

***Péripéties*, Maison de la culture Frontenac, Montreal, Produced
by Occurrence, March 16 to April 18, 2010**

James D. Campbell

Number 86, Fall 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63746ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campbell, J. D. (2010). Review of [*Péripéties*, Maison de la culture Frontenac, Montreal, Produced by Occurrence, March 16 to April 18, 2010]. *Ciel variable*, (86), 88–89.

d'Éden. En contraste, il se dégage une grande austérité de la ville où tous les espaces semblent cloisonnés. À lui seul, le traitement particulièrement soigné de la lumière et des costumes véhicule cette bipolarité. La facture esthétique remarquable rappelle la démarche photographique de Neshat. Le rapport au corps qu'elle a su cultiver par le passé est encore bien présent et posé avec une grande acuité. L'artiste persiste à interroger le motif du corps féminin comme lieu d'inscription des souffrances et d'expression identitaire. Les corps objets d'abus et de viols de Zarin et de Faezeh sont montrés comme des territoires fragilisés par l'intrusion d'autrui, agissant ainsi comme miroir du pays victime du coup d'État orchestré par cet Autre occidental les États-Unis et la Grande-Bretagne.

Les histoires de ces quatre femmes permettent d'esquisser un magnifique portrait politique de l'Iran et du quotidien de Téhéran. Toutefois, situé à mi-chemin en-

tre un monde réel, voire aride, et un univers énigmatique et métaphorique, le récit intrigue. L'œuvre de Neshat, plus près de l'esthétique que du document, montre combien l'artiste a su créer son propre langage et tenter de nuancer à sa façon notre regard sur l'Iran.

1 Lila Azam Zanganeh, « Women Without Men : A Conversation with Shirin Neshat », *My sister, guard your veil, my brother, guard your eyes : uncensored Iranian voices*, Boston, Beacon Press, 2006. 2 Eleanor Heartney, « Shirin Neshat: An interview », *Art in America*, vol. 97, n° 6, juin 2009, p. 155. Traduction de l'auteure.

Mylène Joly complète actuellement une maîtrise en étude des arts à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur la quête identitaire dans les arts visuels et la danse contemporaine.



Women Without Men, 2009, image tirée du film, 95 min, permission de Mongrel Media



Eve K. Tremblay, *Tropismes*, 2006, c-print, 100 x 125 cm.

Péripiéties

Maison de la culture Frontenac, Montreal
Produced by Occurrence
March 16 to April 18, 2010

This exhibition highlights narrative disruption and its consequences in five mature bodies of photographic and video work, and demonstrates how the uncanny seeps in and out of those ruptures in an auratic and seismic way, even as meaning and dénouement are delayed. The moment of temporal and spatial suspension allows for the viewer's psyche to project into, and become entwined with, events that are destined to remain enigmatic. Works by Bettina Hoffman, Carlos

and Jason Sanchez, Milutin Gubash, Eve K. Tremblay, and Chih-Chien Wang allow for dovetailing continuities on this theme, even as their bodies of work remain idiosyncratic and distinct. Aply curated by Sylvain Campeau, this exhibition broached a theme that made for a very diverting experience.

Eve K. Tremblay's images have multi-tiered references that reinforce one another, even if it is not necessary to have knowledge of any or all to savour their visual clar-

ity, theatrical resonance, and seductive mien. Having long since proven to be one of the most important young photographers working today, Tremblay continues to jar us with images that possess truly Truffautian and Sarrautean triggers. The works included here are from her series *Postures Scientifiques*. *Tropismes* is at once a reference to the work of Nathalie Sarraute, to the scientific term, and to botany. Both the triptych and *Tropismes* were shot at the Institut de biologie moléculaire des plantes, and they transport the viewer into a fairytale world of science in which enigma reigns supreme and the self casts a long shadow over the proceedings. The viewer is encouraged to find his or her own nameless Other in the *tableau vivant*.

Milutin Gubash understood the curatorial rationale for the show to have something to do with "a reversal of fortune," and his interest in the interplay between chance and deliberation in art (or fate, as he says) is clearly on display in the third "episode" of his DIY sitcom from a project titled *Born Rich, Getting Poorer* (2008–present). In this episode, the artist is asleep and dreams that the ghost of his dead father is now residing in an Emerik Fejes painting. (In reality, his father grew up next door to Fejes, now the most celebrated naïve artist from Yugoslavia.) His father's ghost recounts having had the opportunity to own many of Fejes's paintings, but he had failed to recognize their importance. So the episode is an attempt by Gubash to pair and conflate small failures and large failures in arresting fashion throughout.

Chih-Chien Wang is the resolute stoic in the show, even as the surreal sprouts like wildflowers everywhere in his work. Here, seemingly mundane objects – the sundry artefacts found in any household – take on a strange particularity in space and time. They are also concrete integers of self and

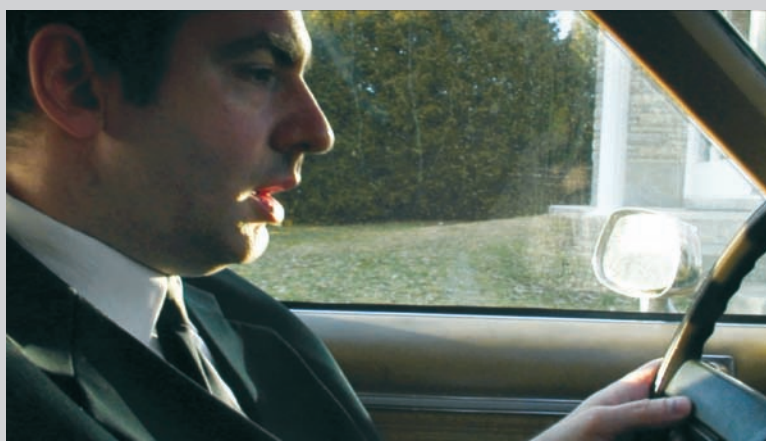
shed light not only on how this artist lives, but how he thinks about the objects that he lives with. I have spoken elsewhere of his work as an improvisatory cartography of the immediate horizon of the lived world. It is as though he is specifying objects that most of us take for granted and seem homely, and transforming them into enigmatic ciphers. The palette is breathtakingly domestic, from the transparent plastic of storage containers to the green-and-yellow sheen of organic things such as melons and pineapples and banana skins. Frequently the clarity of his palette extends beyond the ordinary into the extraordinary. Familiar and foreign at one and the same time, Wang's imagery gives itself over to the indeterminate and the uncanny.

Bettina Hoffmann's captivating video is something of a point of fulcrum here. Given its scale and hypnotic appeal, it governs movement within the exhibition space. Inside a bedroom, a host of characters are frozen in time and movement. The large-scale projection encompasses us and draws us in as a mute presence, our curiosity piqued. A slow, relentless camera pan around various figures in the room – standing, sitting or reclining on a bed – reminds us of a latter-day history painting in the round: using the language of cinema, a Géricaultian *Raft of the Medusa* of contemporary social reality. Within this infinite present tense is the rich suggestion of unknowable layered and intimate relationships, and we feel as though we are voyeurs at a specific vantage point within the room. Hoffmann weaves us into her *nature morte* as if we were inside a painting, as a truly disincarnate optic, and we are swept up in the uncanny.

Carlos and Jason Sanchez, stereotyped as the bad boys of contemporary photographic practice, once again do not disappoint in terms of anxious imagery and cinematographic gravitas. The disruptive

theatricality of an image such as *Identification* (which seems to deal with a father in a morgue identifying a dead loved one, but who knows?) induces a jarring sense of emotional unease. There is a methodology of narrative disruption the shock imagery of which always stakes a potent claim upon us, even if we are not sure precisely what has transpired or will transpire. Clearly, however, there has been a palpable rip in the fabric of certainty, leaving room for the wayward to take root and a nascent sense of upset and anxiety to flower. The Sanchezes have a rare knack for bringing suggestive psychological content to bear on situations that are never clearly explained, but cinematographically razor-edged. Their work is also an activated zone for our own projection and working through of image.

Here we have Gubash, the poet of large and small failures; Tremblay, a theatrical Alice who falls down the rabbit hole of science and finds religion in ambiguity and the



Milutin Gubash, *Born Rich, Getting Poorer*, 2009, tirée de l'épisode/ from the *Dead Car* episode, video, 20 min.

enigmatic; Carlos and Jason Sanchez gleaming from systemic rupture dark revelations about our shared humanity; Hoffmann's revolving history painting video

with its remarkable purvey on the social as a web of unfathomable relations; and Wang's resolute stoicism in the midst of surreal domestic tableaux. All of these

artists elude safe taxonomy; they all flirt with the edge. In fact, I would go further and say that all the works in the show are, at base, about living on the edge, in the moment of rupture, and inhabiting the liminal. These are all artists who have taken significant risks within their respective bodies of work, and, at least in this exhibition, those risks invariably pay off.

James D. Campbell is a writer on art and independent curator based in Montreal. The author of over 100 books and catalogues on contemporary art and artists, he contributes frequently to visual arts publication across Canada.

Donigan Cumming

Kincora

Cinémathèque québécoise, Montréal

Du 18 février au 18 avril 2010

C'est avec une application et une rigueur exemplaires que Donigan Cumming a su, depuis ses premières œuvres des années 1980 qui entendaient déconstruire le projet documentaire et dévoiler sa part de refoulé, jusqu'à ses angoissants collages des dernières années qui se tiennent sur le seuil mélancolique de la dissolution, corrompre les formes figées de la vérité et du sens, pour entreprendre ce qu'on pourrait qualifier de voyage au cœur de l'immonde. L'art radical de Cumming, qui possède cette faculté rare de redéfinir les contours propres à chaque étape de son développement, échappant par là à toute catégorisation facile, pourrait néanmoins se laisser répartir suivant trois grands moments, dont rendaient compte la petite exposition rétrospective que la Cinémathèque québécoise a consacrée au travail de l'artiste en montrant des extraits de ses divers corpus photographiques.

Dans un premier temps de son œuvre, dont est née l'épique série intitulée *La Réalité* et *le Dessin dans la Photo documentaire*, Cumming divulgue, et non sans une verve et un humour noir inouïs, ce que le programme photographique naturaliste-documentaire, en bon enfant des Lumières, avec son objectif de saisie transparente du réel, a éludé : le regard même dans sa dimension pulsionnelle. Ce regard qui fouille la chair du réel et la souille de ses tentacules visqueux, qui mortifie la substance vivante en la subordonnant à la contrainte du réseau signifiant et engen-

dre en son sein ce qu'on appelle la « réalité ». Ce regard primordial plein de voracité, que toute photographie fatalement redouble, Cumming, par un singulier et savant travail de mise en scène (en faisant prendre des poses légèrement décalées du niveau « normal » de la réalité à ses sujets, etc.), le rend manifeste, l'inscrit comme objet dans l'image et, surtout, matérialise l'obscène jouissance dont il se soutient.

Le regard cruel de Cumming délie le corps de la réalité pour le relier autrement, en déchire les membres pour les reconnecter en d'infinies variations, à la manière d'une sorte de « simulateur de réalité » qui aurait déraillé de son programme et produirait passionnément des mondes au hasard, pour les redéfaire aussitôt. En résultent de déconcertants petits tableaux qu'on pourrait qualifier d'anti-réalistes (mais qui ne sont pas pour autant surréels), et dont les effets déréalisants et dé-psychologisants ne sont pas sans rappeler ces insolites visions décrites par Descartes lorsque, en proie au doute absolu, les passants à sa fenêtre lui apparaissaient comme « des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts¹ ». Ces photographies posent avec une intensité sans pareille la question même de l'humain, de la possibilité éthique : si rien n'est vrai ni réel, qui sont ces gens sur ces images? Où se trouve le noyau de leur être? Et de quoi peuvent-ils à ce point souffrir... ?



Donigan Cumming, *The Stage* (détail), 1990, installation, 250 épreuves argentiques, 22,7 x 15,2 cm ch.