

**Outlooks. Accumulated Outlook and Outlook Express(ed),
Oakville Galleries, Oakville. June 29 - August 26, 2007**

Jessica Wyman

Numéro 78, printemps 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/20245ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Wyman, J. (2008). Compte rendu de [Outlooks. *Accumulated Outlook and Outlook Express(ed)*, Oakville Galleries, Oakville. June 29 - August 26, 2007]. *Ciel variable*, (78), 56–57.

Naoya Hatakeyama

Échelles, Centre canadien d'architecture, Montréal

27 septembre 2007 – 3 février 2008

En d'autres mots, cela ressemble à de vraies cités, à de l'architecture véritable. Pourtant il ne s'agit pas d'édifices réels ou actuels, mais bien de modèles à échelle réduite. Nous nous en rendons habituellement compte en cinq ou dix secondes. L'intention de ce travail n'est pas uniquement de produire un impact initial. Ce n'est pas parce que mon sujet n'apparaît pas dans les premières cinq ou dix secondes que nous avons une impression ou un sentiment de trahison. Les expériences que nous avons en cinq ou dix secondes ne resteront pas en mémoire. En d'autres mots, lorsque nous regardons la photographie de nouveau, cela nous apparaît irréal. En d'autres mots, la première impression et la mémoire que nous en avons deviennent deux choses qui coexisteront après-coup, après avoir vu les modèles à échelle réduite. Dès ce moment, il y a un mouvement entre notre mémoire et ce que l'on voit maintenant. Je crois que ceci est une signification du mouvement dans mon travail.

—Naoya Hatakeyama¹



Maquette de l'annexe du Palais de justice de Montréal, Canada, Collection CCA

À la fin du cycle d'expositions *Tangente*, Naoya Hatakeyama présente *Échelles (Scales)*, trois séries photographiques commandées par le CCA et cinq photographies de maquettes puisées par l'artiste dans cette riche collection.

Entreprise par le conservateur invité Hubertus von Amelnxen avec l'exposition *Fractal Palace* d'Alain Paiement (2003), *Tangente* a permis d'exposer des travaux récents de Dieter Appelt (2005) et de Victor Burgin (2006). Ce concept clé en main porté par Amelnxen, reconnu pour ses ouvrages et contributions sur la photographie à l'âge des médias, est simple et respecte deux traditions majeures au CCA : acquérir du matériel photographique contemporain au moyen de commandes et

veiller à l'inscription de discours sur et autour des objets collectionnés par l'institution. Pensons à la mission monumentale provoquant la production de 1000 photographies entre 1989 et 1995 sur les parcs aménagés par Olmsted.

Pratiquement, *Tangente* s'élabore en cinq volets. L'étude d'un corpus d'œuvres conditionné par le conservateur invité, la promesse de réaliser des œuvres pour s'acquitter d'une commande de production, l'engagement à rendre compte de l'exploration dans un catalogue, une conversation entre l'artiste et le commissaire pour l'inauguration et, finalement, une exposition. Annonceur de ce qui vient, l'invitation d'Amelnxen répond à la tendance misant sur le réseau (extraterri-

torial) et à la notion de projets limités dans le temps pour assurer le renouvellement des discours. C'est donc pour sa capacité à trier sur le volet, à tisser des liens et à favoriser la communication que ce conservateur est approché. Pour reprendre le titre accolé à Duchamp dans le catalogue de la première exposition du Surréalisme (1938), il y a du *générateur-arbitre* dans cette médiation (intérieur / extérieur) entre les artistes, les œuvres, les lieux et le commissaire.

Actif sur la scène internationale, représentant du Japon à Venise en 2001, Hatakeyama est connu pour ses nombreuses vues *in progress* de points d'observation depuis différents sites surplombant la ville de Tokyo. Par cette invitation à venir étudier un corpus de photographies du CCA, il voit donc son travail interrompu pour produire un événement qui déclenchera l'acquisition et l'exposition de ses œuvres.

Les photographies proposées et choisies par l'artiste rendent compte d'une position (photographique) intériorisant des fragments mêmes de la relation entre la photographie et l'architecture faisant l'objet de la collection du CCA. *New York / Window of the World* (2006) comprend neuf épreuves chromogéniques montrant des segments d'une maquette en décrépitude de la vision artisanale de Manhattan installée dans le parc thématique de Shenzhen en Chine, où les visiteurs sont appelés à considérer des sites touristiques fameux reproduits à une échelle de 1/15.

New York / Tobu World Square (2003-2004) consiste en douze épreuves argentiques montrant des vues générales et des fragments de maquettes hyperréalistes (pour ne pas dire photographiques) de gratticiel (certains disparus) de Manhattan reproduits à une échelle de 1/25 dans un parc thématique situé à Tochigi au Japon où 20 000 bonsaïs, arbres maintenus petits par un environnement peu favorable, sont autant de contrepoints à des parcelles d'architectures reproduites et agglomérées avec des anachronismes spatiaux. Par exemple, l'Empire State



Naoya Hatakeyama *New York / Window of the World*, 2006, Collection CCA

Building mesure 17.95 m. Enfin, Tokyo / Mori Building (2003), panorama fait de cinq épreuves argentiques, montre une maquette (1/1000) de Tokyo exposée au sommet de la tour complétée en 2003 par un promoteur voyant, dans la capacité à reconstruire les villes, le filon du siècle nouveau.

Monstre, jouet, poupée sont autant d'éléments emboîtés dans la *Tangente* de Hatakeyama. La ficelle imaginaire qui emballe ce projet à sa pliure redonne au présent, un jeu non fini, propos de touristes, photographes et sites en déplacements.

1 Bribe d'une conversation publique prononcé en japonais à Montréal le 27 septembre 2007 et interprétée vers l'anglais. Traduction française par l'auteure.

Manon Gosselin est née à Montréal. Elle détient une maîtrise en études des arts (art contemporain, photographie, accès aux collections). Elle a travaillé pour des centres de documentation, galerie et musée (collections, expositions, recherches, publications).

Outlooks

Accumulated Outlook and Outlook Express(ed), Oakville Galleries, Oakville

June 29 – August 26, 2007

In a world in which "Outlook" is perhaps recognized more immediately as the name of a software program than as a word meaning "approach to life," it seems fitting that this pair of exhibitions takes as its starting point the premise of using technology as a frame through which to look upon the world in two ways: in its landscape form, in *Outlook Express(ed)*, and in its information and informatics forms, in *Accumulated Outlook*.

These two exhibitions elucidated one another, although their physical separation by the geography of Oakville – one exhibition at the downtown Centennial Square site, the other at the Gairloch Gardens location – marked a shift of focus from the interior and synthetic processing of the "real" through the digital to the ostensibly more passive consideration of the natural world as captured by stationary devices of reception. While distinct in their formulation and conception, and each sufficiently well formed to stand alone, these exhibitions, through their coincidence, illuminated the multiple modes of data processing by their constituent artists, who used both active and passive forms of collection in their reformulation of found and situated material.

Accumulated Outlook, curated by Peter Ride, included the work of Dara Gellman and Leslie Peters, Cheryl Sourkes, and Thomson & Craighead, all of whom process



Susan Collins, *Glenlandia*, 31 July 2006, 02:27 am, digital inkjet prints on archival matte paper 145 x 112 cm.

material that has been naturalized through technological engagements into forms that offer viewers insight into both the familiarity and the alien qualities of the processed universe. Gellman and Peters's work, *Impossible Landscapes*, was a video installation in which they processed uninhabited landscape images from television and film into a wholly new and continuously flowing landscape that moved viewers through the work as though they were players in an immersive first-person video game. The sense of movement through the video, which was accompanied by a wordless soundtrack that highlighted the changes in tension and pacing of the imagery, was palpable, and the spaces traversed, though impossible to know, seemed vaguely familiar.

This culling of imagery from familiar sources and its processing into uncommon or unexpected form was also undertaken by Cheryl Sourkes in her *Homecammer* series, in which she grabbed and enlarged still images from personal webcams to the point at which the astonishingly banal acts captured become almost subservient to the painterly effects of the images' dissolution. This aestheticization of content that has become commonplace is also the project of Thomson & Craighead, whose *Decorative Newsfeeds* do just as the title suggests: in travelling curlicues and arcs, fragments from Internet newsfeeds scroll in white text across a dark screen, their visual elegance often at odds with the terse phrasing and dire messages of the news items themselves. These artists process the informational transmissions of the televisual and online environments into accumulations of both meaning (real and perceived) and viewpoint. The content of the news and the exhibitionism of those in front of the web-

cams appear uninflected by the artists who present them; they are shown with remarkable neutrality, and they speak to the capacity for emergence of the poetic in spaces where the manufactured and the real (or apparently real) collide.

This neutrality was present also in the works in *Outlook Express(ed)*, curated by Marnie Fleming for the Gairloch Gardens site. In this exhibition, David Rokeby, Susan Collins, and Lois Andison presented work that addressed the processing of the pastoral through digital means over extended periods of time. The work was particularly resonant in this gallery, situated in a garden overlooking Lake Ontario. Here, the

second, an image of a natural-looking but synthetic landscape formation, Loch Faskally in Scotland, is transmitted to the gallery via live webcam. In near-real time from many time zones to the east, an image is built, tracking changes in natural, ambient light such that any full image of the loch is as much in the dark as it is in the light. The image is constantly and slowly overwritten by its own replacement – the same site, the same view, with slightly differing light and weather conditions. In this way, the image, while whole, is always fragmentary, an accumulation of time-affected factors. The pixels accrue as we would read: from left to right, and in rows from top to

retained, but the narrative flow of content is disrupted across seasons, weather conditions, and time. Conversely, Lois Andison's *time and again* retains narrative in space and time as it replays one calendar year's photographing, at half-hour intervals, of the view from a single window through which we see the anticipated changes of the seasons, and the unanticipated progress of a local building project within the frame of the camera. The opportunity here to contemplate particular views, to have outlooks framed, casts light on the matter of speed in relation to "normal" change; slowed, sped, and discontinuous, these narratives highlight the degree to which human intervention is so constitutive of "natural" change.

In both of these exhibitions, the matter of decision-making is very much at the fore. In equal measure, these artists take close care of their means of selection and also cede much decision-making to either randomized or pre-selected mechanisms that may at one point render the artist's agentic presence almost moot. In the accumulation and expression of outlooks within these exhibitions, the pastoral and the processed are not so much in conflict as they are in cahoots to offer both reflections and refractions of the natural and synthetic worlds that we inhabit contemporaneously.

Jessica Wyman is a writer, art historian, and award-winning curator who teaches at the Ontario College of Art and Design.



Gellman and Leslie Peters, *Impossible Landscapes*, 2006, Still details from a video installation

artists' reflection on the natural world seemed to be less about nostalgia for connection to land and place than about an opportunity to investigate the ways in which viewers could be invited to participate in the meditation on meaning and change of the subject sites of nature that were presented by the artists.

Susan Collins's *Glenlandia* presented a landscape image accumulating through a fascinatingly and achingly paced agglomeration of pixels: at the rate of one pixel per

bottom, forming an impossible likeness, one that exceeds what could be seen were we to stand in the location of the camera itself.

David Rokeby's work provides a particular contextual engagement with the site of exhibition in that Gairloch Gardens itself is the subject of his work. In *Machine for Making Time*, Rokeby recorded swaths of the gardens using a camera mounted on the gallery building, and then randomized the playback of those stills such that the continuous visual arc across the landscape is

Jeanne Dunning

VOX, image contemporaine, Montréal
3 novembre – 15 décembre 2007



Jeanne Dunning, *Extraskin (subtracking)*, 1999, images fixes tirées du vidéo, DVD, 10 min. 15 sec.

Le tératome est une manifestation rare de la croissance chez les mammifères. Il se manifeste en faisant apparaître les choses au mauvais endroit. Poils, ongles et dents naissent, par exemple, à l'intérieur des organes. Leur présence est discrète. Il arrive qu'on les découvre par hasard lors d'une opération chirurgicale visant à enlever quelque autre tumeur. Jeanne Dunning en appelle à cette sorte d'anomalie anatomique. Dans son cas, elle se serait au contraire extériorisée en une sorte de tuméfaction informe menaçant à chaque instant d'éclater.

Les images sont troublantes et monstrueuses. Elles renforcent la connivence étymologique entre *montrer* et *monstre*. Montrer comme on présente un objet composite, comme on monte, on agence diverses parties dont le cumul échouerait à constituer un tout homogène. Comme si le corps et l'esprit demeuraient irrémédiablement séparés. Comme si le corps portait en lui-même un corps étranger. Encore faut-il démêler certaines choses. Matière, corps, peau, organes tendent ici à se confondre parce que la césure qui s'opère habituellement entre intériorité et extériorité perd toute évidence. L'artiste américaine a créé un parcours simple où des photographies de grand format répondent

à des bandes vidéo présentées à l'aide de moniteurs montés sur des socles. De grands voiles incarnats et translucides sont tendus perpendiculairement à notre déambulation, l'empêchant d'être rectiligne. Ils renvoient également à la matière en jeu dans les œuvres. Dichotomisée, la mise en espace semble nous poser simultanément deux questions: s'agit-il de se faire un corps ou alors de se faire faire un corps? Dans les bandes vidéo, des protagonistes enlissent, bourrent, lubrifient, frottent, nettoient frénétiquement des objets dont la mollesse rivalise avec l'inertie accablante de leur masse. Ces sortes de poches se déversent sur les figurantes des photographies, les couvrent ou sont enla-

cées par elles. Avec une vitesse égale et sans objet apparent, les personnages des autres bandes vidéo enfilent sans discontinuer bas nylons et vêtements faits d'une matière semblable à la masse placentaire.

D'autres pratiques artistiques croisent certains de leurs enjeux avec le travail de Dunning. Les bandes vidéo de Phyllis Baldino, en particulier *Gray Area Series*, montrent un personnage s'acharnant avec des outils de fortune et une frénésie irrépressible sur des objets du quotidien – dont la fonction est incertaine – de manière à leur en donner une nouvelle qui, par ailleurs, ne s'explique pas mieux. Le travail de Erwin Wurm vient aussi à l'esprit. On pense notamment à la bande vidéo *13 Pul-*