

**Fiona Tan, *Rise and Fall*, Galerie de l'UQAM, Montréal, Du 25 février au 2 avril 2011**

Virginie Doré Lemonde

---

Number 89, Fall 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65163ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Doré Lemonde, V. (2011). Review of [Fiona Tan, *Rise and Fall*, Galerie de l'UQAM, Montréal, Du 25 février au 2 avril 2011]. *Ciel variable*, (89), 83–84.

while also evincing the artist's studied familiarity with place.

Less familiar is Staats's video work, in which he more directly explores the role of language, Mohawk condolence ritual, and embodied traditions. Two recent videos, *Untitled* and *Vocode Condolence*, both 2010, are shown at Articule, while at Oboro, visitors can view *untitled liminal effort* (2011). In this video, based on the artist's opening-night performance, Staats recites a series of seventeen Mohawk phrases of condolence. While his voice remains strong, his breath sounds laboured and at times he hesitates, stumbling over diction and phrasing. Shot close to the body, the visuals remain largely abstract, as they do in the similar *Vocode Condolence*. As he passes a string of wampum through his fingers, the artist's hands come in and out of focus. Like his fist, the swaying vertical line of the wampum string sometimes disappears into a bright flash of light or into shadow, then re-emerges; the wampum remains where the body fades and when the voice falters. The use of wampum here galvanizes the dual themes of mourning and alliance, emphasizing heir intractability. Wampum is significant in Iroquois culture as a medium of exchange and as a device for recalling events of consequence, notably inter-tribal or inter-cultural alliances. This mnemonic capacity is apparent as the artist grasps at the string of shell beads, searching for language that he does not possess or no longer possesses. Wampum, too, can be used to externalize the pain of loss or as a condolence offering,



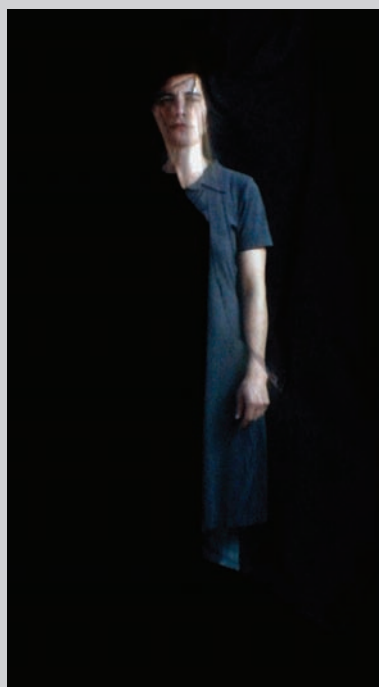
a meaning deployed to powerful effect in this context.

Staats's use of Mohawk condolence rhetoric points to the complexity of his expression of grief and its inflection in his photography. The photographic work *where submerged bushes tremble – tashina general* (2010) memorializes a young woman murdered on the Six Nations reserve, her likeness distorted and ribboned in horizontal bars. The Haudenosaunee Great Law of Peace, from which the artist draws the titular phrase, also has roots in both alliance and grief. Through his speaking voice, Staats's sadness in *untitled liminal effort* fills the room, engulfing a trauma here only gestured at. The potential for reconciliation remains unresolved.

—  
*Elizabeth Kalbfleisch is an art historian specializing in First Nations art practice. She teaches at Concordia University in Montreal.*  
—

## Fiona Tan

**Rise and Fall**  
Galerie de l'UQAM, Montréal  
Du 25 février au 2 avril 2011



*Projection*, 2010, projection vidéo, permission de Frith Street Gallery, Londres

Fiona Tan, artiste multidisciplinaire née en Indonésie mais élevée en Australie, demeure maintenant aux Pays-Bas, où elle réalise la plupart de ses œuvres. *Rise and Fall*, l'exposition consacrée à son travail à la Galerie de l'UQAM, pose la question de notre relation, trouble ou non, avec notre passé. Nos souvenirs, qu'ils soient reliés à un événement important ou anodin, s'additionnent inmanquablement pour former notre personnalité, qui est donc appelée à se transformer à mesure que nous traversons les torrents de la vie.

En début d'exposition, l'installation nommée *Provenance* nous invite à découvrir des portraits d'individus que tout semble éloigner. Inspirée des portraits hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, Fiona Tan a filmé en gros plans et en noir et blanc des personnes de son entourage, telles des natures mortes et des portraits filmés. Tan propose d'abord un questionnement sur la spécificité des formes d'art, tentant de relier peinture et cinéma, ou du moins de forcer le visiteur à créer un parallèle entre ces deux façons de représenter le visage humain.

Les personnages représentés sont sa belle-mère, un ami, son fils. Ils fixent l'objectif, le regard dur et l'air distant. Plus qu'en peinture, il semble que le regard direct dans l'objectif soit très perturbant, probablement parce que plus vivant. Il y a également des personnages qui nous semblent moins statiques, qui bougent, comme cette femme qui se prépare pour



From the series *Auto Mnemonic Six Nations*, 2007, toned silver print, 76 x 76 cm

un spectacle de cabaret, ou la jeune femme déambulant dans un appartement, décrite comme représentant la fille illégitime de Rembrandt.

L'aspect spécifique du cinéma par rapport à la peinture étant le mouvement, le fait que les personnages puissent nous regarder intensément tout en vaquant à leurs occupations quotidiennes donne l'impression au visiteur d'être voyeur, de contempler ces gens par le trou de la serrure. Car l'artiste n'a pas tenté de reproduire des toiles connues ou même le style des peintres du XVII<sup>e</sup> siècle; plutôt, elle a modernisé le médium en utilisant un thème commun (un être humain), mais en changeant de procédé technique. Ainsi, en conformité avec le sujet de l'exposition, Fiona Tan chamboule les temporalités et remet au présent l'art de faire un portrait, interrogeant du même coup l'aspect historique de ce genre artistique.

La seconde installation, *Rise and Fall*, est composée de deux écrans sur lesquels sont projetées des images représentant d'abord des torrents d'eau. Filmées aux chutes du Niagara, en Belgique et aux Pays-Bas, ces images et les sons associés à l'eau pourraient symboliser le temps qui passe. En effet, suivent d'autres images montrant deux femmes, l'une âgée et l'autre jeune. Est-ce la même femme à deux époques éloignées? L'une est-elle la fille de l'autre? Peu importe, car dans les gestes quotidiens représentés (le

maquillage et le bain pour la dame âgée, l'amour et les promenades pour la jeune femme) nous prenons conscience de nos propres vies qui passent.

Il s'agit de petits moments de vie volés par la caméra, que l'on soit au printemps ou à l'automne de notre existence. Les portes qui s'ouvrent et se ferment, la force vitale des éléments naturels comme l'eau et les arbres sont autant de témoins silencieux du temps qui fuit inexorablement. Les rêves et les souvenirs pouvant parfois, avec le temps, s'entremêler, on en vient à se demander si ce que l'on croit être un souvenir ne serait pas plutôt le produit de notre imagination, si les souvenirs de cette femme, par exemple, ne sont pas magnifiés par les années, si les événements qu'elle a oubliés n'ont pas été remplacés par des fantômes transformés en souvenirs.

La troisième et dernière installation, *Projection*, revient sur l'idée de la réinterprétation de l'art du portrait. Devant cet autoportrait à trois niveaux – l'artiste s'est filmée dans son studio, puis a projeté la séquence sur un drap de lit, qu'elle a filmé<sup>1</sup> – nous sommes portés à nous interroger sur la perception que nous avons de nous-mêmes et sur celle que les gens ont de nous. Comme le drap est en constant mouvement et que l'image de Fiona Tan est parfois floue, il est facile d'en conclure que nous avons assurément une vision altérée de notre personne et que nous

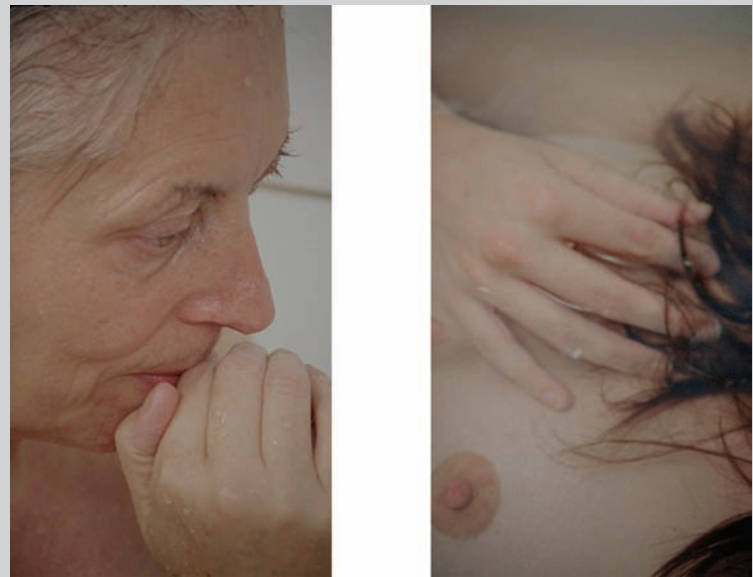
sommes constamment en représentation.

En fait, Fiona Tan propose une introspection. En nous obligeant à nous questionner sur la notion de souvenir personnel puisque faisant sans arrêt, dans ses installations, des allers et retours entre le présent et le passé, l'artiste provoque chez le visiteur une réflexion sur son identité et sur ses souvenirs. Mais l'artiste n'explore pas uniquement la notion de souvenirs personnels, elle s'intéresse également à celle des souvenirs collectifs relatifs à l'histoire d'un peuple. En effet, dans le monde tel qu'il est aujourd'hui, les frontières entre individualité et collectivité tendent à s'effriter, de la même façon qu'il nous est parfois difficile de différencier nos propres souvenirs de ceux appartenant à l'histoire récente de notre pays ou, plus près de nous, à l'histoire de notre famille.

Par exemple, à la fin de notre vie, serons-nous capables de discerner la provenance des éléments qui ont contribué à notre construction identitaire? Probablement pas, nos souvenirs, peu importe leur provenance, se confondront sans doute, dans une certaine mesure, avec ceux de nos semblables.

—  
1 Livret d'exposition *Fiona Tan Rise and Fall*.  
Commissaire : Bruce Grenville.  
—

—  
**Virginie Doré Lemonde** a une maîtrise en Études cinématographiques portant sur la représentation de l'artiste moderne au cinéma. Au printemps 2009, elle a participé à l'organisation du festival de films de La Rochelle. Elle collabore aux revues ETC et Ciel variable.  
—



*Rise and Fall*, 2009, installation vidéo, permission de Frith Street Gallery, Londres



*Blue Bottle*, 2011, inkjet print, 101,6 x 81,3 cm

## Chih-Chien Wang

**Short Sentences**  
Pierre-François Ouellette  
art contemporain, Montreal  
March 26 to May 7, 2011

In *Short Sentences*, an aptly titled show of recent photographic and video work, Chih-Chien Wang offers a moving photographic journey that is also a poetic reverie on words and things, life and death. The show is fittingly bracketed by an image of the artist's son asleep, and another of his son being breastfed by his partner, Yushan. In the former, *Shaore Lies on Futon*, a photograph of his son lying prone on a futon in deep sleep, Wang evokes the fragility of young life. It is as though he is telling us that these iconic images of domesticity "connect the dots" throughout his body of work, and the formal beauty of the installation also establishes and ennobles family as his creative fundament, as the axis of his world.

Wang has spoken of the "weightlessness" of the images, and this is a tribute to their clarity and overall sense of affirmation. They metaphorically float, carrying us along with them. He dilates upon birth, relationships, motherhood, and death, and

these subjects enjoy dovetailing continuities throughout the exhibition. Wang says, "It is a small world made of short sentences. They murmur, and they unsettle. The sentences come quickly and leave quickly. They are almost weightless, and that is normal." Many of the "words" that compose these "sentences" are found images, some of them manipulated, and most of them hallucinatory in their palette. The groupings of images are like syntagmatic structures that set the mode of time-awareness for the narrative in which viewers are embedded. Wang is a collector, and the things that he finds on his journeys on foot through the city become words that define his very existential reality, and invoke the temporal.

In *Found Object/Flower/Front*, the damaged flower found in the street and enlarged to human scale becomes almost surreal, as though it has arrived courtesy of an *Outer Limits* episode. Its green is a phenomenal order of green, and its stamen suggests a dying being. In his *Pineapple* and *Cabbage Flower* photographs, which hark back to his earlier images of melons and banana skins, the palette of the kitchen pantry has an uncanny resonance. Common fruits become exotic by their particularity, sheen, and hue.

The video installation *A Light Instrument* (2011) is composed of three videos made from a still image of Yushan standing by water in the tenth month of her pregnancy. The videos dovetail thematically with the photographic images. In the one using twin screens that wed the right and left optics, one screen is positioned lower than the other, but the eyes are at the same height. As we position ourselves in space in front of the screens, we have to seek out parity between her gaze and our own, much as Wang sought out equivalence in the making as he sought to search out and seize her gaze inside his own.

Before he emigrated to Canada in 2002, Wang was filming TV documentaries in Taiwan. Certainly, that experience and the expertise that he acquired were important for the development of his photographic

art. In his current production, we can see that his background in documentary filmmaking has served him well. One might say that he turned the training in question back upon himself, and his domestic world.

Wang has spoken of wanting to "feel time" in executing his work, particularly in the images of Yushan. The temporal is, of course, latent in the act of seeing, choosing, and photographing and in the patterning of the domestic artefacts that emerge here as the unlikely protagonists of vision and visuality. The artist's own subjectivity is evident in small but rather telling details: the choice of object, its colour, its contours, its disposition relative to other objects and their backdrops, and the final, often unavoidable self-presence as it takes centre stage. Wang maps the minutiae of the domestic milieu with measured devotion, and has now courageously leavened the mix with meditations on the mortality of things. If he tracks the temporal arc of things on the way to their ending, he also performs the reverse.

He tracks his partner's pregnancy, leading to the birth of his son – a new beginning.

Whether at the Granby Zoo, on the streets of Montreal, or in his own kitchen, Wang practices a very human taxonomy. It is also, of course, a specific homage to the idylls and anxieties of being in a relationship, with a young child, in the midst of domestic life. His images speak of care and alterity, anxiety and foreboding. In a quiet poetry of reflection that reveals the uncanny implicit in the most unprepossessing of objects, he shows them to be highly eloquent artefacts. When his reflections on his own family find expression in images, the eloquence lies in voicing their humanity.

—  
**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 publications across Canada and abroad.  
—



*Shaore Lies on Futon*, 2011, inkjet print, 101,6 x 127 cm