

Initiator's Message

Vera Greenwood & Ineke Standish

AS THE INITIATORS OF *MOVING & STORAGE* WE WOULD LIKE TO LET YOU KNOW HOW IT ALL BEGAN. THIS PROJECT IS the result of combining Vera Greenwood's itinerant lifestyle and Ineke Standish's first reaction to a self-storage facility. This fortuitous encounter took place in the spring of 1996 at a mini-storage locker in Ottawa. Vera was moving (again) and Ineke was supplying the truck. At this point in time Vera had already had a long personal history with self-storage spaces. It was Ineke's first visit to such a site and it was her unjaded perspective that made all the difference. The sheer spectacle of hundreds of locked doors lining labyrinthine hallways and the thought of what lay behind them intrigued her. She immediately recognized the potential of this unique venue for the location of site-specific installations. This realization resulted in a period of intensive discussion and research followed by three years of project development which has yielded the *Moving & Storage* exhibition.

Do-It-Yourself storage sites are a post-war, North American phenomena which have developed into a 20th century global enterprise. When closely examined, these locker sites can be seen as barometers of economic, geographic and cultural shifts, common ground for the movement and storage of commercial produce and personal mythologies. It dawned on us quickly that the close proximity of Ottawa, Montreal and Toronto and the circulation of the work between these three centres would give an added dimension of transience to the project. Artists from the three cities were invited to participate based both on how their installation practices might lend themselves to the site-specific nature of the project and how their work in general would investigate the site and its issues. What initially began as a first-time curatorial effort for the both of us was soon transformed into the Artist's Collective *Hold*, giving Ineke and Vera the joint jobs of keeping it on track. As a group we were quick to recognize this venture as a process piece and have been flexible yet focussed in shaping the parameters of *Moving & Storage*.

Viewers, when they navigated the many passageways with maps and keys searching for the incorporated *Moving & Storage* lockers, were aware of the ordinary sounds and functions of the site which made preconceived boundaries between art and life seem to blur and shift. It is this and the sense of curiosity and adventure that the viewers experienced that made the project such a success.

Moving & Storage

Jack Stanley



IT HAS BEEN A LONG TIME SINCE I'VE HAD ANYTHING TO DO WITH MINI-STORAGE, SO I DON'T KNOW WHAT TO expect. I imagine there will be an autonomous building carved up into small rooms, locks on the doors, security. Not knowing where the exhibition site is, I notice a change in my way of responding to the local environment. As with the Situationist counter-cultural strategies of "psychogeography" and "derive", my involvement with everyday things (cars, buildings, the elements, etc.) becomes more complex. I begin to focus in as I open out, rather than close down (as I often do when walking through a dense urban environment). I wonder if my sense of self is unconsciously held by the grid-like layout of the city, knowing where I am in relation to home.

National MS is located in an unusual building, which also functions as a train trestle leading in and out of Montreal's central train station. Its structural frame is made of heavy industrial steel, the walls are thick concrete, windows caged in, railway tracks for a roof. This building cannot be taken as a totality: there's no way of representing it as isolated or self-contained, no knowing precisely where it begins or ends. I imagine this railway line criss-crossing the continent, transporting people, natural resources, food, chemicals and other commodities from one place to another. Hidden away under the tracks and facing out onto a main traffic artery, is the main entrance. As I pass through the threshold a bell sounds: the show officially begins with my bodily movement tripping a photoelectric sensor, letting the administrators of this business know that someone has arrived. Surveillance. Under normal circumstances I would be just another customer, but today I am a viewer of art. The viewer viewed. Quite a change from how I was moving through the world seconds before.

This description of the building was thought after the event. Upon my first visit to the show I was moving too fast to put the pieces together. A somewhat distracted and anxiety filled experience.

This changed with repetition, slowing down and giving in to the contingencies of the site (strangers moving things in and out, etc.).

I am given a map indicating the placement of the works, and a key to open the locker doors.

The interior of this warehouse-like complex is well maintained but creepy in its institutional gloss, florescent lighting and prison-like modularity.

The first work I find is an untitled piece by Mark Gomes consisting of a ping-pong table, its green playing surface covered from corner to corner with layers of cardboard, hand-crafted to form a treeless landscape. On the floor in a corner are empty cardboard boxes, similar to those for sale near the entrance of the building. It's difficult to imagine the technical process through which this model was made.



Would a mechanical drawing have been done first, or did someone (not necessarily the artist) simply start with a pile of cardboard and eventually arrive at this geometric means of inferring the world? There is a direct correspondence between the technical process through which this work was made and the means by which the life-world is mapped out, colonized, disappeared. The materiality (metonymy) and form (reproduction and mimesis) of this installation both refer to absence and place of origin. The violent means by which this ready-made material comes into existence isn't self-evident. The deeper I go into this work the angrier I become. Having worked in open pit mines and the silvaculture industry (reforestation), I am intimately familiar with the realities referred to in this vestige before me: an ironic reference to the sublime.

There are things I haven't said: there are the references to gaming and competition held within the ping-pong table as a ready-made object, which indirectly refers to childhood experience and nostalgia. There's the emphasis on horizontality, gravity, sedimentation and refusal – the game can no longer be played because there's no room left on the table.

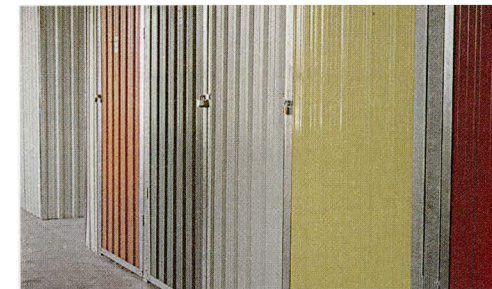
Not far down the hall is Ineke Standish's *Sounding / Arc*. To one side of a large storage locker, resting on two logs, is a stainless steel sculpture similar in shape but approximately half the size of a garbage dumpster. As I step into the room an abstract noise irrupts, forming a dense acoustic space. While walking around the piece I identify the sound as that of something heavy being rolled: I am surrounded with "movement" while the thing being moved remains perfectly still. In the top surface of this self-enclosed container is a small basin holding water, with a Braille word or character pressed into it. I don't know what this constellation of marks mean, but take them as a reference to blindness, silence and the touch of a hand. In standing still for an extended period of time the sound stops, but as I move it cuts in again. There is an acute sense of violence within this sound, a force experienced directly in response to my bodily movement. As I reflect on the signif-

icance of this chiasmatic relation, a train passes overhead. The whole building shakes, and feels as if it could collapse at this very moment. Now the "real" sound folds into the "represented" sound; there is no distinguishing one from the other. Frightening and pleasurable at the same time.

A few hallways over is Vera Greenwood's *No Fixed Address*. A wooden crate, which must have been assembled in the locker because it is much too large to fit through the door frame, almost fills the space. Through small holes on two sides of the crate can be seen back-lit colour photographs of living room interiors. The rooms are identical architecturally, so there is no way of knowing if the images represent the same space filled with different things, or are of four different apartments in the same late-modern building. This piece refers directly to the architectural, administrative and personal realities inscribed within the exhibition site. While looking into the crate I experience a sense of isolation brought on by the gaze (internalized surveillance). I feel ambivalent in this position, assuming the role of voyeur, staring at images of the before and/or after of what is happening right now in the lockers around me. Here the viewer of art is boxed in by a monocular perceptual experience, a single eye removed from the rest of the body. Looking in on these private scenes, which are full of things but void of human interaction, there is a profound sense of absence and loss.

At times it feels as if I'm being reductive in addressing the works as if they are not part of the place; neglecting their situational and dialogical aspects. Lighting, colour, materiality, gravity, adjacency, movement and eye contact with other people, etc. This is the danger in writing from memory or photographic documentation. The slides of the show are a disaster: they totally void the drift-like sense of embodied subjectivity, as well as the intervals of silence and pause which were so important to the show.

With Gwen MacGregor's *Whatever* the noise of a radio or television can be heard from out in the hallway. Upon opening the door I find a 70s style colour TV resting on the floor. I have entered in the middle of a movie about a group of women and men held captive in a place where everyone is identified as a number. The hero of the story (*no. 6*) has just realized he is trapped in a nightmarish world of surveillance, where his only relationships are with men who have archived every detail of his life. Covering the walls are photographs of what appear to be the artist's household belongings. Here the stuff from behind the scenes of an artist's life is juxtaposed with a surreal story of one man's heroic struggle for freedom and self-knowledge. As with the char-





acters in the film, each photograph is numbered, alluding to a system of documentation (stock taking), but one that doesn't add up. Both "texts" (the photographs and the television programme) are fractured, incomplete, full of gaps. This a very psychological piece, offering an implicit critique of internalized surveillance and patriarchal power/knowledge. In this detoured television show the artist has appropriated scenes specifically concerned with the male gaze (the men casually stare at the women, who only listen; the man survives his heroic battle with the unknown, the woman drowns).

Nearby is Richard Purdy's *D'khil Khor*. Behind the door a wall of cloth acts as a curtain. Pulling it aside I discover a dark space, with just enough light from the hall to see a flashlight resting on

a small table. With the flashlight things come into focus: the walls and ceiling of this intimate space are lined with tapestries and blankets which lend an earthiness to the colour, texture and aroma of the space. Blankets and pillows (oriental in style) also rest on the floor, along with an unusual sphere, its entire surface covered in hand painted Buddhist iconography. On the table by the entrance is a photocopy of a newspaper article on a Buddhist Saint who fled the Chinese invasion of Tibet in 1959, and eventually ended up living (and dying) in a locker like this. In reading, my experience of this setting shifts dramatically. My inclination is to be critical of this leveling of embodied subjectivity (the self in process) through the imposition of narrative. However this work opens up questions concerning relations between reality/illusion, fact/fiction and presence/absence, by drawing political realities into a fictional frame of reference (the theatrical display of self-imposed exile).

Not far from Purdy's installation is Ian Carr-Harris' *1-(900)999-6969*. Pushed into a dark, narrow locker is a plywood storage cabinet upon which rests a pile of magazines bound together with transparent packing tape. The magazine on top is folded open to an advertisement for phone sex: a color photograph of a woman in a stereotypical femme fatale pose, her seductive gaze directed straight at the viewer. It seems as if there is no art here, just an old piece of furniture and magazines someone has left behind. Of the works thus far, this piece is the most banal. But there are indications of the work's artifice: the bundle of magazines is fixed permanently to the counter top, and the cabinet doors (one of them left partially open/closed) are held in place, preventing access to the sculpture's "content" (its use-value denied, its status as art secured). It's interesting to consider how non-spectacular this piece is, how concretely it intertwines with the context within which it is displayed. This sculpture doesn't seem the least bit concerned about performing for the audience. But there is the

photograph. I feel boxed in by this woman's gaze, objectified, thrown back on memories of a former self, a time when images such as this were a source of visual pleasure.

How am I going to address the psychological aspects of photography as they relate to memory and the politics of representation? I must draw in the auto-criticality of these works – one which has much to do with ocularcentrism, the autonomy of art and practices of the self. Many of the pieces in the exhibition use photography as means of critiquing the hegemony of vision (the totalizing and reifying characteristics of the gaze). With the works by Greenwood, MacGregor and Carr-Harris the sexual relations implicated in looking – the spatial/psychical structures of voyeurism (the view from a distance) – are situated in a dialectical relationship with the materiality of the signifier. Here the fit between image and reality (sign and referent) is experienced as subjectivity caught up in the production and consumption of images.

In another hallway is Andrew Forster's *Trio (Dedicated to You)*. Placed in the centre of a small locker is an unusual chair (a cross between a chair, a ladder, a stage, the bow of a boat). A cinder block acts as a step, prompting me to step up and put on the headphones hanging above. I enter in the middle of a song, a man's faltering voice reflecting on the possibilities of painting a picture or writing a book as means of expressing his love for "you". There isn't a sense of polish or striving for perfection; the voice expresses a "make do" aesthetic, one that comes out of personal need. Yet it is ambiguous as to whether or not the "artist's" tone is sincere or ironic. This ambiguity points to a self-reflexive critique of authorship, originality and authenticity. Here I am the viewer cum listener drawn into the triangular relation between artist, artwork and audience. There is something absurd about standing on this irrational piece of furniture. Imagine a stranger walking by and finding you up there with what could be interpreted as a noose around your neck. Here, on this platform of duration (which in a traditional theatrical context would create a separation between the space of the actor and that of the spectator) "you" get to experience your self as the other.



Whoever says You does not have something for his object. For wherever there is something there is also another something; every It borders on other Its; It is only by virtue of bordering on others.

But where You is said there is no something. You has no borders.

Whoever says You does not have something; he has nothing. But he stands in relation.

One should not try to dilute the meaning of the relation: relation is reciprocity.

Martin Buber¹

For some reason the lights are off in the part of the complex where Marcus Miller's *iMarcus* is installed; there is enough ambient light to see where I'm going due to daylight entering in from street level windows. Upon opening the door a pulsating noise blasts from the locker, a sound of electronic distortion pushes me away as I look at a blue head spinning at high speed in mid air. My immediate reaction is to close the door on this screaming ghost in the machine. This self-portrait (cast in a translucent material identical in colour to that of the original *iMac*) in "reality" spins too fast to identify, but intermittent flashes of a strobe light create the "illusion" of a still image. This piece is the only one in the show which doesn't allow the viewer to cross the threshold – here the door frame assumes the role

of picture frame and screen for what could be interpreted as a techno-mechanical reproduction or doubling of the photographic process through which the self is represented. A physical reenactment or parody of Foucault's *techné* of the self: "From the idea that the self is not given up to us, I think there is only one practical consequence: we have to create ourselves as a work of art."²



A number of the works explicitly play into the theatricality of representation as a means of critique. Actually, the exhibition as a whole provides a critical reflection on the technology-driven economy of late-capitalism, simply by being situated where it is. Intention underlies the collective's choice of this locale, with its references to "real life" issues of containment, transition, administrative panopticism, homelessness, commodification, planned obsolescence, etc. Here, the architectural frame and the works within it take on the quality of a sculptural place-form, as outlined in Kenneth Frampton's *Towards a Critical Regionalism*:

*The fundamental strategy of Critical Regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place. It is clear [...] that Critical Regionalism depends upon maintaining a high level of critical self-consciousness. It may find its governing inspiration in such things as the range and quality of the local light, or in a tectonic derived from a peculiar structural mode, or in the topography of a given site.*³

It seems as if some of the artists felt it necessary to conceive a work which would bear a literal relation to the "realities" present within or absent from the site. This foregrounds questions concerning the autonomy of art – the idea that aesthetic experience is detached from all practical life contexts – and site-specificity. Carr-Harris' piece provides a good example of a work which

addresses these complex issues. *1-(900)999-6969* is an autonomous sculpture (which also functions as an installation) from 1991, which has been and will continue to be shown in galleries. With *Moving & Storage* the situation within which the sculpture is presented gives it a new life, while simultaneously changing itself in response to the work of art. Situation and work cross, elements of each becoming part of the meaning and sense of the other.

Beginning with the title (*Moving & Storage*) literalness is used as a means of indexing the real – in a sense holding the everyday in a temporary state of suspension.

Reality is what is presupposed, so to suspend reality is to examine the presupposed....

JEAN-FRANCOIS LYOTARD⁴

The everyday is the ground upon which many of these conceptually informed works rest. What I find compelling about this exhibition is that there are no clear cut boundaries as to where the work of art begins and ends. Or I should say, there are clear boundaries and there are not. They do not hold. If anything they cross. By situating art within an everyday frame of reference reality is deferred. This opening of poetic space encourages a corporeal involvement with things, which is self-reflexive and auto-critical. In leaving the site, as I walk through the city, aspects of life that usually remain in the background are now seen in light of circumspective concern.

1. Martin Buber, *I and Thou* (New York: A Touchstone Book, Simon and Schuster, 1970), 55.

2. Michel Foucault, "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress," in *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), 237.

3. Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend: Bay Press, 1983), 21.

4. Jean-François Lyotard, "Making the Invisible Seen, or: Against Realism," in *Daniel Buren: Les Couleurs: sculptures Les Formes: peintures*, ed. Benjamin H.D. Buchloch (Halifax: The Press of The Nova Scotia College of Art and Design), 28.



Whatever
Gwen MacGregor

Whatever is a site-specific installation using 1200 photos, video and sound. Each photo shows a numbered sticker stuck to an object (the use of the sticker comes from a childhood memory of movers putting numbered stickers on our furniture). Collectively the photos represent everything I own. This would seem to be a very intimate experience, however, because the images were shot from a close proximity, they prohibited any contextualization of the subject and in some cases preventing the objects themselves from being identified.

Combined with these was a video of excerpts from a 1970's British TV show called *The Prisoner* in which a spy was kidnapped and taken to a fake village where everyone had a number instead of a name. No one was sure what was real and what wasn't. Having this video footage juxtaposed next to the photos took the piece beyond the realm of mere documentation and into a demented headspace of anxiety and uncertainty about the accumulation of belongings. The storage locker offered an environment that was simultaneously ordered and trippy, celebratory and depressing.

Whatever est une installation "in situ" qui emploie 1 200 photos, une vidéo et une bande-son. Chaque photo montre une étiquette numérotée, collée à un objet (l'utilisation de ces étiquettes est liée à des souvenirs d'enfance de déménageurs posant des étiquettes numérotées sur nos meubles). L'ensemble de ces photos représente la totalité de mes biens personnels. Cela pourrait apparaître comme une expérience très intime, mais en fait les images ont été prises de très près et empêchent toute conceptualisation de l'image, avec dans certains cas l'impossibilité d'identifier les objets eux-mêmes.

En plus des photos, une bande-vidéo montre des extraits d'une série télévisée britannique des années 70, intitulée *Le Prisonnier*. Un espion est kidnappé et amené dans une reconstruction de village, où chacun possède un numéro au lieu d'un nom. Personne ne peut distinguer le vrai du faux. Le fait de juxtaposer cette bande-vidéo aux photos transporte l'oeuvre au-delà du domaine documentaire, jusqu'en un espace mental d'anxiété et d'incertitude autour de l'accumulation de biens personnels. Le local d'entreposage offre un environnement à la fois ordonné et cocasse, jubilatoire et déprimant.

Un mot des instigatrices

Vera Greenwood & Ineke Standish

EN TANT QU'INSTIGATRICES DE *MOVING & STORAGE*, NOUS AIMERIONS VOUS RACONTER COMMENT L'HISTOIRE A COMMENCÉ. Ce projet est une résultante du mode de vie itinérant de Vera Greenwood et de la réaction première d'Ineke Standish face au phénomène de l'entreposage privé. Cette rencontre fortuite a eu lieu au printemps 1996 dans un mini-local d'entreposage d'Ottawa. Vera était (encore) en cours de déménagement, et Ineke fournissait le camion. À ce stade de sa vie, Vera avait déjà une longue expérience personnelle des locaux d'entreposage. C'était par contre la première visite d'Ineke de ce type d'espace, et c'est son regard neuf qui fit toute la différence. Le simple spectacle de centaines de portes cadenassées, alignées le long de couloirs labyrinthiques, et la pensée de ce que cela recouvrait, l'ont intriguée. Elle a immédiatement identifié le potentiel de ce cadre unique pour des installations "in situ" ("site-specific"). Cette révélation a entraîné une période de discussions et de recherches intenses, suivie de trois années consacrées au développement du projet qui a accouché de l'exposition *Moving & Storage*.

Les entrepôts de stockage du type "Faites-le vous-même" sont un phénomène de l'Amérique du Nord de l'après-guerre, qui s'est développé au vingtième siècle en une entreprise globale. Examinés de près, ces lieux de consigne peuvent être vus comme des baromètres des variations économiques, géographiques et culturelles, des lieux de rencontre entre le déplacement et l'entreposage de produits commerciaux et les mythologies personnelles. Nous avons vite compris que le déplacement du travail entre Ottawa, Montréal et Toronto, trois centres relativement proches, accentuerait la dimension d'itinérance du projet. Des artistes originaires des trois villes ont été invités à y participer, dans la mesure où leur pratique de l'installation les orientait vers la nature "in situ" du projet, et où leur type de travail permettrait d'explorer et d'investir le site dans ses multiples potentialités. Ce qui avait commencé comme une première activité de commissaire d'exposition pour chacune d'entre nous s'est bientôt transformé en une action collective d'artistes appelée *Hold*, où Ineke et Vera s'assuraient de la cohérence du cheminement. En tant que groupe, nous avons rapidement constaté la qualité de processus du projet, et nous avons été flexibles tout en demeurant centrés sur la mise en place des paramètres de *Moving & Storage*.

Les spectateurs, alors qu'ils naviguaient à travers les nombreux passages, munis de cartes et de clés, à la recherche des espaces consacrés à *Moving & Storage*, enregistraient les sons et les fonctions ordinaires du site, assistant au déplacement et à la dissolution des frontières entre l'art et la vie. C'est en cela, et grâce aux sensations de curiosité et d'aventure éprouvées par le spectateur, que le projet a été un tel succès.

Moving & Storage

Jack Stanley

N'AYANT PAS FRÉQUENTÉ D'ENTREPÔTS DE CONSIGNE DEPUIS LONGTEMPS, JE NE SAIS VRAIMENT PAS À QUOI M'ATTENDRE. Je m'imagine un bâtiment séparé, constitué de petites pièces cadenassées, pour la sécurité. Ne sachant pas où se trouve exactement le site de l'exposition, je constate un changement dans ma réaction aux lieux. Comme avec les stratégies situationnistes contre-culturelles dénommées "psychogéographie" et "dérive", ma relation aux choses de tous les jours (les voitures, les bâtiments, les éléments, etc...) se complique. J'arrive à me centrer sur moi-même alors que je m'ouvre, et non quand je me ferme (par exemple en traversant une zone urbaine dense). Je me demande si, inconsciemment, ma notion du "moi" réside dans le quadrillage de la ville, me situant par rapport à "chez moi".

National MS Centre d'entreposage se situe dans un bâtiment d'aspect original, qui joue également le rôle de pont ferroviaire de la gare centrale de Montréal. Sa structure est constituée d'acier industriel lourd, et ses murs sont en béton épais, avec des fenêtres encastrées vers l'intérieur, et une voie ferrée en guise de toit. Ce bâtiment ne peut être envisagé comme un tout : il est impossible de le représenter isolément, comme une entité indépendante, ne sachant pas où il commence, ni où il finit. J'imagine les voies ferrées s'entrecroisant à travers le continent, transportant des gens, des matières premières, de la nourriture, des produits chimiques et toutes sortes de marchandises d'un endroit à un autre. Enfouie sous les rails et faisant face à une avenue importante, se trouve l'entrée principale. Une sonnerie retentit dès que je traverse le palier : l'exposition commence officiellement alors que le mouvement de mon corps déclenche un détecteur photoélectrique, qui signale aux gérants de l'endroit que quelqu'un est entré. Surveillance. En temps normal, je ne serais qu'un simple client, mais aujourd'hui, je suis "spectateur d'art". Le spectateur observé. Un changement radical, par rapport à la façon dont j'évoluais dans le monde il y a seulement quelques secondes.

Cette description du bâtiment a été pensée après les faits. Lors de ma première visite de l'exposition, je me déplaçais trop vite pour en assembler les morceaux. Une expérience un peu distraite, lourde d'anxiété. Ce phénomène a diminué après plusieurs visites, laissant intervenir les contingences du site (par exemple, des inconnus apportant ou retirant des objets).

On me donne une carte indiquant l'emplacement des œuvres, et une clé pour ouvrir les portes des locaux d'entreposage. L'intérieur de ce genre d'entrepôt est bien entretenu, mais sinistre avec son vernis institution-

nel, son éclairage fluorescent et ses divisions cellulaires de prison.

La première œuvre que je découvre est une pièce sans titre de Mark Gomes, constituée d'une table de ping-pong, dont la surface de jeu est recouverte de bout en bout de couches de cartonnage, travaillées de façon à former un paysage sans arbres. Par terre, dans un coin, se trouvent des boîtes vides en carton, semblables à celles qui sont à vendre près de l'entrée du bâtiment. On arrive difficilement à imaginer selon quel procédé cette maquette a été réalisée. Est-ce qu'un plan aurait été mécaniquement tracé au préalable, ou bien quelqu'un (peut-être autre que l'artiste) serait-il simplement parvenu, d'une pile de cartons, à déduire géographiquement le monde ? Il y a un lien direct entre le procédé technique aboutissant à cette œuvre, et la façon dont le monde vivant est cartographié, colonisé, évacué. La matérialité (métonymie) et la forme (reproduction et *mimesis*) de cette installation se réfèrent également à l'absence, et au lieu d'origine. La manière violente dont ce matériau prêt à l'emploi a été créé n'est pas évidente. À mesure que j'entre dans l'œuvre, ma colère augmente. Ayant travaillé dans des mines à ciel ouvert et en sylviculture (dans le reboisement), je me sens intimement lié aux réalités évoquées en face de moi par ce vestige : une ironique référence au sublime.

Il y a des aspects que je n'ai pas mentionnés, comme les références au jeu et à la compétition contenues dans la table de ping-pong en tant qu'objet manufacturé, qui évoquent indirectement l'enfance et la nostalgie. Il y a l'emphase mise sur l'horizontalité, la gravité, la sédimentation et aussi le refus : on ne peut plus jouer, parcequ'il n'y a plus de place sur la table.

Plus loin dans le hall, se trouve *Sounding/Arc* d'Ineke Standish. Sur le côté d'un grand local d'entreposage, appuyée sur deux bûches, est plantée une sculpture en acier inoxydable, de la forme d'une benne à ordures mais d'une taille deux fois inférieure. Alors que je fais un pas dans la pièce, un bruit abstrait se déclenche, créant un espace acoustique dense. Tournant autour de l'œuvre, je reconnais le bruit d'un objet lourd que l'on roule : je suis entouré de "mouvement" alors que l'objet déplacé demeure parfaitement immobile. Sur la surface supérieure de ce conteneur hermétiquement fermé sur lui-même, une petite cuvette remplie d'eau est gravée de caractères en braille. J'ignore ce que signifie cette constellation de signes, mais les interprète comme une référence au fait d'être aveugle, au silence, et au toucher d'une main.

Lorsque je demeure immobile quelques temps, le bruit cesse, mais dès que je bouge, il fait irruption à nouveau. Il y a un sentiment aigu de violence dans ce bruit, une force directement ressentie en réponse à mes mouvements corporels. Alors que je m'interroge sur le sens de cette relation de cause à effet, un train passe au-dessus de ma tête. Le bâtiment est ébranlé, et il semble qu'il pourrait s'écrouler instantanément. Voici que le bruit "réel" se mêle au bruit "représenté" ; il est impossible de les distinguer l'un de l'autre. Sensation effrayante et agréable à la fois.

Plus profond dans le labyrinthe, est installé *No Fixed Address* de Vera Greenwood. Une caisse en bois, probablement assemblée dans le local d'entreposage, car elle semble bien trop large pour pouvoir passer la porte, remplit l'espace presque entièrement. Par de petits trous sur deux des côtés de la caisse, on aperçoit des photo-

graphies en couleur, éclairées par derrière, montrant des salons d'appartements. Les pièces présentent une architecture identique, de sorte qu'il n'y a aucun moyen de savoir si les images représentent le même espace rempli d'objets différents, ou bien quatre appartements distincts situés dans le même bâtiment moderne. Cette pièce fait directement référence aux réalités architecturale, administrative et personnelle inscrites dans le site même de l'exposition. Plongeant mon regard dans la caisse, une sensation d'isolement m'envahit, engendrée par ce regard même, l'impression d'une surveillance intériorisée. Je ressens une certaine ambivalence : je suis le voyeur d'images qui précèdent ou suivent ce qui est en train de se passer ici-même, dans les locaux environnants. Ici, le spectateur d'art est pris au piège d'une expérience perceptuelle monoculaire, comme avec un œil unique extrait du corps. L'on ressent, à introduire son regard dans ces lieux privés remplis d'objets, mais vides de tout échange humain, un sentiment profond d'absence et de perte.

Parfois, j'ai l'impression de réduire les œuvres en les considérant comme ne faisant pas partie des lieux ; en négligeant leur environnement et leur dialogue avec celui-ci : l'éclairage, la couleur, la matérialité, la gravité, la proximité à d'autres œuvres et à des objets tout à fait banals, le mouvement et les contacts oculaires avec d'autres personnes... Tel est le danger d'écrire en se basant sur sa mémoire, ou sur des documents photographiques. Les diapositives de l'exposition sont catastrophiques : elles évacuent complètement la sensation d'une subjectivité incarnée à la dérive, ainsi que les silences et les pauses, particulièrement importants dans cette exposition.

Depuis le hall d'entrée, on peut entendre le chuintement d'une radio ou d'une télévision, émanant de la pièce *Whatever* de Gwen McGregor. J'ouvre la porte et je vois une télévision de style "années 70" posée sur le sol. Nous sommes au milieu d'un film, se déroulant dans un lieu où des femmes et des hommes en captivité sont désignés par des numéros. Le héros de l'histoire, le numéro 6, vient de comprendre qu'il est enfermé dans un monde cauchemardesque de surveillance, où ses seuls contacts humains se font avec des hommes qui ont archivé tous les détails de sa vie. Les murs sont recouverts de photographies de ce qui semble être les objets du quotidien de l'auteure de la pièce. Les coulisses de la vie d'une artiste sont juxtaposées à l'histoire surréaliste d'un homme seul dans sa quête de la liberté et de la connaissance de soi. Comme les personnages du film, chaque photographie est numérotée, faisant allusion à un système de documentation et d'inventaire de stocks, dépourvu d'additions. Les deux "textes", les photos et le programme de télévision, sont morcelés, incomplets, pleins de lacunes. Il s'agit d'une œuvre explicitement "psychologique", critiquant de façon implicite la surveillance intériorisée, ainsi que la dynamique patriarcale du savoir associé au pouvoir. Dans cette série télévisée détournée, l'artiste s'est appropriée des scènes spécifiquement centrées sur le regard masculin : les hommes dévisagent sans gêne les femmes, qui se contentent d'écouter ; l'homme survit à son combat héroïque contre l'inconnu, tandis que la femme se noie.

Non loin de là se trouve *D'Khil Khor*, de Richard Purdy. Derrière la porte, un pan de tissu joue le rôle d'un rideau. En l'écartant, je découvre un espace faiblement éclairé par la lumière du hall, où l'on distingue à grand

peine une lampe de poche, posée sur une petite table. En allumant la lampe de poche, on fait apparaître le décor : les murs et le plafond de ce lieu intime sont recouverts de tapisseries et de couvertures ; la couleur, la texture et l'odeur du l'endroit évoquent la terre. Des couvertures et des oreillers de style oriental sont également posés sur le plancher, ainsi qu'une sphère étrange, dont la surface est entièrement recouverte d'image-rie bouddhiste, peinte à la main. Sur la table près de l'entrée, je trouve un article sur un saint bouddhiste qui, ayant réchappé de l'invasion chinoise du Tibet en 1959, a fini ses jours dans un local semblable à celui-ci. À la lecture du texte, mon rapport au décor se modifie complètement. J'ai tendance à être critique face à une telle "mise à plat" d'une subjectivité incarnée (le développement du soi), à travers l'intrusion d'une narration.

Cependant, cette œuvre soulève des questions sur les liens entre réalité et illusion, faits et fiction, présence et absence, en dépeignant une réalité politique dans le cadre référentiel d'une fiction (étalage théâtral d'un exil volontaire).

Non loin de l'installation de Richard, je découvre *I (900) 999-6969*, de Ian Carr-Harris. Au fond d'un local sombre et étroit, sur une commode en contreplaqué, une pile de revues est ficelée de ruban adhésif. Celle du dessus est ouverte sur une publicité pour du sexe au téléphone, avec une photo en couleur de femme fatale stéréotypée, dont le regard aguiche directement le spectateur. On ne voit pas vraiment où se trouve l'art dans ce vieux meuble sur lequel on a laissé traîner des magazines. Cette œuvre me semble la plus banale de toutes celles que j'aie vues jusqu'ici. Mais des indications d'artifice artistique apparaissent : le tas de revues est fixé au meuble, et les portes de celui-ci, dont l'une est entrouverte, sont bloquées de façon à interdire l'accès au "contenu" de la sculpture. Ainsi, sa valeur utilitaire est niée, et sa qualité d'objet d'art, renforcée. Il est intéressant de constater à quel point cette œuvre est non spectaculaire, et aussi la manière dont elle se fond dans le décor où elle est exposée. Elle ne semble absolument pas se soucier de l'auditoire. Mais il y a cette photo. Je suis captivé par le regard de cette femme et transformé en objet, ramené à des souvenirs d'un "moi" antérieur, à l'époque où de telles images me procuraient un plaisir visuel.

Sous quel angle vais-je envisager les aspects psychologiques de la photographie liés à une critique de la vision, de la transformation en biens de consommation, de l'isolement d'un objet coupé de tout contexte, de la réification ? Je dois intégrer l'aspect critique de ces œuvres, une critique s'adressant à l'obsession du visuel et à l'autonomie de l'art. Sous quel angle vais-je envisager les aspects psychologiques de la photographie liés à la politique de représentation ? Il me faut intégrer l'aspect autocritique de ces œuvres, questionnant la suprématie de l'oeil, l'autonomie de l'art et les pratiques du "soi". Nombre des pièces de l'exposition utilisent la photographie comme moyen de critiquer l'hégémonie de la vision (les caractéristiques réductrices et réificatrices du regard). Dans les œuvres de Greenwood, de McGregor et de Carr-Harris, les relations sexuelles impliquées par le regard (les structures spatiales et psychiques du voyeurisme, regard distancié) se situent dans un rapport dialectique avec la matérialité du signifiant.

Dans ce cas, l'ajustement entre image et réalité (signe et référent) est vécu en tant que subjectivité, emprisonnée dans la production et la consommation d'images.

Dans un autre couloir, voici *Trio (Dedicated to You)*, d'Andrew Forster. Une chaise est placée au centre d'un petit local. Il s'agit d'un croisement surprenant entre une chaise, une échelle, une scène de théâtre, et la proue d'un bateau. Une grosse brique tient lieu de marche, m'invitant à grimper et à placer sur ma tête les écouteurs qui pendent du plafond. La voix hésitante d'un homme évoque la peinture d'un tableau ou l'écriture d'un livre comme possibilités d'exprimer son amour pour "toi". Il n'y a ni fioritures, ni perfectionnisme ; la voix tend vers un esthétisme de base, requis pour la cause du chanteur. Pourtant, il est difficile de déceler ironie ou sincérité dans le ton de l'"artiste". Cette ambiguïté souligne une réflexion autocritique sur le fait d'être un auteur, sur les notions d'originalité et d'authenticité. Et je me retrouve à la fois spectateur et auditeur, pris dans la relation triangulaire entre l'artiste, l'œuvre et le public. Se tenir sur ce meuble abracadabrante à quelque chose d'absurde. Imaginez que quelqu'un entre, et vous surprenne avec un genre de noeud coulant autour du cou ! Ici, sur cette plate-forme de durée, qui dans un contexte théâtral traditionnel séparerait l'espace de l'acteur de celui du spectateur, "tu" arrives à faire l'expérience d'être l'autre.

Dire, Tu, c'est n'avoir aucune chose pour objet. Car où il y a une chose, il y a une autre chose ; chaque Cela confine à d'autres Cela. Cela n'existe que parce qu'il est limité par d'autres Cela. Mais là où l'on dit Tu, il n'y a aucune chose.

Tu ne confine à rien.

Celui qui dit Tu n'a aucune chose, il n'a rien. Mais il est dans la relation.

Martin Buber¹

En l'absence de lumière électrique, la lumière du jour pénétrant de la rue suffit à peine pour se déplacer dans l'aile du bâtiment abritant l'œuvre *iMarcus* de Marcus Miller. Dès que j'ouvre la porte, un bruit pulsatoire jaillit du local, un son de distorsion électronique m'agresse alors que j'aperçois une tête bleue tournant dans les airs à grande vitesse. Ma première réaction est de fermer la porte sur la cette machine-fantôme hurlante. C'est un auto-portrait, moulé dans une matière translucide, de couleur identique à celle de l'ordinateur *iMac* original, qui tourne trop vite "en réalité" pour être identifiable, mais les flashes intermittents d'un stroboscope créent l'illusion d'une image immobile. Cette œuvre est la seule de l'exposition où le spectateur ne puisse pas franchir le palier : ici, le cadre de la porte joue le rôle du cadre d'une image pour ce que l'on pourrait interpréter comme la "reproduction mécanique", ou la répétition du procédé photographique par lequel le "moi" est représenté. Une nouvelle promulgation physique ou une parodie des "techniques du soi" de Foucault : "Je pense que l'idée que notre "soi" ne nous est pas donné a une seule et unique conséquence pratique : nous devons nous créer nous-mêmes comme une œuvre d'art"²

Une bonne partie des œuvres jouent de l'aspect théâtral de leur représentation comme d'une critique. En fait, à cause du lieu où elle se trouve, la totalité de l'exposition propose une réflexion critique sur le nouveau capitalisme, exalté par la technologie. Il y a une intention collective derrière ce choix, avec ses références à des "réalités" de la vie comme l'entrepôt, la transition, la globalisation contrôlante du regard administratif, le

fait des sans-abri, la “marchandisation”, l’obsolescence planifiée, et ainsi de suite. Ici, le cadre architectural et les œuvres qui y sont intégrées revêtent la qualité de lieu-forme sculptural, comme le souligne Kenneth Frampton dans *Towards a Critical Regionalism* :

*The fundamental strategy of Critical Regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place. It is clear [...] that Critical Regionalism depends upon maintaining a high level of critical self-consciousness. It may find its governing inspiration in such things as the range and quality of the local light, or in a tectonic derived from a peculiar structural mode, or in the topography of a given site.*³

On dirait que certains des artistes ont éprouvé le besoin de mettre leurs œuvres littéralement en relation avec les “réalités” présentes, ou absentes, du site. Ceci nourrit des préoccupations de premier plan, concernant l’autonomie de l’art (l’idée que l’expérience esthétique est détachée de toute contingence pratique) et la “spécificité des sites”. L’œuvre de Ian Carris fournit un exemple probant de ce type de questionnement complexe. *1-900-999-6969* est une sculpture indépendante, qui fonctionne également comme installation, depuis 1991. Elle a été et sera encore exposée dans des galeries. Dans le cadre de *Moving & Storage*, l’environnement où la sculpture est placée lui confère une vie nouvelle, tout en se modifiant en réaction à l’œuvre d’art. L’environnement et l’œuvre se rencontrent, chacun participant, par divers éléments, au sens et à la signification de l’autre. Déjà partie prenante du titre, *Moving & Storage* (Déménagement et entreposage), l’aspect littéral est un moyen d’indexer le réel, d’une certaine manière, en suspendant temporairement le quotidien.

La réalité étant présupposée, alors suspendre la réalité consiste à examiner les présuppositions....

JEAN-FRANCOIS LYOTARD⁴

Le quotidien constitue le socle sur lequel reposent la plupart de ces œuvres résolument conceptualisées. Ce qui me captive dans cette exposition, c’est l’absence de frontières bien définies : où commence, où finit l’œuvre d’art ? Ou devrais-je dire, il y a des frontières définies, et en même temps, il n’y en a pas. Elles ne tiennent pas en place. Tout au plus, elles se croisent. En situant l’art dans un cadre de référence au quotidien, la réalité est différée. L’ouverture d’un tel espace poétique incite à un engagement corporel face aux objets, qui encourage l’autoréflexion et l’autocritique.

Après avoir quitté le site de l’exposition, alors que je marche dans la ville, certains aspects de la vie, habituellement relégués à l’arrière plan, m’apparaissent tout à coup sous un jour d’inquiétude circonspecte.

1. Martin Buber, “Je et Tu” dans *La Vie en Dialogue*, traduit par Jean Lœwenson-Lavi (Paris: Éditions Mouton, 1959), 8.
2. Michel Foucault, “On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress,” in *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), 237. [citation traduite de l’anglais]
3. Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance,” in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend: Bay Press, 1983), 21. [citation originale]
4. Jean-François Lyotard, “Making the Invisible Seen, or: Against Realism,” in *Daniel Buren: Les Couleurs: sculptures Les Formes: peintures*, ed. Benjamin H.D. Buchloch (Halifax: The Press of The Nova Scotia College of Art and Design), 28. [citation traduite de l’anglais]

translation / traduction
Françoise Miquet

design / graphisme
Andrew Forster

photography / photographies
Tim Wickens, Paul Litherland, the artists

legal deposit / dépôt légal 1999
National Library of Canada / Bibliothèque nationale du Canada

1. Carr-Harris, Ian; Forster, Andrew; Gomes, Mark; Greenwood, Vera; MacGregor, Gwen; Miller, Marcus; Purdy, Richard; Standish, Ineke
2. Stanley, Jack
3. Title

ISBN: 0-9686134-0-3
© 1999 the artists & author

Hold Collective
21 rue de la Falaise, #1
Hull, QC
J8Z 3H5

Ian Carr-Harris is a Toronto-based artist whose work has been exhibited nationally and internationally since 1971, including the *XLI Biennale de Venezia* (1984), *Documenta 8*, Kassel (1987), the *Canadian Biennial of Contemporary Art* at the National Gallery of Canada (1989), and the *8th Biennale of Sydney* (1990). Associated with Susan Hobbs Gallery in Toronto and Galerie Josselyne Naef in Lyon, he is a full-time instructor in theory and studio at the Ontario College of Art and Design.

Ian Carr-Harris est un artiste torontois dont le travail a été présenté au Canada et à l’étranger, depuis 1971, dans des expositions telles que la *XLI Biennale de Venezia* (1984), *Documenta 8*, Kassel (1987), la *Biennale canadienne d’art contemporain* au Musée des beaux-arts du Canada (1989), et la *8th Biennial of Sydney* (1990). Associé à la Susan Hobbs Gallery à Toronto et à la galerie Josselyne Naef à Lyon, Carr-Harris enseigne également au Ontario College of Art and Design de Toronto.

Andrew Forster is a Montreal artist whose work involves installation, photography, performance and writing. A founder of Gallery Burning and Burning Books, Montreal he has been involved in curatorial projects including an exhibition and publication on the work of Toby MacLennan and the group exhibition *A Theatre of Presence* at the Beaverbrook Art Gallery, Fredericton. His work has been presented in Canada, the United States and Europe in individual and group exhibitions and projects. Performance work includes a production of Samuel Beckett’s *That Time* in 1996/7. In addition to his independently printed bookworks, many of Andrew Forster’s texts and projects have been published in *Vanguard*, *Harbour* and *Parachute* magazines.

Andrew Forster est un artiste montréalais qui pratique l’installation, la photographie, la performance et l’écriture. Membre fondateur de Gallery Burning et de Burning Books, à Montréal, il a siégé au conseil d’administration de la galerie Articule, également à Montréal, et participé à des projets tels qu’une exposition/publication du travail de Toby MacLennan, et l’exposition *A Theatre of Presence* à la Beaverbrook Art Gallery, Fredericton. Depuis plus de quinze ans, son travail est diffusé au Canada, aux États-Unis et en Europe par le biais de projets et d’expositions individuels et collectifs. Entre autres performances, il a présenté une mise en scène de *That Time*, de Samuel Beckett, en 1996-97. Plusieurs de ses textes et projets d’artiste ont été publiés dans *Vanguard*, *Harbour* et *Parachute*, ainsi que dans des livres d’artiste publiés à compte d’auteur.

Mark Gomes lives in Toronto where he is represented by Cold City Gallery. For over 25 years he has been actively exhibiting in solo and group exhibitions. Recent solo shows include: Cold City Gallery in Toronto, Galerie Optica in Montreal, Art Gallery of Hamilton, and his works are found in important private and public collections. He has completed numerous public art commissions, many of which are in collaboration with Toronto artist Susan Schelle.

Mark Gomes vit à Toronto où il est représenté par la Cold City Gallery. Depuis plus de 25 ans, son travail fait l’objet d’expositions individuelles et collectives. Ses récentes expositions individuelles ont eu lieu à la Cold City Gallery, Toronto ; à la galerie Optica, Montréal ; et à la Art Gallery of

