

STAN  
**DOUGLAS**



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL



STAN  
**DOUGLAS**

Du 2 février au 7 avril 1996

Musée d'art contemporain de Montréal

GILLES GODMER

Organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, l'exposition **Stan Douglas** est présentée par Archambault, du 2 février au 7 avril 1996. L'exposition ainsi que la présente publication ont reçu l'appui financier du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada.

Conservateur : Gilles Godmer  
Recherche et documentation biobibliographique : Alain Depocas  
Secrétariat : Suzel Raymond  
Assistance technique : Denis Labelle, Sylvain Parent et Michel Pétrin

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Révision et lecture d'épreuves : Jean-Pierre Le Grand, Olivier Reguin et Judith Terry  
Traduction : Jean-Pierre Le Grand et Judith Terry  
Secrétariat : Sophie David  
Conception graphique : François Blais design graphique  
Impression : P.C.A. Imprimeur - Lithographe

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1996  
185, rue Sainte-Catherine Ouest  
Montréal (Québec) H2X 1Z8  
Tél. : (514) 847-6226

Dépôt légal : 1996  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada  
ISBN 2-551-16682-9

Données de catalogage avant publication (Canada)  
Godmer, Gilles  
Stan Douglas

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, du 2 février au 7 avril 1996.  
Comprend des réf. bibliogr.  
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-16682-9

1. Douglas, Stan - Expositions. 2. Installations (Art) - Canada - Expositions. I. Douglas, Stan. II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

N6549.D68A4 1996 709'.2 C95-941811-3F

Nous voudrions remercier en priorité Stan Douglas avec qui, même à distance, il fut fort agréable de travailler à cette exposition. De même, nous remercions David Zwirner et Angela Choon, de la galerie David Zwirner, New York. Nos remerciements vont également à Archambault pour leur contribution à ce projet, ainsi qu'au Conseil des Arts du Canada pour son soutien financier à l'exposition et à la publication qui l'accompagne. Nous remercions enfin Alain Depocas pour son impeccable travail de documentation. G. G.

**ARCHAMBAULT**  
LA PLUS GRANDE MAISON DE PIANOS AU QUÉBEC

## TABLE DES MATIÈRES

---

5	Entrevue avec Stan Douglas réalisée par Gilles Godmer
10	Œuvres
18	Traduction
21	Biobibliographie
24	Liste des œuvres



## ENTREVUE RÉALISÉE AVEC STAN DOUGLAS PAR GILLES GODMER

La carrière de l'artiste canadien Stan Douglas compte à peine une douzaine d'années. Son travail jouit cependant d'une reconnaissance internationale, comme en fait foi sa participation à nombre d'expositions importantes au cours des dernières années. Travail pluridisciplinaire dont les références puisent surtout à la télévision et au cinéma, les œuvres de Stan Douglas font intervenir plusieurs formes d'expression – vidéo, film, musique, littérature –, le plus souvent réunies en installation. Proposant différents modes de diffusion des images et des sons, ces œuvres complexes et allusives remettent en question nos habitudes de perception tout en s'intéressant, entre autres, à la nature sociale et politique des sujets traités. Enfin, préoccupé par la question de l'identité, l'artiste a développé très tôt un intérêt particulier pour le spectateur, à qui il fait une place importante – au prix cependant d'incertitudes et d'interrogations qui souvent génèrent un inconfort certain.

**Quand on vous interroge sur le propos de votre travail, sur sa nature, sur quels termes définissez-vous ce que vous faites?**

Avant, je disais de mon travail qu'il portait sur «le potentiel jamais réalisé de technologies obsolètes et d'utopies déchues», ou quelque chose du genre, mais dernièrement j'y ai remarqué une orientation plus significative : de plus en plus, il semble s'attacher à isoler les petites ruptures, les petits détours dans la modernité, des phénomènes qui paraissent d'autant plus curieux et anachroniques en cette époque post-*Wende* [C.-à-d. depuis la chute du mur de Berlin, NDT]. Le modernisme d'avant-guerre a toujours entretenu l'idée que son contenu ou son ambition tacite était un futur alternatif. Mais le maniérisme moderniste – qui a continué toutes ces années de se définir comme moderne – est progressivement devenu obsédé par son existence institutionnelle. Une des rares choses que les modernes ont retenu de la culture occidentale classique, c'est la narration téléologique de réconciliation que l'on trouve partout, de l'*Odyssée* à la sonate et jusque dans la pensée dialectique. Cela explique, je crois, le pathos qui est présent dans mes deux films : on anticipe un geste de conciliation, mais l'institution y fait obstacle quand la narration est rompue, comme dans *Ruskin*, ou qu'elle est enfermée dans une boucle mécanique, comme dans *Der Sandmann*.

**L'exposition présente quatre de vos installations les plus récentes.  
Pourquoi les avoir réunies? Qu'ont-elles en commun, pour vous?**

Les quatre oeuvres de cette exposition font partie de ce que j'appelle de façon un peu humoristique «mon repli vers le musée». Chronologiquement, elles ont succédé à **Monodramas**, le dernier projet que j'ai fait pour la télévision commerciale, qui a été diffusé sur une longue période à Vancouver et à Toronto en 1992, et à cause duquel ce type de projet m'effarouche un peu – je travaille présentement sur un projet de télédiffusion en temps réel et sur une installation vidéo extérieure permanente pour un centre de psychothérapie, dans les Pays-Bas. Quand **Television Spots**, mon premier projet de télédiffusion, est entré en ondes, il y a quelques années, il est entré en ondes, point, et je n'ai pu que théoriser sur la réaction du public.

Mais dans le cas des **Monodramas**, j'ai pris une entente pour pouvoir consulter le registre des appels du public, et le téléjournal du réseau BCTV, à Vancouver, a même diffusé un reportage avec des interviews de téléspectateurs perplexes. Leur échantillonnage était évidemment biaisé, parce que les gens ne téléphonent à une station de télévision que quand ce qu'ils ont vu les intéresse ou les dérange au plus haut point. J'ai quand même réussi à avoir une idée de la façon dont les gens pouvaient réagir à mon travail – mais uniquement dans le contexte de leurs habitudes et de leurs connaissances en tant que téléspectateurs, et non par rapport à un contexte artistique.

Peut-être les **Monodramas** ont-ils un peu trop bien fonctionné. Je voulais trouver une façon d'annuler temporairement les réflexes des téléspectateurs et de leur permettre de constater de quelle façon la télévision commerciale renforce ces réflexes. Certains ont aimé cela, mais un bon nombre d'entre eux ont été très irrités de voir leurs attentes déjouées. Ma petite incursion du côté des données sur l'auditoire a montré l'état de profonde aliénation et de non-communication qui existe entre les deux parties qui se trouvent de part et d'autre du petit écran. Malgré le vaste appareil institutionnel de recherche et de mesure des cotes d'écoute dont disposent les réseaux, il est clair que l'on sait très peu de choses sur les auditoires et sur l'effet réel de la programmation. La recherche sur les cotes d'écoute a tendance à se résumer à un jeu de dupes entre diffuseurs et annonceurs. J'essayais en toute bonne foi de communiquer quelque chose, mais le fait qu'il ne puisse presque pas y avoir d'échange me dérangeait.

De toute façon, ces quatre «pièces de musée» composent une archéologie grossière et non systématique de la situation un peu inconfortable suscitée par **Monodramas**. **Hors-champs** se penche sur la facilité avec laquelle la télévision s'approprie les autres médiums et les autres cultures, et **Evening** sur la manière dont elle réduit des forces sociales considérables pour mieux les manipuler avec théâtralité. De toute évidence, **Pursuit**, **Fear**, **Catastrophe**: **Ruskin B.C.** et **Der Sandmann** portent davantage sur des problèmes d'ordre cinématographique, mais plusieurs genres, au petit écran, ont hérité de ces problèmes. Je crois qu'un musée peut



servir de mémoire à une culture – je ne parle pas de l’approche lourdement conservatrice par laquelle un Ministère de la culture devient Ministère du «patrimoine» – et cela suppose que l’on y tienne compte d’histoires autres.

**Vous avez déjà dit que vous travailliez dans plusieurs langues, que vous appelez des langues «idiomatiques». Que voulez-vous dire par là au juste – en prenant comme exemples les installations que vous présentez aujourd’hui?**

J’entends par là que les mêmes conventions techniques ou les mêmes formes de communication peuvent être utilisées de façon très différentes d’un lieu à l’autre. Prenez par exemple la pertinence qu’avait le surréalisme pour les artistes des pays d’Afrique et d’Amérique latine en voie de décolonisation au moment même où les procédés surréalistes passaient pour des clichés gênants aux yeux des artistes soi-disant plus «avancés» du Nord. Et en ce qui concerne la télévision, les réseaux diffusaient jusqu’au milieu des années 80 des variétés et des dramatiques dont les titres laissaient croire qu’elles étaient identiques, alors qu’en général elles différaient complètement d’un pays à l’autre, parfois même d’une ville à l’autre. Avec **Hors-champs**, je fais appel à des techniques de mise en scène typiques des émissions de variétés parisiennes des années 60, surtout celles de Jean-Christophe Averty, et je cherche à mettre en lumière l’esthétique extraordinairement étriquée qu’elles incarnent. J’ai passé beaucoup de temps à fouiller les archives de la Vidéotheque de [la ville de] Paris, et [j’ai constaté que] les émissions réalisées par Averty, avec tout leur raffinement, créent l’impression d’une absence profonde, le sentiment que quelque chose d’essentiel a été omis : où est le reste du corps de ce musicien? Où sont les autres musiciens? Comment le réalisateur arrive-t-il à créer cette impression que des corps vivants, dans sa production dramatique, sont de simples marionnettes de papier? Dans **Hors-champs**, pour présenter la performance d’un certain idiome musical, on fait appel à un type de mise en scène qui serait rarement – voire jamais – utilisée pour le free-jazz.

En soi, le free-jazz est un autre grand absent de la scène parisienne. Cette musique était immensément populaire dans les années soixante, et pourtant tous ces jeunes musiciens en complet-veston se sont donnés beaucoup de mal pour en effacer la mémoire en jouant celle qui venait juste *avant*, comme si ce phénomène nouveau ne s’était jamais produit – tout comme on nous donne parfois l’impression qu’il n’y a jamais eu de Mai 68. Pourtant, l’optimisme pervers de **Spirits Rejoice**, d’[Albert] Ayler, survit à tout cela et donne une apparence joyeuse à l’exil. Les idiomes que je cherche à exprimer dans **Evening** ont fait surface quelques années plus tard et un océan plus loin, dans les *news shows* de la région de Chicago, avec la diffusion de **Happy Talk News**, l’ancêtre inavouable de presque tous les *news shows* d’Amérique du Nord. Il se passe apparemment plus de choses dans **Evening** que dans **Hors-champs** – il y a plus d’écrans, plus de recherche, d’acteurs et de couleurs – mais dans les deux cas le propos est le même : l’un porte sur l’exil extérieur et l’autre sur l’exil intérieur.

**Toutes vos installations – et en particulier celles de la présente exposition – ont été créées en fonction de contextes sociopolitiques précis, en regard de pays comme la France, les États-Unis, l'Allemagne, etc. Comment en venez-vous à développer des oeuvres à partir de contextes qui, le plus souvent, vous sont étrangers?**

Je commence habituellement par une recherche : je parle avec des gens, je lis des documents, je regarde des films et des vidéos d'archives. Dans le cas des films, je prends des photos et je fais du repérage mais pour mes travaux sur la télévision – sans doute à cause de leur niveau d'abstraction et de la mise à distance qu'ils supposent – je fais d'abord du travail d'archives et des interviews. Quand la production démarre, je me trouve généralement des collaborateurs sur place, mais, en ce qui concerne la conception d'ensemble du travail, j'essaie de m'impliquer, avec mes doutes sur ma connaissance de la situation – habituellement par l'entremise d'un personnage extérieur que vous retrouvez dans les quatre installations.

**Cette façon de travailler n'a-t-elle pas un rapport avec des propos que vous avez déjà tenus sur le doute – ce que vous avez appelé «un doute des pronoms, doute de l'existence d'un je» – et qui réfèrent à votre statut de minoritaire en tant que Noir né et élevé à Vancouver?**

Je suppose que vous pourriez dire que mon travail sur les cultures qui me sont étrangères est une forme d'«appropriation culturelle». Mais malgré la connotation extrêmement négative que cette expression peut avoir au Canada, je pense qu'il s'agit d'un processus absolument indispensable. On apprend une langue étrangère par appropriation culturelle, et c'est peut-être même de cette façon que l'on apprend sa propre langue. Cela est particulièrement vrai des gens qui n'appartiennent pas à une majorité culturelle donnée, parce que les coutumes et la langue dominantes partent du point de vue que la présence des autres est soit sans conséquence, soit menaçante. Donc, quelqu'un qui, comme moi, est né dans une culture où il est la «minorité» de la majorité, apprend souvent à penser et à agir à partir de deux positions idéologiques à la fois parce que, même si c'est la seule culture que l'on connaît, on finit par constater que l'on est toujours exclu, ou ramené à un statut d'objet. On comprend que la langue française penche en faveur du masculin, que la loi allemande penche en faveur de certaines ethnies et qu'en Amérique du Nord, l'économie favorise certains groupes. Mais on peut aussi ne pas le voir. La question la plus angoissante est toujours de savoir sur quoi, fondamentalement, la majorité va fonder son droit à la légitimité. Beaucoup de gens s'identifient à l'image dominante, même si un très petit nombre y correspond réellement. Et les gouvernements et les institutions qui dominent les pays occidentaux depuis une décennie et davantage y parviennent en convainquant les gens que les intérêts de ceux qui ont beaucoup de pouvoir coïncident avec ceux des personnes qui n'en ont presque pas.

ŒUVRES \_\_\_\_\_

Hors-champs, 1992

Photogrammes

Photos : Stan Douglas



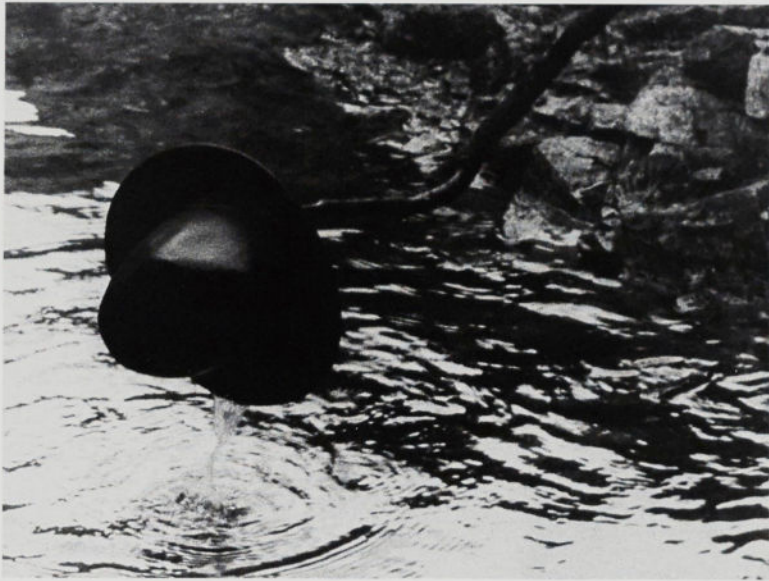
Hors-champs, 1992  
Vue de l'installation à l'ICA, Londres  
Photo : Stan Douglas



Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, B.C., 1993

Photogrammes

Photos : Stan Douglas



Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, B.C., 1993

Vue de l'installation à la Vancouver Art Gallery

Photo : Trevor Mills



---

Evening, 1994

Vue de l'installation à la Renaissance Society  
at the University of Chicago

Photo : Tom Van Eynde





---

**Evening, 1994**

Vue de l'installation à la Renaissance Society  
at the University of Chicago

Photo : Tom Van Eynde



Der Sandmann, 1995  
Photo de plateau du Schrebergarten ancien  
Photos : Stan Douglas



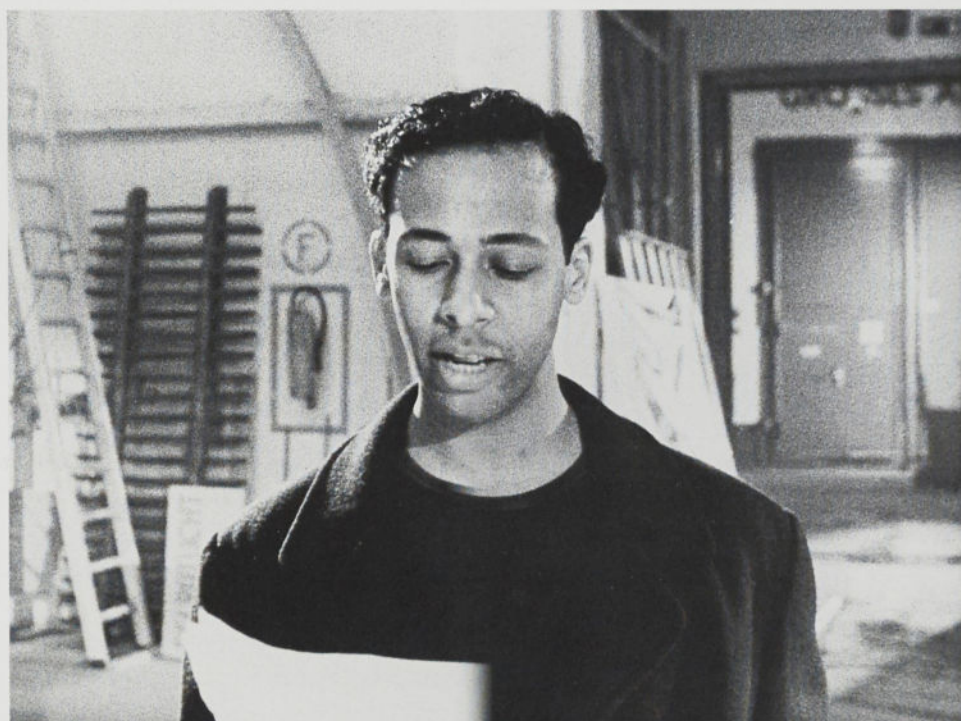
Der Sandmann, 1995  
Photo de plateau du Schrebergarten récent

---

Der Sandmann, 1995

Image composite

Photo : Stan Douglas



---

 AN INTERVIEW WITH STAN DOUGLAS BY GILLES GODMER

The career of Canadian artist Stan Douglas goes back barely twelve years. His work has nevertheless received international acclaim, as witness his participation in numerous major exhibitions held in recent years. Multi-disciplinary pieces whose references are drawn largely from television and cinema, Stan Douglas's creations combine several expressive genres – video, film, music, literature – generally united in the form of an installation. Using various techniques to project images and sounds, these complex, allusive works undermine our perceptual habits and focus on the social and political dimensions of the subjects being explored. Another foremost concern is the question of identity, and the artist has always shown a marked interest in the spectator, to whom he awards a major role but whom he exposes to uncertainties and interrogations that are sometimes the source of a definite feeling of unease.

**If asked about the significance of your work, its nature, how do you define what you do?**

I used to talk about my work as being about the “unrealized potential of obsolete technologies and failed utopias” – or something like that – but there is a more significant inflection that I recently noticed within them. More and more they seem to be about isolating little ruptures and detours in modernity; ones that look all the more peculiar and anachronistic in this post-*Wende* moment [Editor's note: That is, since the fall of the Berlin Wall]. Pre-war modernism always had some notion of an alternative future as its tacit content or ambition. But mannerist modernism (that which continued to call itself modern in the years since) has been increasingly obsessed with its own institutional self and little else. One of the few things that the moderns retained from traditional Western culture was the teleological narrative of reconciliation that can be found everywhere from the *Odyssey*, to the sonata form, to even dialectical thought. This, I think, accounts for the pathos in the two films: the conciliatory gesture is anticipated, but then institutionally thwarted, when the narrative is severed, as in *Ruskin*, or locked in a mechanical loop, as in *Der Sandmann*.

**The exhibition presents four of your most recent installations. Why are you showing them together? What do you feel they have in common?**

The four pieces in this exhibition are all a part of what I half-jokingly refer to as my “retreat to the museum.” Chronologically, they follow the last project I did for commercial television, *Monodramas*, which had two long-term broadcasts in Vancouver and Toronto during 1992 – and which sort of scared me off public situations until now. (I'm currently developing a real-time television broadcast project, and also a permanent outdoor video installation for a psychotherapy centre in the Netherlands.) When my earlier broadcast

project **Television Spots** went on the air a couple of years before, it just went on the air; the only measure of public reaction I had was the one I had theorized myself.

But with the **Monodramas**, I made arrangements to see the phone logs of viewer reaction, and BCTV in Vancouver actually did an item on their evening news that included interviews with perplexed viewers. This was obviously a slanted sample because people are only going to call a station if they are extremely interested or extremely upset about what they've seen, but I was still able to get an idea of how some people who are seeing the work – only in relation to their habits and knowledge of TV spectatorship, not in relation to an art context – might be responding.

The **Monodramas** maybe worked a little too well. I wanted to find a way to momentarily void viewing habits and make visible to viewers the way in which commercial broadcasting reinforces these habits, and while there were some who enjoyed this, many were very upset about having their expectations disrupted. My little foray into audience research pointed out a profound alienation between the non-communicating parties on either side of the TV screen. Even when you look at the vast institutional apparatus of ratings research and measurement that networks have at their disposal, it is clear that very little is known about audiences and the effect that programming can really have; ratings research tends to be more of a confidence game played between broadcasters and advertisers. I was trying to communicate something in good faith, but the fact that there could be little reciprocation bothered me.

Anyway, these four “museum pieces,” in a not especially systematic way, make a rough archaeology of the situation that the **Monodramas** uncomfortably inhabited: looking at television's easy appropriation of other mediums and other cultures, as in **Hors-champs**, or its condensation of vast social forces into manageable theatrics, as in **Evening. Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin B.C.** and **Der Sandmann** are obviously more concerned with cinematic problems, but they are ones inherited by more than a few television genres. I think that a museum can be used as a culture's memory of itself – and I don't mean this in the grossly conservative sense that has, for example, renamed the Ministry of Culture the Ministry of “Heritage” – so it is therefore necessary to include outside histories.

**You have said that you work in several languages, which you call “idiomatic” languages. What exactly do you mean by this – taking the installations being presented here as examples?**

What I mean by an idiom is the way in which the same technical conventions or forms of communication can be put to very different uses from place to place. Like the usefulness found in surrealism by artists in African and Latin American countries undergoing decolonization – at the same moment that surrealist devices were considered embarrassing clichés to the supposedly “advanced” artists in the North. And with regard to the television, at least until the mid-1980s, there were genres of dramatic and variety programming that, in name only, seemed identical to one another but were usually completely different from one country to another, and even from city to city. **Hors-champs** uses the stagecraft of early 1960s Parisian musical-variety shows, specifically those of Jean-Christophe Averty, and tries to unravel the extraordinarily confining aestheticism it embodies. I spent a long time rooting through the archives at the Vidéothèque de Paris and found that Averty's work, because it was so refined, conjured this deep absence, the sensation of something crucial being left out: where is the rest of this player's body? Where are the other players? How does the director make living bodies resemble the cut-out marionettes of his dramatic

productions? In **Hors-champs**, this setting is used to present the performance of an idiom of music that it would rarely, if ever, be used to represent, Free Jazz.

Free Jazz itself constitutes another major absence in the Parisian scene. It was immensely popular in the late 1960s and early 1970s, but all those young players in suits have gone a long way to erasing its memory by playing the music that came exactly before, as if the New Thing never happened, just as one is sometimes made to feel that Mai 68 never happened. But in spite of all this there remains the perverse optimism of Ayler's **Spirits Rejoice** – which makes exile sound joyous. The idioms I tried to speak in **Evening** appeared a few years later and an ocean away from those in **Hors-champs**. They were of news shows in the Chicago area during the time that Happy Talk News (the progenitor and dirty little secret of virtually all news shows in North America) was being introduced. There is apparently more going on in **Evening** – more screens, more research, more actors, more colour – but both of these pieces really have the same subject, only one demonstrates external, and the other internal, exile.

**All your installations, and especially those on view in the exhibition, have been created in relation to specific socio-political situations existing in countries like France, the U.S. or Germany. How do you go about producing works that focus on situations that are generally foreign to you?**

I usually begin with research: talking to people, reading documents and viewing archival film and video. For the films there was actual location scouting and photography – but probably because of the level of abstraction and remove that they involve, the television pieces began with just archive work and interviews. When production begins, I will typically collaborate with local people, but in terms of the work's overall conception, I try to implicate myself and my doubts about what I know about the situation – usually through the figure (or figures) of an outsider, which you can find in all four pieces.

**Isn't this way of working related to things you've said about doubt – what you've called "a doubt about pronouns, doubt about the existence of an I" – which referred to your minority status as a Black born and raised in Vancouver?**

I guess you could call the work I do in unfamiliar cultures, "cultural appropriation," but, in spite of the negative connotations this expression seems to have in Canada, I think it is an extremely necessary process. Cultural appropriation is how one learns a foreign language, and it's maybe even how one learns one's own language. This is especially true of people who are not of a given majority culture, because the dominant languages and customs will constantly imply that the outsider's presence is either irrelevant or dangerous. So someone, like myself, who is born into a culture as the majority's "minority," will often learn to think and act from two positions at once because, even though it might be the only culture you know, you can come to understand how you are constantly objectified or excluded. One can learn about the masculine bias in the French language, the racial bias in German law, or the racial biases in North American society that has economics do the job for them. Or not. The scariest question is always how essentially will the so-called majority define its claim to legitimacy. Very few may really fit the profile, but many will identify with it. And the conservative governments and institutions that have dominated Western countries for the past decade or more have done so by convincing people that the interests of those with a lot of power and those with hardly any are exactly the same.

## BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

## Stan Douglas

Né à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1960.  
Vit et travaille à Vancouver.

## EXPOSITIONS

N'ont été retenues que les prestations en solo ou les participations de l'artiste consacrées aux œuvres de la présente exposition.

**I** = Hors-champs;  
**II** = Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, B.C.;  
**III** = Evening; **IV** = Der Sandmann.

## 1992

*Documenta IX*, Museum Fridericianum, Kassel, République fédérale d'Allemagne, 13 juin-20 sept. 1992. — Catalogue. — **I**.

## 1993

*Hors-champs*, Transmission Gallery, Glasgow, Écosse, Royaume-Uni, 8 juin-3 juill. 1993. — Présentée dans le cadre du Fotofeis. — **I**.

*Hors-champs*, World Wide Video Centre, La Haye, Pays-Bas, 1993. — **I**.

*Hors-champs*, David Zwirner, New York, N. Y., États-Unis, 19 mars-24 avril 1993. — **I**.

*Out of Place*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 23 oct. 1993-17 janv. 1994. — Catalogue. — **II**.

## 1994

*Currents 24*: Stan Douglas, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisc., États-Unis, 18 nov. 1994-15 janv. 1995. — Dépliant. — **II**.

*Stan Douglas*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 11 janv.-6 févr. 1994 [itinéraire: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne, 22 mars-16 mai 1994; Kunsthalle Zürich, Zürich, Suisse, 3 juin-7 août 1994; Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas, 10 sept.-30 oct. 1994 (sous le titre *Stan Douglas & Diana Thater*); Deutscher Akademischer Austauschdienst, Berlin, République fédérale d'Allemagne, 20 janv.-5 mars 1995]. — Catalogue. — **I, II**.

*Stan Douglas*, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis, 6 août-25 sept. 1994. — **I**.

*Stan Douglas*, Institute of Contemporary Arts, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 2 sept.-2 oct. 1994 [itinéraire: Viewpoint Photography Gallery, Salford, Angleterre, Royaume-Uni, 11 janv.-26 févr. 1995]. — Exposition comprenant une diffusion télévisuelle. — Dépliant. — **I, II, III**.

*Stan Douglas*, Art Gallery of York University, North York (Ont.); MacDonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), 23 févr.-27 mars 1994. — Dépliant. — **I (York), II (Guelph)**.

*Stan Douglas Hors-champs / Matrix 123*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., États-Unis, 23 janv.-1<sup>er</sup> mai 1994. — Dépliant. — **I**.

## 1995

*1995 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N. Y., États-Unis, 15 mars-25 juin 1995. — Catalogue. — **IV**.

*Carnegie International 1995*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 5 nov. 1995-18 févr. 1996. — Catalogue. — **IV**.

*Notion of Conflict: A Selection of Contemporary Canadian Art*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 11 mai-11 juin 1995. — **III**.

*Public Information: Desire, Disaster, Document*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 18 janv.-30 avril 1995. — Catalogue. — **I, III**.

*Spirits on the Crossing: Travellers to/from Nowhere: Contemporary Art in Canada 1980-94*, Setagaya Art Museum, Tokyo, Japon, 28 janv.-26 mars 1995 [itinéraire: The National Museum of Modern Art, Kyoto, Japon, 11 avril-14 mai 1995; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, Japon, 24 mai-5 juill. 1995]. — Catalogue. — **II**.

*Stan Douglas*, Marstallgebäude, Berlin, République fédérale d'Allemagne, 3 févr.-12 mars 1995. [Organisation de l'exposition: Deutscher Akademischer Austauschdienst]. — *Der Sandmann* fut présentée le 12 mars 1995 seulement. — **I, II, IV**.

*Stan Douglas: Evening & Hors-champs*, The Renaissance Society at The University of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, 10 mai-30 juin 1995. — *Evening*: 10 mai-10 juin 1995; *Hors-champs*: 11-30 juin 1995. — Dépliant. — **I, III**.

*Stan Douglas: Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, B.C.*, Walter Phillips Gallery, Banff (Alb.), 20 juill.-20 août 1995. — Présentée dans le cadre de l'événement Kondratieff Wave I. — Dépliant. — **II**.

*Video Spaces: Eight Installations*, The Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 21 juin-12 sept. 1995. — Catalogue. — **III**.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Textes mentionnant l'une ou l'autre des œuvres de la présente exposition.

## Textes dans catalogues

## 1993

Assche, Christine van. — «Introduction». — Stan Douglas. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1993. — Aussi en anglais et en allemand — ISBN 2-85850-747-3. — P. 10-13. — I, II

Culley, Peter. — «Ascension : la musique comme emblème et élément dans l'œuvre de Stan Douglas». — Stan Douglas. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1993. — Aussi en anglais et en allemand — ISBN 2-85850-747-3. — P. 74-87. — I, II

D[ouglas], S[tan]. — «Hors-champs 1992». — Stan Douglas. — Traduction par C. R. et M[arion] H[ohlfeldt] — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1993. — Aussi en anglais et en allemand. — ISBN 2-85850-747-3. — P. 125-127. — I

D[ouglas], S[tan]. — «Pursuit, fear, catastrophe: Ruskin B.C. 1993». — Stan Douglas. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1993. — Aussi en anglais et en allemand. — ISBN 2-85850-747-3. — P. 128-139. — II

Royoux, Jean-Christophe. — «Le conflit des communications». — Stan Douglas. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1993. — Aussi en anglais et en allemand — ISBN 2-85850-747-3. — P. 24-39. — I, II

## 1994

«Hors-champs (1992)». — Stan Douglas. — North York : Art Gallery of York University ; Guelph : MacDonald Stuart Art Centre, 1994. — ISBN 0-920810-56-X. — N. p. — I

«Pursuit, fear, catastrophe: Ruskin B.C. (1993)». — Stan Douglas. — North York : Art Gallery of York University ; Guelph : MacDonald Stuart Art Centre, 1994. — ISBN 0-920810-56-X. — N. p. — II

«Stan Douglas». — Stan Douglas. — North York : Art Gallery of York University ; Guelph : MacDonald Stuart Art Centre, 1994. — ISBN 0-920810-56-X. — N. p. — I, II

Douglas, Stan. — «Evening». — Stan Douglas. — London : Institute for Contemporary Arts, 1994. — Repris partiellement sous le titre «Project description» dans *Notion of conflict : a selection of contemporary Canadian art*, Amsterdam : Stedelijk Museum, 1995, ISBN 90-5006-098-6, p. 20. — N. p. — III

Douglas, Stan. — «Hors-champs». — Stan Douglas / Matrix 123. — Hartford : Wadsworth Atheneum, 1994. — Repris dans *Stan Douglas*, London : Institute for Contemporary Arts, 1994. — P. [6-7]. — I

Douglas, Stan. — «Pursuit, fear, catastrophe: Ruskin BC». — Stan Douglas. — London : Institute for Contemporary Arts, 1994. — Dépliant. — N. p. — II

Miller-Keller, Andrea. — «Stan Douglas / Matrix 123». — Stan Douglas / Matrix 123. — Hartford : Wadsworth Atheneum, 1994. — P. [2-6]. — I, II

Sobel, Dean. — «Stan Douglas». — Currents 24 : Stan Douglas. — [Milwaukee : Milwaukee Art Museum], 1994. — P. [2-3]. — I, II

## 1995

«The news is next». — Stan Douglas : Evening : Hors-champs. — Chicago : The Renaissance Society at The University of Chicago, 1995. — P. [3-6]. — I, III

Bélisle, Josée. — «Des instants photographiques aux courants de vraisemblance». — Instants photographiques : œuvres choisies de la collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995. — ISBN 2-551-13522-2. — P. 11-15. — II

Crowston, Catherine. — «Stan Douglas : Pursuit, fear, catastrophe: Ruskin, B.C.». — Kondratieff Wave I. — Banff : Walter Phillips Gallery, 1995. — N. p. — II

Douglas, Stan. — «[Sans titre]». — Spirits on the crossing : travellers to/from nowhere : contemporary art in Canada 1980-94. — Tokyo : Setagaya Art Museum ; Kyoto : The National Museum of Modern Art ; Sapporo : Hokkaido Museum of Modern Art, 1995. — Aussi en japonais, p. 40-42. — P. 145-147. — II

Hasegawa, Yuko. — «The present surfaces : towards nowhere». — Spirits on the crossing : travellers to / from nowhere : contemporary art in Canada 1980-94. — Tokyo : Setagaya Art Museum ; Kyoto : The National Museum of Modern Art ; Sapporo : Hokkaido Museum of Modern Art, 1995. — Aussi en japonais — P. 135-139. — II

London, Barbara. — «Video spaces : eight installations». — Video spaces : eight installations. — New York : The Museum of Modern Art, 1995. — ISBN 0-87070-646-2. — P. 13-27. — I, III

Mignot, Dorine. — «Notion of conflict». — Notion of conflict : a selection of contemporary Canadian art. — Amsterdam : Stedelijk Museum, 1995. — ISBN 90-5006-098-6. — P. 4-11. — III

Riley, Robert R. — «Leave proof : media and public information». — Public information : desire, disaster, document. — San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 1995. — ISBN 0-918471-33-8. — P. 63-69. — III

Weber, John S. — «Stan Douglas». — Public information : desire, disaster, document. — San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 1995. — ISBN 0-918471-33-8. — P. 152-153. — I, III

## Textes dans livres

## 1994

Douglas, Stan. — «Pursuit, fear, catastrophe: Ruskin B.C. (1993)». — Jahresring 41 : Jahrbuch für moderne Kunst. — Sous la direction de Christiane Schneider, 1994. — II

## 1995

«Stan Douglas, Diana Thater : screen off-screen». — Witte de With - Cahier n° 3. — Rotterdam : Witte de With Center for Contemporary Art ; Düsseldorf : Richter Verlag, 1995. — P. 98-101. — I

## Textes dans périodiques

## 1992

Bowen, Lisa Balfour. — «Nine Canadians have works at Documenta». — The Gazette. — (July 18, 1992). — P. J-1. — I

Mays, John Bentley. — «Nine Canadian artists, nine remarkable choices». — The Globe and Mail. — (June 16, 1992). — P. A-12-13. — I

Rhodes, Richard. — «Documenta IX : Kassel ; Germany». — Canadian Art. — Vol. 9, n° 3 (Fall/Sept. 1992). — P. 82-88. — I

Royoux, Jean-Christophe. — «Documenta IX : la tentation de la phrase = The call of the phrase». — Galleries Magazine. — Traduction par Brian Holmes. — N° 50 (Aug./Sept. 1992). — Texte français et anglais. — P. 80-81, 89. — I



## 1993

- Büchler, Pavel. — «Digging it : Stan Douglas at Fotofeis». — *Creative Camera*. — N° 324 (Oct./Nov. 1993). — P. 48-49. — **I**
- Cooke, Lynne. — «Broadcast views : Stan Douglas interviewed by Lynne Cooke». — *Frieze*. — N° 12 (Sept./Oct. 1993). — P. 41-45. — **I, II**
- Douglas, Stan. — «B.C. Provincial Police daily record with reports by constables Huntingdon and Moore». — *Frieze*. — N° 12 (Sept. 1993). — *Projet d'artiste*. — P. 46-47. — **II**
- Laurence, Robin. — «Senses of place : the Vancouver Art Gallery serves up a stimulating exhibition of sculpture and installations». — *The Vancouver Sun*. — (Dec. 4, 1993). — P. D-7. — **II**
- Mays, John Bentley. — «Gift wrap and a yard sale». — *The Globe and Mail*. — (Nov. 13, 1993). — P. C-5. — **II**

## 1994

- «Mit Klios Griffel gezeichnet : Stan Douglas in der Kunsthalle Zürich». — *Neue Zürcher Zeitung*. — (June 9, 1994). — **I, II**
- «[Stan Douglas]». — *De Witte Raaf*. — (Sept. 1994). — **I, II**
- Bermudez de Castro, Mercedes. — «Stan Douglas». — *La Nacion*. — (Abril 1994). — **I, II**
- Castro Florez, Fernando. — «Stan Douglas, la interferencia de la memoria». — *Diario 16*. — (25 abril 1994). — P. 56-57. — **I, II**
- Cork, Richard. — «Unhappy case of nostalgia». — *The Times*. — (Sept. 6, 1994). — *Londres*. — **I, III**
- Cron, Marie-Michèle. — «Même Attila fait la librairie Arttexte». — *Le Devoir*. — (20 janv. 1994). — P. B-8. — **I, II**
- Elwes, Catherine. — «Stan Douglas : ICA London September 2 to October 15». — *Art Monthly*. — N° 180 (Oct. 1994). — *Sous «Reviews»*. — P. 28-29. — **II, III**
- Fargier, Jean-Paul. — «Le comescop'art». — *Art Press*. — N° 187 (janv. 1994). — *Aussi en anglais*. — P. 32-34. — **I, II**
- Fargier, Jean-Paul. — «Stan Douglas : charmants fantômes». — *Le Monde*. — (13 janv. 1994). — *Sous «Arts et Spectacles»*. — P. IV. — **I, II**
- François, Alain-Henri. — «Centre Georges-Pompidou : Stan Douglas». — *Voir*. — (Mars 1994). — **I, II**
- H., F. — «En el curso del tiempo». — *El Pais*. — (4 abril 1994). — P. 27. — **II**
- Kent, Sarah. — «Short circuit». — *Time Out*. — ([Aug. 1994]). — *Londres*. — **II, III**
- Lebert, Muriel. — «Stan Douglas : la situation du spectateur dans l'œuvre». — *Artefactum*. — Vol. 11, n° 52 (Summer 1994). — P. 4-7. — **I, II**
- Marchand-Kiss, Christophe. — «Stan Douglas : le son et l'image». — *Beaux Arts Magazine*. — N° 120 (Févr. 1994). — P. 112. — **I**
- Pontzen, Rutger. — «Plotloze films uit Terminal City». — *Vrij Nederland*. — (24 sept. 1994). — P. 60-63. — **I, II**
- Royoux, Jean-Christophe. — «Résonances : Stan Douglas : Olivier Cadiot». — *Galleries Magazine*. — N° 58 (févr./mars 1994). — *Entrevue*. — *Texte français et anglais*. — P. 46-49, 110-111. — **I, II**
- Sarrazin, Stephen. — «Le cadet de la forêt : Spoorzoeken in het werk van Stan Douglas». — *Metropolis M*. — (Augustus 1994). — P. 27-31. — **I, II**

Schwartz, Ineke. — «Twijfel zaaiende "reclamespots" en video's van Stan Douglas in Witte de With : "Beeldende kunst blijft te vaak op afstand"». — *De Volkskrant*. — (15 sept. 1994). — **I, II**

- Stals, José Lebrero. — «Global art : Stan Douglas». — *Flash Art*. — N° 177 (Summer 1994). — P. 111. — **II**
- Vergne, Philippe. — «Stan Douglas : Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou [...]». — *Parachute*. — N° 74 (avril/mai/juin 1994). — P. 28-29. — **I, II**
- Vogel, Sabine B. — «Lesen auf der Rückseite der Bilder : Lichtspieszenen, Sehgewohnheiten, Spannungsmomente : der Kanadier Stan Douglas in Rotterdam». — *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. — (Sept. 23, 1994). — **I, II**
- Watson, Scott. — «Making history : Vancouver artist Stan Douglas excavates the ruins of the past in search of new utopias». — *Canadian Art*. — Vol. 11, n° 4 (Winter 1994). — P. 30-37. — **I, II, III, IV**

## 1995

- Artner, Alan G. — «Witnessing a television time warp : exhibit takes a look back - via the news». — *Chicago Tribune*. — (May 14, 1995). — P. 24-25. — **I, III**
- Assche, Christine van. — «Stan Douglas». — *Petit Journal*. — N° 31 (sept. 1993/janv. 1994). — *Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou)*. — P. 1, 3. — **I, II**
- Berg, Ronald. — «Das Monodrama im Monitor : der Kanadischer Stan Douglas setzt mit seinen Episoden des Alltags den Zuschauer selbst ins Bild : eine Ausstellung des daad-Stipendiaten im Marstall». — *Tagesspiegel*. — (Feb. 15, 1995). — **I, IV**
- Block, Elizabeth. — «Public information : desire, disaster, document». — *Camerawork*. — Vol. 22, n° 1 (Spring/Summer 1995). — *Sous «Exhibition Review»*. — P. 34-36. — **I**
- Casebere, James. — «Stan Douglas : Mobius strip». — *Blind Spot*. — N° 6 [1995]. — P. [60-65]. — **IV**
- Curtis, Sarah. — «Stan Douglas : Institute of Contemporary Art, London [...]». — *World Art*. — N° 1 (1995). — P. 110. — **I, II, III**
- Gale, Peggy. — «Stan Douglas : Evening and others». — *Parachute*. — N° 79 (juill./août/sept. 1995). — P. 20-27. — **I, III, IV**
- Heartney, Eleanor. — «Video in situ». — *Art in America*. — Vol. 83, n° 10 (Oct. 1995). — P. 94-99. — **III**
- Kaufman, Jason Edward. — «The Carnegie International, Pittsburgh, opens this month : "furniture" and architecture invade the art : the only periodic survey of international contemporary art in the US is a one-man show and that man is curator Richard Armstrong». — *The Art Newspaper*. — N° 53 (Nov. 1995). — P. 12. — **IV**
- Schjeldahl, Peter. — «In love again». — *The Village Voice*. — (Apr. 11, 1995). — **I, IV**
- Stamets, Bill. — «Chicago». — *The New Art Examiner*. — Vol. 23, n° 3 (Nov. 1995). — *Sous «On view»*. — P. 30-31. — **III**
- Tousley, Nancy. — «Turbulent era inspires brilliant show». — *Calgary Herald*. — (Aug. 18, 1995). — P. D-7. — **II**
- Vogel, Sabine B. — «Die Sprachen der Medien : Interview mit Stan Douglas von Sabine B. Vogel». — *Artis*. — (Feb./März 1995). — P. 28-31. — *Repris partiellement dans Zitty (März 1995), sous le titre «Fehlgeschlagene Utopien : Interview mit dem Videokünstler Stan Douglas», p.76-78 — I, II*
- Vogel, Sabine B. — «Zürich : Stan Douglas : Kunsthalle». — *Artforum*. — *Traduction par Charles V. Miller*. — Vol. 33, n° 5 (Jan. 1995). — *Sous «Review»*. — P. 95. — **I, II**

---

LISTE DES ŒUVRES \*

**Hors-champs, 1992**

2 vidéodisques NTSC stéréo,  
2 lecteurs de vidéodisques, 2 projecteurs vidéo,  
1 dispositif de synchronisation pour lecteurs de vidéodisques,  
1 amplificateur stéréo, 4 haut-parleurs, 1 écran en plexiglass de  
274,3 x 213,4 cm; édition de deux

Noir et blanc, son stéréo, 13 min 40 s (par cycle)  
Production : Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou, Paris

Dimensions variables  
Surface minimale d'exposition : 305 x 579 x 579 cm

**Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, B.C., 1993**

1 film 16 mm noir et blanc avec piste sonore optique, format  
SMPTE, fichier MIDI, projecteur 16 mm, 1 dispositif de boucle,  
1 dispositif d'interface SMPTE-MIDI, 1 logiciel Sequencer Vision 1 44,  
1 ordinateur Macintosh, 1 piano Yamaha Disklavier Grand,  
1 écran de 396,2 x 304,8 cm; édition de deux

Noir et blanc, son, 14 min 50 s (par cycle)  
Production : Stan Douglas et la Fondation Cartier, Paris

Dimensions variables  
Surface minimale d'exposition : 443 x 573 x 640 cm

**Evening, 1994**

3 vidéodisques, 3 lecteurs de vidéodisques, 1 dispositif de  
synchronisation de lecteurs de vidéodisques,  
3 projecteurs vidéo, 3 égalisateurs paramétriques,  
2 amplificateurs stéréo, 3 haut-parleurs à réflexion parabolique,  
3 écrans de projection de 229 x 305 cm (chacun); édition de deux

Couleur, son, 14 min 52 s (par cycle)  
Production : The Renaissance Society at the University of Chicago

Dimensions variables  
Surface minimale d'exposition : 374 x 1159 x 732 cm

**Der Sandmann, 1994**

2 films 16mm noir et blanc identiques avec bandes sonores  
optiques, projetés en boucle, 2 projecteurs 16 mm synchronisés,  
2 dispositifs de boucle, 1 amplificateur stéréo, 6 haut- parleurs,  
miroirs, 1 écran de 366 x 244 cm; édition de deux

Noir et blanc, son, 9 min 50 s (par cycle)  
Production : Bohlen Foundation et le Deutscher Akademischer  
Austauschdienst, pour la Biennale du Whitney Museum ,1995

Dimensions variables  
Surface minimale de l'installation : 366 x 488 x 902 cm

\*Avec l'aimable permission de l'artiste et  
de la galerie David Zwirner, New York.



