

enter : écrire sur le ciel s

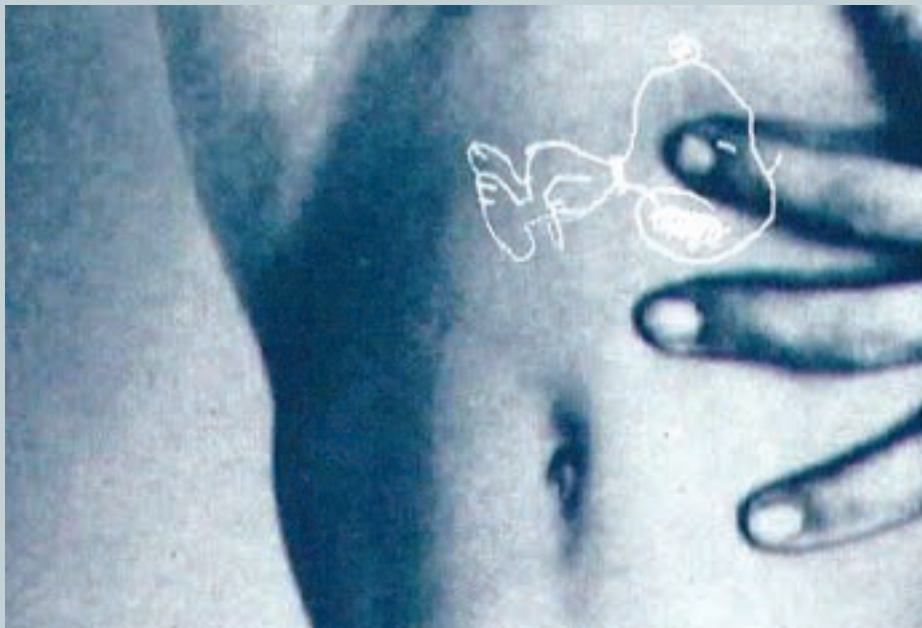
je suis

JUILLET 2006

Réduire : 52 exercices







Maître disco triste : Reinke en conversation avec Mike Hoolboom

De 1990 à 1997, vous avez travaillé à The Hundred Videos, épopée basse fidélité qui a apaisé ce que vous interdisait votre surmoi : « [...] terminer cent vidéos avant l'an 2000 et avant mon trente-sixième anniversaire. Elles constitueront mon œuvre de jeunesse. » [...]

J'ai terminé *The Hundred Videos* en 1996. J'y travaillais depuis 1990 et j'avais d'abord pensé que je ne finirais pas avant l'an 2000. En réalisant dix vidéos par année pendant dix ans, je me disais que j'aurais un corpus d'œuvres de jeunesse et serais prêt à passer à un travail plus abouti. D'une certaine manière, la série concernait le passage à autre chose, le fait de ne pas rester accroché à une seule idée, de permettre aux images, projets et désirs de proliférer sans s'enliser (ou se figer) dans un seul projet. Je voulais agir vite et à peu de frais, suivre tout ce qui captait mon attention. En tant qu'artiste, j'ai toujours opéré en me racontant deux mensonges. Le premier : les images existent déjà indépendamment de ma paternité (j'y reviendrai) ; le second : je ferai quelque chose de vraiment bien plus tard et le travail que je fais présentement, peu en importe la nature, est une sorte de répétition ou de préparation à cette œuvre véritable qui est éternellement reportée. *The Hundred Videos* a été formidable pour moi à cet égard : une série d'œuvres brèves qui se présentent comme autant d'esquisses, de propositions ou de vœux infimes. [...]

Everybody Loves Nothing (Empathic Exercises) poursuit votre recyclage d'images, familières depuis The Hundred Videos, mais puisant maintenant dans les Archives Prelinger. Vous avez surtout utilisé des moments de télévision (Oprah Winfrey) ou des extraits de documentaires (Lonely Boy). Pourquoi cette recherche dans des archives surannées ?

Je suis fureteur plutôt que chercheur. Quelle que soit la discipline, je suis plutôt un dilettante qu'un expert. J'ai quelques aptitudes pour la recherche et j'ai été embauché à l'occasion comme chercheur, mais je préfère généralement recourir aux archives de façon moins structurée. Le problème, c'est qu'elles sont bien organisées et qu'elles visent à être complètes, en ce sens qu'on y trouve ce qu'on cherche, mais seulement cela. C'est très bien quand on sait ce qu'on cherche, mais ce qui m'intéresse, c'est de découvrir ce que j'ignorais absolument chercher (catégorie qui comprend la découverte de choses que je ne connais pas ou auxquelles je n'avais pas consciemment pensé). Ne dites jamais à un bibliothécaire ou à un archiviste que vous ne faites que fureter : ce n'est pas pour cette raison qu'ils sont là. On doit toujours commencer avec un ensemble approprié de sujets et fureter en cachette.

Sad Disco Fantasia débute avec la mort de votre mère, comme le fameux roman de Camus dont la première phrase est : « Aujourd'hui, maman est morte. » Mais, contrairement à ce cri du cœur existentialiste sans affect, votre œuvre présente des réflexions sur le monde animal, de la musique pop des années 1970 allègrement organisée sous forme de boucles et des images d'eau, toutes hantées par la mort. Charlie Brown a-t-il raison de dire « bonté divine » (good grief) ? S'agit-il d'un autre oxymore que l'œuvre explore ?

Oui, je crois en la pulsion de mort, mais n'en dirai pas plus à ce sujet. (Sauf que, tous et toutes, nous allons mourir. Et que ce n'est pas tout le monde qui nous aime.)

Dans plusieurs de vos œuvres, vous annoncez votre départ, votre mort ou l'arrêt de votre production. C'est fini, déclarez-vous. Final Thoughts parle également de ces sentiments. N'est-il possible de réaliser ces films que lorsque la fin est proche ?

Eh bien, la fin est toujours proche. La fin est toujours proche et peu importe ce que l'on fait, cela est toujours indigne, petit et insuffisant, mais pas nécessairement dénué de valeur et de pertinence. Alors, on continue à travailler, d'autant que rien ne semble plus urgent. J'ai donc un nouveau projet, grandiose et mégalo : *Final Thoughts*. C'est le projet d'une vie : j'y travaillerai jusqu'à ma mort. Il ne sera achevé que lorsque je mourrai. Il s'agit d'une collection, en cours, de modules numériques – images, textes et sons – qui peuvent être édités sous forme vidéo. Les vidéos seront réalisées au moyen des modules des archives *Final Thoughts*. La première s'intitule *Anthology of American Folk Song*. [...]

Final Thoughts ne renvoie pas uniquement à la mort, mais à la fin ou à la limite des choses en général. [...]

Le début d'Ask the Insects sert un petit avertissement au spectateur concernant les jeux de lumière qui l'attendent, les illusions projetées dans l'espace théâtral, qui dit : « Amis, évitez la pièce sombre où l'on s'empare de votre lumière. » Pouvez-vous nous

parler de l'origine de ce texte et nous dire pourquoi il est suivi de la reproduction de la couverture de l'album Dark Side of the Moon de Pink Floyd ?

La citation provient de Goethe. [...] Dans la vidéo, on a l'impression que cette citation renvoie à la condition du spectateur dans une salle de cinéma. Les deux dispositifs capteurs de lumière – le prisme et le cinéma – ne semblent pourtant pas si différents l'un de l'autre. Quoi qu'il en soit, il est toujours sage de commencer avec un avertissement, ne serait-ce que pour des questions de responsabilité. Cette vidéo est la première œuvre que j'ai considérée, non comme une animation en soi, mais comme *traitant* d'animation, surtout en ce qui concerne la relation entre l'image animée numérique et ses possibles références au monde immanent.

La citation renvoie à un prisme et à une pièce sombre. La musique de cette section provient de l'album [de Pink Floyd]. Le titre de l'album renvoie à un lieu (si ce n'est une pièce) qui est dans l'ombre, alors que sa couverture montre de la lumière passant à travers un prisme. Ainsi, lorsque l'image se résout et que l'on reconnaît la couverture de l'album (bien que tout le matériel visuel de cette section provienne de la couverture, celle-ci n'est reconnaissable qu'à la fin), elle renvoie à deux choses distinctes : là d'où vient la musique et à quoi fait référence la citation. [...] Comme dans une bonne part de mon travail récent, il ne s'agit que d'un groupe d'associations. Ce n'est pas un ensemble de connexions linéaires qui composent un argument ou un récit. [...]

Dans le deuxième épisode d'Ask the Insects, la voix hors champ dit : « Le lecteur s'est avéré incompetent : simplet, facilement distrait et mesquin. » Partant de la mort de l'auteur, vous allez vers le lecteur incompetent, sous-entendant bien sûr que les lecteurs de ce film seront incompetents. Pensez-vous que le travail que vous avez réalisé jusqu'à maintenant a préparé le spectateur pour ce qui s'en vient, haussant son niveau de compétence, de sorte que vous pouvez produire des œuvres de plus en plus difficiles ou complexes ? [...]

Oui, je pense toujours que l'idée d'un corpus est importante. Même si la mort de l'auteur a été proclamée, d'autres concepts ont remplacé ce dernier, la signature numérique par exemple, ou le contrat entre un texte et son lectorat. Une œuvre peut nous apprendre à lire les autres œuvres qui composent un corpus. Si Emily Dickinson ne nous avait laissé qu'un poème, il ne signifierait rien. Une poésie d'Emily Dickinson n'a de sens que parce qu'elle fait partie d'un corpus. C'est la même chose pour mon travail, bien sûr, mais on veut toujours dépasser le genre.

Et pourquoi ne pas insulter le public ? Après tout, je l'aurai prévenu. On ne s'empare pas que de sa lumière.

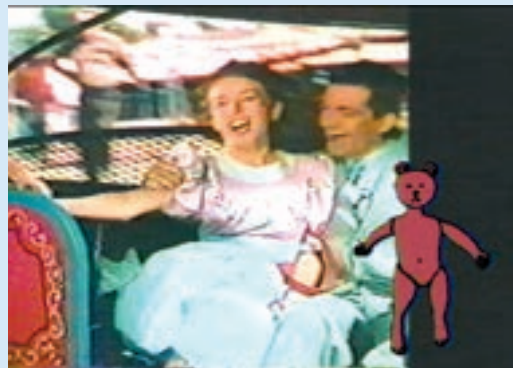
J'espère m'améliorer dans ce que je fais, peu importe ce que je fais, mais j'espère que cela ne signifie pas nécessairement que le travail deviendra de plus en plus complexe [...]. L'autre voie, celle du poète, favorise, non pas une complexité croissante, mais une simplicité et une concision croissantes, un dépouillement qui ramène à l'essentiel. Les deux chemins ne sont pas incomparables : les composantes individuelles deviennent souvent de plus en plus simples, alors que leurs relations se complexifient. [...]

La version intégrale du texte est disponible dans la publication de Steve Reinke, *Everybody Loves Nothing: Video 1996-2004*, Library and Archives Canada Cataloguing in Publication, 2004, ainsi que sur le site web de l'artiste : www.myrectumisnotagrave.com



Sad Disco Master: Reinke Talks with Mike Hoolboom

From 1990-1997 you worked on *The Hundred Videos*, a lo-fi epic that calmed your superego interdiction to “complete one hundred videos before the year 2000 and my 36th birthday. These will constitute my work as a young artist.” [...]

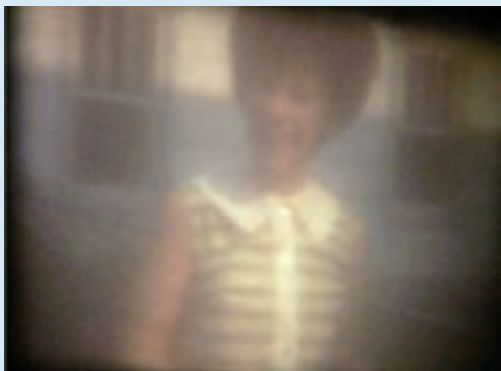


I finished *The Hundred Videos* in 1996—I’d been working on them since 1990, and had originally thought it would take me until 2000 to finish them. Ten a year for ten years and then I’d have a body of work as a young artist and be ready to move on to more mature work. In a way, the series was about moving on, not getting stuck on a single idea,

allowing for a proliferation of things: images, proposals, desires without getting bogged down (or tied up) with a single project. I wanted to be fast and cheap and follow whatever caught my attention. As an artist I’ve always proceeded by telling myself two lies: one is that the images already exist independently of my authorship (I’ll say more about that later) and the other is that I’ll make something really good in the future and the work I’m doing presently—whatever it might be—is like a dry run, or preparation for the real work, which is endlessly postponed. *The Hundred Videos* was great for me in this respect: a series of short works which present themselves as sketches, proposals or little wishes. [...]

Everybody Loves Nothing (Empathic Exercises) continues your recycling of pictures, familiar from *The Hundred Videos*, but now drawing from the Prelinger Archives. Mostly you’ve run tv moments (Oprah Winfrey) or moments from widely available docs (Lonely Boy), why this search through musty archives?

I’m more of a browser than a researcher. In terms of any particular discipline I am a dilettante rather than an expert. I have some research skills, and have been employed occasionally as a researcher, but generally prefer a less structured relationship with the archive. The trouble with archives is that they are well-organized and strive for comprehensiveness: you will find whatever it is you are looking for. That’s okay if you know what you’re looking for, but I’m more interested in finding things I had no idea I was looking for (a category which includes things I had no idea existed as well as things I was not consciously thinking of). Never let a librarian or archivist know you’re just browsing—that is not what they are there for. One must always enter with an appropriate set of concerns and browse on the sly. [...]



Sad Disco Fantasia begins with the death of your mother, like the famous novel of Camus which begins: “Mother died today.” But unlike this affectless *cri de coeur* of existentialism, your work features animal musings, brightly relooped pop music from the seventies and drenching animations, haunted always by death. Is Charlie Brown correct when he says, “Good grief.” Is this another of the oxymorons the work explores?

Yes, I believe in the death drive, and will say no more on the subject. (Except that we’re all going to die. And not everyone loves us.)

In several of your works you announce that you are leaving, dying, or at least stopping production. This is it, you declare, and *Final Thoughts* shares these sentiments. Is it only possible to make these pictures when the end is near?

Well, the end is always near. The end is near and whatever we might make or do is shoddy and small and inadequate, though not necessarily worthless or irrelevant. So one keeps on working, especially as there seems nothing more pressing. So another

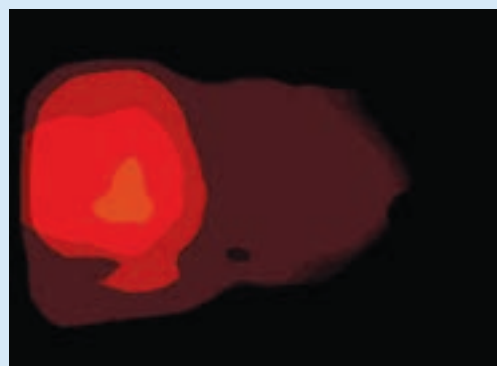
project, grand and self-aggrandizing: *Final Thoughts*. *Final Thoughts* is a life-project: I will keep working on it until I die. It will not be complete until the moment of my death. It is an ongoing collection of digital modules: image, text, sound that can be output in the form of video. Videos will be made from the modules of the *Final Thoughts* archive. The first of these is *Anthology of American Folk Song*. [...]

Final Thoughts doesn’t refer only to death, but to the end or limit of things in general. [...]

The beginning of *Ask the Insects* offers a title warning viewers about the tricks of light to come, the illusions cast in the theatrical space. It reads: “Friends, avoid the darkened chamber where your light is being pinched.” Could you talk about the origin of that text, and why it is followed by the album cover for Pink Floyd’s *Dark Side of the Moon*?

The quote is from Goethe. [...] In the video, the quote seems to be speaking about the condition of being a spectator in a movie theatre. Still, the two light-pinching apparatuses—prism and cinema—don’t seem so different. At any rate, it is always wise to begin with a warning, if only for issues of liability. The video is the first work that I’ve thought of as, if not actually being animation, then being about animation, in particular the relation between the animated/digital image and its possible referents in the immanent world.

The quote refers to a prism and a darkened chamber. The music during the segment is from the album. The title of the album refers to a place of darkness (if not a chamber) and the cover of the album depicts light being pinched through a prism. So when the image resolves into the highly recognizable album cover (for though all the visual material in the section is derived from the cover, it is not recognizable as such until the end) it refers to two separate things: where the music is coming from and what the quote is referring to. [...] As with many things in my recent work, it is merely a group of associations. It is not a set of linear connections that form an argument or narrative. [...]



In the second episode of *Ask the Insects*, your voice-over states, “The reader has proved inadequate: simple-minded, easily distracted, and mean and petty.” From the death of the author you move to an inadequate reader, implying of course, that the readers of this movie will be inadequate. Do you feel that the work you have made up until now has prepared viewers for what’s to come, raising the skills of viewership so that you can make increasingly difficult or complex work? [...]

Yes, I still think the idea of an oeuvre is important. Even if the author is dead, other concepts have taken its place, like the signature effect, or a contract between the text and its implied reader/s. Individual works within an oeuvre teach us how to read other works. If we only had one Emily Dickinson poem, it would mean nothing. The poetry of Emily Dickinson only makes sense as part of a larger body of work. Genre can do this as well, of course, but one always wants to exceed genre.

And why not insult the audience? I had already warned them, after all. It is more than their light being pinched.

I hope I’m getting better at whatever I’m doing, but I hope this doesn’t necessarily mean becoming more and more complex. [...] The other route, the poet’s route, is, rather than increasing complexity, increasing simplicity and succinctness, stripping down to the essentials. The two paths are not incommensurable: individual components are often getting simpler and simpler, while the way they function in relation to the others in increasingly complex. [...]

The complete version of the text is available in the book by Steve Reinke, *Everybody Loves Nothing: Video 1996-2004*, Library and Archives Canada Cataloguing in Publication, 2004, as well as on his website : www.myrectumisnotagrave.com



CLAIRE SAVOIE 05.02.2006 - 05.02.2007 (date-vidéos)

STEVE REINKE My Rectum is not a Grave (To a Film Industry in Crisis)

Du 20 janvier au 3 mars 2007, vernissage samedi le 20 janvier à 16h00

Le quotidien densifié par Claire Savoie
par Marie-Ève Charron

On n'abolit pas le quotidien, on le détourne parfois, on le densifie. Pascal Bruckner¹

Depuis quelques années, le travail de Claire Savoie met en place une poétique de l'effleurement et du vertige. Paradoxalement, l'artiste élabore les paramètres de cette poétique à travers des dispositifs où les sens du récepteur sont mobilisés dans toute leur acuité. Quand ce n'est pas le regard qui est décilié, c'est le toucher qui est stimulé ou encore l'ouïe qui est captivée par des strates sonores exigeantes. L'effleurement consiste donc ici à ramener à la surface des processus sensoriels intériorisés. Le vertige, lui, est une intensification de la présence du corps perçu et percevant le monde.

Dans la présente exposition, on retrouve l'intérêt de l'artiste pour les considérations spatiotemporelles qui fondent l'ancrage du sujet au monde. La voie empruntée pour ce dispositif apparaît toutefois plus personnelle que dans les œuvres précédentes puisque les modalités connues du journal intime y sont présentes. Chaque moniteur livre sous forme de capsule le témoignage textuel, visuel et sonore d'une journée. Dans la foulée de l'artiste conceptuel japonais On Kawara, référence avouée, l'artiste a collecté au quotidien le matériel nécessaire à la réalisation de ces courtes bandes sonores et visuelles diffusées en boucle. On y retrouve, en général, l'inscription textuelle de la date d'enregistrement, un aperçu écrit ou sonore de l'actualité et les confidences de l'artiste, parfois énoncées à la première personne du singulier, mais le plus souvent manifestées indirectement, par l'ombre projetée de son corps, la fébrilité de la caméra épaule ou encore le rythme de son souffle.

L'artiste diariste aura par ailleurs volontairement brouillé le registre des différents récits qui traversent les «pages» éparses de son journal. Il y a d'abord celui extrait des médias de l'information. L'apparition dans l'image d'éléments textuels renvoyant à l'actualité mime le défilement horizontal des nouvelles brèves diffusées sur les réseaux d'information; leur infiltration fugace dans l'image, à même le propos intime de l'artiste, évoque leur portée envahissante, le bruit de fond qu'elle installe. Par stratifications et chevauchements, les pensées subjectives de l'artiste s'ajoutent. Elles sont tout aussi éphémères, mais cette fois c'est pour restituer les processus du travail de la mémoire, lui qui sélectionne, hiérarchise, isole, regroupe, bref manipule les traces et les souvenirs pour les traiter, les conserver. Si le matériel de chacune de ces bandes se rattache à une journée spécifique de cueillette, le montage, lui, a

profité du temps qui a passé, il autorise les retours en arrière, il encourage le palimpseste et la relecture.

L'artiste a seulement retenu les plans séquences qui concentraient une qualité de présence, révélant des détails inspirants, des coïncidences ou des trouvailles étonnantes – une pluie qui se gonfle sur la paroi vitrée, une cicatrice qui respire, une architecture monumentale qui se liquéfie... Tissés de sources diverses, les éléments sonores et textuels complexifient ensuite le plan visuel. La texture de ces capsules n'est donc pas documentaire; elle tient du rêve, de la réflexion, de la contemplation et de l'introspection. La disposition des moniteurs et leur format, qui est celui aussi des cartes postales et des photos d'album, favorisent cette perception en invitant le visiteur à la consultation aléatoire et intimiste des éléments.

Aussi, étant généré par le quotidien de l'artiste, le projet engage une dimension réflexive qui est de l'ordre de l'élaboration même de l'œuvre. Les vues de l'atelier et la transcription fragmentée du carnet de notes de travail ramènent au processus de création de l'artiste tout comme les verbes d'action qu'elle décline parfois en chuchotant : «qui reprend, qui empêche, qui recommence, qui laisse tomber... ». Les voix se superposent, s'estompent et s'effacent, rendant manifeste un certain trouble qui participerait aussi d'un constat sur les limites, sur les incapacités : «Je te dis que je suis incapable de faire de la peinture», peut-on lire à un certain moment. La présence répétée de l'énoncé «Je me suis levée à ...» formule par ailleurs avec lucidité la première condition de possibilité de ce projet, être en vie, pouvoir attester de sa présence et, par conséquent, de la fragilité qui lui est implicite. À travers cette démarche à certains égards obsessionnelle – ces exercices journaliers sont toujours en cours – s'élabore une œuvre confinée à l'inachèvement, mais par laquelle le sujet créateur s'invente au quotidien. Un quotidien densifié.

Densifying the Everyday: The Work of Claire Savoie

by Marie-Ève Charron

One does not abolish the everyday; one occasionally circumvents it, or densifies it. Pascal Bruckner¹

For some years now, the work of Claire Savoie has deployed a poetics of grazing and dizziness. Paradoxically, the artist has mapped out the parameters of that poetics via mechanisms that engage the senses of the receiver to their highest degree of acuity—here, the gaze diverted; there, the

sense of touch stimulated; elsewhere, one's hearing captivated by diverse and demanding strata of sound. By grazing, then, we mean a drawing back to the surface of sensory processes that have been interiorized. Dizziness, meanwhile, emerges from an intensifying of the presence of the body, perceived and perceiving the world.

This exhibition speaks to the artist's continued interest in the spatiotemporal considerations that forge the anchoring of the subject to the world. The avenues she takes appear more personal than in previous works. Here, however, known codes of the diary format are present. Each of the monitors delivers, in capsule format, the textual, the visual and the sound record of one day. In the fashion of the Japanese conceptual artist On Kawara (an admitted reference), the artist collects, in the space of a day, the material needed to produce these short audio and video recordings. They are then played back as loops. As a rule, they include the textual entry of the recording date, a written or spoken summary of the topic, and the artist's confidences which are sometimes stated in the first person singular but most often indirectly apparent in the projected shadow of her body, in the agitation of her handheld camera, and even in the rhythm of her breathing.

Indeed, the artist-diarist has deliberately blurred the registers of the various narratives unfolding in the sparse "pages" of her journal. First of all, one is borrowed from the news media: the appearance in the frame of textual references to current events mimics the horizontally scrolling banner employed by the all-news networks. The fleeting infiltration of news into the image, concurrently with the artist's private speech, evokes an invasive dimension. This is the background noise that she instills. In multiple layerings and overlappings, the subjective thoughts of the artist are then added. These are no less elliptical, but here the intent is to reinstate the working processes of memory and the ways they select, hierarchize, isolate, group together... in short, the way they manipulate fragmentary and more complete recollections in order to process and retain them. Although the raw material of each recording refers to a specific day of information collection, montage benefits from the elapsed time interval, permits flashbacks and encourages palimpsests and rereadings.

The artist has retained only those shot-sequences in which a quality of presence was concentrated and that revealed inspiring details or salient coincidences and discoveries: rain swelling on a glass wall, a scar breathing, a monumental architectural form melting.... Woven together from

diverse sources, the sound and text elements in turn complexify the visual field. The capsules, then, are not documentary in texture but more dreamlike, reflective, contemplative and introspective. The monitors' arrangement and format—calling to mind postcards and photos in family albums—encourage this perception, inviting the visitor to interrogate the elements randomly and privately.

Because it is generated in the artist's everyday experience, the project acquires a reflexive dimension that concerns the very development of the work. The views of the studio and the fragmented transcriptions of the artist's working notes refer to her creative process, as do the action verbs she occasionally lays out in whispers: "qui reprend, qui empêche, qui recommence, qui laisse tomber" ("that repossess, that hinder, that start over, that let down"). The voices overlap, blurring into and erasing each other, making manifest a certain troubled state and, it would seem, an awareness of limits and of incapacities: "Je te dis que je suis incapable de faire de la peinture" ("I tell you that I am incapable of painting") can be read at one point. Moreover, the repeated uttering "Je me suis levée à..." ("I got up at...") is a lucid wording of the prime condition for this project's actuality: being alive, having the ability to testify to one's presence and, by extension, its implicit fragility. Out of this arguably obsessive process (these daily exercises are still in progress) emerges a body of work confined to "unfinishedness," but one through which the creator/subject invents herself every day—by densifying the everyday.

¹ Pascal Bruckner, *L'euphorie perpétuelle. Essai sur le devoir de bonheur*, Paris, Grasset, 2000, page 142.

VOX, centre de l'image contemporaine
1211, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2S6
Tél. : 514.390.0382 Fax : 514.390.1293
Courriel : vox@voxphoto.com
Site Internet : www.voxphoto.com

Heures d'ouverture
Du mardi au samedi de 11 h à 17 h

Équipe de VOX
Direction : Marie-Josée Jean
Coordination : Simone Lefebvre, Émilie Sénécal
Technicien : Gilles Cousineau
Stagiaires : Vincente Lhoste, Sara A. Tremblay
Traduction : Michael Gilson, Colette Tougas
Correction : Micheline Dussault, Thérèse Brown
Graphisme : VOX

VOX est membre du RCAAQ.

ISSN 1706-2322