

## Serpentine Path

Clint Burnham

Numéro 121, hiver 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89922ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Burnham, C. (2019). Compte rendu de [Serpentine Path]. *Espace*, (121), 93–95.

Les questions tactiles et sensibles du corps, rattachées à certaines préoccupations d'artistes femmes comme Rebecca Horn, dans les années 1970 et 1980, permettent de saisir son *modus operandi* autour du détournement de l'usage et de la forme des mots et des choses. Ce fil continu, dans sa pratique, permet à Sterbak de pointer certains travers humains, y compris des comportements maladifs et compulsifs. *Dedos* (2001), constituée de bouts de doigts en caoutchouc pratiquement arrachés et insérés dans des prothèses transparentes de verre, annule tout contact sensible et affectueux. Pour sa part, *Trichotillomanie* (1993) s'articule sous la forme d'un fouet conçu à partir de cheveux humains rattachés à un godemiché de verre.

Des œuvres s'inscrivent dans une démarche qui rappelle certaines luttes d'artistes liées au genre. *Vie sur mesure* (1988), un ruban à mesurer transparent, dénonce notamment le cycle de vie linéaire, hétéronormatif et socialement acceptable. *Masque* (2015), quant à elle, porte un regard sur l'ornementation vestimentaire du corps. Disposée sur un mannequin dans la zone réservée aux œuvres bidimensionnelles, cette étrange tunique crochétée étonne. Conçue selon un patron de type burqa sans manches et à larges filets, l'œuvre s'incarne tel un spectre inerte, dont la présence dérange avec efficacité la logique de la mise en espace.

Une zone dédiée aux images propose divers corpus. Certaines d'entre elles exposent un moment performatif immortalisé en photo, mais sans réflexion d'intérêt sur le comment de la conservation et de la diffusion d'œuvres éphémères. S'y retrouvent aussi des photographies revisitant certains mythes grecs, chaque fois mis en contexte dans un environnement contemporain. Ailleurs dans l'exposition, les œuvres portent un commentaire sur la société de consommation et l'apport des technologies dans la visualisation du monde avec, entre autres, la vidéo iconique *Waiting for High Water* (2005), où trois caméras, installées sur le dos d'un chien nommé Stanley, captent la ville de Venise à marée haute.

Dissimulée derrière un grand mur, *Couronne ardente* (1998) clôt le parcours sur une note évocatrice. Réflexion sur le pouvoir, cette sculpture se manifeste telle une allégorie de la dépendance et de l'absence. Un capteur détecte le mouvement du spectateur qui, en se rapprochant de l'œuvre, active un dispositif faisant allumer une couronne métallique. Sans spectateurs, cette sculpture demeure inanimée, telle une figure du pouvoir qui, sans sujets ni population à gouverner, devient moribonde.

Cette œuvre rappelle qu'une carrière artistique prend sens au contact des publics et que celle de Jana Sterbak mériterait vraiment d'être revisitée davantage au Québec. À en croire les annonces récentes de distinctions et d'acquisitions de ses œuvres, les grandes institutions d'ici, dont les musées, semblent enfin avoir saisi le message.

Julie Alary Lavallée effectue des études au doctorat en histoire de l'art à l'Université Concordia et occupe le poste de coordonnatrice générale du centre d'artistes Studio XX à Montréal.

## Serpentine Path

Clint Burnham

**TERMINAL CREEK CONTEMPORARY  
BOWEN ISLAND  
AUGUST 25 –  
SEPTEMBER 16, 2018**

Terminal Creek Contemporary is a new art gallery located on Bowen Island, a short ferry ride from Vancouver. Now a bedroom community in the West Coast's hyperbolic real estate market, 'Bowen' (as the bohemian-bourgeois denizens call it) has a storied past. In the early 20th century, company picnics took place on its shores, with boats carrying hundreds of bank or office employees who disembarked every weekend all summer-long. A well-known photograph called "A Serpentine Path," by an anonymous photographer working for the Union Steamship Company, shows a monstrous tree stump in the local rainforest.





*Serpentine Path* is also the title of a new exhibition at Terminal Creek Contemporary. Curated by Patrik Andersson, the show and its artists have a provenance worth recounting. A year or two ago Andersson, who teaches contemporary art at Emily Carr University, asked Kim Kennedy Austin, a Vancouver artist, whom she would like to be in a group show with. What was her fantasy show, what were her deepest desires? Austin's picks spanned the generations, from conceptual pioneers



Ingrid Baxter and N.E. Thing Co. to Vancouver photoconceptualists Vikky Alexander and Ken Lum; artists who had taught Austin at Emily Carr, including Jack Jeffrey; and other artists, Andrew Kent and Kerri Reid, primarily from Austin's generation as well as those just before, Myfanwy Macleod and Ron Terada. Andersson then did a very punk thing, last year he ran an ad in a local student magazine for an exhibition that did not yet exist. And when Scott Massey, who had just launched Terminal City Contemporary, asked Andersson if he wanted to curate a project, *Serpentine Path* approached reality.

This circuitous path, one dependent upon relationships between artists and curators (Massey is a photographer and has documented the work of many Vancouver artists), but also on a certain conceptual rigour, is borne out in the exhibition itself. Consider Ingrid Baxter and Hannah Dubois' *The Crane Revisited ... Again*. A video of Baxter trying a synchronized swimming move, shot by her granddaughter, *The Crane Revisited* re-enacts a performance that Baxter did in the 1970s, itself an attempt to remember a move she had done ten years earlier, when she was a competitive swimmer. For this critic, however, the real gem is the text Baxter wrote in the 1970s, which, reproduced as a glitchy typed document, conveys art history and poetry: "The total execution of this movement skill was not as smooth as it should be however it was not as bad as I had expected."

Similarly haphazard and yet amazing was Jack Jeffrey's untitled sculpture, a frenzy of rattan that had been soaked, twisted, dried, and painted so that it resembled a three dimensional scribble, perhaps—Jeffrey taught drawing and sculpture to a generation of Vancouver artists. But the orange and yellow colours also suggest a convoluted ball of electrical wires. Chatting about his work on the ferry before the show, Jeffrey allowed how photographs do render the sculptures more wire-like: seeing them on your phone, the tendrils are as delicate as cracks in an iPhone screen, a nice vertiginous effect. And in a gallery space, the bisected and traversed spaces between and among the strands of rattan then attain their own ontology. That is, what is revelatory about Jeffries' art here is how it creates spaces through its manipulation of line.

A connection between drawing and wicker is one that has also been explored by Kerri Reid, who in the first decade of this century did a series of drawings of famous figures (Eva Hesse, Ulysses E. Grant) in wicker chairs. But her drawings for *Serpentine Path* are all of bumper stickers from her community of Sointula. A Finnish utopian settlement off the coast of northern Vancouver Island, Sointula is now a post-hippie retreat not impervious to the predations of capital. As witness four of the eight bumper stickers that Reid has drawn, inveighing against fish farming. Reid's practice, moving from automotive virtue-signalling to the art gallery, allows us to wonder just who the audience is for those bumper stickers? How many cars could there be in a town of 517 people? Reid's loving and delicate drawings also help us appreciate the artistry of rendering crappy commercial design. Perhaps, in the West Coast imaginary, you have to take your echo chambers where you find them.

Another work that spoke to me was Austin's own contribution, a series of watercolours arranged in a grid, suggesting, as Naomi Sawada noted, Joyce Wieland's *O Canada*, a 1969 lithograph of the artist's lips as she mouths the words to the national anthem. Austin's watercolours depict silhouettes from photographs of company picnics held on Bowen in the early part of the 20th century. Oddly enough, my parents met at just such a picnic in the early 1960s: but Austin's paintings, in which the silhouettes are white blanks, surrounded by saw tooth-like edges of peoples' silhouettes, forbid any such fetishist nostalgia. Rather, the rendition of capitalist order – the line-up of employees, grinning or squinting for the company photographer – now is a void. Perhaps, echoing another office employee, Melville's *Bartleby*, they would prefer not to.

Kerri Reid, *Sointula Bumper Stickers*, 2016-2017. Pen on paper. 25 x 33 cm. Courtesy of the artist.

Kim Kennedy Austin, *Annual Picnic*, 2018. Vancouver Lodge No. 888, L.O.O.M. W.I. Moore Photo. 14 July 1921. Watercolour on paper. 47.6 x 58.4 cm. Courtesy of Wil Aballe Art Projects.

That is, the serpentine nature of this exhibition is not simply a negation of West Coast real estate commodification. Two other works, viewed together, help us to think through the logic of the show. On a small plinth is a pair of white archivist gloves, to hold the copy of Lyndl Hall's little book, *Latitudes and Longitudes of the Principle Ports, Harbours, Headlands, etc., in the World* (2012). On the wall behind the plinth is Ron Terada's word sculpture *Snug Cove* (2018), which names the nearby ferry port in charred wood letters. Told that the wood looked like crushed black velvet, Terada said he liked how you could tell where the work had been touched. But how could you use archivist gloves to hold this art? The Vancouver art scene, too, will smear those who want to hold it. Yet *Serpentine Path* and *Terminal City Contemporary* offer a different proposition, in however unlikely a setting.

Clint Burnham is Professor and Chair of the Graduate English Program at Simon Fraser University, in Vancouver. He has written recently on Jordan Abel, Rodney Graham, Ron Terada, and Dana Claxton. His most recent book of poetry, *Pound @ Guantánamo*, was published in 2016 by Talon. His newest book of criticism, *Does the Internet have an Unconscious? Slavoj Žižek and Digital Culture*, was published in 2018 by Bloomsbury.

## Banlieue! Là où se prépare le futur

Emmanuelle Choquette

**SALLE ALFRED-PELLAN, MAISON DES ARTS DE LAVAL**  
**29 JUILLET –**  
**4 NOVEMBRE 2018**

À l'heure où le statut des banlieues tend à s'émanciper du modèle de la ville-dortoir, *Banlieue!*, dont la première édition, en 2015, a donné naissance à une triennale lavalloise en art actuel, s'est déployée, cette année, sous le commissariat de Julie Alary Lavallé, Jasmine Colizza et Nicole Thibault. Regroupant les œuvres de dix-sept artistes canadiens, l'exposition aborde le phénomène de transformation des villes périphériques dans toute sa complexité. D'entrée de jeu, le titre *Là où se prépare le futur* donne le ton : la banlieue se revendique comme territoire identitaire à part entière non pas en opposition, mais en relation complémentaire avec les grands centres urbains. Parmi les riches sous-textes qu'elles nourrissent, certaines œuvres articulent plus particulièrement la tension entre utopie et réalité, évoquée par le titre, en interpellant le citoyen dans son quotidien comme dans ses aspirations.

Cela s'observe chez Jean-Philippe Luckhurst-Cartier qui s'attarde sur l'écart imparable entre l'idéalisation d'un projet et son véritable impact socio-économique sur un territoire et ses habitants. D'emblée, le titre de son installation, *L'avenir dès maintenant (maintenir à l'écart avec cœur)*, composé de mots repérés sur des affiches annonçant de nouveaux ensembles résidentiels, relève, non sans une pointe d'ironie, la vacuité de certains discours promotionnels dirigés vers de potentiels nouveaux propriétaires. S'intéressant à une zone particulière de Laval, comprise entre une station de métro, une gare de train et un grand boulevard, Luckhurst-Cartier explore les transformations profondes que subit ce quartier en lien avec les ambitions de développement orienté vers le transport en commun<sup>1</sup>. Son projet qui allie dessin, peinture, vidéo et performance retrace son expérience de cet espace public et social, mais aussi la recherche documentaire dans laquelle il s'est plongé pour montrer les couches du processus de revitalisation de même que les moments où il achoppe.

Sans toutefois adopter une posture subversive, Luckhurst-Cartier s'interroge sur les motivations sous-jacentes à ce type de projet d'urbanisme; les intérêts sociaux semblant relégués au second plan des attentes économiques. Henri Tsang, pour sa part, se concentre sur les effets de ces enjeux sur l'architecture de milieux suburbains privilégiés. Dans son installation vidéo à quatre canaux, on aperçoit l'artiste déambuler tour à tour dans des zones résidentielles de Los Angeles et de Beijing, sans vraiment pouvoir les distinguer les unes des autres. L'artiste parvient ainsi à mettre en lumière la schématisation d'un mode de vie prospère, manifesté par une architecture clinquante basée sur le mimétisme, disséminée à travers le monde comme le symbole d'un idéal à atteindre.

Mais une telle homogénéité dans l'organisation de l'environnement parvient-elle à aplanir les expériences de la banlieue? La question de l'individualité se pose ainsi à travers plusieurs projets. Avec une œuvre dont on remarque d'emblée des similitudes avec celle d'Henri Tsang, le collectif Marion Lessard s'intéresse, lui aussi, aux apparences domiciliaires formatées. Recourant aussi à un dispositif d'installation vidéo à plusieurs canaux, l'œuvre montre chacun des membres du collectif marchant le long d'une rue où les façades de maisons semblent presque identiques. Si l'observation concerne, dans un premier temps, la configuration de l'espace public, elle se transpose ensuite dans l'espace privé. En effet, les vidéos sont entrecoupées par des scènes montrant l'incursion de chacun des membres du collectif à l'intérieur d'une maison où les réalités domestiques s'avèrent finalement différentes. Marion Lessard joue ainsi habilement avec nos attentes en mettant en contraste l'extérieur et l'intérieur.

Pour sa part, Julie Lequin, joue avec ses a priori dans une installation qui relate sa déception quant à la difficulté d'entrer en réelle relation avec son voisinage à son arrivée en banlieue. Dans un esprit à la fois ludique et critique, elle pointe des éléments stéréotypés ou des comportements romancés à travers le récit imaginé de la vie des résidents de son quartier qu'elle illustre par une grande carte commentée et des sculptures représentant des objets usuels volontiers associés à la vie banlieusarde.

Si les œuvres des artistes mentionnés jusqu'à maintenant ont en commun d'aborder la banlieue comme un archétype, d'autres propositions, comme celle de Marc-Antoine K. Phaneuf, évoquent le désir de s'émanciper