

Julie Gemuend, *Imprint* (2014), Ryerson Image Center, Toronto,
June 18 – July 13, 2014

Noa Bronstein

Numéro 83, hiver 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73310ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bronstein, N. (2015). Compte rendu de [Julie Gemuend, *Imprint* (2014), Ryerson Image Center, Toronto, June 18 – July 13, 2014]. *esse arts + opinions*, (83), 79–79.

Droits d'auteur © Noa Bronstein, 2015

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Julie Gemuend, *Sun*, 2013, video still from *Imprint*, 2014.
Photo : courtesy of the artist

Julie Gemuend, *Imprint* (2014)

Ryerson Image Centre, Toronto, June 18–July 13, 2014

Traversing two landscapes, Julie Gemuend's performance-based video *Imprint* (2014) merges the corporeal and the topographical. The video diptych offers a series of meditative images of the Sonoran Desert, a vast terrain covering 280,000 square kilometres that include Arizona, California, and Sonora, Mexico. Employing the figure as a speculative tool, Gemuend unpacks concepts of 'self' and 'place' by allowing the desert to imprint onto her nude body. Closely framed by the camera, she exposes her faintly reddened midriff or a single knee speckled with small indents. These close-ups are paired with images of the instigators of these markings—rocks, twigs, shrubbery. In other frames the self/other relationship seems to be more harmonious. In one such moment, the artist simply reaches her outstretched hand into a dried, dense bush, while in another she positions herself beside a towering cactus, allowing it to visually bisect her body.

Throughout the video there appears a restrained symmetry that poetically links the two images; a spider-web strung between a tree's tendrils is coupled with a mass of blond hair draped over a single branch. One of the more compelling of these pairings reveals the tops of cacti, up against a mostly clear sky. The one disruption in this blue canvas is a wisp of cloud, set in slow motion by a faint wind. On the opposite screen the artist analogously stands in a forest of cacti, her back to the camera. The wind is active here too, blowing her hair, sweeping it across her body. Folded into this synchronous space, flora and fauna are seceded from pure biology and schematized instead as seductive patterns—as shifting geometrics.

The desert is a particularly problematic construct and reality. The atmosphere revokes moisture as sunlight clings feverishly to matter, and as Gemuend notes of the Arizona Uplands, delivers temperatures strong enough to ensure camera equipment is unworkable before midday. This extreme climate and landscape elicits a visceral response to the artist's body situated between the varied vegetation. The desert as construct is similarly unrelenting, and is often codified as antagonist to the notions of oasis and Eden or to pursuits of gardenly respite. Gemuend seems to rectify the solemnity of isolation associated with the most reductive of desert archetypes with a kind of playfulness. She gestures towards this playfulness by waving what appear to be large palm fronds or by somewhat strangely hugging an atrophied tree stump.

Gemuend positions herself between the real and the imagined of place. While several images evoke the oneiric, others indicate a precise geo-spatial reference. There is an ease within which *Imprint* stages these divergent planes of the existent and the imagined in a delicate imbrication. This allows us to move effortlessly between the two and to feel contented in not needing to separate reverie from reality.

[Noa Bronstein]



Xavier Le Roy, *Retrospective*, MoMA PS1, New York, 2014.
Photo : Lluís Bover, © Fundació Antoni Tàpies

Xavier Le Roy, *Retrospective*

MoMA PS1, New York, du 2 octobre au 1^{er} décembre 2014

Dans son travail chorégraphique, Xavier Le Roy met en scène un corps échappant constamment aux catégories qui cherchent à le définir. Sans cesse transformé par des forces extérieures avec lesquelles il entre en composition, ce corps est pris dans un devenir-autre l'empêchant à tout instant de se figer. Dans *Self-unfinished* (1998), dont le titre est lui-même révélateur de ce processus, Le Roy soumet son propre corps à des métamorphoses multiples : il le plie, le morcèle et le défait au point de le rendre méconnaissable. Dans *Giszelle* (2001), une collaboration avec la chorégraphe Eszter Salomon, le corps devient le vecteur d'images liées à notre imaginaire culturel (une ballerine, *Le Penseur* de Rodin, un singe). Traversé par des représentations appartenant à différents registres (humain/non-humain; animé/inanimé; masculin/féminin), il se modifie et s'ouvre à l'altérité.

Pour *Retrospective*, Le Roy transforme son « corpus » d'œuvres comme il transforme les corps. Loin d'une rétrospective au sens traditionnel, il crée un dispositif chorégraphique destiné à réactiver ses anciennes pièces sous des formes toujours renouvelées. Des fragments empruntés à plusieurs de ses solos sont interprétés simultanément par quatre performeurs selon des temporalités propres aux œuvres plastiques généralement présentées dans un musée : l'immobilité d'une sculpture, la boucle d'une vidéo et le développement plus ou moins linéaire d'un film narratif. À chaque entrée d'un visiteur, les performeurs s'interrompent, émettent un sifflement mécanique et échangent leurs positions avant de se lancer dans l'exécution d'un nouvel extrait. Fonctionnant comme une sorte d'algorithme aléatoire, le dispositif produit des assemblages provisoires en construction et déconstruction permanentes. Constamment recontextualisées, les œuvres sont soumises à des traductions qui en renouvèlent le sens; les archives prennent vie d'une manière qui reflète le travail associatif de la mémoire.

La transformation du corpus de Le Roy ne résulte pas seulement du télescopage des chronologies; elle passe aussi par la mise en avant de la subjectivité des performeurs. Ceux-ci sont en effet invités à construire et à présenter leur « rétrospective personnelle », une histoire de leur relation à la danse et à l'œuvre de Le Roy qui intègre des pièces du chorégraphe. L'agencement des extraits chorégraphiques n'est donc plus uniquement guidé par des mécanismes algorithmiques mais par des expériences individuelles, une histoire et des circonstances locales. Dans ce contexte, il n'est pas anodin que Le Roy ait choisi de ne présenter que ses solos; il souligne ainsi le rôle des performeurs comme coauteurs et le passage de l'individuel au collectif. À une question sur sa difficulté à distinguer dans sa « rétrospective » ce qui relève de sa propre recherche et de celle de Le Roy, le danseur Will Rawls répond : « c'est un exercice difficile mais je crois que j'aime cette ambiguïté ». Rawls touche ici à ce qui, à mon sens, fait la force de la proposition de Le Roy : chorégraphe et danseurs prennent le risque de s'ouvrir à l'autre et d'en être changés.