

Vera Frenkel, *Cartographie d'une pratique/Mapping a Practice*, SBC Gallery of Contemporary Art, Montreal, October 2 to December 4, 2010

John Bentley Mays

Number 88, Spring–Summer 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64871ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bentley Mays, J. (2011). Review of [Vera Frenkel, *Cartographie d'une pratique/Mapping a Practice*, SBC Gallery of Contemporary Art, Montreal, October 2 to December 4, 2010]. *Ciel variable*, (88), 83–84.

Sophie Calle

Rachel, Monique
Palais de Tokyo, Paris

Du 20 octobre au 28 novembre 2010

L'automne dernier, Sophie Calle présentait son installation *Rachel, Monique* dans un lieu inédit du Palais de Tokyo : son sous-sol. À la suite d'importants travaux, cet espace de plus de 9 000 mètres carrés sera destiné à une nouvelle aile d'exposition mais pour le moment, il demeure complètement en friche. Afin de le faire découvrir au public, on a demandé à quelques figures de la scène artistique actuelle française de l'investir tel quel. Calle est donc la première à y présenter un projet et le résultat est étonnant.

Dans cette immense salle sans cloison, quelques poutres où sont fixés des néons retiennent la structure encore apparente, d'où pendent des fils électriques. Calle accentue cet effet « chantier » en laissant éparpillées dans l'espace de grandes caisses de bois, probablement celles ayant servi au transport des seize pièces qui composent l'installation. Sur ces caisses sont indiqués en lettrage rouge le titre des œuvres ainsi que le nom de l'artiste, et sur certaines des fragments de textes imprimés ont été collés sur le bois. Sur les murs bruts délimitant l'espace, l'artiste a inscrit des phrases au marqueur : « Quand ma mère est morte, j'ai acheté une girafe naturalisée. Je l'ai installée dans mon atelier et prénommée Monique – Elle me regarde de haut, avec ironie et tristesse. » Au-dessus de l'inscription trône l'immense buste de girafe fixé au mur.

La mort de la mère est au centre de *Rachel, Monique*, puisque l'artiste fait du deuil de sa mère le matériau premier de cette installation :

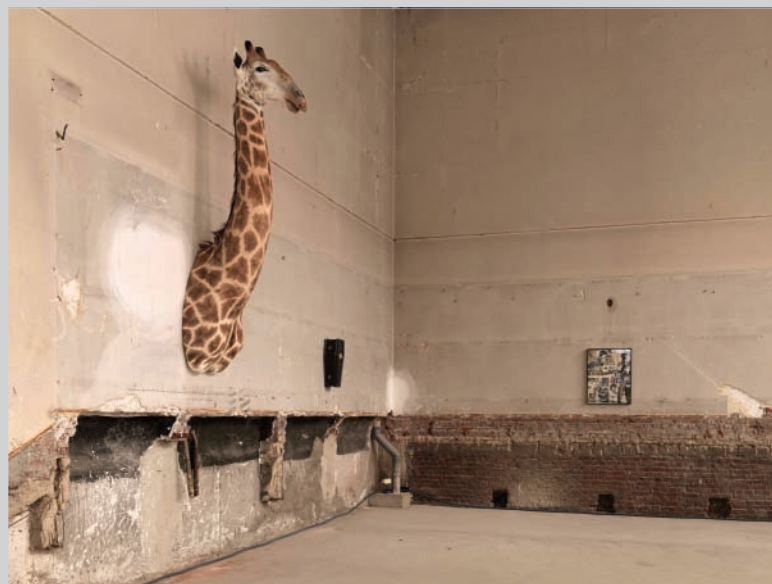
Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle. Sa vie n'apparaît pas dans

mon travail. Ça l'agaçait. Quand j'ai posé ma caméra au pied du lit dans lequel elle agonisait, parce que je craignais qu'elle n'expire en mon absence, alors que je voulais être là, entendre son dernier mot, elle s'est exclamée : « Enfin ». (Sophie Calle)

Le parcours du spectateur se fera de façon chaotique à travers les œuvres, perdues dans l'espace d'exposition. *Mother* (1990), une série de 12 photographies de stèles posées à même le sol, est disposée près d'une photographie de la mère morte, étendue dans son cercueil et recouverte de plusieurs objets : des bonbons acidulés, des vaches en peluche, des cigarettes Marlboro, le premier tome d'*A la recherche du temps perdu* de Proust, quelques sonates pour piano et violon de Mozart, une écharpe Christian Lacroix, et l'énumération se poursuit. Dernier élément sur la liste :

« Quelques fleurs – des soucis –, parce que c'est le dernier mot qu'elle a prononcé. » Ce mot, le dernier, devient donc omniprésent dans l'installation : inscrits sur plusieurs matières (papier, plomb, bois) et encadrés en divers formats, ces « soucis » sont disposés les uns à côté des autres sur une longue table ou à d'autres endroits dans la salle, simplement adossés à une structure de bois. L'œuvre la plus marquante de l'installation est certainement *Maman* (2009), où trois murs ont été érigés afin de créer un espace réduit et plus sombre dans l'immensité de la salle. Une vidéo y est projetée : le spectateur se retrouve dans la chambre de la mère de l'artiste. La mère est étendue dans son lit, les yeux fermés, sa poitrine se soulevant légèrement au rythme de sa faible respiration. Puis à un moment, plus rien, le corps est désormais complètement immobile. Nous venons d'être témoin de la dernière respiration de cette femme, moment trop intime pour être partagé avec nous.

Deux œuvres importantes témoignent de périples effectués par l'artiste viennent se greffer à l'installation. Ces parcours,



Sophie Calle, *Rachel, Monique*, vue de l'exposition, La Friche – Palais de Tokyo, 2010, © Sophie Calle / SODRAC (2011), photo : André Morin, permission : Galerie Perrotin, Paris

documentés par des photographies, des textes et divers objets participent de diverses étapes du deuil vécu. Tout d'abord *Lourdes* (2008), un pèlerinage effectué suivant les indications dictées par une voyante, alors que la mère de l'artiste est déjà très malade et *Pôle Nord* (2009), un périple de navigation en Arctique, réalisé après sa mort. Puisque cette dernière rêvait de voir un jour le pôle Nord, Calle décide de réaliser ce rêve à sa place. Ce voyage en mer se transforme d'une certaine manière, lui aussi, en pèlerinage. Sur le rivage d'un glacier, l'artiste enterre le portrait de sa mère et ses bijoux : un collier Chanel et une bague à diamant. Elle raconte l'histoire de ces objets, et on comprend que c'est l'histoire de sa mère, son passé et ses souvenirs qu'elle enterre par ce rituel.

Au moyen de plusieurs détails de l'installation, par des phrases citées et des événements racontés, Calle rend hommage à cette mère qui, même face

à la mort, garda un esprit ludique autant que poétique. Ainsi, la petite photo d'une ombre accompagnée d'un post-it marqué de ces mots : « Si je devais un jour disparaître, je te laisse "mon" ombre qui veillera sur toi » et la pierre tombale où elle a fait inscrire « Je m'en vais déjà », à côté d'une photo d'elle, grimaçante. Humour noir mais émouvant face à la mort, qui semble s'être transmis de la mère à la fille, tant l'artiste l'offre désormais au regard du spectateur qui, bien que parfois gêné, se trouve profondément charmé.

—
Marianne Cloutier poursuit des études doctorales en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent principalement sur les pratiques artistiques actuelles utilisant des biotechnologies ou des technologies biomédicales comme outil de création et moyen d'exploration des paradigmes identitaires. Elle est également chargée de cours au département d'histoire de l'art de l'UQAM.

Vera Frenkel

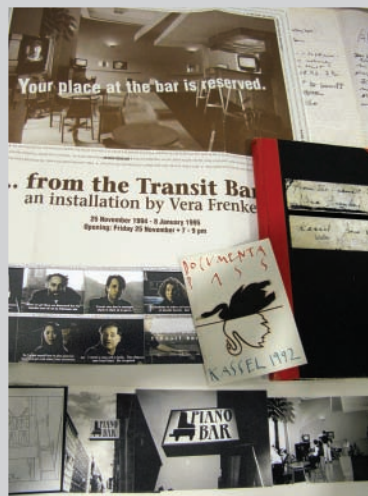
Cartographie d'une pratique/Mapping a Practice
SBC Gallery of Contemporary Art, Montreal

October 2 to December 4, 2010

The mythographer Mircea Eliade once recalled an interesting belief about memory that is (or was) widespread in the world's folk cultures.¹ In the terrifying moment just before death, so the story goes, everything that has happened in a person's life, "down to the minutest details," flashes before his or her eyes. This sudden, sweeping apprehension is, in fact, a sign that death is swiftly approaching. Generalizing outward from this scrap of folklore, Eliade wonders whether the modern (and actually quite recent) cultural obsession with remembering – with recording and archiving everything, conserving every piece of evidence

about former times and past lives – is a signal that our civilization is on the verge of extinction.

Be that as it may, the urgency that informs the archive (and every other industry in the vast contemporary enterprise of conservation and preservation) appears to arise from a profound anxiety about time's inexorable carrying-off of all things into nonexistence. Though godless, Eliade contends, this conviction (hence, the archive) is nevertheless religious in character, inasmuch as it comes with many of the trappings of religion: a concept of mortal sin (forgetting, in this case), a notion of



Vera Frenkel, detail of vitrine, with documents related to the making of "...from the Transit Bar," 1992, six-channel video installation and functional piano bar, documenta IX, Kassel.

the demonic (the mass culture of distractions and entertainments that nourishes forgetfulness), and a scheme of salvation, in the form of being remembered, commemorated, after death.

The small, intense show called *Vera Frenkel: Cartographie d'une pratique/Mapping a Practice*, presented at Montreal's SBC Gallery of Contemporary Art last autumn, celebrated the artist's generation of archival raw materials throughout her ongoing career as an artist, and her deployment of the archive – the sacrament and prayer of the modern culture of anxiety – as a strategy in her work. Organized by Montreal lecturer and art theorist Sylvie Lacerte, the exhibition featured photographs, handwritten notes, scripts, printed catalogues, and other digital and analog resources of all kinds, many drawn from Vera Frenkel's fonds at the Queen's University Archive in Kingston, Ontario.

The texts and images on display were incubated during the creation of three works: *String Games: Improvisations for Inter-City Video* (Montreal–Toronto, 1974), a videographed performance; “. . . from the Transit Bar” (first iterated at documenta ix in 1992), a video installation; and *ONCE NEAR WATER: Notes from the Scaffolding Archive* (2008–09), a digital audio-video recording. I use the word “works” advisedly here: as Lacerte’s show suggests, one aspect of the making of each finished product was the field of strong gravitational energies around it – a space in which many things happened, and continue to happen, even after the documentation (the “work” in the narrow sense) is put on public view. These events include the composition and exchange of correspondence arising from the project, the writing and publication of articles, and the compiling of reflections (such as Stephen Schofield’s engaging meditation on *String Games* in the Montreal exhibition catalogue) written many years after the origination occasion. In this way, the archive – Vera Frenkel’s “work” in the more usual sense – comes into existence, bit by bit, over time.

We find the creative persona emerging from the 1974 activity testified to in this show – an imaginary being that may or may not be identical to the Vera Frenkel of history – playful and inquisitive and optimistic. The performance at the heart of *String Games* was high sport for several participants, and a high-spirited anthropological amusement as complex and resonant as any ritual devised by the ill-named “primitive” mind.

But by the time we reach “. . . from the Transit Bar,” made almost twenty years after *String Games*, shadows have fallen. The archival impulse – the desire to save and spare evidence in an act of resistance to time’s consignment of everything to oblivion – is everywhere apparent: not only in the melancholy narratives of loss and displacement rolling by on video monitors, but also in the material salvaged from the fabrication of the piece and displayed here. These objects, ordinary in themselves – fragile drawings, visitors’ books, plans for the installation – draw their poignancy from the charged field in which they were created.

Corine Lemieux

en cours de route

Galerie Joyce Yahouda, Montréal

Du 14 octobre au 11 décembre 2010

en cours de route constitue la troisième exposition du parcours photographique de Corine Lemieux, amorcé en 2001 avec *Rencontre du 3^e type*, qui montrait d’abord des mises en scène et des jeux sur l’autoreprésentation et l’hybridation des genres. *Tout est relié* suivait en 2003, mélangeant les clichés issus d’albums de famille de son entourage à ses images, passées et présentes, afin de suggérer



Vera Frenkel, *ONCE NEAR WATER: Notes from the Scaffolding Archive*, 2008–09, still from video-animation sequence, 15 min 20 sec.

The archive as model and instrument is foregrounded most evidently in *ONCE NEAR WATER*. In the unidentified city of this fiction, the unnamed narrator has been bequeathed a collection of notes and images by a woman called Ruth. She was, the narrator tells us, an “anonymous archivist, passionate about destructive change in the city where she lives,” whose concern found expression in recording pictures of construction scaffolds. In the ordinary urban imaginary, of course, scaffolds simply denote progress, the new, the victory of city-building over decay. For Ruth, however, they are ambivalent signs that also commemorate urban trauma, “the erasure of places where we played, worked, loved, mourned and buried our dead.”

But is Ruth’s scaffolding archive something direr than so many memoranda of loss? Could the archive itself be a kind of loss? Such was the position of philosopher Rebecca Comay when she observed, some years ago, “The archive is the very trauma it would resolve. The collection turns every gain or acquisition into a cipher of loss and dispossession. Striving towards a totality which is blocked by virtue of the interminability of the drive to accumula-

tion, the archive undercuts every order it seeks to found. . . . The very hypertrophy of memory compounds the essential loss it would surmount.”²

Ruth seems to be of two minds on this matter. She clearly recognizes that her compilation, like every other archive and, indeed, construction itself, is as ultimately futile as Comay suggests. “In the long run,” Ruth writes, “given half a chance, water will win. . . . Where we walk today may be flooded tomorrow. Transience is all.”

But this work of imagination, again like scaffolding, has its uses as “the interlocutor, the sweetener, the mediator, satisfying a longing for structure on the one hand and love of transience on the other.” In the end, the archive is worth making, and worth passing on to the narrator for safekeeping, because it keeps alive the unique project of memory that is so deeply inscribed in the mind of the modern West. Ruth’s notes end with a series of injunctions that sum up the practice (or piety) of the archive: “Do what you want with this: Reminisce. Advocate. Grieve. Write.”

“Cartographie d’une pratique/Mapping a Practice” is a reminder that, in all her work since the beginning but with special devotion over the last twenty years, Vera

Frenkel has followed Ruth’s commandments to the letter. The result is a flourishing archival practice that satisfies the “longing for structure,” while faithfully honouring the artist’s “love of transience” that continues to insist on the pleasure, as well as the suffering, of the accumulated provisional and fugitive.

1 Mircea Eliade, *Myths, Dreams, and Mysteries* (New York and Evanston: Harper & Row, 1960), pp. 234ff. 2 Rebecca Comay “Introduction,” in Rebecca Comay (ed.), *Lost in the Archives: Alphabet City No. 8* (Toronto: Alphabet City Media, 2002), pp. 14, 15.

John Bentley Mays has been the visual arts and architecture critic for *The Globe and Mail* and a columnist for the *National Post*. He is the author of *In the Jaws of the Black Dogs: A Memoir of Depression*; *Emerald City: Toronto Visited*; and *Power in the Blood: Land, Memory and a Southern Family*, which was short-listed for the first *Viacom Canada Writers’ Trust Non-Fiction Award* and named a 1997 *Notable Book* by *The Globe and Mail*. He is also the winner of a *National Newspaper Award* and four *National Magazine Awards*.

l’existence d’un dialogue commun tramant les vies de tous et chacun.

Alors qu’en 2003, chez Optica, Lemieux avait opté pour un accrochage éclaté rappelant, sans en avoir l’exubérance, les installations photographiques de Yan Giguère, *en cours de route* est plus sobre dans sa présentation. Linéaires à une exception près, les regroupements formés de deux, trois ou quatre photographies généralement de mêmes dimensions se déploient sur les murs blancs de la galerie comme des mots sur du papier ligné, un à la suite de l’autre, une image ponctuant parfois la fin ou le début d’une série en se détachant du lot. Ce choix de l’artiste affirme différemment son intérêt pour le langage, qui lui permet



Corine Lemieux, *en cours de route*, 2010, vue d’exposition, Galerie Joyce Yahouda, Montréal