

« Savoir personnel » et esthétique du Moi : Adrian Göllner,
Shelley Rahme, Susan Detwiler

Personal Knowledge and the Aesthetics of the Self: Adrian
Göllner, Shelley Rahme, Susan Detwiler

Gil McElroy

Number 95, Spring 2011

Sculpture et vie privée
Sculpture and Private Life

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62948ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

McElroy, G. (2011). « Savoir personnel » et esthétique du Moi : Adrian Göllner, Shelley Rahme, Susan Detwiler / Personal Knowledge and the Aesthetics of the Self: Adrian Göllner, Shelley Rahme, Susan Detwiler. *Espace Sculpture*, (95), 20–27.

«Savoir personnel» et esthétique du Moi *Personal Knowledge and the Aesthetics of the Self*

Adrian GÖLLNER
Shelly RAHME
Susan DETWILER

Gil McELROY

Où s'efface le Moi, où commence l'œuvre d'art?

Considérons ceci :

- a) *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, une longue bande de basaltes, imbibée de sel qui, inondée durant des années selon le niveau toujours changeant de l'eau, se déploie sur la partie nord du Grand Lac Salé (Utah), à environ 115 milles de Salt Lake City et 15 milles de la route asphaltée la plus proche;
- b) les *Sun Tunnels* (1973-1976) de Nancy Holt, installés sur un territoire désertique de 40 acres dans le Great Basin Desert (Utah);
- c) *Double Negative* (1969) de Michael Heizer : deux énormes incisions pratiquées à la dynamite de chaque côté de la Virgin River Mesa dans le désert du Nevada, à environ 80 milles de Las Vegas;
- d) *Lightning Field* (1977) de Walter de Maria, 400 tiges métalliques plantées en forme de grille mesurant un mille par un kilomètre sur un emplacement « officiellement » secret au sud d'Albuquerque (Nouveau-Mexique). On ne peut le visiter que sous réservation, ce qui implique de coucher une nuit sur le site auquel il n'est possible d'accéder qu'en voiture conduite par le gardien, et où il est défendu de prendre des photos.

Cette liste, assurément, est loin d'être exhaustive. Outre le fait qu'elles soient toutes difficiles d'accès, ces œuvres ont en commun d'avoir été réalisées par des artistes qui, historiquement, ont été regroupés sous une même appellation, soit celle de participer au mouvement artistique appelé *Earthwork* ou *Land Art*. Pour diverses raisons et considérations, ces œuvres restent très privées, seuls quelques rares privilégiés ayant la chance d'en faire directement l'expérience.

De fait, cette notion de privé ne faisait pas partie des intentions premières des artistes. Lorsque ces pionniers du *Earthwork* ont voulu réaliser de telles œuvres, ils dénichèrent de vastes espaces où le monumental pourrait s'intégrer de façon esthétique. Ils se mirent donc à la recherche de terrains pas trop dispendieux qu'ils pourraient louer à long terme ou même acheter. Le côté privé des emplacements — notamment leur isolement — constitue une sorte d'après-coup qui, généralement involontaire à l'époque, revêt une grande signification aujourd'hui dans notre manière de comprendre les œuvres (Michael Heizer étant l'exception).

Ici, la forme que prend le Moi est secondaire: un simple ajout d'ordre esthétique, un supplément lié à la perception de l'œuvre qui a peu ou pas à voir avec les intentions des artistes dans l'élaboration de leurs pièces. Mais ce Moi a virtuellement tout à voir avec celui de la personne qui visite l'œuvre. Il y a aussi une autre forme du Moi qui est certainement sous-jacente à tout cela: un Moi premier qui ne concerne pas tant l'expé-

Where does the Self leave off and the artwork begin?

Consider these:

- a) Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), a coil of basalt rock encrusted with salt (that has been covered by water for years at a time depending on the ever varying level of the lake in which it was constructed), jutting out into the northern part of Utah's Great Salt Lake, about 115 miles from Salt Lake City, and 15 miles from the nearest paved road.
- b) Nancy Holt's *Sun Tunnels* (1973-76), situated out on a barren 40-acre tract of land in Utah's Great Basin Desert.
- c) Michael Heizer's *Double Negative* (1969), two enormous incisions dynamited out of the opposing sides of part of the Virgin River Mesa in the Nevada desert about eighty miles outside of Las Vegas.
- d) Walter de Maria's *Lightning Field* (1977), 400 steel rods set in a grid formation one mile by one kilometer in size in an officially undisclosed location south of Albuquerque, New Mexico, which can only be visited by reservation, and requires a minimum one-night stay at a cabin on site to which visitors are driven by a caretaker. Photography is prohibited.

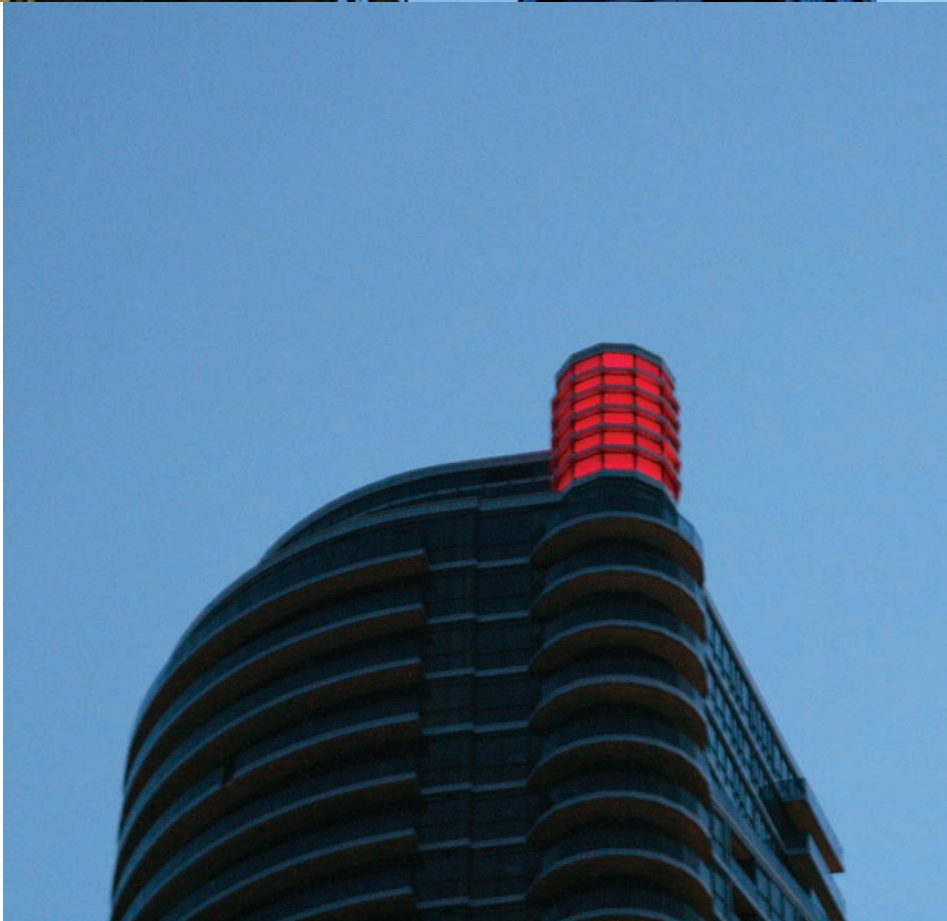
It's a highly selective list, to be sure, but the commonality of these sculptural pieces typically has to do with all artists' having historically been lumped together under the convenient rubric of involvement with an artistic movement sometimes called Earthworks, or Land Art, and with the obvious fact that all these pieces are difficult to see for oneself. They are, for all intents and purposes, extremely private works that only a privileged few ever get to personally experience.

But the idea of such privacy was, by and large, not one of the primary intentions of such artists. When the pioneers of the Earthworks movement went out looking to make things, they sought out expansive places in which the monumental might be aesthetically wrought, and they sought out cheap land on which to do this, land that was affordable to lease for the long term, or even purchase outright. The privacy of these sights—their isolation—was a kind of aftereffect: generally unintended (Michael Heizer being the greatest exception) but of great significance to how we understand these works today.

The form that the Self takes, here, is secondary, that of an aesthetic add-on, an experiential supplement to the work that has little if anything to do with the artists' intentions in making the work and virtually everything to do with the Self of the person seeing the work. But there is another form of the Self that decidedly figures into all of this: a primary Self that has less to do with post-creational experience and everything

→
Adrian GÖLLNER,
Harbinger (phare
vert/green beacon), 2007.
Verre, éclairage LED,
anémomètre, composants
électroniques/Glass, LED
lighting, anemometer,
electronics. 762 x 550 cm.
Photo: Kyle HATHAWAY.

→
Adrian GÖLLNER,
Harbinger (phare
rouge/red beacon), 2007.
Photo: Kyle HATHAWAY,
avec l'aimable autorisation
de l'artiste/courtesy the
artist.



to do with what the late British scientist and philosopher George Polanyi called Personal Knowledge: the “fusion of the personal and the objective....”¹ Polanyi was primarily interested in the concept as it was applicable to the sciences—in how scientists married their personal life experiences with an acquired body of objective knowledge to forge new understandings of the world—but it is as equally pertinent to the aesthetic: in how private life experience fuses with acquired knowledge in the creation of works of art without the former utterly overwhelming the latter and leaving a husk of art behind that is virtually indistinguishable from the Self of the artist. The Self of Robert Smithson may not be overtly laid open before us at his *Spiral Jetty*, but it most certainly factors into the how and why of this monumental sculpture. It’s a product of his unique form of Personal Knowledge.

Personal Knowledge is, of course, a concept rooted (knowingly or not) in every artist and applicable to every work of art. While some artists makework that is virtually indistinguishable and inseparable from themselves—art as almost entirely about the gestural expression of the Self (and sometimes manage to do it very well, as with the sculptural installations of Tracey Emin, for example)—most artists recognize a greater level of distinction between the egocentric demands of the Self and the imperatives of the aesthetic arte-

rience de l'après-crétion que ce que le philosophe et scientifique anglais George Polanyi nomme le « savoir personnel », soit la « fusion du personnel et de l'objectif¹ ». Polanyi s'est d'abord intéressé à ce concept sur le plan scientifique : voir comment les chercheurs imbriquaient les expériences de leur vie à la connaissance objective d'un corpus et ce, afin d'élaborer de nouvelles compréhensions du monde. Cette approche, par ailleurs, se révélait également pertinente dans le domaine esthétique, à savoir que l'expérience issue de la vie privée pouvait se marier à la connaissance acquise dans la création d'œuvres d'art—sans que l'une ne vienne complètement empiéter sur l'autre et aboutissant à une forme d'art qui soit indissociable du Moi de l'artiste. Dans le cas de *Spiral Jetty*, le Moi de Robert Smithson n'est peut-être pas ouvertement étalé devant nous, mais il est certes présent dans le comment et le pourquoi de cette sculpture monumentale : c'est un produit de sa forme unique de « savoir personnel ».

Bien sûr, ce concept de « savoir personnel » est, consciemment ou non, enraciné dans chaque artiste et il s'applique à toute œuvre d'art. Alors que certains artistes produisent une œuvre qui est virtuellement inséparable d'eux-mêmes—l'art induisant presque totalement l'expression gestuelle du Moi, tel qu'on le voit dans quelques installations de Tracey Emin, par exemple—, la plupart d'entre eux établissent une nette distinction entre les velléités égocentriques du Moi et les impératifs de l'artefact esthétique. En bref, une distinction existe entre Moi et les choses que je fais : ma vie privée va peut-être nourrir mon art, mais elle ne le dominera pas entièrement.

Je vais donc m'attarder sur deux concepts du Moi qui, par fois, sont en contradiction l'un avec l'autre : a) le Moi comme après-coup, comme ajout esthétique qui, associé à la nature « expérientielle » de l'œuvre d'art, est strictement situationnel et relié à la perception de l'œuvre et non à sa fabrication (ce qui sous-tend davantage la vie privée de l'observateur) ; b) le Moi qui fait partie intégrante d'un « savoir personnel », la notion mise de l'avant par Polanyi ; ce savoir est pré-expérimental et strictement personnel à la vie de l'artiste, sans être noyé dans l'objet au point d'annuler la relation entre le Moi et l'œuvre d'art. Je m'intéresserai ici à trois artistes contemporains canadiens, Adrian Göllner, Shelly Rahme et Susan Detwiler, dont le travail rejoint autant l'approche « situationnelle » que la notion de « savoir personnel ».

ADRIAN GÖLLNER

Au premier abord, il n'y a rien de privé ni de personnel dans l'œuvre d'Adrian Göllner, un artiste d'Ottawa. Son travail est souvent public au sens large du terme, offrant apparemment peu de lien avec le Moi de l'artiste. Son art présenterait donc un aspect plus éloigné et plus objectif du concept de « savoir personnel ». Par contre, il y est toujours question de tensions entre la dimension privée de l'esthétique situationnelle et le « savoir personnel ». *Harbinger* est une commande que Göllner a entreprise en 2007. Possédant un diamètre de cinq mètres et une structure en verre de 11 mètres, l'œuvre se déploie sur deux niveaux au sommet d'une tour d'habitations de quarante-trois étages, au coin des rues Carleton et Yonge, en plein cœur du centre-ville de Toronto. C'est une sorte de phare lumineux qui, connecté à un anémomètre extérieur, réagit de manière interactive à la vitesse du vent. L'information est indiquée par une coloration spécifique grâce à un spectre de couleurs prédéterminé qui illustre « visuellement » les conditions météorologiques : bleu par temps calme, rouge sombre pour des vents modérés et violet lorsque les rafales sont plus fortes.

En un sens, *Harbinger* semble être une œuvre totalement privée et situationnelle, *indisponible* sur le plan esthétique, sauf si l'on possède une connaissance antérieure de l'œuvre avant d'en faire l'expérience — comme le fait, entre autres, que le bleu dénote l'absence de vent et le violet une agitation plus marquée. (De toute évidence, l'artiste a utilisé l'échelle scientifique de couleurs provenant du spectre lumineux découvert par Isaac Newton, il y a plusieurs siècles, plutôt que de chercher à illustrer le mouvement de l'air de manière subjective.) Dès lors, sans ce savoir préalable, l'œuvre pourrait facilement « disparaître », ne consti-

fact: in short between the Me and the things I make. My private life will of course feed my aesthetic, but it will not totally dominate it.

So I want to deal with two concepts of the Self that are, at times, at odds with one another: a) the Self as an aftereffect, an aesthetic addition that is part and parcel of the experiential nature of a art work, that is strictly situational and related to the seeing of the work (and therefore has much to do with the private life of the observer) and not its making; and b) the Self that is part of Polanyi's notion of Personal Knowledge: pre-experiential and uniquely personal to the life of the artist, absolutely integral to the creative process, to the making of a work, and yet not so totally consumptive of the made thing so as to render a distinction between Self and artwork impossible. Sculpture by three contemporary Canadian artists is expressive of the aesthetics of the situational as well as the concept of Personal Knowledge: Adrian Göllner, Shelly Rahme, and Susan Detwiler.

ADRIAN GÖLLNER

Overtly, there seems to be nothing even remotely private or personal about the work of Ottawa-based artist Adrian Göllner. At times it's public in the largest, most expansive sense, and offers seemingly little evidence of the Self of the artist. Göllner's art, then, would tend toward the farther, more objective side of the concept of Personal Knowledge. Yet it still speaks of the tensions between the private aspects of situational aesthetics, and the aesthetics of Personal Knowledge. *Harbinger* is a commission Göllner undertook in 2007, and comprises a two-storey high, 5½ meter diameter, 11-sided glass structure located atop a 43-storey condominium situated at the corner of Carleton and Yonge streets smack in the heart of downtown Toronto. It's a kind of light beacon that interactively responds to the speed of the wind courtesy of a connection to an outdoor anemometer. It exhibits that information as a specific colour of light, using a pre-determined colour scheme to visually denote meteorological conditions: blue for calmer conditions, deep red for moderate winds, and violet for much stronger stuff.

Harbinger seems at one level to be a deeply private, situational work, aesthetically unavailable unless you bring prior knowledge of the piece to an experience of it — like the fact that the colour blue denotes the absence of wind and violet the brisker side of the scale (and it is noteworthy that Göllner has used the scientific, prismatic colour scale of the light spectrum discovered by Isaac Newton several hundred years ago to rather subjectively render the movement of air visually). Without such prior knowledge, then, the work could easily disappear, becoming just another illumination competing against countless others (primarily advertisements) in the overstimulated visual environment of urban Toronto.

Or perhaps that's what Göllner has intended all along, hiding meaningful, non-corporate, non-manipulative information about the real world within the realm of visual advertising that directs itself squarely at the appetites of the Self. Some experiences, after all, *should* be about connecting the Self to something larger, and to watch *Harbinger* from the street below it is possible, courtesy of the personal experience of feeling the wind on one's face, to shape a meaningful determination about the work—in short, to build an aesthetic around it that incorporates the real world. And chances are that at any one time, you would be the only one doing so. Balanced in the ratios that make up Göllner's aesthetic expression of Personal Knowledge, *Harbinger* simultaneously proffers a situational experience for the Self of an observer within a visually busy and very public urban environment akin to that of Smithson or Holt in an American desert.

SHELLY RAHME

After earning degrees from the Nova Scotia College of Art & Design (NSCAD) and Southern Illinois University, Shelly Rahme spent a number of years living and working in the intensely urbanized environments of Toronto and New York City before relocating to the comparative wilds of Northern Ontario. Living in the rural northeast of the city of North Bay has directly impacted upon her art. She has, for instance, been at work

→
Shelly RAHME, *Laocoön*,
2010. Ciment, asphalte/
Concrete, asphalt. 124,5 x
152 x 99 cm. Photo: Mitch
MARTIN.



tuer qu'un éclairage supplémentaire s'ajoutant à la multitude d'autres (surtout des panneaux publicitaires) qui envahissent l'environnement visuellement surchargé du centre de Toronto.

Ou peut-être est-ce là ce qu'a voulu Göllner, gommant toute information significative, non commune et non manipulatrice au sujet du monde réel dans le domaine de la publicité visuelle, laquelle s'adresse directement aux besoins du Moi. Après tout, certaines expériences *devraient* concerner l'adhésion du Moi à quelque chose de plus grand, et il est possible, en observant *Harbinger* à partir de la rue et au moyen de l'expérience personnelle, de ressentir entre autres le mouvement du vent, d'imaginer une intention signifiante de l'œuvre – en résumé, d'élaborer autour d'elle une esthétique qui inclut le monde réel. Et il y a fort à parier que, chaque fois, on sera le seul à poser un tel geste. Conçue de sorte que l'expression esthétique de Göllner rejoigne le « savoir personnel », l'œuvre offre simultanément une expérience situationnelle du Moi de l'observateur en même temps qu'un environnement urbain public très chargé visuellement, semblable à celui de Smithson ou de Holt dans un désert américain.

SHELLY RAHME

Après des études au Nova Scotia College of Art & Design (NSCAD) et à l'Université Southern Illinois, Shelly Rahme a vécu et travaillé durant quelques années dans les agglomérations très urbanisées de Toronto et de New York, avant de s'installer dans le fin fond du nord ontarien. Ce cadre rural près de North Bay a eu une incidence directe sur son art, comme de sculpter grandeur nature le devant de son camion – des pistons jusqu'aux cames du moteur – en utilisant des racines d'arbres, des branches et des brindilles.

L'environnement est au cœur de ses œuvres, et laplupart d'entre elles sont fabriquées avec des matériaux considérés comme des déchets de notre civilisation, des rejets de la culture de consommation. Rahme est engagée dans une recherche esthétique qui indique notre gaspillage.

À partir de ces détrit, elle crée des installations sculpturales particulièrement « picturales », comme *Untitled 2* (2002) exposée à l'Art Gallery of Nova Scotia. Massive, l'œuvre surgit du plancher et est uniquement freinée par la hauteur du plafond de la galerie : un mur imposant dressé à angle, couvert de stries verticales réalisées avec du goudron de toiture rouge et noir. Bien que l'œuvre se déploie en hauteur, les couleurs et les textures de la surface rappellent fortement les tableaux des Automatistes. Il existe également des œuvres à l'horizontale, telle l'installation *Molten* (2007) présentée au MOCCA à Toronto, constituée de morceaux d'asphalte brisés répandus sur le plancher de la salle d'exposition comme des îlots abstraits de diverses formes, couleurs et textures.

Le « savoir personnel », chez Rahme, fait écho à l'histoire de l'art – et joue sur nos propres connaissances en ce domaine. Mais cela de façon subtile, car son œuvre évite les tautologies de l'au toréférence, ce qui l'amènerait à n'être que de l'art pour l'art. Plutôt, elle revient sur le monde. L'expérience qu'elle a vécue dans les quartiers hautement urbanisés, voire toxiques, des grandes villes a orienté sa sculpture vers des matériaux précis, et son choix de fuir ces environnements et de s'installer dans le nord de l'Ontario a renforcé cet aspect. Pour elle, le monde est à la fois sujet et objet. Le « savoir personnel » de Rahme concerne directement les lieux de vie – même (ou spécialement) ceux qui sont décimés ou en voie de disparition. Son installation *Laocoön* (2010), présentée récemment à l'AKA Gallery à Saskatoon, part du mythe grec du prêtre troyen qui aurait été attaqué par des serpents (et dont le thème rappelle le côté objectif de la définition de Polanyi). Elle le rend autant avec une sincérité personnelle que de façon contemporaine en sollicitant la « participation » des spectateurs, en leur faisant prendre la place du héros mourant, enlacé non avec des serpents mais avec un insidieux réseau d'autoroutes miniatures, reproduisant ainsi, sur le plan individuel, la strangulation des centres urbains générée par la culture de l'automobile. Dans *Laocoön*, l'expérience situationnelle ne se distingue pas du « savoir personnel » de l'artiste : il y est question de la mort du Moi.

on a 1:1 scale sculpture of the front end of her pick-up truck—detailed right down to the pistons and cams of the vehicle's engine—made from tree roots, branches, and twigs.

Environment, then, has always been a primary factor in her work, and much of it has been made of the stuff that is generally regarded as the detritus of civilization, the cast-offs of consumer culture. Rahme, then, engages in an enquiry into the aesthetics of our waste.

She's created what are remarkably painterly sculptural installations wrought from detritus. Like *Untitled 2* (2002) done for an exhibition at the Art Gallery of Nova Scotia, it's a mountainous work, rising from the gallery floor and impeded only by the height of the gallery ceiling, a massive wall rising along a steep angle that is vertically striated with red and black courtesy of her employment of asphalt roofing material. The colours and textures of its surface, even the fact that the work presents itself to us vertically, strongly echo the paintings of *Les Automatistes*. It happens on the horizontal as well; the installation *Molten* (2007) done at MOCCA in Toronto is made of broken chunks of asphalt road material sprawled across the gallery floor like abstract islands of shape, colour and texture.

Rahme's development of Personal Knowledge incorporates her responses to art history, and plays upon ours. But subtly so, as her work is in no way eaten up by tautological loops of self-reference that would render it nothing more than art about art. Instead, she aesthetically reports back to us about the world. Rahme's personal experience of the highly urbanized, even toxic, environments of major cities shaped her sculpture down to the very choice of materials, and her consequent escape from those environments into the relative wilds of Northern Ontario reshaped it yet again. The world is both her subject and object. Rahme's Personal Knowledge has everything to do with living environments—even (or especially) the decimated and dying ones. Her sculptural installation *Laocoön* (2010) recently shown at the AKA Gallery in Saskatoon takes the Greek myth of the Trojan priest being attacked by snakes (which conceptually comprises the objective side of Polanyi's definition) and makes it both meaningfully personal and contemporary by turning the viewer into a participant, physically situating them in the place of the dying Greek figure entwined not with snakes but within a malignant network of miniature highways, replicating, at the level of the individual, the strangulation of urban centres by a culture built upon the automobile. In *Laocoön*, situational experience is indistinguishable from Rahme's Personal Knowledge; it's all about the dying of the Self.

SUSAN DETWILER

The work of Guelph, Ontario-based artist Susan Detwiler aesthetically inquires into the interface of the natural and synthetic worlds, probing at the fecund edge where the two meet and interact, where the feral runs headlong up against the tamed. Her first-hand engagement with the feral (personal) and her training as an artist at NSCAD and the University of Guelph (objective) shape the structure of her Personal Knowledge.

Gallery-installed sculptural works like *Blind #1* or *Blind #2* (both 2001) manifest the tensions in her work between public and private realms. Based on standard, off-the-shelf items primarily used in the activity of hunting as a means of being unseen in the presence of the feral, these tent-like impermanent structures are manifestly about the private, about the Self hiding itself away in or from the world. Shown in the gallery, they've been turned inside out, standing out like the proverbial sore thumb in the blank box of the institution, the private rendered overtly public, the Self exposed.

Other pieces—like her photographs and videos of *in situ* performances—thematically continue to make the privacy of intimate, personal experience aesthetically public and revelatory. The gallery installation of *Seedpack* (2005) freezes a performative work, *Seedwalk* (also 2005), in which Detwiler is photographed and videotaped walking along trails through the bush wearing a backpack that she has modified so that birdseed spills out a hole in the bottom, leaving a trail of food behind her as she progresses. The work comprises an intrusion of the synthetic into

→
Shelly RAHME, *Untitled 2*, 2002. Rouleau de toiture, bois/Roll of roofing, wood. 335 x 610 x 25 cm. Photo: Steven FARMER.

→
Shelly RAHME, *Malignant*, 2002 (version/remade 2006). Fibre de verre d'isolation, vinyle/Fibre glass insulation, vinyl. 3,6 x 0,30 x 1,8 m. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste/courtesy the artist.

→→
Shelly RAHME, *Molten*, 2007. Asphalte, peinture/Asphalt, paint. 137 x 15 x 96,5 cm. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste/courtesy the artist.



Susan DETWILER, *Seedpack*,
2005. Sac à dos, graines
d'oiseau/Hiking pack, birdseed.
Dimensions variables/Installed
dimensions vary.
Photo: Dawn OWEN.



Susan DETWILER,
Seedwalk, 2005.
Performance (détail/detail).
Photo: Rick KOWALCZY-
KOWSKI.

SUSAN DETWILER

Résidant à Guelph, en Ontario, Susan Detwiler explore l'interface des mondes naturels et synthétiques, questionnant la frontière où les deux se rencontrent et interagissent, où l'indompté le dispute au dompté. Son engagement premier envers le «sauvage» (dimension personnelle) et son apprentissage en tant qu'artiste au NSCAD et à l'Université de Guelph (dimension objective) structurent son «savoir personnel».

Des œuvres comme *Blind #1* et *Blind #2* (2001) expriment les tensions entre le privé et le public qui sont récurrentes dans son travail. Rappelant le matériel standard prêt-à-l'usage utilisé pour la chasse afin de ne pas se faire voir des animaux sauvages, les soi-disant structures éphémères en forme de tentes concernent manifestement le privé, le Moi qui se cache lui-même dans et hors du monde. Dans les galeries où ils ont été montrés, les objets ont été retournés à l'envers (comme un gant), s'élevant comme une critique explicite du cube blanc aseptisé des institutions muséales, le privé étant rendu ouvertement public, le Moi exhibé.

D'autres pièces, notamment ses photos et ses vidéos de performances *in situ*, continuent par leur thématique à faire du privé quelque chose d'intime, à rendre l'expérience personnelle publique et significative. L'installation *Seedpack* (2005) renvoie à une œuvre performative, *Seedwalk* (2005), où Detwiler est photographiée et filmée marchant dans des sentiers à travers les bois. Elle porte un sac à dos qui a été modifié de sorte que les graines d'oiseau s'écoulent d'un trou percé au bas du sac, laissant ainsi derrière elle au gré de sa marche des traces de nourriture. L'œuvre intègre un élément synthétique au cœur de la nature—la nourriture usinée déversée dans un environnement qui, lui, est naturel—qui fait également écho à sa propre intrusion dans la forêt. Lors de l'exposition en salle, le sac est posé au bout d'un chemin sinueux que l'artiste a confectionné avec des graines. Ce faisant, elle donne à voir l'environnement *artificiel* de la galerie comme un lieu qui aurait été «domestiqué» de sorte d'évacuer le monde naturel et de mettre en relief le Moi exprimé dans l'objet esthétique.

En résumé, il est question des besoins et des demandes du Moi, peu importe le prix à payer à l'égard du monde et des autres. En art, le Moi peut être un point de départ nécessaire pour questionner notre place sur cette planète—notre signification plus globale dans le monde—, mais cela peut aussi trop facilement submerger et annihiler l'expérience personnelle de l'œuvre d'art. C'est une distorsion qui renvoie, à une échelle microscopique, à tout ce qu'on a fait subir à notre planète. Mais dans l'univers esthétique, du moins, on peut ajouter plus de rapports équitables entre le «savoir personnel» et l'expérience situationnelle. C'est ce que l'on trouve dans les œuvres d'Adrian Göllner, de Shelly Rahme et de Susan Detwiler. ←

Traduction : S.F.

Gil McELROY est artiste, commissaire et poète. Il vit à Colborne, Ontario.

NOTE

1. Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*, The University of Chicago Press, 1958, p. viii.



the natural—the spillage of a highly-processed food product into a comparatively natural environment—that parallels Detwiler's personal intrusion into this realm as well. In the gallery, the pack is sculpturally situated at the end of a sinuous artefactual trail of seed on the floor, markedly highlighting the synthetic environment of the gallery as a place that has been “domesticated” so as to absent the natural world and foreground the Self expressed within the aesthetic object.

In the bigger picture of things, it has always been about the demands and needs of the Self, no matter what the cost to the world or to each other. In art, the Self may be a necessary starting place from which to inquire into our place on this planet—into our larger meaning within the world—but all too easily it can overwhelm and annihilate the personal experience of the artwork. It's an imbalance that mirrors, at a microcosmic sort of scale, pretty much what we have done to our world, but at least within the aesthetic there are more equitable ratios to be had between Personal Knowledge and situational experience. Some can be found in the work of Adrian Göllner, Shelly Rahme and Susan Detwiler. ←

Gil McELROY is an artist, curator, and poet living in Colborne, Ontario.

→
Susan DETWILER, *Blind #1*,
2001. Polyester, tissu,
grillage en vinyle, cadre
en plastique/Polyester and
cotton fabric, vinyl netting,
plastic frame. 152 x 91,5 cm.
Photo: Rick KOWALCZY-
KOWSKI.