Pour ce faire, il déploie une panoplie de stratégies esthétiques qui dépriment l'image, pour créer ce que je désignerais comme des *images de l'insuffisance*. La déficience, la dépression, la fatigue, l'inhibition, l'insuffisance: ces termes peuvent sembler négatifs, mais ils peuvent également être développés – c'est le cas de plusieurs productions en art contemporain – comme habilitants et potentiellement critiques.

À cet égard, il m'apparaît crucial d'établir des interconnexions avec d'autres champs disciplinaires qui pensent, représentent et définissent la subjectivité contemporaine en termes d'insuffisance perceptive, telles que la neurobiologie, les sciences cognitives, la psychologie et la sociologie. Pour autant que l'histoire de l'art est une discipline qui cherche à situer et à comprendre les problématiques artistiques, il importe de

montrer en quoi ces problématiques – et c'est l'objectif de cet essai – ne se développent pas dans un vacuum discursif, mais en relation (d'opposition, de reproduction ou de négociation) avec les champs disciplinaires qui visent également à définir les facultés perceptives, cognitives, psychologiques et mnémoniques du sujet contemporain. C'est cette *mise en relation* disciplinaire – et non pas le transfert de concepts d'un champ disciplinaire à un autre ou l'application de concepts scientifiques pour une interprétation « plus éclairée » de l'art – qui permet de dégager la portée critique d'une œuvre d'art, la nature de ses questionnements, l'objet qu'elle cherche à représenter, le spectateur qu'elle vise et réussit parfois à rejoindre, le contexte social et culturel de sa réception et, enfin, la valeur de ses stratégies esthétiques.

24 Hour Psycho de Douglas Gordon est une des œuvres-clés de l'insuffisance perceptive actuelle. Réalisée en 1993, l'installation consiste en une projection vidéo du film *Psycho* (1959) d'Alfred Hitchcock sur un grand écran suspendu au milieu d'une salle et dont la translucidité permet la diffusion du film de part et d'autre de la surface. L'intervention de l'artiste réside dans sa manipulation des conventions cinématographiques : la durée du film original a été allongée à vingt-quatre heures et le son a été supprimé. La stratégie esthétique déployée ici en est une d'expansion narrative : le ralenti étire les séquences pour créer une narration qui perd en vitesse, en linéarité (de type cause à effet) et en intelligibilité. La fameuse scène où Marion (jouée par Janet Leigh) se fait poignardée dans la douche dure plus d'une demi-heure dans sa version vidéographique au lieu des deux à trois minutes de la version originale. Une telle expansion temporelle équivaut à une forme de dépression de l'image.

Il importe d'abord de noter que *24 Hour Psycho* met en scène un classique du cinéma d'attraction hollywoodien. Lorsqu'il entre dans l'installation, le spectateur connaît le film (même s'il ne l'a jamais vu), ce qui signifie que sa perception sera traversée par une série de processus mentaux qui font appel à la mémoire, tels que le souvenir, le rappel, l'expectative et l'anticipation. Le ralenti n'est pas sans activer ces processus mnémoniques puisqu'il promet et échoue tout à la fois de donner davantage à voir. Il amplifie les détails, permet le découpage analytique de l'action et l'identification d'indices qui permettront d'élucider le déroulement du *thriller*. Mais force est d'admettre que le ralenti ne tient pas sa promesse puisqu'il est un processus d'abstraction qui isole l'action de la trame narrative, étiole la diégèse, embrouille la lisibilité de l'image, étire les séquences de façon si extrême que, parfois, il ne se passe presque plus rien à l'écran. La narrativité passe dans une autre temporalité. Progressivement, c'est un autre film qui se construit, formé par l'interaction des images et des expectatives, phantasmes, souvenirs et identifications du spectateur. *24 Hour Psycho* est une projection qui incite à la projection. L'absence de son et l'emploi du ralenti sont en cela des manipulations qui mettent en scène le processus de la perception en tant que la perception est quelque chose qui fait problème : elle se dévoile dans ses limites, ses échecs et sa dimension inhibitrice. Cette insuffisance perceptive est inscrite dans la technologie même de la vidéo qui permet la manipulation du ralenti et du son et qui, depuis au moins deux décennies, est la machine par laquelle toute une génération de spectateurs regarde le cinéma. L'installation de Gordon active une défaillance mais celle-ci fait déjà partie du regard d'un spectateur

habitué à explorer les possibilités techniques d'arrêt sur l'image, d'accélération, de retour en arrière et de ralenti du magnétoscope, tout comme il est un spectateur habitué à regarder des films dans un contexte domestique composé d'une multiplicité de stimuli potentiellement distrayants (voix, sons ambiants de la maison, appareils ménagers, téléphone, Internet, nourriture, etc.) – ce que Gordon désigne comme la «cohabitation schizophrénique»⁸ des technologies contemporaines.

Dans ses nombreuses interviews, Gordon ne cesse de parler de son intérêt non pas tant pour le fonctionnement mais pour le dysfonctionnement de la perception et de la mémoire. Il est significatif à cet égard de souligner que *24 Hour Psycho* a été réalisé dans un moment où un nombre croissant de recherches expérimentales en sciences cognitives se penchent sur les *limites* de la perception, plus particulièrement sur les dimensions inhibitrices de la perception et sur les limites de capacité à percevoir des inputs visuels multiples de façon simultanée. Cette synchronicité historique m'apparaît cruciale pour la compréhension de la portée critique de l'installation, car l'œuvre partage ce même intérêt que portent les sciences cognitives pour les limites perceptives et mnémoniques. En effet, pour l'artiste, la perception et la mémoire sont au cœur de son travail pour autant qu'elles soient considérées comme des «phénomènes neurophysiologiques [qui] intéressent tout le monde car statistiquement, dans chaque famille, il y a ou il y aura un cas de dysfonctionnement du comportement. Nous vivons avec ça, cela nous fascine et nous terrifie à la fois⁹». Dans un entretien avec Jan Debaut, il confirme en ces termes son intérêt pour la perception en tant qu'échec, défaillance et insuffisance :

« Je suppose que [mon travail] concerne la perception – ou comment fonctionne la mécanique de la perception. [...] En examinant quelque chose d'aussi large que ce mécanisme, je peux faire des analyses spécifiques du territoire qui se rapporte à la mémoire (ou au mauvais fonctionnement de la mémoire) et des façons dont la perception se fêle ou s'effondre. [...] Je suis davantage intéressé par ces zones où la perception se détériore ou par le fait qu'on ne sait pas vraiment comment elle fonctionne ou pourquoi elle fonctionne mal ou quel aspect de notre expérience l'on porte avec nous et dont nous sommes inconscients [...]. Ceci représente mes idées sur la mémoire; une machine incroyable, complexe, avec un pouvoir stupéfiant de rappel et une possibilité aussi imprévisible d'échec¹⁰. »

Cet intérêt pour le «non-sens» et les problèmes du système cognitif à «gérer» les réfutations de nos attentes et de «notre souvenir du déroulement des événements¹¹», cette préoccupation pour la «cohabitation schizophrénique» dans laquelle s'inscrit le sujet contemporain noyé dans «le déluge d'images et le déluge d'informations», qui utilise «Internet tout en regardant la télé, en écoutant de la musique, en parlant ou en buvant, tout en même temps¹²» est à mettre en relation avec le champ des sciences cognitives actuelles. Comme je tenterai de le démontrer, *24 Hour Psycho* s'inscrit dans ce champ. Mais critique d'une culture contemporaine fondée sur l'accélération et le déferlement effréné des images, il détourne certaines conclusions cognitivistes pour explorer, voire valoriser, une perception qui gagne à faire défaut, qui devient productive par ces limites mêmes.

Bien que Jonathan Crary ait récemment démontré comment la préoccupation pour la composante inhibitrice de la perception occupe la science depuis la seconde moitié du XIX^e siècle¹³, les notions de distraction, de diminution d'activité, d'éphémérité et de fugacité s'inscrivent de façon insistante dans la recherche cognitive actuelle surtout dans le contexte des préoccupations grandissantes pour l'ADD (*attention deficit disorder*), mais aussi – et c'est là que siège la nouveauté des recherches actuelles – pour analyser l'interaction des mécanismes d'inhibition et d'excitation (ou de facilitation) dans leur rapport à l'attention¹⁴. Les travaux de Kimron Shapiro et Kathleen Terry, par exemple, définissent l'attention en termes de limites : « L'attention est une propriété hautement fonctionnelle du cerveau, par laquelle un nombre limité de ressources cognitives peuvent être dirigées pour faciliter le traitement d'informations sensorielles brièvement présentées en limitant le traitement d'autres informations en compétition pour les mêmes ressources¹⁵. » Si l'attention est une activité sélective, c'est que justement, elle sélectionne. En d'autres termes, comme le maintient Harold Pashler, « le cerveau assigne continuellement une priorité à certaines informations sensorielles par dessus d'autres¹⁶ ». Pour les sciences cognitives, le sujet attentif ne peut sélectionner n'importe quoi n'importe quand, il ne peut porter son attention sur un nombre trop important d'informations et, surtout, son activité de détection s'élabore au détriment d'autres informations qui ne peuvent être traitées de façon simultanée. Plusieurs travaux tendent à démontrer que si le système visuel peut traiter plusieurs informations dans une tâche de détection, seulement un nombre modéré d'objets relativement simples (comme des lettres) peut être identifié en parallèle, alors que la reconnaissance d'objets plus complexes, tels que des mots, doit se faire par séquence¹⁷.

Les sciences cognitives vont même jusqu'à soumettre l'hypothèse qu'il n'y a pas de perception (consciente) sans attention, ce qui permettrait de postuler l'existence d'un mécanisme appelé « aveuglement inattentionnel » pour désigner l'échec du sujet à percevoir dans des conditions d'inattention¹⁸. Les recherches de Jeremy Wolfe ont récemment complexifié ces résultats en proposant la notion « d'amnésie inattentionnelle », laquelle s'appuie sur le postulat que l'échec à rapporter les stimuli auxquels le sujet n'est pas attentif n'équivaut pas à l'incapacité de percevoir mais plutôt à l'incapacité de mémoriser : les stimuli visuels auxquels le sujet n'est pas attentif peuvent être vus, mis en mémoire de façon fugace, pour être instantanément oubliés¹⁹. La notion d'aveuglement sous-tend également les travaux de Nancy Kanwisher, de Carol Yin et d'Ewa Wojciulik qui parlent d'« aveuglement répétitif » pour référer au phénomène selon lequel un sujet échoue à rapporter de façon précise les propriétés de deux stimuli visuels lorsqu'ils sont identiques et que le délai entre les deux présentations est trop court²⁰. Le « clin attentionnel » est un autre concept qui sous-tend un phénomène d'aveuglement amnésique. Selon les recherches menées par Shapiro et son équipe, ce phénomène se produit lorsque deux cibles visuelles successives doivent être détectées et qu'elles sont séparées par moins de 500 ms. Dans ce cas, la deuxième cible ne peut être assimilée avec la première. Le clin d'attention, comme le clin d'œil, correspond à un déficit d'attention divisé²¹.

24 Hour Psycho, par son ralenti extrême et sa suspension de la trame sonore de *Psycho*, crée une mise en situation qui projette le spectateur dans ces zones d'insuffisance

et de défaillance récemment théorisées par les sciences cognitives, ces zones où l'oubli prend le relais du souvenir et où l'attention peine à exercer ses propriétés de sélection et de détection. Les points de repère sonores sont absents et, la plupart du temps, il y a très peu à voir. Le spectateur peut anticiper ce qui va venir mais ce qui vient tarde toujours à venir. La narration originale est trop étirée pour pouvoir véritablement saisir l'action. Pendant ces moments de délais, d'intervalles, d'attentes, d'anticipations, de reconstruction mnémonique, de rien à voir, le spectateur est appelé à déployer son regard par une exploration de la part inhibitrice, voire phantasmatique, de l'acte perceptif. Je voudrais avancer néanmoins que, si l'installation partage avec les sciences cognitives actuelles une même préoccupation pour les limites de la perception, elle est également à considérer comme une œuvre critique de ce champ disciplinaire. Si elle puise dans ce champ pour définir son spectateur, elle favorise un type de réception que la science ne cherche, tout compte fait, qu'à quantifier pour des fins d'objectivation du sujet. Ce n'est qu'en confrontant cette œuvre aux sciences cognitives qu'on peut voir à quel point elle lâche ce que la science cherche à contenir. Le déficit adopte ici une valeur heuristique.

Il importe en effet de souligner que les travaux scientifiques cités plus haut visent à mesurer et à contrôler les dimensions inhibitrices de la perception. Les problématiques qui traversent ces recherches sont celles des seuils spatio-temporels au-delà ou en deçà desquels l'attention, la perception ou la mémoire est inopérante. Par ailleurs, si les sciences cognitives s'attardent autant sur la perception dans un contexte de stimuli présentés rapidement à l'observateur, c'est pour examiner le potentiel cognitif du sujet contemporain à être attentif, à percevoir et à mémoriser son environnement de plus en plus composé d'une multitude de stimuli simultanés. L'objectif est de mesurer les délais d'attention optimale et minimale pour identifier les facteurs qui entrent en jeu dans les mécanismes d'inhibition. Le champ des sciences cognitives est occupé par la tâche ardue de distinguer, dénommer et diviser les processus qui entrent en jeu dans la perception (tels que la stimulation rétinienne, l'attention, la mémoire à court terme, la mémoire conceptuelle à court terme et la mémoire à long terme) avec l'objectif de calculer le moment précis où s'arrête le traitement des informations et où débute leur mise en mémoire, et de désigner les conditions qui permettent ou nuisent à la mise en mémoire d'informations. Avec, pour conséquence, cet ouvrage récent portant exclusivement sur la fugacité de la mémoire, mais qui se permet de conclure, avec optimisme, sur son efficacité : « Les mots, phrases, et scènes sont presque instantanément compris, en-ligne, au moment où ils sont rencontrés. Le monde autour de nous peut donc faire sens de façon immédiate et nous pouvons répondre de façon appropriée aux situations changeantes et communications verbales²². »

Il importe également de noter que ces travaux nourrissent directement la recherche sur les désordres de déficit d'attention et la prise en charge institutionnelle – scolaire, médicale, pharmacologique et psychologique – de l'enfant diagnostiqué comme souffrant d'inattention ou d'impulsivité/hyperactivité. Ce champ est aujourd'hui en pleine croissance. Des enquêtes récentes suggèrent une augmentation significative des cas d'ADD chez les enfants d'âge scolaire, pouvant atteindre jusqu'à 9,0% en Allemagne²³. Les désordres de déficit d'attention sont par ailleurs parmi les désordres les plus

importants traités par les psychiatres d'enfants et d'adolescents, puisque ces patients composent 50% de la population clinique de psychiatrie infantine²⁴. Pathologie guérissable par médication et par soutien psychiatrique, il n'en demeure pas moins qu'elle est une pathologie jugée persistante, qui évolue et prend différents visages tout au long de la vie de l'individu.

En contrepoint critique, le *24 Hour Psycho* est une tentative de ralentir le défilement des images dans une culture qui, pour Douglas Gordon, semble avoir «sacrifié le "temps" pour gagner en vitesse²⁵». La réception de l'installation met en œuvre une interconnexion de processus perceptifs et mnémoniques complexes (souvenir, réminiscence, anticipation rencontrée et déçue, expectative décalée, attente, plaisir d'identification, etc.) pour élaborer un film – entre l'image physique et l'image mentale – qui se détache de plus en plus de la version originale. La déficience est ici favorisée et laissée à elle-même, car c'est elle qui permet de contrer la temporalité accélérée des images actuelles. *24 Hour Psycho* s'articule ainsi comme un détournement des méthodes cognitivistes par sa valorisation de l'insuffisance. Ce que l'installation cherche avant tout par ce détournement, c'est de ralentir le film (*Psycho*) qui a introduit le cinéma d'attraction, de ravissement, d'intoxication et de divertissement au sein de la cinématographie hollywoodienne – le cinéma de la passivité réceptive²⁶. Ce faisant, la vidéo investit l'image d'une dimension pathologique caractéristique du sujet contemporain – le désordre de déficit d'attention, mais aussi la dépression, récemment définie par le sociologue Alain Ehrenberg comme *la* maladie de l'insuffisance et de l'inhibition «révélatrice des mutations de l'individualité à la fin du xx^e siècle²⁷». Ehrenberg définit la dépression comme «une pathologie du temps (le déprimé est sans avenir) et une pathologie de la motivation (le déprimé est sans énergie, son mouvement est ralenti, et sa parole lente)²⁸». C'est précisément cette définition de la dépression qui est à l'œuvre dans *24 Hour Psycho* qui – par le travail du ralenti et la suspension du son – prive peu à peu l'image de son pouvoir d'attraction divertissante.

NOTES

1. À ce sujet, voir, entre autres, A.L. Reed et Frances Borzello (sous la dir.), *The New Art History*, Camden Press, Londres, 1986, et Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, Ithaca et Londres, 1994.
2. Voir, entre autres, Michael Pardo, *The Critical Historians of Art*. Soulignons les disciplines et historiens d'art suivants (la liste ne se veut surtout pas exhaustive): l'archéologie (Johann Joachim Winckelmann, Franz Kugler), esthétique (Hegel, Benedetto Croce, Lionello Venturi, Roberto Longhi), le formalisme (Clive Bell, Roger Fry), la psychologie de la perception et la biologie (Alois Reigl, Heinrich Wölfflin), la philologie (Erwin Panofsky), l'histoire matérielle (Henri Focillon), l'histoire culturelle (Max Dvorak, Aby Warburg, André Chastel), la sociologie (Frederick Antal, Arnold Hauser) et le marxisme (Georgi Plekanov, Georg Lukacs). Tous ces historiens puisent également dans différents systèmes philosophiques.
3. «Visual Culture Questionnaire», *October*, n° 77, été 1996, p. 25-70.
4. Commission des universités sur les programmes, *Les programmes d'arts dans les universités du Québec*, rapport n° 24, Montréal, avril 2000. Voir <<http://www.cup.qc.ca/>>.

5. Paul Gilroy, dans Marquard Smith, «On the State of Cultural Studies: An Interview with Paul Gilroy», *Third Text*, n° 49, hiver 1999-2000, p. 16. [Notre traduction.]
6. Julia Kristeva, «Psychoanalysis and the Polis» dans W.J.T. Mitchell (sous la dir.), *The Politics of Interpretation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 83-98.
7. Stuart Hall, «Old and New Identities, Old and New Ethnicities», dans Anthony D. King (sous la dir.), *Culture, Globalization and the World-System*, Department of Art and Art History State University of New York, Binghamton, 1991, p. 41-68.
8. Douglas Gordon, «(P)ars pro toto», entretien avec Hans-Ulrich Obrist (1996), reproduit dans *Déjà-vu: questions & answers*, vol. 1, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 2000, p. 154.
9. Gordon, «Attraction-répulsion», entretien avec Stéphanie Moisdon-Trembley (1996), reproduit dans *Déjà-vu*, *op. cit.*, p. 113.
10. Gordon, «... in conversation: jan debbaut and douglas gordon», dans *kidnapping*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1998, p. 34 et 42. [Notre traduction.]
11. Gordon, «Voir c'est croire», entretien avec Marie de Brugerolle (1995), reproduit dans *Déjà-vu*, *op. cit.*, p. 91.
12. Gordon, «(P)ars pro toto», *op. cit.*, p. 154.
13. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1999.
14. À ce sujet, voir Kimron Shapiro et Kathleen Terry, «The Attentional Blink: The Eyes Have It (But So Does the Brain)», dans Richard D. Wright (sous la dir.), *Visual Attention*, Oxford University Press, New York, 1998, p. 306-329.
15. *Ibid.*, p. 306. [Notre traduction.]
16. Harold E. Pashler, *The Psychology of Attention*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1998, p. 2.
17. Pashler, «Attention and Visual Perception: Analyzing Divided Attention», dans Stephen M. Kosslyn et Daniel N. Osherson (sous la dir.), *Visual Cognition: An Invitation to Cognitive Science*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1995, p. 71-100.
18. Arien Mack et Irvin Rock, *Inattentional Blindness*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1998.
19. Jeremy M. Wolfe, «Inattentional Amnesia», dans Veronika Coltheart (sous la dir.), *Fleeting Memories: Cognition of Brief Stimuli*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1999, p. 75.
20. Nancy Kanwisher, Carol Yin et Ewa Wojciulik, «Repetition Blindness for Pictures: Evidence for the Rapid Computation of Abstract Visual Descriptions», *ibid.*, p. 119.
21. Shapiro et Terry, *op. cit.*, p. 324-325.
22. Veronika Coltheart, «Fleeting Memories: A Summary and Conclusion», dans *Fleeting Memories...*, *op. cit.*, p. 257. [Notre traduction.]
23. Dennis P. Cantwell, «A Review of the Past Ten Years», dans James A. Incorvaia, Bonnie S. Mark Goldstein et Donald Tessmer (sous la dir.), *Understanding, Diagnosing, and Treating AD/HD in Children and adolescents*, Nothvale, New Jersey, 1999, p. 4.
24. *Ibid.*, p. 3.
25. Gordon, «Six questions à Douglas Gordon», entretien avec Christine Van Assche (1996), reproduit dans *Déjà-vu*, *op. cit.*, p. 134.
26. Sur la question du cinéma d'attraction et de la réception sans distance par rapport à l'image, voir Martin Jay, «Diving into the Wreck: Aesthetic Spectatorship at the End of the Millenium», conférence non publiée, donnée au département de littérature comparée de l'Université de Montréal, le 25 mai 2000.
27. Alain Ehrenberg, *La fatigue de soi: dépression et société*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998, p. 10.
28. *Ibid.*, p. 250.

BIOGRAPHIES

LYNNE BELL

Lynne Bell est professeure et directrice du département d'art et d'histoire de l'art de l'Université de la Saskatchewan. Elle a publié des interviews avec des artistes contemporains, entre autres dans les revues *Tessera*, *Third Text*, *West Coast Line*, *Canadian Woman Studies*, *AntiThesis* et *B.C. Studies*. Elle a agi comme commissaire invitée de plusieurs expositions historiques et contemporaines dont *Urban Fictions* (1996). Elle travaille présentement à un projet de recherche, en collaboration avec Marie Battiste et Len Findlay, intitulé *Decolonizing Education in Canadian Universities: An Interdisciplinary Indigenous Research Project*.

Lynne Bell is Professor and Head of the Department of Art and Art History at the University of Saskatchewan. She has published interviews with contemporary artists in journals such as *Tessera*, *Third Text*, *West Coast Line*, *Canadian Woman Studies*, *AntiThesis* and *B.C. Studies*, among others. She has guest-curated a number of historical and contemporary exhibitions, including *Urban Fictions* (1996). She is currently working on a collaborative research project with Marie Battiste and Len Findlay entitled *Decolonizing Education in Canadian Universities: An Interdisciplinary Indigenous Research Project*.

JOAN BORSA

Joan Borsa est commissaire indépendante et critique, et enseigne l'histoire de l'art. Elle vit entre Montréal et Saskatoon. Autrefois correspondante dans les Prairies pour le magazine *Vanguard*, elle a publié abondamment dans différentes revues, magazines, catalogues d'exposition et anthologies, dont *Third Text*, *n.paradoxa*, *Canadian Woman Studies*, *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future* (Banff Press, 1996), *Feminist Art History 1969-1999* (Blackwell Publishers, 2001) et *Unframed: The Practices and Politics of Women Painting* sous la direction de Rosemary Betterton (I.B. Tavis Ltd, 2002). Elle a enseigné au Emily Carr College of Art and Design, à l'Université Simon Fraser, à l'Université de la Saskatchewan, au Bradford Community College (Royaume-Uni) et à l'Université Concordia. Dans ses recherches et projets indépendants en cours, elle s'intéresse aux conditions dans lesquelles s'exerce le commissariat contemporain et aux formes qu'il peut prendre. Elle organisait à Montréal, en avril 2001, un colloque international intitulé *In Public: Shifting Curatorial Practice*, qui réunissait douze conférenciers venus de l'Angleterre, de Bulgarie, du Canada, des États-Unis et de la Suède.

Joan Borsa is an independent curator, critic and art history lecturer living between Montréal and Saskatoon. Formerly the prairie editor for *Vanguard* magazine, she has published extensively in various magazines, journals, exhibition catalogues and anthologies, including: *Third Text*, *n.paradoxa*, *Canadian Woman Studies*, *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future* (Banff Press, 1996), *Feminist Art History 1969-1999* (Blackwell Publishers, 2001) and *Unframed: The Practices and Politics of Women Painting* by Rosemary Betterton (I.B. Tavis Ltd, 2002). She has taught at Emily Carr College of Art and Design, Simon Fraser University, The University of Saskatchewan, Bradford Community College (U.K.) and Concordia University. Her current research and independent projects focus on the shifting terms and forms of contemporary curating. In Montréal (April 2001) she organised the international conference *In Public: Shifting Curatorial Practice* which brought together twelve speakers from Bulgaria, Canada, England, the United States and Sweden.

TIM CLARK

Depuis trois ans, Tim Clark est membre de la faculté du volet création de l'Université Concordia à Montréal où il enseigne au Programme d'études interdisciplinaires. Avant sa nomination à la faculté, il était à la fois technicien et professeur à mi-temps au département de photographie de cette même université. Au cours de cette période, il a aussi enseigné la théorie et l'histoire de l'art à l'Université d'Ottawa. Artiste travaillant au Québec depuis vingt-cinq ans, Tim Clark a produit des projets photographiques et écrits, des installations et des performances où il a abordé la censure, la modernité et la condition masculine. Il se consacre présentement à deux projets : l'un traite de la question des volontaires irlandais qui ont combattu dans le Bataillon de Saint Patrick du côté des Mexicains contre les États-Unis durant la guerre mexico-américaine de 1848; le second projet est une performance-texte sur le travail de l'écrivain du sud des États-Unis, Cormac McCarthy.

For the past three years Tim Clark has been a Faculty member of the Department of Studio Art at Concordia University in Montréal where he teaches in the Interdisciplinary Studies Programme. Prior to this Faculty appointment he was both a technician and part-time professor in the Department of Photography at Concordia. During this same period he also taught art theory and history at the University of Ottawa. As a practising artist for the past twenty-five years in Québec, Tim Clark has produced photographic, written, installation and performance projects that have dealt with censorship, modernity and male identity. At present he is preparing two projects: one dealing with the Irish volunteers who fought in the *Saint Patrick's Battalion* on the Mexican side against the United States during the Mexican-American War of 1848, while the second project will be a text-performance project on the work of the Southern American writer Cormac McCarthy.

JEAN DUBOIS

Jean Dubois est un artiste multidisciplinaire qui a d'abord œuvré dans le champ de l'installation et de l'intervention urbaine avant de s'adonner à la pratique des nouveaux médias. Il s'intéresse particulièrement au potentiel poétique de l'image interactive et des écrans tactiles. Dans ses réalisations artistiques récentes, il met en scène le spectateur avec des personnages fictifs dans le cadre de situations traitant de l'échange interpersonnel. Il détient une maîtrise en arts plastiques de l'UQÀM et un diplôme de troisième cycle en Esthétique, sciences et technologies des arts de l'Université de Paris VIII. Il enseigne actuellement le traitement de l'image numérique et les procédés interactifs à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM.

Jean Dubois is a multidisciplinary artist who began in the field of installation and urban intervention before working with new media. He is particularly interested in the poetic potential of interactive images and touch screens. In his recent artistic production, he has staged the viewer with fictional characters in situations dealing with interpersonal exchange. He holds a master's degree in Visual Arts from UQÀM and a Ph.D. from the University of Paris VIII. He currently teaches digital image processing and interactive processes at the École des arts visuels et médiatiques of UQÀM.

CURTIS JOSEPH COLLINS

Curtis Joseph Collins a été conservateur en chef de la Beaverbrook Art Gallery à Fredericton, au Nouveau-Brunswick, de 1997 à 2000, et est maintenant doctorant au département d'histoire de l'art et de communication de l'Université McGill à Montréal. Il a agi comme directeur/conservateur de la White Water Gallery à North Bay, en Ontario, de 1988 à 1990, et a fait partie du conseil d'administration, dont il fut aussi président, de la Galerie Articule à Montréal de 1991 à 1994. Au cours des quinze dernières années, Collins a été commissaire d'expositions itinérantes pour des centres d'artistes et des musées à travers le Canada, et a collaboré à différentes revues d'art dont *Parachute*, *Harbour*, *Espace* et *Imposture*.

Curtis Joseph Collins was the Head Curator of the Beaverbrook Art Gallery in Fredericton, New Brunswick from 1997 to 2000, and is currently a Ph.D. candidate in the Department of Art History and Communications at McGill University in Montréal. He served as the Director/Curator of the White Water Gallery in North Bay, Ontario from 1988 to 1990, and was a board member as well as president of Galerie Articule in Montréal from 1991 to 1994. Over the past fifteen years Collins has curated touring exhibitions for artist-run centres and public galleries across Canada, and contributed to a variety of art magazines including *Parachute*, *Harbour*, *Espace* and *Imposture*.

VERA FRENKEL

Enracinés dans un questionnement des abus de pouvoir et de leurs conséquences, les bandes vidéo, les installations, les gravures, les performances, les textes et les projets en nouveaux médias de Vera Frenkel explorent les forces qui sont à l'œuvre dans les migrations humaines, les expériences de déplacement et de déracinement, l'apprentissage et le dés-apprentissage de la mémoire culturelle et la bureaucratisation de la vie quotidienne. Son travail a été présenté à la Documenta IX à Kassel, en 1992, au Club Media de la Biennale di Venezia en 1997, dans *Virtualität des Verschwindens* (NGBK, Berlin, 1997) et fit l'objet d'une présentation spéciale au Canadian Images Festival of Film, Video and New Media à Toronto en 1997. Parmi les expositions itinérantes, mentionnons *Deep Storage* en 1997-1999, *Not On Any Map: Travel and Identities of Displacement* au Film Center, Art Institute of Chicago, en 1999, *Fragile Electrons* au Musée des beaux-arts du Canada et dans le cadre du British-Canadian Video Exchange, LEA, à Londres en 2000. Ses expositions individuelles comprennent la tournée de *Riksställningar* en Scandinavie et en Pologne, en 1997-1998, *Vidéo Arts Plastiques* au Centre d'Art Contemporain Basse-Normandie à Caen en 1998 et *Body Missing* au Goethe-Institut de Toronto en 2000. L'artiste travaille présentement à un récit-feuilleton sur vidéo-Web concernant les labours d'une grande institution culturelle: *The Institute: or, What We Do for Love*.

Rooted in an interrogation of the abuses of power and their consequences, the videotapes, installations, prints, performances, texts and new media projects of Vera Frenkel explore the forces at work in human migration, the experiences of displacement and deracination, the learning and unlearning of cultural memory, and the bureaucratisation of everyday life. Her work has been seen at Documenta IX, Kassel, 1992; the Biennale di Venezia Club Media, 1997; in *Virtualität des Verschwindens* (NGBK, Berlin, 1997); and was the featured Spotlight of the Canadian Images Festival of Film, Video and New Media, Toronto, 1997. Touring group exhibitions include *Deep Storage*, 1997-1999; *Not On Any Map: Travel and Identities of Displacement*, The Film Center, Art Institute of Chicago, 1999; *Fragile Electrons*, National Gallery of Canada, and the British-Canadian Video Exchange, LEA, London, 2000. Solo exhibitions include the *Riksställningar* tour of her work through Scandinavia and Poland, 1997-98; *Vidéo Arts Plastiques*, Centre d'Art Contemporain Basse-Normandie, Caen, 1998; and *Body Missing*, Goethe-Institut Toronto, 2000. The artist's current project is a video-Web poly-serial narrative on the travaux of a large cultural institution, *The Institute: or, What We Do for Love*.

AMY GOGARTY

Amy Gogarty est née à Philadelphie, en Pennsylvanie, où elle a grandi. En 1973, elle a immigré à Calgary en Alberta où, depuis 1990, elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art et dirige des ateliers à l'Alberta College of Art and Design. Elle écrit régulièrement des commentaires, des articles et des essais de catalogues. Ses toiles, qui reproduisent des détails d'images encyclopédiques et d'art historique mineur, sont par la suite incorporées pour former des tableaux, des installations multimédia et des livres où sont abordées l'histoire de l'art, les structures de savoir, la taxonomie et la présentation. Parmi ses plus récentes expositions, mentionnons *Montesquieu's Tower* (1998), *L'Arbre de Diderot* (1999) et *Iris, Messenger of the Gods* (Biennale de l'art contemporain de l'Alberta 2000).

Amy Gogarty was born and raised in Philadelphia, Pennsylvania. In 1973 she immigrated to Calgary, Alberta where, since 1990, she has taught art history, theory and studio at the Alberta College of Art and Design. She regularly writes reviews, articles and catalogue essays. Her paintings, which reproduce details of encyclopaedia images and minor historical art, are subsequently incorporated into tableaux, mixed-media installations and book works addressing art history, structures of knowledge, taxonomy and display. Her most recent exhibitions include *Montesquieu's Tower* (1998), *L'Arbre de Diderot* (1999) and *Iris, Messenger of the Gods* (Alberta Biennial of Contemporary Art 2000).

LYNN HUGHES

Lynn Hughes a enseigné dans plusieurs universités canadiennes et enseigne présentement au volet création de l'Université Concordia à Montréal, où elle est membre de faculté depuis 1989. Elle a récemment collaboré à la conception et à la structuration d'Hexagram, l'Institut de recherche/création en arts médiatiques et technologies de Montréal. Cet institut réunit cinquante artistes enseignant à Concordia et à l'UQÀM, dont le travail s'appuie sur le numérique. Lynn produit et expose son travail depuis plus de vingt ans, et elle s'intéresse présentement à des œuvres interactives conçues pour l'écran et ayant recours à des interfaces sensorielles plutôt que traditionnelles. Son engagement dans les centres parallèles remonte à plusieurs années et elle a siégé sur les conseils d'administration d'Optica et d'Oboro à Montréal. À l'occasion, elle agit comme commissaire et organise aussi des colloques. Elle a fait des études en littérature anglaise et en art au baccalauréat, et détient une maîtrise en histoire et philosophie des sciences et de la technologie, avec une spécialisation en mathématiques.

Lynn Hughes has taught at Universities across Canada and presently teaches in the Studio Art Department at Concordia University in Montréal, where she has been a faculty member since 1989. She was recently instrumental in the conception and structuring of Hexagram, the Montréal Institute for Research/Creation in Media Arts and Technologies. The Institute brings together fifty artists, teaching at Concordia and UQÀM, whose work is digitally based. Lynn has been producing and exhibiting her work for over twenty years and her current practice focuses on interactive pieces for the screen that use sensorial, rather than traditional, interfaces. She has a long history of involvement with parallel galleries and served on the Boards of both Optica and Oboro in Montréal. She also occasionally curates exhibitions or organises conferences. Her undergraduate education was in English Literature and in Art and she has a graduate degree in the History and Philosophy of Science and Technology, with a concentration in the area of mathematics.

NICOLE JOLICOEUR

Nicole Jolicoeur vit et travaille à Montréal. Depuis 1980, elle élabore une œuvre où l'inscription de repères subjectifs fait planer le doute sur la véracité des preuves photographiques, qu'elles soient médicales, ethnologiques ou autres. Dans ses installations, elle fait cohabiter différentes disciplines dont le dessin, la sculpture, la photographie et la vidéo. Son travail a été exposé au Québec, au Canada, aux États-Unis, en France et en Grande-Bretagne. Elle a publié plusieurs textes et projets d'artiste. Elle a obtenu de nombreuses bourses de création des gouvernements canadien et québécois ainsi que de l'UQÀM. Ses œuvres font partie des collections du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée du Québec (Collection prêt d'œuvres d'art), de l'Arthothèque, du Musée-Château d'Annecy et de la Winnipeg Art Gallery. Elle enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM depuis 1990.

Nicole Jolicoeur lives and works in Montréal. Since 1980 she has created works where the inscription of subjective markers leave one in doubt about the veracity of photographic proofs, be they medical, ethnological or other. In her installations she combines various medias including drawing, sculpture, photography and video. Her work has been exhibited in Québec, Canada, the United States, France and Great Britain. She has published several texts and artist projects. She has received numerous production grants from the Canadian and Québec governments as well as UQÀM. Her works are part of the collections of the National Gallery of Canada, the Musée du Québec (Collection prêt d'œuvres d'art), the Arthothèque, the Musée-Château d'Annecy and the Winnipeg Art Gallery. Since 1990 she teaches at the l'École des arts visuels et médiatiques of UQÀM.

MARIE-JOSÉE LAFORTUNE

Marie-Josée Lafortune est directrice d'OPTICA, un centre d'art contemporain où elle travaille depuis 1993 à la diffusion et à la promotion des activités critiques et éditoriales de la galerie. Elle expose au Québec et au Canada et écrit pour la revue *Parachute*. Sa pratique artistique s'informe de l'histoire sociale des lieux de production et d'exposition et des individus qui habitent ces lieux. Elle s'intéresse aux pratiques d'art qui s'adonnent au recyclage et constituent des collections. En 1995, elle faisait paraître avec Stephen Horne «Other Real Stories. D'autres fictions», des œuvres in situ conçues pour deux journaux d'Écosse dans le cadre du Fotofeis, festival international de photographie à Édimbourg. Actuellement, elle prépare avec Marie Fraser une série d'actions de rue à New York en collaboration avec OPTICA, Artists Space et The Lower Manhattan Cultural Council pour Québec New York 2001. Elle a fait des études en communications graphiques, photographie et cinéma et détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal.

Marie-Josée Lafortune is the director of OPTICA, a contemporary art centre where she has been active since 1993 in disseminating and promoting the critical and publishing activities of the gallery. She has exhibited across Québec and Canada, and writes for *Parachute* magazine. Her artistic practice is informed by the social history of production and exhibition sites and by their inhabitants. She is interested in art practices devoted to recycling and building collections. In 1995 she published with Stephen Horne "Other Real Stories. D'autres fictions," in situ works designed for two Scottish newspapers in conjunction with Fotofeis, an international photography festival held in Edinburgh. She is currently preparing with Marie Fraser a series of street actions in New York City, in collaboration with OPTICA, Artists Space and The Lower Manhattan Cultural Council for Québec New York 2001. She has studied in graphic design, photography and cinema, and has a graduate degree in Art History from the Université de Montréal.

JOHANNE LAMOUREUX

Johanne Lamoureux est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle est l'auteure de nombreux articles et essais sur l'art contemporain et particulièrement sur les séquelles de l'*in situ* et sur la rhétorique de l'exposition; une anthologie de ses textes paraîtra cette année sous le titre *L'art insituable* (Espace, coll. « Lieux-dits »). Elle a régulièrement publié dans *Parachute* mais aussi dans *artpress*, *Cahiers du Witte de With*, *October*, *Protée*, *Trois*, *Word and Image*, *Casabella* et *Performing Arts Journal*. Elle a organisé quelques expositions accompagnées d'un catalogue: *Seeing in Tongues. Le bout de la langue. La langue et les arts visuels au Québec* (Morris et Helen Belkin Gallery, University of British Columbia, 1995, et UQÀM, 1996) et *Irene F. Whittome. Bio-fictions* (Musée du Québec, 2000).

Johanne Lamoureux teaches at the Department of Art History of Université de Montréal. She has written numerous articles and essays on contemporary art and, in particular, on the aftermath of *in situ* and the rhetoric of exhibition – an anthology of these texts entitled *L'art insituable* (Espace, "Lieux-dits" coll.) is forthcoming this year. She has published regularly in *Parachute* but also in *artpress*, *Cahiers du Witte de With*, *October*, *Protée*, *Trois*, *Word and Image*, *Casabella* and *Performing Arts Journal*. She has organised exhibitions with catalogues: *Seeing in Tongues. Le bout de la langue. La langue et les arts visuels au Québec* (Morris and Helen Belkin Gallery, University of British Columbia, 1995 and UQÀM, 1996) and *Irene F. Whittome. Bio-fictions* (Musée du Québec, 2000).

DENIS LESSARD

Denis Lessard vit et travaille à Montréal. Depuis 1982, il a présenté des performances et exposé son travail visuel au Québec, au Canada, en France et aux États-Unis, parallèlement à ses activités de critique d'art, de commissaire indépendant et de traducteur. Son travail de création interdisciplinaire a tour à tour abordé les questions de la collection, de l'identité masculine, des rapports entre la littérature, la musique et les arts visuels. À l'automne 1998, il était en résidence à Rotterdam, au sein du collectif Het Wilde Weten, où il a réalisé les photographies de son exposition *Diptyques* présentée à la Galerie VOX de Montréal (octobre 2000). À l'automne 2000, il faisait une résidence à Saskatoon, avec la collaboration de AKA Gallery et The Photographers Gallery, ainsi qu'au St. Norbert Arts and Cultural Centre, près de Winnipeg.

Denis Lessard lives and works in Montréal. Since 1982 he has given performances and shown his visual work in Québec, Canada, France and the United States, while being active as an art critic, independent curator and translator. His multidisciplinary work has addressed issues pertaining to collection, male identity and connections between literature, music and the visual arts. In the fall of 1998, he was artist in residence in Rotterdam, with the collective Het Wilde Weten where he produced the photographs for his exhibition *Diptyques* at Galerie VOX in Montréal (October 2000). In the fall of 2000, he was in residence in Saskatoon, with the collaboration of AKA Gallery and The Photographers Gallery, as well as in the St. Norbert Arts and Cultural Centre near Winnipeg.

PATRICE LOUBIER

Patrice Loubier poursuit un doctorat d'histoire de l'art à l'Université de Montréal. Il a écrit dans plusieurs périodiques et publications, et est l'un des initiateurs des *Commensaux*, programmation spéciale du centre des arts actuels Skol, à Montréal en 2000-2001.

Patrice Loubier is completing a Ph.D. in Art History at the Université de Montréal. He has written in several periodicals and publications, and is among the initiators of the *Commensaux*, a special Centre des arts actuels Skol program presented in Montréal during 2000/01.

MIREILLE PERRON

Mireille Perron est née à Montréal où elle a grandi. Depuis 1982, ses installations ont fait l'objet d'expositions individuelles et collectives au Canada, aux États-Unis, en France, au Royaume-Uni et en Italie. Dans son travail, elle explore les relations entre l'identité sexuelle, l'art et ses histoires, la technologie et la science. Elle a écrit et publié plusieurs essais critiques sur différents sujets liés à la représentation. Son travail comprend un livre d'artiste intitulé *Anecdotal Waters or the Drifting Nomads* et écrit en collaboration avec Paul Woodrow, *Les Belles Ratoureuuses/The Beautiful Pranksters*, une installation où s'entrecroisent des images médicales, sensuelles et personnelles, « Common Treads: Local Strategies for "Inappropriated Artists" », un essai critique publié dans *Material Matters: The Art and Culture of Contemporary Textiles*. Mireille Perron enseigne à l'Alberta College of Art and Design à Calgary où elle est titulaire du programme de culture générale.

Mireille Perron was born and raised in Montréal, Québec. Since 1982 her installations have appeared in solo and group exhibitions in Canada, the United States, France, the United Kingdom and Italy. Her work explores the connections between gender, art and its histories, technology and science. She has also written and published critical essays on a variety of subjects related to representation. Examples of her work include an artist book titled *Anecdotal Waters or the Drifting Nomads* co-authored with Paul Woodrow, *Les Belles Ratoureuuses/The Beautiful Pranksters*, an installation at the cross-roads of medical, sensual and personal imagery, "Common Treads: Local Strategies for 'Inappropriated Artists,'" a critical essay published in *Material Matters: The Art and Culture of Contemporary Textiles*. Mireille Perron teaches at the Alberta College of Art and Design in Calgary where she is Chair of Liberal Studies.

CHRISTINE ROSS

Christine Ross est professeure agrégée et directrice du Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill où elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art moderne et contemporain, notamment l'histoire des arts médiatiques. Elle est l'auteure d'*Images de surface. L'art vidéo reconsidéré* (Artextes, 1996). Parmi ses publications récentes, mentionnons «Redefinitions of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body» (*Res, Journal of Anthropology and Aesthetics*, 1997), «Fantasy and Distraction» (*Afterimage*, 2000), «The Insufficiency of the Performative: Video Art at the Turn of the Millennium» (*Art Journal*, 2001) et «Vision and Insufficiency: Rosemarie Trockel's Distracted Eye» (*October*, 2001).

Christine Ross is Associate Professor and Head of the Department of Art History and Communication Studies at McGill University where she teaches the history and theory of modern and contemporary art, in particular the history of media arts. She is the author of *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré* (Artextes, 1996). Her recent publications include "Redefinitions of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body" (*Res, Journal of Anthropology and Aesthetics*, 1997), "Fantasy and Distraction" (*Afterimage*, 2000), "The Insufficiency of the Performative: Video Art at the Turn of the Millennium" (*Art Journal*, 2001) and "Vision and Insufficiency: Rosemarie Trockel's Distracted Eye" (*October*, 2001).

GUY SIOUI DURAND

Originaire de Wendake (Huron-Wendat), Guy Sioui Durand vit à Québec. Sociologue (Ph. D.), commissaire et critique d'art, l'aventure des réseaux d'art et la résurgence de l'imaginaire amérindien alimentent ses réflexions. Son essai « L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996 » (1997) s'impose comme une référence. Cofondateur de la revue *Inter*, Guy Sioui Durand collabore à plusieurs publications. Durant l'année 2000, il a signé la conception d'*ArTboretum*, la Biennale d'art actuel de la Maison Hamel-Bruneau de Sainte-Foy, l'événement international d'art social *Émergence 2000* à l'Îlot Fleurie (Québec), dirigé l'expédition *Des Indiens d'Amérique au pays des Ainus* au Festival « Multimedia Mixed Art and Communication » (MMAC) au Japon et participé au Forum de Théories critiques de la VII^e Biennale de la Havane à Cuba. Guy Sioui Durand prépare un livre sur l'art amérindien actuel : *Les nouveaux chasseurs, chamans et guerriers de l'art*.

Born in Wendake (Huron-Wendat), Guy Sioui Durand lives in Québec City. For this sociologist (Ph.D.), curator and art critic, the adventures of art networks and the resurgence of First-Nations imagination are food for thought. His essay entitled "L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996" (1997) has become a reference. A founding member of *Inter* magazine, Sioui Durand contributes to several publications. During 2000 he created *ArTboretum*, the Biennial of Contemporary Art of Maison Hamel-Bruneau in Sainte-Foy, *Émergence 2000*, an international social art event held at Îlot Fleurie (Québec City), led the expedition *Des Indiens d'Amérique au pays des Ainus* at the "Multimedia Mixed Art and Communication" (MMAC) Festival in Japan and participated in the Forum of Critical Theory at the Seventh Havana Biennial in Cuba. He is preparing a book on contemporary First-Nations art entitled *Les nouveaux chasseurs, chamans et guerriers de l'art*.

Édition
OPTICA, un centre d'art contemporain
sous la direction de Lynn Hughes et Marie-Josée
Lafortune

Rédaction
Préface: Lynn Hughes, Marie-Josée Lafortune
Essais: Lynne Bell, Joan Borsa, Tim Clark, Curtis
J. Collins, Jean Dubois, Vera Frenkel, Amy
Gogarty, Nicole Jolicoeur, Johanne Lamoureux,
Denis Lessard, Patrice Loubier, Mireille Perron,
Christine Ross, Guy Sioui Durand.

Correction et révision
Marie-Josée Lafortune, Colette Tougas

Résumés
Michel Fournier
Lynn Hughes
Jack Stanley

Traduction
Lynn Hughes, Colette Tougas

Assistante de recherche
Ilga Leimanis

Conception graphique
Associés libres

Impression
Imprimerie La Renaissance

Crédits photographiques
Isaac Applebaum p. 39, Avatar pp. 57, 69,
Ron Benner p. 152, Ormsby K. Ford p. 111,
Gammon Photography pp. 142, 147-149, Raymond
Gogarty p. 131, Suzanne Joly pp. 65, 107, Bradlee
LaRocque pp. 86, 96-97, Christophe Lebrun pp.
34-35, Cyndra MacDowall p. 128, Céline Marcotte
p. 64, Guy Sioui Durand p. 52, Richard-Max
Tremblay pp. 102, 115, Henry Tsang pp. 160-161,
Peter White p. 157.

©OPTICA et les auteurs, 2001
Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Québec
Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-922085-06-6

OPTICA, un centre d'art contemporain
372, Ste-Catherine ouest, espace 508
Montréal (Québec)
Canada H3B 1A2
Téléphone : (514) 874-1666
Télécopie : (514) 874-1682
info@optica.ca
www.optica.ca

Distribution
ABC Livres d'art Canada
372, Ste-Catherine ouest, espace 230
Montréal (Québec)
Canada H3B 1A2
Téléphone: (514) 871-0606
Télécopie : (514) 871-2112
www.ABCartbookscanada.com

OPTICA reçoit l'appui du Conseil des Arts du
Canada, du Conseil des arts et des lettres du
Québec, du Conseil des arts de la Communauté
urbaine de Montréal, et de ses membres.

Cette publication a reçu l'appui du Conseil des
Arts du Canada dans le cadre du programme
*Aide de projet aux initiatives en architecture et en
arts visuels contemporains.*

Photos reproduites en page couverture:
Denis Lessard, *Les Roses* 1994, assemblage
mural (détail)
Claudio Rivera-Seguel, *arte+arte* 1999 (détail)
David Rokeby, *Watch* 1995 (détail)



Données de catalogage avant publication (Canada)

Vedette principale au titre :
Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires
en art contemporain =
Creative con/fusions : interdisciplinary practices in
contemporary art
Textes en français et en anglais
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-922085-06-6

1. Art – 20e siècle. 2. Recherche interdisciplinaire. 3.
Critique d'art. 4. Art-Histoire. 5. Art canadien – 20e
siècle. 6. Art canadien-français – Québec (Province).
I. Hughes, Lynn, 1951-. II. Lafortune, Marie-Josée. III.
Optica (Galerie). IV. Titre: Creative con/fusions.

N6490.P46 2001 709'.04 C2001-941420-XF

Canada Cataloguing in Publication Data

Main entry under title:
Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires
en art contemporain =
Creative con/fusions : interdisciplinary practices in
contemporary art
Text in French and English.
Includes bibliographical references.

ISBN 2-922085-06-6

1. Art, Modern – 20th century. 2. Interdisciplinary
research. 3. Art criticism. 4. Art – History. 5. Art,
Canadian – 20th century. 6. Art, French-Canadian-
Quebec (Province). I Hughes, Lynn, 1951-. II.
Lafortune, Marie-Josée. III. Optica (Gallery). IV. Title:
Creative con/fusions.

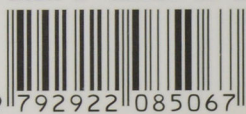
N6490.P46 2001 709'.04 C2001-941420-XE

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait
quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce
soit, tant mécanique qu'électronique, sans le consen-
tement de l'éditeur, constitue une contrefaçon possi-
ble des peines prévues par la loi sur le droit d'auteur.

PENSER L'INDISCIPLINE : RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES EN ART CONTEMPORAIN pose un regard sur la théorie et la pratique interdisciplinaires en art contemporain, s'intéressant de façon plus précise, mais non exclusive, aux pratiques contemporaines au Québec et au Canada. Les treize auteurs réunis – artistes, professeurs, commissaires, théoriciens et historiens – y avancent des définitions et des réflexions critiques qui sont à la fois historiques et personnelles. L'importance de la performance et de la vidéo comme formes artistiques en relation avec l'émergence d'une pensée critique interdisciplinaire, l'apport des théories féministes, post-coloniales et autres abordant les questions de marginalité et d'hybridité, la création de modèles d'enseignement provocants et ouverts, l'impulsion suscitée par toute une série de nouvelles technologies, les pratiques activistes récentes, le défi du commissariat indépendant – voilà autant d'éléments déclencheurs permettant de réévaluer l'idée d'interdisciplinarité dans son application actuelle aux pratiques artistiques et dans des domaines connexes à l'art.

CREATIVE CON/FUSIONS: INTERDISCIPLINARY PRACTICES IN CONTEMPORARY ART looks at interdisciplinary theory and practice in contemporary art with a particular, but not an exclusive, focus on contemporary practices in Québec and Canada. The thirteen authors – artists, teachers, curators, theoreticians, and historians – elaborate here critical definitions and reflections that are both historical and personal. The importance of performance and video artforms in relation to the emergence of interdisciplinary critical thinking, the contribution of feminist, post-colonial and other theories that address marginality and hybridity, the creation of provocative, inclusive teaching models, the stimulus provided by a host of new technologies, fresh activist art practices, the challenge of independent curating, etc. – these elements all act as release mechanisms for a re-evaluation of the idea of interdisciplinarity as it applies to current practices in and around art.

ISBN 2-922085-06-6



9 792922 085067