

Stan Douglas
Abbott & Cordova, 7 August 1971

Stan Douglas
Abbott & Cordova, 7 août 1971

Karen Henry

Number 85, Summer 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63722ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Henry, K. (2010). Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971 / Stan Douglas : Abbott & Cordova, 7 août 1971. *Ciel variable*, (85), 42–50.

Stan Douglas

Abbott & Cordova, 7 August 1971

BY KAREN HENRY

Abbott & Cordova, 7 August 1971 (2009) is an impressive piece of public art that addresses the very nature of public space. It is named after the two streets that cross at the north corner of the Woodward's building, on which the artwork is installed. The image inhabits space like a sculpture, grandly overlooking the public and private courtyards of the new complex in Vancouver's Downtown Eastside. It can be viewed from both sides; the front faces the public courtyard and the back is viewed from the private atrium, which is open to the public during store hours. The scale and situation of the work invoke the epic political murals of the early twentieth century, but, unlike these earlier works, it does not heroicize its subjects.

The image is constructed in a grid with sections that fit seamlessly together. Douglas experimented with a new technique – printing each section on 10 mm panes of tempered glass, then again in reverse on another sheet of glass, and fusing the two together with a semi-opaque vinyl diffusion layer sandwiched between. This gives the entire image an exceptional luminescent quality; the concentration of light provides depth and atmosphere. The technique is interesting in relation to the preponderance of the lightbox as a strategy for presenting photographs in public space and its historical relationship with art in Vancouver.

Brilliant and beautifully made, this is Douglas's first public artwork, but it is one of a succession of major works throughout his career that engage with the geographic, racial, and economic complexities of Vancouver and the region, including *Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, BC* (1993), *Nut-ka* (1996), *Win, Place or Show* (1998), and, most recently, *Klatsassin* (2006). Douglas has made a practice of combining singular events and styles of representation and bringing history into the present in unique ways.

Some background is useful in regard to the context of the artwork, which depicts a particular event in Vancouver history, popularly known as the Gastown Riot. Gastown is the historic heart of Vancouver, where the original city was established. The area is next to Chinatown and was traditionally home to labourers, longshoremen, and a concentration of Aboriginal people. In the late 1960s, a new element of transient youth began to congregate in the area and there were a number of encounters with the local authorities, culminating in a crackdown on the use of marijuana in 1971 resulting in 109 arrests in ten days. In the cavalier style of the day, a "Gastown Smoke-In and Street Jamboree" was organized at Maple Tree Square (about two blocks from the corner of Abbott and Cordova) to protest the police tactics and support the legalization of marijuana. Undercover police infiltrated the scene and raised fears

Stan Douglas

Abbott & Cordova, 7 août 1971

Abbott & Cordova, 7 August 1971 (2009) est une imposante œuvre d'art public qui interroge la nature même de l'espace public. Le titre renvoie aux deux rues qui se croisent au coin nord de l'édifice Woodward, à l'endroit où l'œuvre est installée. L'image habite l'espace comme une sculpture, surplombant majestueusement les cours intérieure et extérieure du nouveau complexe situé dans le Vancouver Downtown Eastside. Visible des deux côtés, le recto de l'image fait face à la cour publique et le verso se perçoit depuis l'atrium privé, accessible au public durant les heures d'ouverture. L'échelle et la situation de l'œuvre évoquent les peintures murales politico-épiques du début du XX^e siècle mais, contrairement à celles-là, l'image ne représente pas les sujets en héros.

L'image est construite dans une grille dont les sections sont juxtaposées, sans joints. Douglas a expérimenté ici une nouvelle technique qui consiste à imprimer chaque section sur une plaque de verre trempé de 10 mm, et encore une fois à revers sur une autre feuille de verre, pour ensuite les amalgamer en intercalant un diffuseur en vinyle semi-opaque entre les deux feuilles. Ce procédé insufflé dans l'image entière une luminosité exceptionnelle, la concentration de lumière lui donnant profondeur et ambiance. La technique est intéressante compte tenu de la prépondérance de boîtes lumineuses comme stratégie de présentation photographique dans l'espace public et de sa relation historique avec l'art de Vancouver.

Magnifiquement exécutée et remarquable, il s'agit de la première œuvre d'art public de Douglas, même si elle succède à plusieurs œuvres majeures ponctuant sa carrière et qui se penchent sur la complexité des aspects géographiques, raciaux et économiques de Vancouver et des environs. Mentionnons *Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, BC* (1993), *Nut-ka* (1996), *Win, Place or Show* (1998) et, récemment, *Klatsassin* (2006). Au fil des ans, Douglas a élaboré une pratique combinant événements singuliers et styles de représentation en amenant l'Histoire dans le présent de façon unique.

Il est utile de rappeler certaines informations quant au contexte de l'œuvre qui représente un événement particulier de l'histoire de Vancouver, connu familièrement sous le nom de Gastown Riot (émeute de Gastown). Gastown est le cœur historique de Vancouver, lieu d'établissement de la ville originelle. Ce secteur se trouve à proximité du Chinatown et accueillait traditionnellement les ouvriers agricoles, les débardeurs et beaucoup d'autochtones. À la fin des années 1960, s'y ajoutent de jeunes routards qui se rassemblent dans le quartier et quelques affrontements s'ensuivent avec les autorités locales qui culminent, en 1971, avec l'emploi de mesures de

(...) this is Douglas's first public artwork, but it is one of a succession of major works throughout his career that engage with the geographic, racial, and economic complexities of Vancouver and the region (...)

of an armed confrontation. The riot squad was waiting and moved in, even though the rumoured weapons never materialized. Thus, the event was more about pre-emptive control than actual protest. By all accounts, the riot squad was quite brutal, and an inquiry was later established to look into the police behaviour. Michael Barnholden, in his history of riots in Vancouver, says that it was the end of innocence for the young people.¹ This may be the most important specific association with Douglas's image – it marked a pivotal point for young people in Vancouver, who now realized that the freedom to congregate could no longer be taken for granted.

Building on the association with the area where Woodward's is located, Douglas has said he chose to depict this riot because he felt it was a turning point in the development of Gastown.² It resulted in the city developing the area as a strictly commercial district – an extension of the hollowing out of inner cities that began in the 1950s with the development of suburban lands (coincidentally contributing to the alienation of the young people, who were now prohibited from reoccupying the area). In 1970, French intellectual Henri Lefebvre, writing about the organization of cities and suburbs as the core entrenchment of the social values of capitalism and class relations, stated that revolutionary change could come about only through a change in the way that urban space is structured.³ Working toward self-determination and fair social relations required a reconceptualization of the possibilities of urban life.

Gastown, in which economic activity was never robust but always vital, subsequently began to decline to its recent state as one of the poorest and most drug-ridden areas in North America. The closure of the Woodward's family store in 1993 was key to this demise. The loss of the old-style department store, with a once-thriving food floor, impacted most local businesses in a downward cycle.

The building was vacant for over ten years, during which time neither the market nor the city could convince a developer to take it on. In 2002, the building was ringed by tents for three months as activists protested the homelessness problem in the area. It took a couple more years to cobble together a plan with the city, developers Westbank Projects/Peterson Investment Group, and other partners, for a project that would include market condominiums, affordable housing units, retail and office space, and the Simon Fraser University School for the Contemporary Arts. The building now houses an art gallery and a black-box theatre as well as major grocery and drugstore chains. In the context of the Vancouver Agreement, a revitalization plan involving all three levels of government, Woodward's was seen as the flagship of a neighbourhood

répression de l'utilisation de la marijuana, causant 109 arrestations en dix jours. Dans le style insolent de l'époque, « une fumerie Gastown et des festivités de rue » s'organisent au Maple Tree Square (approximativement à deux pâtés de maisons du coin Abbott et Cordova) pour protester contre les tactiques policières et appuyer la légalisation de la marijuana. Des indicateurs de police infiltrèrent la scène et soulèvent la crainte d'une confrontation armée. L'équipe de police secours sur le qui-vive décide d'intervenir, même si les armes évoquées par la rumeur ne se matérialisent jamais. L'événement relevait donc plutôt d'une forme de contrôle par anticipation que d'une véritable protestation. Selon tous les comptes rendus, les policiers antiémeutes furent assez brutaux, et on a par la suite ouvert une enquête afin d'examiner leur comportement. Dans son ouvrage retraçant l'histoire des émeutes à Vancouver, Michael Barnholden soutient que cette répression a entraîné la perte de l'innocence chez les jeunes¹. Cette association explicite avec l'image de Douglas semble la plus importante en ce qu'elle marque un tournant pour les jeunes de Vancouver, qui prennent conscience à ce moment-là que la liberté de rassemblement ne va plus de soi.

Élaborant sa pensée sur les associations existant dans le secteur où se situe l'édifice Woodward, Douglas affirme avoir choisi de représenter cette émeute parce qu'il connaissait l'importance de cette date charnière dans le développement de Gastown². En conséquence, la Ville entreprit de développer le lieu à des fins strictement commerciales, prolongement de la disparition des quartiers défavorisés à l'intérieur des villes amorcée dans les années 1950 à la suite de la croissance des banlieues. Ce n'est pas un hasard si ce phénomène a contribué à l'aliénation des jeunes qui se voyaient empêchés d'occuper à nouveau l'endroit. En 1970, l'intellectuel Henri Lefebvre, décrivant l'organisation des villes et des banlieues comme le noyau dur des valeurs sociales du capitalisme et des relations de classe, affirmait qu'un changement révolutionnaire ne se produirait qu'en transformant la structuration de l'espace public³. Travailler à l'auto-détermination et pour des relations sociales équitables exigeait une re-conceptualisation des possibilités de la vie urbaine.

Gastown, dont l'activité économique ne fut jamais solide, mais toujours vitale, a décliné par la suite jusqu'à son état présent, soit un des quartiers les plus pauvres et envahis par la drogue en Amérique du Nord. La fermeture du magasin familial Woodward a largement contribué à cette décrépitude. La disparition de ce grand établissement au style suranné, qui avait à l'époque une section alimentaire prospère, a entraîné la ruine de la plupart des commerces locaux.

SISSONS
SPORTING GOODS
FISHING TACKLE • GUNS & AMMUNITION

SPORTING GOODS

VANCO
ER





(...) Douglas affirme avoir choisi de représenter cette émeute parce qu'il connaissait l'importance de cette date charnière dans le développement de Gastown.

PAGE PRÉCÉDENTE / PREVIOUS PAGE
Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*,
2008, image photographique imprimée sur 21
vitres / photographic image printed on 21 glass
panes, total dimensions : 8 m x 13 m

PAGE SUIVANTE / NEXT PAGE
Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*,
2008, vue de l'installation / installation view

Photographie prise sur le plateau, lors de la création
de l'œuvre *Abbott & Cordova, 7 August 1971* / Shot
taken on the set during the making of *Abbott & Cor-
dova, 7 August 1971*, crédit : Rosamond Norbury

development plan committed to revitalization without displacement. Along the way, some ground was lost in terms of the number of (so-called) affordable housing units, and the neighbourhood has continued to wrestle with all levels of government regarding a commitment to housing and services, such as the Supervised Injection Site, that contribute to the health of the area. The opening of the Woodward's building has already changed the area radically. It remains to be seen whether it is the cornerstone for establishment of total gentrification or a burnished stone on the road toward a successful experiment in mixed economic communities.

This experiment to bring diverse socio-economic groups of people together is the other inspiration for Douglas's piece⁴ and his depiction of a time when different groups clashed in the area. Local responses to the work are varied, effectively creating a dialogue about history, memory, control, and power, including the power of representation.

The image itself has a logic of triangulation – three corners, three streetlamps, three clusters of blue-shirted police and young people. In another version of this photograph, published in *Walrus* (Summer 2009), there are also three young people in the otherwise empty intersection. In the Woodward's installation, the figure farthest into the intersection is not included due to the way the image is seamed,⁵ concentrating the gaze on the woman with the long red hair and the tense figure of the young man looking over his shoulder. (This look serves to position the site of the image in relation to the centre of the riot at Maple Tree Square, two blocks away.) The latter figure is further dramatized, as he is set against the bright glare of the street light. The absence of the third figure leaves the intersection itself completely open, hedged around by spectators and the blue-shirted police on foot and on horseback. The image depicts the more controlled edge of the riot area, as defined by the line of stopped traffic. The spectators include men in suits and others along the side of the Woodward's building, a woman in a tan coat, a young couple on the corner, and, most intriguingly, two boys sitting passively on the curb in the lower part of the picture. One boy looks curiously at the scene while the other looks over his shoulder at the action farther down the street or at someone out of the frame. These boys are learning about the maintenance of civil order.

The mounted police are corralling people against the buildings and cars. Some of the young people may be undercover agents, as a couple of them hold police batons and appear to be assisting police. At face value, the image unavoidably represents authoritarian con-

L'édifice est resté inoccupé plus de dix ans pendant lesquels ni le milieu des affaires ni l'administration municipale ne réussirent à convaincre un promoteur immobilier de le reprendre. En 2002, pendant trois mois, il a été entouré de tentes occupées par des activistes qui protestaient à propos de la condition des sans-abri dans les alentours. Quelques années ont passé avant que se fasse l'élaboration d'un plan avec la Ville, les promoteurs Westbank Projects/Peterson Investment et d'autres partenaires, pour y loger des condominiums, des logements à loyer modique, des espaces commerciaux et des bureaux, et la Simon Fraser University School for the Contemporary Arts. L'immeuble héberge maintenant une galerie d'art, un théâtre « boîte noire » ainsi que des supermarchés de denrées alimentaires et de produits pharmaceutiques. Dans le contexte de l'Accord de Vancouver, plan de revitalisation engageant les trois ordres gouvernementaux, Woodward fut perçu comme l'emblème de ce plan de développement du quartier consacré à la réhabilitation sans déplacement de résidents. En cours de route, quelques promesses quant au nombre de prétendus logements à loyer modique se sont volatilisées, et le voisinage continue de lutter avec tous les ordres gouvernementaux en ce qui concerne leur engagement à procurer des habitations et des services, comme un site d'injection supervisée qui contribue à l'hygiène publique dans le secteur. L'ouverture de l'édifice Woodward a déjà radicalement transformé le lieu. Reste à voir s'il s'agit de la pierre angulaire sur laquelle reposera l'embourgeoisement total du quartier ou d'un obstacle sur la route d'une expérience concluante de mélanger différentes communautés économiques.

Cette tentative de réunir divers groupes socioéconomiques d'individus a également inspiré l'œuvre de Douglas⁴ et sa représentation d'une époque où différents groupes s'affrontaient dans les parages. Les réactions vis-à-vis de l'œuvre varient, occasionnant un véritable dialogue avec l'Histoire, la mémoire, le contrôle, le pouvoir, et le pouvoir de la représentation.

L'image elle-même contient une logique triangulaire : trois coins, trois lampadaires, trois groupes de policiers en chemise bleue et de jeunes gens. Dans une autre version de cette photographie, publiée dans *Walrus* à l'été 2009, on trouvait également trois jeunes dans une intersection autrement vide. Dans l'installation au Woodward, la figure la plus éloignée dans l'intersection n'est pas intégrée en raison de l'assemblage de l'image⁵, ce qui a pour effet de concentrer le regard sur une femme aux longs cheveux roux et sur le visage tendu d'un jeune homme jetant un coup d'œil par-dessus son épaule. (Ce regard sert à établir un lien entre le lieu de l'image et celui de l'émeute au Maple Tree Square, un peu plus loin.) Cette dernière fi-





trol of public space – a clearing-out of the centre. As such, despite the complexities and ironies of any given circumstance, it stands as a reminder of forces of power and prompts contemplation of civil rights and freedoms – a marker in relation to the current time of heightened surveillance and control. One is struck by how different the members of the riot squad look, in their blue shirts and helmets, from those of today, shielded in intimidating military gear. If a riot were to be depicted today, people would probably be writhing on the ground from the use of high-frequency sound, the latest in the arsenal of weapons at the disposal of police.

The empty centre of the photo also enhances the isolation of each distinct vignette – the individual stories within this larger confrontation. At approximately 9 x 15 metres, the image is cinematic in scale and construction. Douglas staged the entire scene in a parking lot and spent three days photographing, two with actors and one with the set itself. The image is a montage drawn from 50 views and 9 scenes written by the artist.⁶ While the brute force of the horses bearing down on the protesters is vicariously threatening, the strategy of multiple characters and poses inhibits total absorption in a singular totalizing image. This is in keeping with the artist's self-conscious strategy of composition and with his previous programmed film works in which the narrative is combined and recombined in multiple variations.

Douglas staged four images of significant moments in Vancouver's history related to civil order, in the series *Humour, Irony and the Law* – the title of a 1967 essay by Gilles Deleuze. Besides the depiction of the Gastown Riot, there is a work about a 1912 free speech demonstration, a confrontation between police and unemployed longshoremen at Ballantyne Pier in 1935, and a seemingly innocuous (though beautifully detailed) photograph of a crowd at the Hastings Racetrack in 1955. Douglas says that the last is a group of people "made into a body without their knowledge,"⁷ which implies the camera lens itself. In light of the historical specificity of the other photographs, I would guess that this alludes to a particular instance of surveillance.

In Deleuze's essay, modern law is defined as a self-justifying force, pure power, pure form, and an elemental dynamic of human social organization. Irony and humour are the two modes of countering and subverting the law, encouraging the "perpetual motion and permanent revolution"⁸ of anarchy and ensuring the capacity for difference. Irony takes a position, outside of the struggle, in which absurdity becomes apparent. Another essay by Deleuze from the same period is a meditation on repetition as a site for produc-

ture est d'autant plus saisissante qu'elle apparaît dans l'éclat éblouissant d'un lampadaire. L'absence de la troisième figure laisse l'intersection complètement ouverte, entourée de spectateurs et de policiers en chemise bleue à pied et à cheval. L'image montre la bordure plus contrôlée de la zone d'émeute, délimitée par la circulation immobilisée. Parmi les spectateurs, on aperçoit des hommes en complet et d'autres le long de l'édifice Woodward, une femme vêtue d'un manteau brun, un jeune couple au coin de la rue et, bizarrement, deux garçons tranquillement assis au bord du trottoir dans la partie inférieure de l'image. L'un d'eux observe la scène avec curiosité tandis que l'autre regarde par-dessus son épaule l'action se déroulant plus loin dans la rue ou quelqu'un hors champ. Ces enfants prennent connaissance du maintien de l'ordre public.

La Gendarmerie royale du Canada s'emploie à circonscrire la foule contre les édifices et les automobiles. Certains des jeunes gens pourraient être des indicateurs, quelques-uns d'entre eux brandissent des matraques et semblent aider les policiers. Selon toute apparence, l'image représente le contrôle autoritaire de l'espace public – un nettoyage du centre. Comme telle, et malgré la complexité et l'ironie inhérentes à toute circonstance déterminée, elle s'érige comme un rappel des forces du pouvoir et incite à réfléchir aux droits civils et à la liberté – un repère lié à notre époque de surveillance et de contrôle accrus. On est frappé par la différence d'aspect entre les membres de l'escouade antiémeute, vêtus de chemises bleues et portant des casques, et ceux d'aujourd'hui, protégés par leur tenue militaire menaçante. Si l'on avait à se figurer une émeute aujourd'hui, on imaginerait probablement des gens se tordant de douleur au sol à cause de l'utilisation de sons à haute fréquence, dernier cri dans l'arsenal d'armes à la disposition de la police.

Le vide au centre de la photo intensifie également l'isolement de chaque section de l'image comme autant d'histoires individuelles se déroulant à l'intérieur de cette confrontation. Mesurant approximativement 9 x 15 mètres, l'échelle et la construction de l'image paraissent cinématographiques. Douglas a mis toute l'action en scène dans un parc de stationnement, photographiant pendant trois jours, deux avec des acteurs et l'autre avec la scénographie elle-même. L'image est un montage fabriqué à l'aide de cinquante vues et neuf scènes écrites par l'artiste⁶. Alors que la force brutale des chevaux chargeant les protestataires est indirectement menaçante, l'utilisation de plusieurs personnages et comportements empêche le regardeur de s'absorber complètement dans une image uniforme et totalisante, ce qui s'accorde avec la stratégie de composition de l'artiste et avec ses précédentes œuvres filmiques programmées dans lesquelles

PAGE PRÉCÉDENTE / PREVIOUS PAGE
Stan Douglas, *Hastings Park, 16 July 1955*,
2008, épreuve chromogénique numérique /
chromogenic lightjet print, 228 x 152 cm

PAGE SUIVANTE / NEXT PAGE
Stan Douglas, *Powell Street Grounds, 29 January
1912*, 2008, épreuve chromogénique numérique /
chromogenic lightjet print, 228 x 152 cm

ing difference – the difference between inside and outside, action and idea. Learning takes place in the encounter, in the dynamic space of difference between the sign and the response, where ideas and difference can manifest: “Repetition is a transgression. It puts law into question, it denounces its nominal or general character in favour of a more profound and more artistic reality.”⁹ Repetition acknowledges the original unique event as a sign, a site of theatre encompassing “the spiritual and natural powers that act beneath the words, gestures, characters and objects represented. They signify repetition as real movement, in opposition to representation which is a false movement of the abstract.”¹⁰ Douglas’s work reflects this idea in practice, as a specific sign, and also metaphorically in its construction – purposefully not one image to be viewed from two sides, but two images reproduced separately, with a dynamic space of light in between.

Many people are disturbed by the image, uneasy with the representation of police brutality or with remembering this specific event. The question lingers, how is this work positioned as public art in a commercial development? Are its associations entirely co-opted by the new realities of public/private partnership – privately owned spaces that appear to be public, with agreements regarding access? Developer Ian Gillespie is generally considered to be gutsy by his peers for displaying this artwork; or perhaps he is savvy; or possibly he, too, is caught up in the idealism of the rhetoric of change that surrounds the Woodward’s development. Is it the ultimate neo-liberal ability to absorb critique or an inkling of change in the way that cities are thought that begins to move beyond totalizing conceptions of capitalism and private property?

Following Lefebvre’s line of thought, the construction of privatized public spaces is not encouraging, but activists living and working in this particular area have been instrumental in negotiating at least some affordable spaces for housing and arts organizations, and they continue to maintain pressure for a new kind of urban life. Douglas’s work broods over this contested terrain, a point of reference for the persistence and banality of the forces that maintain the status quo, literally and figuratively separating the private courtyard from the public plaza and positing that boundary as the site of conflict.

1 Michael Barnholden, *Reading the Riot Act* (Vancouver: Anvil Press, 2005), pp. 86–95.
2 Kevin Griffin, “Gastown Riot Recreated in Contemporary Woodward’s Photograph,” *Vancouver Sun*, 6 January 2010. 3 David Harvey, “The Right to the City,” *New Left Review* 53 (September–October 2008), <http://www.newleftreview.org/?view=2740>. See also Henri Lefebvre, *The Urban Revolution* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003). 4 Robin Laurence, “The Battle of Gastown,” *Georgia*

la narration s’assemble et se réassemble dans de multiples variations.

Dans la série *Humour, Irony and the Law*⁷, Douglas a mis en scène quatre images inspirées de moments significatifs faisant référence à l’ordre public dans l’histoire de Vancouver. Outre la représentation de l’émeute de Gastown, on y trouve une œuvre à propos d’une démonstration de 1912 pour la liberté de parole, une confrontation entre la police et les débardeurs en chômage sur le quai Ballantyne en 1935 et une photographie d’apparence insipide (bien que magnifiquement détaillée) d’une foule au champ de courses Hastings en 1955. Selon Douglas, cette dernière image représente un groupe d’individus « inclus dans un corpus sans qu’ils le sachent »⁸, ce qui suppose la participation d’une caméra. À la lumière de la spécificité historique des autres photographies, je soupçonne une allusion à une forme particulière de surveillance.

Dans son essai, Deleuze définit la loi moderne comme une force qui se fonde sur elle-même, pur pouvoir, pure forme, une dynamique fondamentale de l’organisation sociale des humains. L’ironie et l’humour représentent deux modes d’opposition à la loi et de subversion de celle-ci, encourageant le « mouvement perpétuel et la révolution permanente »⁹ de l’anarchie qui assure la puissance de la différence. L’ironie se distanciant de la lutte, l’absurdité devient apparente. Un autre ouvrage de Deleuze à la même époque est une méditation sur la répétition comme productrice de différence – entre le dedans et le dehors, entre l’action et l’idée. Apprendre se fait dans la rencontre, dans l’espace dynamique de la différence entre le signe et la réaction, où les idées et la différence peuvent se manifester : « À tous égards, la répétition, c’est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d’une réalité plus profonde et plus artiste.¹⁰ » La répétition reconnaît l’événement unique et original comme un signe, un lieu de théâtre. « Les signes sont les véritables éléments du théâtre. Ils témoignent des puissances de la nature et de l’esprit qui agissent sous les mots, les gestes, les personnages et les objets représentés. Ils signifient la répétition comme mouvement réel, par opposition à la représentation comme faux mouvement de l’abstrait.¹¹ » Dans l’œuvre de Douglas (*Abbott & Cordova, 7 August 1971*), cette idée est mise en pratique comme signe explicite, mais aussi métaphoriquement dans sa construction – non pas délibérément une image visible des deux côtés, mais deux images reproduites séparément, avec un espace dynamique de lumière entre les deux.

Cette image trouble un grand nombre de gens, gênés par la représentation de la brutalité policière ou par le souvenir de cet événement particulier. La question subsiste : comment cette œuvre se po-



Straight, December 31, 2009. 5 E-mail correspondence with the artist, 9 February 2010. 6 *Ibid.* 7 *Ibid.* 8 Gilles Deleuze, "Humour, Irony and the Law," reprinted in Scott Watson, Diana Thater, and Carol J. Glover, *Stan Douglas* (London: Phaidon Press Ltd, 1998), p. 84. 9 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, translated by Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994) p. 3. See <http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Deleuze/Difference-and-Repetition/English/DifferenceRepetition01.pdf> 10 *Ibid.*, p. 23.

—
Karen Henry is a curator, writer, and art consultant. She was formerly director of the *Western Front* in Vancouver, director/curator of the *Burnaby Art Gallery*, and adjunct curator for *Presentation House Gallery*, and she currently manages public art projects for city and corporate clients. She has published articles in *Video Guide*, *Afterimage*, *Prefix*, *Blackflash*, *Parachute*, and *High Performance* and in numerous art catalogues, including *Acting the Part: Photography As Theatre* (Ottawa: National Gallery of Canada, 2006).
 —

sitionne-t-elle comme art public dans un centre commercial? Est-ce que les associations que l'on fait à son sujet sont complètement récupérées par la nouvelle pratique du partenariat public/privé – des espaces de propriété privée qui semblent publics, avec des ententes concernant leur accès pour tous? Les pairs du promoteur Ian Gillespie le trouvent audacieux de présenter cette œuvre d'art; ou peut-être fait-il preuve de sens pratique; ou bien est-il possible qu'il soit lui aussi pris dans l'idéalisme de cette rhétorique de changement concernant la mise en valeur du Woodward. Assiste-t-on à l'ultime pouvoir du néolibéralisme dans sa capacité d'absorber la critique ou à une vague transformation dans la façon dont les villes sont pensées et qui commence à se faire sentir au-delà des conceptions totalitaires du capitalisme et de la propriété privée?

À la suite des réflexions de Lefebvre, la conception d'espaces publics privatisés n'est pas encourageante, mais les activistes vivant et travaillant à Gastown ont joué un rôle-clé en obtenant des espaces abordables pour des organisations qui se consacrent à l'art et au logement, et ils continuent d'exercer des pressions afin d'assurer une nouvelle forme de vie urbaine. L'œuvre de Douglas plane sur ce terrain contesté, rappel de la persistance et de la banalité des forces qui maintiennent le *statu quo*, séparant au propre et au figuré la cour privée de la place publique et déterminant cette frontière comme une zone de conflit. Traduit par Jacques Perron

—
 1 Michael Barnholden, *Reading the Riot Act*, Vancouver, Anvil Press, 2005, p. 86-95. 2 Kevin Griffin, « Gastown Riot Recreated in Contemporary Woodward's Photograph », *Vancouver Sun*, 6 janvier 2010. 3 David Harvey, « The Right to the City », *New Left Review* 53, sept.-oct. 2008, <http://www.newleftreview.org/?view=2740>. Voir également Henri Lefebvre, *La Révolution urbaine*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1970. 4 Robin Laurence, « The Battle of Gastown », *Georgia Straight*, 31 décembre 2009. 5 Correspondance par courriel avec l'artiste, 9 février 2010. 6 *Ibid.* 7 Titre d'un chapitre de *Présentation de Sacher-Masoch*, de Gilles Deleuze, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 71. 8 *Ibid.* 9 Gilles Deleuze, « Humour, Irony and the Law » réimprimé dans Scott Watson, Diana Thater et Carol J. Glover, *Stan Douglas*, Londres, Phaidon Press Ltd, 1998, p. 84. 10 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 9. 11 *Ibid.*, p. 36.
 —

Karen Henry est commissaire, auteure et consultante en art. Elle a été directrice du *Western Front* à Vancouver, directrice/commissaire de la *Burnaby Art Gallery* et commissaire adjointe de la *Presentation House Gallery*. Elle gère actuellement des projets d'art public pour des municipalités et des entreprises. Elle a publié des articles dans *Video Guide*, *Afterimage*, *Prefix*, *Blackflash*, *Parachute*, *High Performance* et dans plusieurs catalogues d'art, tel *Acting the Part: Photography As Theatre* (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006).
 —