



Eleanor Bond



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ::

Eleanor Bond

Sandra Grant Marchand

avec une contribution de

Johanne Sloan

du 28 mai au 13 septembre 1998

Musée d'art contemporain de Montréal

Eleanor Bond

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal
et présentée du 28 mai au 13 septembre 1998.

Conservatrice : Sandra Grant Marchand
Documentation biobibliographique : Élane Bégin, Sandra Grant Marchand
Secrétariat : Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation
et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan
Traduction : André Bernier, Susan Le Pan
Conception graphique : Épicentre communication globale
Impression : Imprimerie Quad

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, 1998

Dépôt légal : 1998
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-18959-4

Données de catalogage avant publication (Canada)

Grant Marchand, Sandra. Eleanor Bond. Catalogue d'une exposition tenue
au Musée d'art contemporain de Montréal du 28 mai au 13 septembre 1998.
Comprend des réf. bibliogr. Textes en français et en anglais.

ISBN 2-551-18959-4

I. Bond, Eleanor, 1948- -Expositions. I. Bond, Eleanor, 1948- . II. Sloan,
Johanne. IV. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

ND249.B5576G72 1998 759.11 C98-940680-1F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation,
de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour
tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage,
par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique,
en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans
l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal,
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Le Musée d'art contemporain de Montréal tient à remercier la Winnipeg Art
Gallery, Winnipeg et la MacKenzie Art Gallery, Regina, de leur collaboration.

Eleanor Bond souhaite remercier le Conseil des Arts du Canada, le ministère
des Affaires étrangères et du Commerce international, le Conseil des Arts
du Manitoba, le Conseil des Arts de Rotterdam et Witte de With, center
for contemporary art, Rotterdam.

Toutes les photographies des œuvres ont été prises par Sheila Spence

Couverture : *An Endless City: Cozy Living for a Large Population* (détail), 1997

T a b l e d e s m a t i è r e s

A v a n t - p r o p o s	
Marcel Brisebois	5
I m a g i n e r l a v i l l e	
Sandra Grant Marchand	7
Œ u v r e s	14
P e i n d r e l a v i l l e , p e i n d r e l a m u t a b i l i t é	
Johanne Sloan	25
L i s t e d e s œ u v r e s	32
I m a g i n i n g t h e C i t y	
Sandra Grant Marchand	33
P a i n t i n g t h e C i t y , P a i n t i n g M u t a b i l i t y	
Johanne Sloan	38
B i o b i b l i o g r a p h i e s é l e c t i v e	42



A v a n t - p r o p o s

M a r c e l B r i s e b o i s

Le Musée d'art contemporain de Montréal présente des peintures d'Eleanor Bond qui font partie de trois séries intitulées *Social Centres*, *Cosmoville* et *Some Cities*. Les œuvres peuvent être considérées comme appartenant au genre de paysage urbain qui a connu un essor important à la Renaissance. Dans l'étude qu'il a consacrée à ce chapitre de l'histoire de l'art, Ernst Gombrich a montré qu'avant sa création sous forme d'image, un paysage a été précédé par une idée. Cette conception rejoint celle du géographe J. Wreford Watson selon lequel « la géographie d'un pays est en dernier ressort la géographie de l'esprit ». En d'autres termes, tout paysage urbain est chargé de connotations socio-politiques. Voilà donc, étalées sur les murs du Musée, les toiles « non tendues » – à la manière des cartes géographiques hollandaises du XVII^e siècle –, les représentations mentales d'espaces urbains conçus par une artiste du Manitoba. Elles n'offrent pas le spectacle de la vie urbaine et de ses multiples activités commerciales ou civiques. Elles n'exaltent pas non plus, à la manière des peintures impressionnistes, la ville comme lieu d'échanges sociaux, tantôt violents, tantôt agréables et divertissants. Elles traduisent plutôt, en même temps que le caractère tentaculaire des nouvelles agglomérations urbaines, la vacuité des espaces créés par des architectures fantasmagoriques, derniers reliquats d'une trace d'activité humaine. Les villes que nous présente Eleanor Bond sont des villes-mondes, des villes quelconques qu'on peut nombrer mais qui échappent à une dénomination porteuse de sens et d'histoire. À ce titre, elles nous interrogent sur nos modes de sociabilité et, finalement, sur nous-mêmes.

5

Le Musée tient à remercier celles et ceux qui ont collaboré à cette exposition et, notamment, madame Johanne Sloan qui, depuis quelques années déjà, est attentive au travail d'Eleanor Bond, la commissaire de cette exposition, madame Sandra Grant Marchand, et l'artiste elle-même, pour sa collaboration à la réalisation de ce projet. L'exposition n'aurait pu avoir lieu sans l'appui du ministère de la Culture et des Communications du Québec et sans la contribution du Conseil des Arts du Canada auxquels le Musée exprime sa reconnaissance. Enfin, le Musée tient à exprimer sa gratitude envers les amateurs d'art qui, par leur visite, manifesteront à l'artiste et au Musée leur intérêt et leur appui.



I m a g i n e r l a v i l l e

S a n d r a G r a n t M a r c h a n d

Les tableaux d'Eleanor Bond évoquent d'emblée les possibilités de l'imaginaire en peinture. Ses toiles non tendues, aux dimensions imposantes, aux effets chromatiques et aux perspectives déroutantes, rappellent les voies hardies d'une pratique picturale fondée sur la poursuite d'un questionnement probant. La peinture de Bond est avant tout projet issu d'une conscience aiguë des conditions socio-économiques du temps. Elle révèle des territoires de préoccupations émanant d'une réflexion sur la société actuelle. Elle est site de problématiques pressantes.

Depuis les séries de tableaux et de dessins¹ des années 80 jusqu'aux œuvres les plus récentes, l'artiste conçoit, à travers des images et des titres de facture narrative, la représentation d'un espace social, un espace de la ville où le chaos s'estompe et se transmue. Les réalités sociales et économiques, culturelles et politiques, traversent et façonnent la couche picturale, elles sont la matière d'où surgissent des paysages urbains réinventés. Dès 1988, Bond écrivait, au sujet des environnements fictifs de la série *Work Station*, qu'ils traduisaient « une vision à la fois intérieure et extérieure », qu'ils étaient « tout à la fois le reflet d'une expérience intime et d'une perspective politique² ». Tout récemment, à propos d'un tableau³ de sa dernière série, elle précisait : « J'ai voulu construire un espace plus ambigu, un espace cérébral, un espace intérieur

7

qui semblait correspondre à une voûte souterraine de l'esprit⁴... » Cette ambivalence de la représentation, cette quête d'une osmose entre un espace public (architectural, environnemental, communautaire) et un espace davantage intérieurisé (psychologique, émotif, voire intuitif) dessinerait, chez Bond, le déroulement d'un parcours pictural scandé de corpus distincts. Les tableaux d'envergure, réunis à l'occasion de cette première exposition individuelle d'Eleanor Bond au Musée d'art contemporain de Montréal, participent de ce leitmotiv, qui est l'écho d'une approche créatrice, soutenue et engagée.

8

L'œuvre tout entier de Bond est marqué de l'équilibre précaire entre la représentation d'un univers familier, empreint des aléas d'une société post-industrielle, technologique, et la figuration d'un monde irréel, dont l'emprise serait du domaine de l'imaginaire. D'aucuns signaleront la tension entre l'utopie⁵ et la vision d'un avenir sombre, tension caractéristique des « paysages peints » de Bond. L'aspect futuriste de ces lieux fictifs retient certes l'attention, tout autant d'ailleurs que les particularités des structures sociales actuelles qu'ils signalent. Bond entretient l'ambiguïté et reconnaît, à l'intérieur de chacune des séries qu'elle réalise, le registre des idées et des contradictions qui s'y accumulent, l'ordre des points de vue et des débats qui s'y manifestent. « Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui... », écrivait Gilles Deleuze, « or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement⁶... » Si bien que la multiplicité des idées et des images de toutes sortes, qui composent l'environnement personnel de Bond et qui nourrissent son engagement social et artistique, foisonne déjà sur la surface blanche de ses immenses toiles. Elle dira que l'acte de peindre lui permet d'explorer « ce qui n'est pas de ce monde tangible », et son travail de peintre débutera, comme l'induit Deleuze, au moment où elle aura « vidé », « désencombré » et « nettoyé⁷ » la toile vierge.

Les œuvres des grandes séries de Bond, regroupées dans l'exposition, sont exemplaires de l'approche picturale inhérente à l'élaboration de ses thèmes majeurs, centrés sur les notions de communauté et d'environnements construits. Les tableaux, qu'elle définit comme des « projections visuelles d'idées » (les siennes et celles des autres), conduisent en quelque sorte ses intentions, ils entissent les liens et les stratégies formelles. La présentation, dans leur intégralité, des séries *Cosmoville*, réalisée à Rotterdam en 1995, et *Some Cities*, produite à Winnipeg en 1997-1998, cristallise pour le public les divers concepts, reliés principalement à l'urbanisme et à l'architecture, que module en symbiose la vision de Bond. Également présents dans le parcours de l'exposition, des tableaux extraits de la série *Social Centres* de 1989-1991 suggèrent quelques repères dans la genèse des environnements fictifs de l'artiste.

Si les titres des séries *Social Centres*, *Cosmoville* et *Some Cities* circonscrivent, de manière laconique, les thématiques de prédilection de Bond, ce sont des récits complexes qui habitent chacune des toiles. Les territoires inconnus auxquels nous convient les œuvres individuelles, dans leur matérialité évanescence et leur monumentalité même, sont les lieux de narrations fragmentées, parfois ambiguës, presque éphémères. *Social Centres* est le prisme à travers lequel la transformation de l'environnement social devient possible, elle est représentation spéculaire de projets collectifs et d'espaces publics reconstitués. Les scènes illusoire d'une architecture organique (le parc résidentiel), ou encore d'un site naturel remanié (le parc pour femmes) seraient l'antidote de « l'agonie du réel », de la dissolution de la réalité dans le « simulacre⁸ » de la culture technologique. Elles restitueraient un espace social ancré dans le rêve et le multidimensionnel, elles recréeraient des géographies imaginaires de pluralisme communautaire et d'environnements restaurés. Ces formes inventées, symboliques ou non, rendent possible l'existence d'espaces partagés de loisirs et de travail, de résidence et de vie. Réminiscence de projets architecturaux fantastiques ?

Social Centres signale ainsi le paradoxe de ces « images flottantes », de « cet espace contemplatif de l'objet statique¹⁰ ». À travers l'artifice des données picturales figurent le regard percutant de Bond, ses propositions et ses stratégies pour l'enracinement d'un espace communautaire à la mesure des besoins et des changements sociaux du présent.

Dans la série qu'elle intitule métaphoriquement *Cosmoville*, Bond se concentre davantage, et pour la première fois, sur un lieu spécifique. Composé de quatre tableaux grandioses, réalisés par l'artiste au cours d'une résidence de quelques mois à Rotterdam, l'ensemble traite en contrepoint des questions relatives aux enjeux sociaux du développement technologique d'une ville. Bond fonde ce projet sur l'observation et l'analyse des phénomènes de reconstruction et de planification urbaine qui ont marqué l'après-guerre néerlandais, en particulier dans la ville portuaire dévastée de Rotterdam. Elle y examine la conception moderne du progrès et la manière dont se cimente, dans la conjoncture socio-économique de ce pays, la dépendance vis-à-vis de la technologie. Le pragmatisme des Pays-Bas, l'organisation rationnelle des étendues urbaines comme des structures sociales, suscitent en elle des considérations sur les notions d'utopie et de nouveauté, comme signes de la modernité. Sapées par les remises en question récursives de la pensée utopiste au cours de ce siècle (les discours sur la fin des utopies¹¹), ces notions interviennent dans l'univers fictif de Bond comme composantes des réalités techno-industrielles de Rotterdam et de sa périphérie.

À l'instar de la série précédente, *Cosmoville* est constituée de propositions visuelles diverses qui s'enchevêtrent d'une toile à l'autre en maintenant l'ambivalence des significations. Bond dira de ce projet qu'il aura été l'occasion pour elle « d'être confrontée au concret », qu'il lui aura permis « d'utiliser des constructions réelles pour la création de constructions artificielles ». À cet effet, les tableaux de la série « ne représentent pas », ils transposent plutôt les figures possibles d'un territoire, réel et imaginaire. La pensée de Bond s'y grave au diapason de la réalisation de chacune des œuvres.

Le tableau intitulé *South Side, The Frontier of the New Europe and the Sunny South* (cat. 3) campe, dans une perspective axonométrique, la géographie sociale du lieu. Première œuvre de la série, cette « projection picturale » posait pour Bond les paramètres de l'iconographie qu'elle forgerait en regard de Rotterdam. Lieu de transformation incessante, dichotomie des zones industrielles et résidentielles, frontière de la nouvelle Europe, les espaces de référence de *South Side...* révèlent la manière dont l'artiste entend concilier réalité et fiction. Sa perception de la ville, les idées que celle-ci provoque, l'appréhension du mode de penser et d'être des Néerlandais, tous ces éléments de la quotidienneté de Bond se concentrent et basculent ici dans le champ pictural. « La pensée artistique, en peinture, rompt, par ses artifices visuels, avec l'usualité des regards... », énonçait Marc Le Bot. « Elle fait apparaître tout réel comme autre, en sa réalité, que tout "sens" qu'on lui donne¹²... » Les architectures peintes

de Bond ne s'approprient ni mimétisme photographique (une photographie aérienne aurait servi à l'artiste pour *South Side...*), ni rendu réaliste. Par leur caractère signalétique inextricable, elles renvoient à la confluence d'un espace pictural et social. Les configurations de Rotterdam et de la Meuse s'exhibent dans l'amplitude vertigineuse des contrastes colorés, et cet environnement « énigmatique¹³ », laissant poindre ses propres effets de peinture, nous engage dans le scénario de ce qu'Andreas Huyssen désignerait comme l'« indestructible » et « irrépressible¹⁴ » imagination utopique.

L'émergence de structures sociales fictives est inscrite au cœur de *Cosmoville*. Le commentaire plastique de Bond ainsi que sa réflexion critique prennent racine dans l'attention qu'elle porte à l'inexorable mutation de la ville, là où les formes modernes et postmodernes de l'architecture et de l'urbanisme s'entremêlent, se chevauchent et se succèdent, dans une complexité aujourd'hui croissante. Ses propositions picturales célèbrent cependant, pour le présent, des univers qui ne sont ni « cité de verre et d'acier », ni « cité fantôme de médias et d'information¹⁵ ». Elles définissent des environnements renouvelés et rappellent d'une manière autre les énoncés des titres : *L'activité de l'arrière-port est régénérée par le Jardin Botanique Universel, construit avec des matériaux recyclés de la Cité de Verre* (cat. 5), ou encore *Sur l'extension de la Maasvlakte, Rotterdam établit une colonie satellite qui fonctionne comme un œil et un bras prothétiques, englobant l'activité internationale de l'Europoort dans le regard et l'étreinte de la ville* (cat. 6). Bond traduit ainsi les possibilités de transformation qu'elle imagine pour une topographie fictive de la ville. Les récits géo-économiques qu'elle esquisse dans l'espace discursif des titres naissent et se réalisent dans l'espace de la peinture. La représentation construit d'une certaine manière la « ville globale » – sous-entendue dans la conjonction cosmos-ville –, elle invente ces lieux de concomitance entre des projets économiques et écologiques, entre des environnements urbains et périphériques, entre des sites naturels et culturels.

Les tableaux *South Side...*, *Activity in the Inner Harbour...* et *On the Maasvlakte Extension...* réhabilitent l'espace de la ville. Bond y interroge et y réinterprète les antinomies, conjuguant et entrecroisant, dans des contours voilés, zone industrielle et projet d'habitations, activité portuaire et jardin botanique universel, zone de déchets toxiques et colonie satellite. Un territoire social – architectural et urbain – prend corps dans l'espace aérien de la représentation, et cette perspective englobante, dans des toiles de très grandes dimensions, crée chez le spectateur le sentiment de pénétrer virtuellement l'image. Un autre tableau, le deuxième que Bond a réalisé dans la série *Cosmoville*, offre au regard une même perspective panoptique, cette fois d'une cité souterraine : *Rotterdam met au point des technologies nouvelles pour l'éco-cité souterraine, un environnement pourvu d'air pur, d'eau pure et d'un ensoleillement quotidien abondant* (cat. 4). Bond conçoit ce que représenterait la création – grâce aux technologies – d'un « lieu fantastique ou impossible » qui préfigurerait l'organisation sociale à la fin du millénaire. La cité écologique souterraine devient tangible dans ce vaste espace pictural aux formes architecturales amplifiées – triomphe utopique de l'ingénierie néerlandaise sur les forces de la nature.

Le concept d'un espace souterrain, communautaire, inhérent à l'œuvre *Rotterdam Pioneers New Technologies...*, est repris par l'artiste dans la réalisation du premier tableau de la série nouvelle intitulée *Some Cities*. L'œuvre *Shared Space in the Underground City* (cat. 7) se fonde en effet sur les notions de protection et de sécurité, d'anxiété également, qui sont universellement associées à l'espace souterrain. « Où pourrait-on concevoir la réalité et le mythe, la banalité et le mystère, le refuge et la menace si étroitement liés que sous la terre¹⁶ ? » Les cavernes et les catacombes, les bunkers et les mines, les tunnels et les tranchées continuent d'exercer infailliblement leur pouvoir sur l'imagination de l'homme. Et nul doute que le tableau de Bond aura été construit sur les réminiscences de l'émerveillement et de l'angoisse que procure la proximité de la terre. Bond dira qu'il s'agit de « la première toile présentant une perspective en contre-plongée plutôt qu'une vue aérienne ». Faut-il y lire l'intention de situer le spectateur dans la profondeur d'un espace intérieur, fût-il caverneux, ou ayant l'aspect de l'arène publique ? Et comment interpréter l'impression de décentrement et d'ambiguïté que procurent ces formes organiques, quasi végétales, et ce balayage concentrique de structures vaporeuses d'une construction urbaine indéterminée ?

Si Paul Virilio nous remet en mémoire que l'architecture est « un instrument de mesure, une somme de savoir capable, en nous mesurant à l'environnement naturel, d'organiser l'espace et le temps des sociétés¹⁷ », les lieux allégoriques de Bond, sous terre et sans horizon, deviennent l'expression du paradoxe contemporain. Les technologies qui, autrefois, devaient concourir au bien-être de l'homme, le protégeant contre la menace de désastres naturels, deviennent elles-mêmes, depuis l'ère moderne, sources de désastres écologiques. Selon Rosalind Williams, « la peur qui éclate au xx^e siècle n'est pas tributaire de ce que la nature peut faire à l'homme, mais plutôt de ce que l'homme peut faire à la nature¹⁸ ». « L'imagination du désastre¹⁹ », pour reprendre les termes de Susan Sontag, prend la forme, durant notre siècle, d'une quête de sécurité face à un environnement de plus en plus technologique. En ce sens, l'effervescence de « l'imagination souterraine » ainsi que l'exploitation de « la réalité souterraine²⁰ » sont exemplaires, en ce qu'elles permettent de scruter les effets répétitifs et profonds du progrès technologique sur l'environnement physique et social. Et c'est ici que la cité souterraine de Bond nous envoûte : l'artiste peint un environnement fantastique qui laisse entrevoir les soubresauts d'une perspective apocalyptique – n'allons-nous pas inéluctablement vers la consolidation d'un univers technologique ? – dans ce ventre de la terre où se donnent libre cours la « passion du chaos » et la « nostalgie du désastre²¹ », fatalement générateurs d'une transformation des consciences.

1 2

Imprégnées de la vision d'une « cité souterraine » comme « espace communautaire » (cat. 7) ou de celle d'une « ville sans fin » offrant une « vie confortable » (cat. 8), les vastes toiles de *Some Cities* demeurent peuplées de mondes irréels. Les références à l'architecture, mitigées dans *Shared Space...* (la proposition pour la gare de Zeebrugge), deviennent plus explicites dans *An Endless City: Cozy Living for a Large Population* (cat. 8) (allusions au *Monument à la III^e Internationale* de Vladimir Tatline, aux *Arcologies* de Paolo Soleri – projets futuristes de mégastructures écologiques –, à la *Maison sans fin* de Frederick Kiesler). Ces icônes des temps révolutionnaires et modernes contribuent à la véracité d'une image qui paraît sortie d'un film de science-fiction et viennent ancrer la scène dans un apparent vacuum fantaisiste. Bond parlera de « l'attrait et de la séduction de la possibilité d'expérimenter un monde qui aurait changé si radicalement qu'il détiendrait le potentiel d'une régénération sociale ». Les voies futuristes qu'elle inscrit dans *An Endless City...*, puisant aux dessins et aux réalisations de visionnaires, réinstaurent en quelque sorte l'optimisme, qu'elle sait aujourd'hui être velléité.

D'autres œuvres suivront (au moment de notre visite à son atelier à Winnipeg, Bond n'avait terminé que deux tableaux de la série). D'autres espaces picturaux réinventeront l'espace social de la cité, sa sphère publique, son paysage urbain. D'autres villes, Detroit, Winnipeg, São Paulo, s'immisceront dans ces toiles pour sonder l'idéalisme périmé des rêves d'utopie : par cette œuvre inachevée, en grisaille, qui récupère les idéaux d'antan d'une architecture de l'avenir (Constant et sa « nouvelle Babylone », Ron Herron et ses villes ambulantes, le groupe Archigram et la Plug-in City, et Kurokawa) et les confronte au phénomène d'exode qui prévaut dans de nombreuses villes depuis les années 60, ou par cette œuvre embryonnaire qui illumine par contraste les enceintes urbaines qui s'étalent désormais au cœur des centres-villes dépeuplés ?

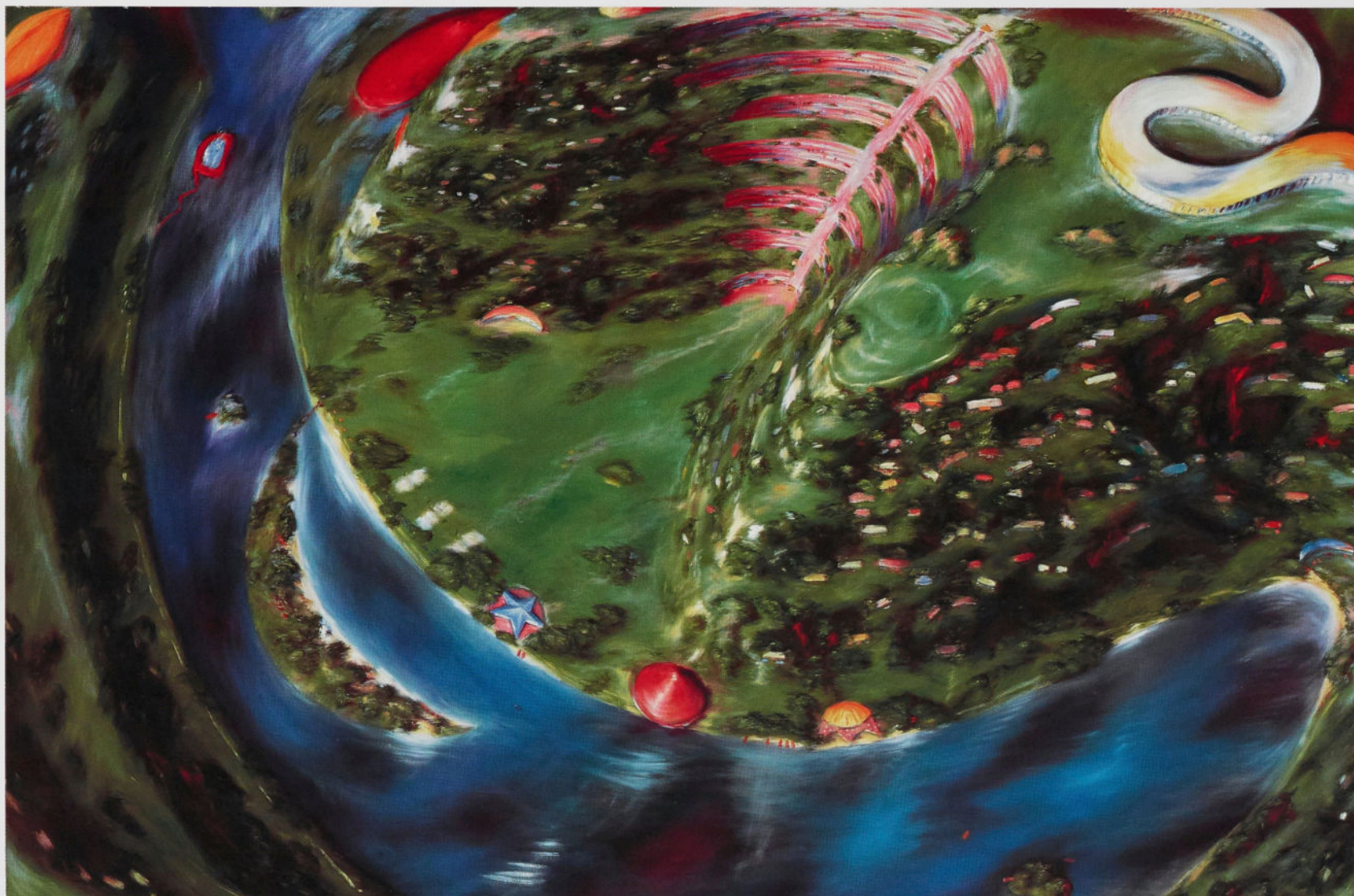
« Comme un écho de l'appel à l'utopie sociale, comme un mirage de l'existence du désir collectif, l'image de la ville pénètre le paysage domestique²². » Nous pourrions consentir, devant cette remarque de Susan Buck-Morss sur l'impact de la globalisation du cyberspace, à ce labyrinthe d'images médiatiques qui modèle subrepticement notre rapport avec l'espace de la ville. Nous pourrions aussi croire à la possibilité d'y substituer l'expérience de la ville, de ses conflits, de ses transformations, de sa mobilité, de ne pas acquiescer à son effritement comme structure signifiante de vie communautaire. Devant les toiles d'Eleanor Bond, nous nous prenons à imaginer ces villes, à habiter ces paysages, nous rappelant, à l'instar d'Anthony Vidler, qu'« aucun espace ou structure ne peut créer un chez-soi, là où aucun chez-soi ne peut exister²³. »

1. La série intitulée *Work Station* (1984-1988) comprend neuf gouaches et huit tableaux. La série *Social Centres* (1989-1991) réunit huit tableaux.
2. Eleanor Bond, « Artist Statement », dans *Work Station, Eleanor Bond*, Grace Eiko Thomson, Winnipeg, Gallery I.I.I., The University of Manitoba, 1988, p. 46. (Notre traduction)
3. Il s'agit du tableau intitulé *Shared Space in the Underground City*, 1997. Tiré de la série *Some Cities*, 1997-1998.
4. Cette citation d'Eleanor Bond et celles qui suivent sont tirées de conversations avec l'artiste enregistrées à son atelier, à Winnipeg, les 17 et 18 février 1998. (Notre traduction)
5. Voir à ce sujet les textes de Shirley Madill, Johanne Sloan et Anne Brydon, dans *Social Centres, Eleanor Bond*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1993.
6. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, collection « La Vue le Texte », dirigée par Harry Jancovici, 1981, p. 57.
7. *Ibid.*
8. Les termes sont empruntés à Andreas Huyssen, « Memories of Utopia », dans *Twilight Memories, Marking Time in a Culture of Amnesia*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 90. Huyssen explicite la position de Jean Baudrillard en regard des discours de la fin des utopies.
9. On pense aux dessins et réalisations de visionnaires tels Paolo Soleri, Ron Herron ou Buckminster Fuller.
10. Eleanor Bond, « Interviewed by Joan Borsa », dans Judith Mastai, *Women & Paint*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1995, p. 31. (Notre traduction)
11. Voir à ce sujet Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 85-101.
12. Marc Le Bot, « L'art n'a ni sens ni valeur », *Etc Montréal*, printemps 1989, p. 23.
13. Le terme est emprunté à Marc Le Bot, *ibid.*
14. Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 86.
15. Termes cités dans Stephen Graham, « Imagining the Real-Time City », dans *Imagining Cities*, sous la direction de Sallie Westwood et John Williams, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 31. (Notre traduction)
16. Seidel, Stuch, Klings, *Unterwelten*, 1993, p. 9. (Notre traduction)
17. Paul Virilio, « La Ville surexposée », dans *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 24.
18. Rosalind Williams, « The Underground and the Quest for Security », dans *Notes on the Underground*, Cambridge, MIT Press, 1990, p. 190. (Notre traduction)
19. Susan Sontag, « The Imagination of Disaster », dans *Against Interpretation*, p. 294, cité dans Rosalind Williams, *op. cit.*, p. 189.
20. *Ibid.*, p. 204.
21. George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, repris dans la coll. « Folio-Essais », 1990, p. 21 et 31.
22. Susan Buck-Morss, « The City as Dreamworld and Catastrophe », dans *October 73*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 25 (Notre traduction)
23. Anthony Vidler, « Bodies in Space / Subjects in the City: Psychopathologies of Modern Urbanism », *Differences*, 5 (3), p. 48. Cité dans Sallie Westwood et John Williams, *op. cit.*, p. 200. (Notre traduction)



(fig. 1) *Rock Climbers Meet with Naturalists on the Residential Parkade, 1989*
Tirée de la série *Social Centres, 1989-1991*
Collection MacKenzie Art Gallery, Regina
Acquise avec à l'aide des amis d'Ian Phillips,
à la mémoire de ce dernier
(œuvre non exposée)

(cat. 2) *The Women's Park at Fish Lake Provides Hostels, Hotels and Housing, 1990*
Tirée de la série *Social Centres, 1989-1991*



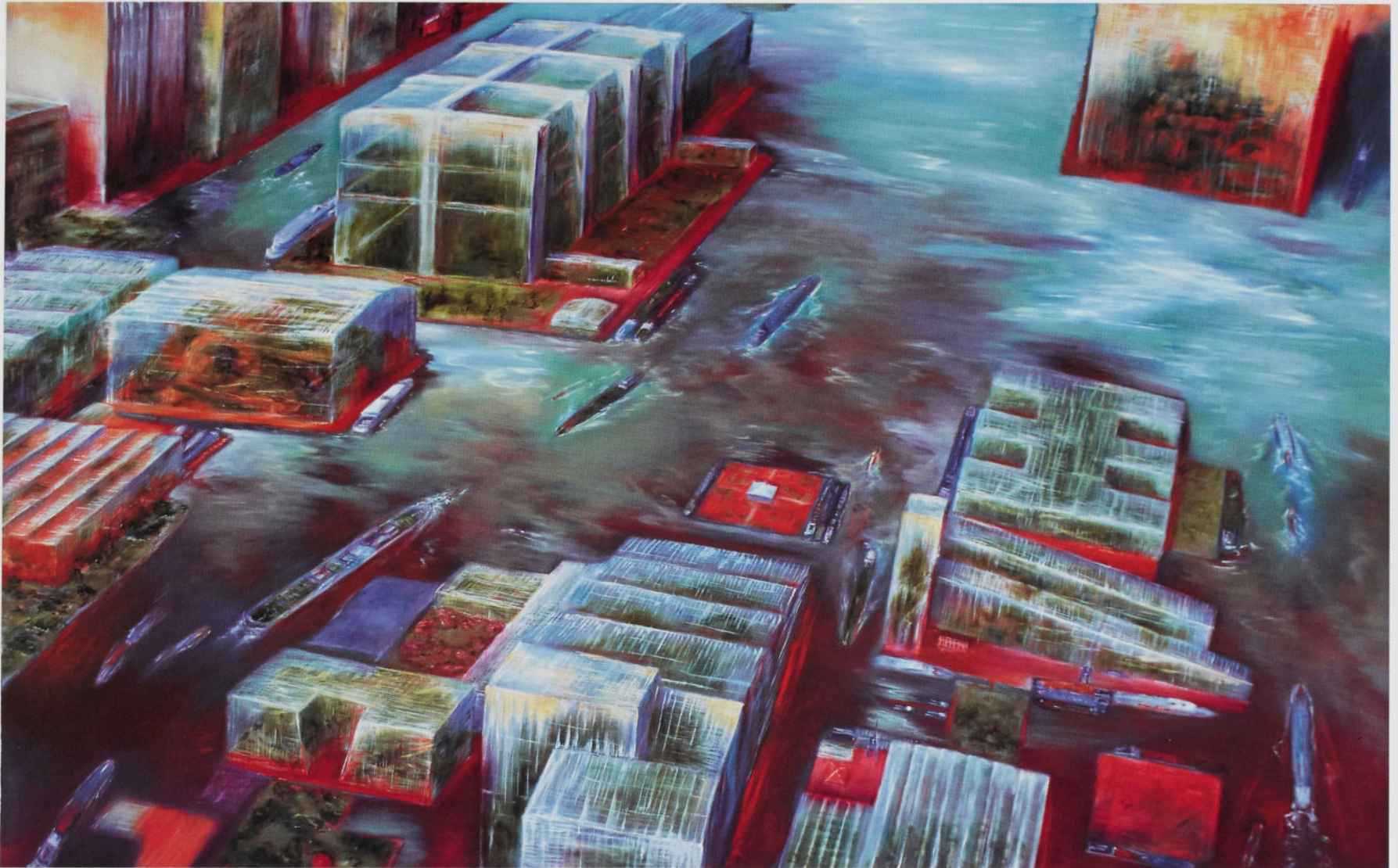


(cat. 3) *South Side, The Frontier of the New Europe
and the Sunny South, 1995*
Tirée de la série *Cosmoville, 1995*



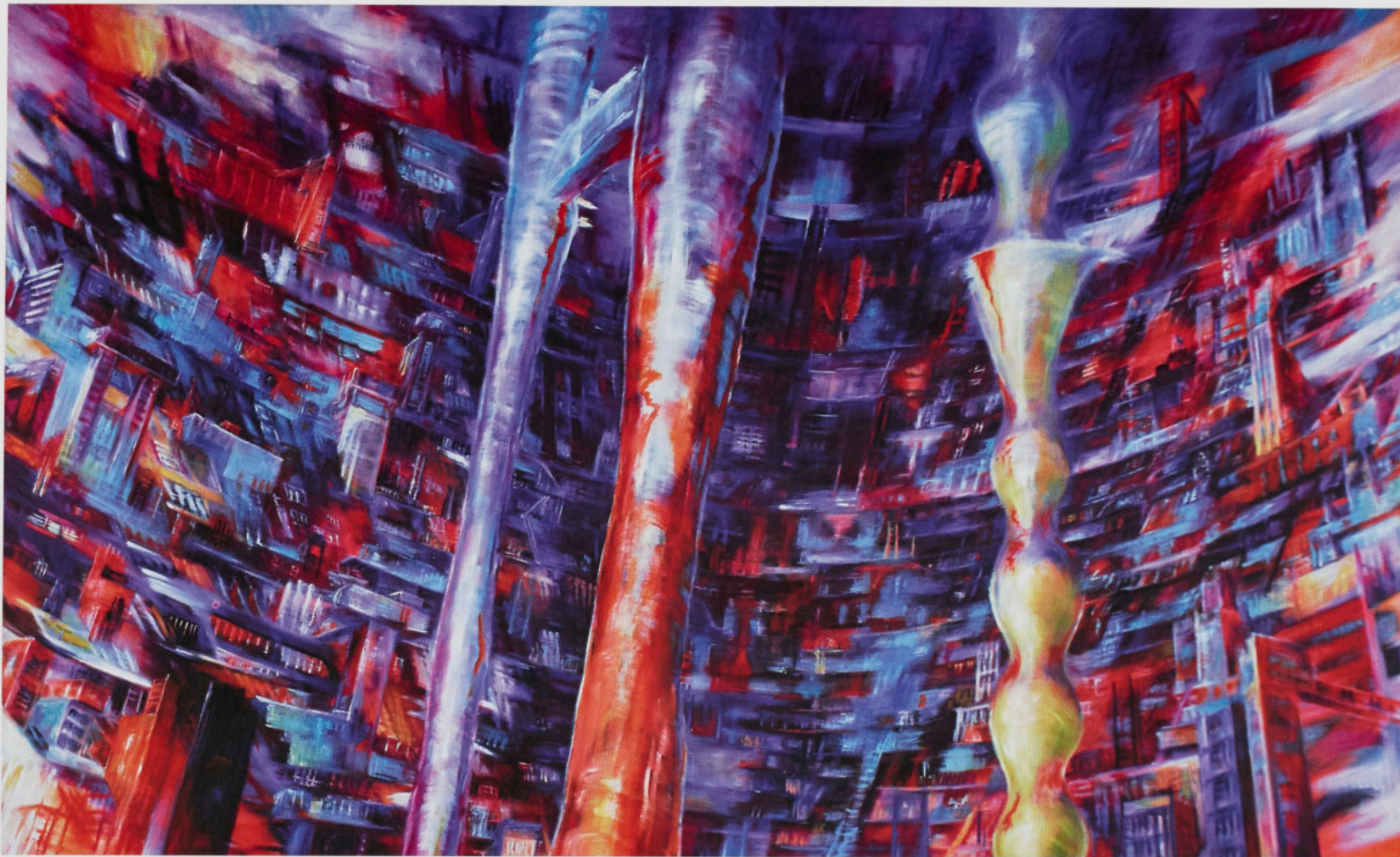
(cat. 4) *Rotterdam Pioneers New Technologies for the Subterranean Eco-Suburb, an Environment with Clean Air, Clean Water and Abundant Daily Sunshine, 1995*
Tirée de la série *Cosmoville, 1995*
Collection Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
Acquisée avec l'aide du York-Wilson Endowment Award, administré par le Conseil des Arts du Canada

(cat. 5) *Activity in the Inner Harbour is Regenerated by the World Botanical Garden,
Constructed with Recycled Materials from the Glass City, 1995*
Tirée de la série *Cosmoville, 1995*





(cat. 6) *On the Maasvlakte Extension, Rotterdam Establishes a Satellite Colony Which Functions as a Prosthetic Eye and Arm, Enclosing the International Activity at Europoort within the Sight and Embrace of the City, 1995*
Tirée de la série *Cosmoville*, 1995

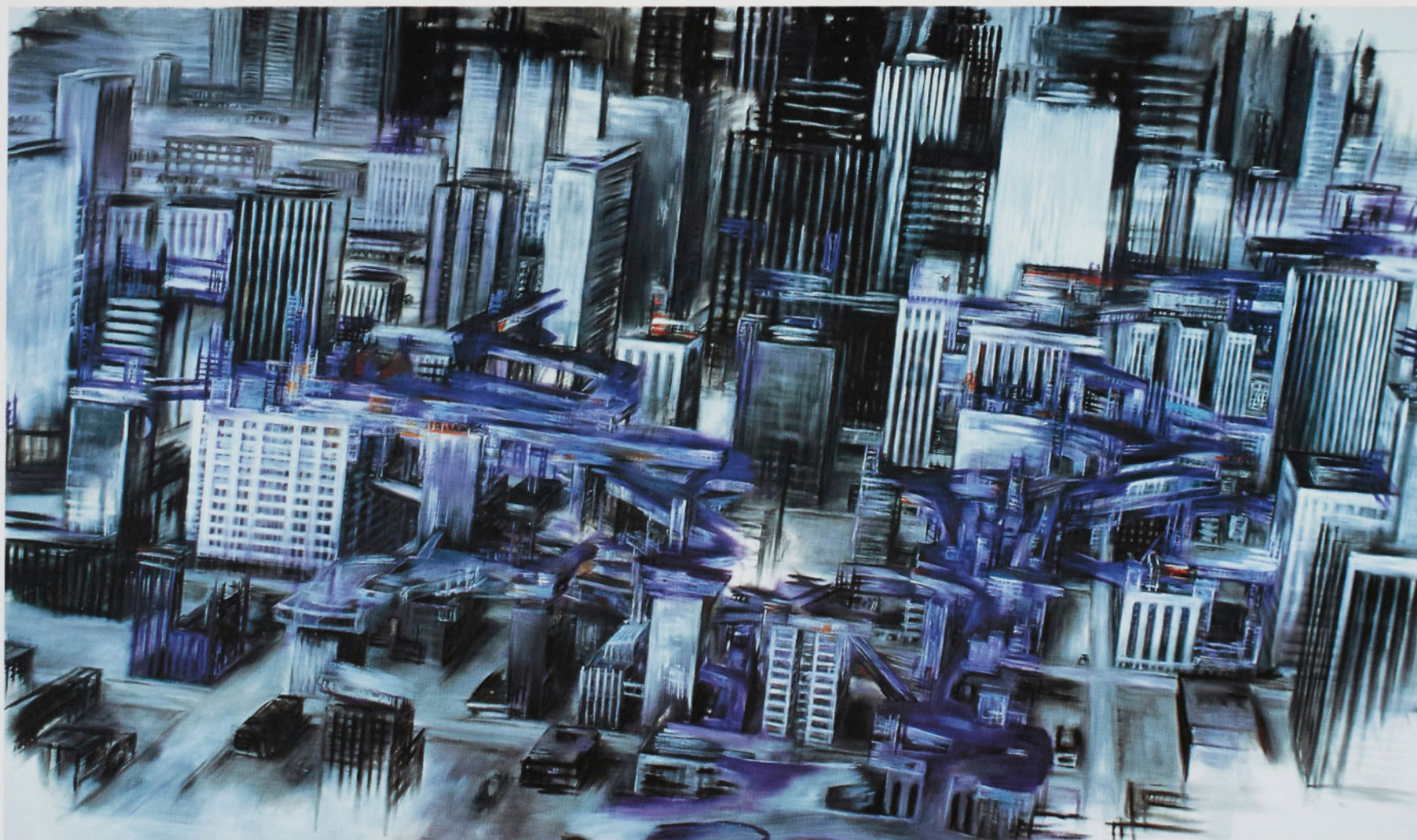


(cat. 7) *Shared Space in the Underground City*, 1997
Tirée de la série *Some Cities*, 1997-1998



(cat. 8) *An Endless City: Cozy Living for a Large Population*, 1997
Tirée de la série *Some Cities*, 1997-1998

(cat. 9) *Elevated Living in a Community-Built Neighbourhood*, 1998
Tirée de la série *Some Cities*, 1997-1998





P e i n d r e l a v i l l e , p e i n d r e l a m u t a b i l i t é

J o h a n n e S l o a n

La plupart d'entre nous parcourent la ville en suivant des sillons déjà profondément creusés, à l'intérieur d'une structure dense où sont noyées nos vies individuelles. De temps à autre l'occasion nous est donnée de voir la métropole sous forme de plan, ou de profil architectural, mais ces scènes figées semblent éloignées des désirs et des pulsions intimes qui mettent la ville en mouvement. Or les paysages urbains

d'Eleanor Bond nous paraissent fluctuer sans cesse, comme s'ils étaient dans un état de transformation perpétuelle – de telle sorte que la structure, le sens et l'histoire de la vie urbaine ne peuvent plus se juger sur les seules apparences. Et plus nous regardons ces scénarios inventés, plus nous sommes amenés à nous demander quel est le rapport des éléments humains, invisibles, à la totalité urbaine, qui se laisse appréhender visuellement.

Les œuvres de la présente exposition sont tirées de séries qui s'intitulent *Social Centres, Cosmoville, Some Cities*. Aucun toponyme n'est donné, ni aucunes coordonnées géographiques, à ces lieux qui évoquent plutôt la traversée d'autres mondes, ou des hallucinations. Mais ces fragments de paysages urbains n'en ont pas moins une certaine familiarité à nos yeux. Car la conurbation est un phénomène mondial, et s'il existe aujourd'hui une quelconque forme de culture globale, elle se trouve assurément dans les interstices qui se font jour entre les tours et les voies express. On peut aisément imaginer le jour où la planète entière ne sera qu'une seule agglomération sans fin, traversée d'une infinité de réseaux rapides superposés, sociaux aussi bien que spatiaux.

Ainsi dans les tableaux de Bond flottons-nous au-dessus du paysage, à une distance où il devrait être possible de reconnaître d'une ville à l'autre des motifs spatiaux et architecturaux récurrents. Mais ces motifs peuvent prendre des connotations fort différentes : un espace « vide » entre deux

bâtiments, par exemple, est peut-être un square ou une place publique, et il est alors le signe de ce qui est « européen » et civilisé ; mais il peut s'agir aussi d'un terrain vague au cœur de la ville, un lieu qui témoigne de la désaffection et du désordre, avec leur cortège de crime et de misère.

De même, le profil urbain spectaculaire hérité de l'*International Style* prend-il des formes diverses. Au mieux, c'est à l'échelle de la planète une impressionnante guirlande de sièges sociaux – les tours lisses, élancées, dont l'image est associée à l'univers mondialisé des affaires et de la finance. À l'autre extrême de l'architecture dérivée du mouvement moderne, ce sont les usines et les immeubles d'habitation anonymes, constructions de qualité médiocre que l'on retrouve dans les banlieues de Montréal, de Prague ou de New Delhi – bâtiments qui sont parfois démolis par les autorités locales après quelques années seulement d'usage insatisfaisant.

Dans les peintures de Bond, nous ne savons jamais très bien si la ville en question se construit, évolue dans le sens d'une plus grande prospérité et d'une densité accrue, dans le sens d'une meilleure cohésion sociale, ou si nous ne sommes pas plutôt témoins d'un processus entropique, d'une désintégration des bâtiments et des communautés, de la possible disparition de la ville elle-même.

On pourrait soutenir que les visions méticuleuses de Bond ne sont pas des modèles de mondes habitables. Il reste que notre rapport à ces images, en tant que spectateurs, est lié dans une certaine mesure au sol sur lequel nous vivons. Les œuvres de Bond ont été présentées dans de nombreux contextes différents, à de grandes Biennales aussi bien que dans des galeries locales, et leur sens se modifie avec chaque présentation nouvelle. S'il en est de même de toutes les œuvres d'art, ces peintures plus particulièrement produisent en relation avec la ville environnante un effet de miroir déformant. Pour le spectateur de Montréal, par exemple, ces paysages urbains fantomatiques peuvent éveiller maints souvenirs et suggérer des correspondances avec la réalité locale. On peut d'ailleurs regarder dans leur rapport avec cette ville, précisément, les paysages imaginaires de Bond ainsi que le modernisme mutant de la série *Some Cities*.

Ces années-ci, c'est en raison sans doute de sa relative ancienneté et de son cachet unique dans le contexte nord-américain que Montréal attire les touristes. Mais les images de Bond rappellent davantage le moment, il y a trente ans, où Montréal accueillit une exposition universelle. L'Expo 67 ne fut pas seulement moderne, elle fut à la mode, elle fut « à l'ordre du jour », et elle a fonctionné comme une sorte de ville imaginaire à l'intérieur de la ville réelle. Ses formes évoquant l'espace intersidéral et ses couleurs froides promettaient même de balayer les nostalgies kitsch associées au centenaire du Canada.

Notre « expo » nous semblait peut-être unique, mais elle n'était que la dernière venue d'une série d'expositions universelles et de foires internationales présentées en Europe et en Amérique depuis plus d'un siècle. Dès le début, au XIX^e siècle, les grandes manifestations de ce genre comprenaient invariablement des décors de rues et des fantaisies architecturales, où les temples des techniques nouvelles voisinaient avec des ersatz de villages pittoresques. Ces manifestations se voulaient des synthèses inventives des différentes économies, géographies et temporalités du monde. Pareillement, Expo 67 eut un pavillon sur le thème de « L'Homme dans la Cité » qui avait la forme d'une ziggourat, tandis qu'une tente immense faite d'une toile plastifiée abritait le pavillon de la République fédérale d'Allemagne, et que l'« Habitat » de Moshe Safdie imitait les habitations troglodytiques de l'âge de pierre. Ainsi d'autres cultures et d'autres temps étaient-ils absorbés dans le corps même de la « fausse » ville, qui n'en était pas moins perçue comme l'expression d'une culture cosmopolite éclairée. Ces constructions fabuleuses étaient des indices utopiques d'une possible trajectoire pour la métropole moderne.

L'Expo 67 fut le moment moderniste par excellence de Montréal, dans le sens où cet attrait du futur semblait avoir envoûté la ville entière et ses habitants. Même si la tenue de l'exposition était censée célébrer une entité politique plus vaste, la manifestation eut un effet marqué à l'échelle locale. Aujourd'hui encore, longtemps après avoir vu le site de l'exposition se dégrader sous nos yeux, bien des gens se considèrent eux-mêmes « montréalais » avant tout, habitants d'une cité-État insulaire qui accomplit sa propre destinée idiosyncrasique.

Ces visions de la nouveauté esthétique comprise comme une sorte de transformation proto-politique ont été bien sûr chose courante pendant tout le XX^e siècle. Andreas Huyssen fait observer que l'avant-garde historique de notre siècle a même défendu l'idée d'une « dictature du futur¹ ». Pour certaines villes et pour certains groupes culturels, toutefois, le mouvement vers la modernisation et le « nouveau » urbain s'est produit dans des circonstances terribles. Tel fut le cas pour Rotterdam, où Bond a réalisé sa série *Cosmoville* en 1995. La ville hollandaise fut presque entièrement détruite par des bombardements aériens lors de la Seconde Guerre mondiale. Sur cette véritable *tabula rasa*, les habitants ont reconstruit une ville à l'image des utopies modernistes. Les plans étaient déjà prêts, en un sens, puisque plus tôt dans le siècle les artistes et les architectes du mouvement De Stijl avaient appelé de leurs vœux l'éradication du vieux monde « brun », d'un environnement social assimilé aux surfaces anciennes et ternies, et son remplacement par un monde « blanc », étincelant de clarté. Rotterdam a la réputation encore aujourd'hui de rechercher sans cesse la nouveauté. Et sans doute la modernité de la ville peut-elle tenir lieu de rempart, non pas contre les guerres à venir, mais contre le « poison » de la nostalgie des vieilles choses et des vieux bâtiments. Dans la série de Bond, l'une des images de la ville s'intitule comme suit : *L'activité de l'arrière-port est régénérée par le Jardin Botanique Universel, construit avec des matériaux recyclés de la Cité de Verre* (cat. 5). La vue à vol d'oiseau de ces îles-quartiers urbains pourrait être celle d'un pilote de bombardier, mais il se peut aussi que ce regard soit plus bienveillant. Il revient au spectateur d'enrichir les fragments narratifs du titre, de déterminer qui habite ces serres enchantées, et de juger de la vulnérabilité ou de la sécurité de leur environnement.

À la fin des années 90, nous sommes en droit de nous demander ce qu'il est advenu de ce culte du futur qui a influencé la conception de tant de villes et informé la construction d'une ville-dans-la-ville à Expo 67. La fin prochaine du millénaire est censée susciter une conscience plus aiguë de la temporalité, mais cela ne se traduit pas nécessairement par des projets et des rêves visionnaires. Lors de la dernière campagne électorale américaine, le président sortant n'a cessé de parler d'un « pont vers le XXI^e siècle », comme si l'on devait avoir accès à un nouveau territoire, au-delà du seuil que représente le tournant du millénaire. Mais qui donc est responsable de cette spatialisation du futur ? Les artistes, les architectes, les urbanistes, les « ingénieurs sociaux », les politiciens ? Les peintures de Bond jouent sur une tension non résolue – non pas tant entre le passé et le futur qu'entre la diversité et la richesse des multiples futurs imaginés au cours du siècle qui s'achève.

Contrastant avec le modernisme qui construit un monde à partir d'éléments standardisés, produits en série, préfabriqués, tout dans le monde-objet de Bond tend vers le sur mesure, l'unique dans son genre, l'insolite même. Les constructions imaginaires de ses peintures sont l'antithèse des bâtiments modernes, génériques, pouvant s'insérer indifféremment dans n'importe quelle trame urbaine. Certaines de ces constructions pourraient même se comparer au nouveau Musée Guggenheim de Bilbao, l'œuvre de Frank Gehry, dans la mesure où l'identité même d'une ville semble rayonner à partir d'une intervention architecturale spectaculaire. Pourtant, si l'artiste apparaît alors comme une sorte de proto-architecte, ses « projets » ont davantage à voir avec d'autres moments modernistes, en partie oubliés. Bond a exploré le concept d'espace et de structure « sans fin » de Kiesler, l'architecture « adaptable » de Kurokawa et les mégastructures de Paolo Soleri appelées par celui-ci des « Arcologies ». Dans ces recherches, la commercialisation de l'architecture est remplacée par une vision infiniment plus sociale².

Une des œuvres les plus séduisantes et les plus connues de Bond s'intitule *Les alpinistes rencontrent les naturalistes dans la Galerie-Parc résidentiel* (fig. 1). Cette toile représente une tour-montagne en spirale qui entremêle l'organique et les produits de la culture. Plus récemment, d'autres motifs en spirale ont fait leur apparition dans les paysages urbains de Bond. La spirale évoque ce qui est peut-être la plus célèbre des constructions non réalisées du XX^e siècle, le *Monument à la III^e Internationale* de Vladimir Tatline (1920), œuvre qui suggérait un mouvement vers le ciel, une éventuelle dématérialisation dans l'éther. S'opposant à cette apothéose moderniste, un demi-siècle plus tard, la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson tirait le spectateur vers le bas, dans un anéantissement géotropique allant à rebours de l'architecture, menant jusque dans les entrailles de la terre. La spirale chez Bond est sans doute redevable à ces deux gestes esthétiques, puisque l'un et l'autre supposent un mouvement continu qui remet en question la fiction spatiale dominante de la ville. Dans les paysages urbains de Bond, l'ordre et le sens n'émergent pas de la rencontre des plans horizontaux et verticaux, pas plus qu'on n'y trouve la moindre indication de statisme.

L'un des derniers tableaux de Bond, dans la série *Some Cities*, présente une forme plus curieuse que les précédentes. *La Ville sans fin : la vie confortable pour une population nombreuse* (cat. 8) comprend encore un complexe en spirale, mais cet environnement urbain est dominé cette fois par une énorme construction bulbeuse rappelant la forme d'un champignon, ou plus précisément d'un champignon atomique. Ce profil élémentaire qui se découpe sur le ciel évoque généralement l'oblitération de la matière et de la mémoire. C'est un signifiant surdéterminé, pour ainsi dire, de la mort des utopies ou des rêves de la vie future. Alors même que les grandes villes du monde devenaient des illustrations éclatantes de la modernité, on pourrait croire que dans la période de l'après-guerre, de l'après-bombe, tout semblait exister dans un implacable temps présent, comme s'il n'y avait plus aucun futur à l'horizon³.

Le nuage-champignon peut-il être transformé, ou même racheté ? Dans le tableau de Bond, cette forme pourpre qui se dresse devant nous, et dans laquelle nous distinguons un quartier d'habitation, une communauté, n'est plus une réalité horrible ou menaçante – parce qu'ici dans la ville « sans fin » il n'y a pas de « Fin », et qu'on semble même pouvoir y mener une vie confortable. C'est un peu comme si la mémoire historique de la destruction de masse avait été réorientée vers un futur autre, d'aspect différent. Il ne s'agit pas toutefois de ranimer un rêve utopique évanoui.

Les mondes représentés par Bond se situent au cœur d'une transformation qui ne peut s'expliquer uniquement comme une évolution de la conscience historique. Ainsi l'image emblématique de la bombe est-elle neutralisée par des connotations diverses de protubérances florales ou minérales extravagantes. Il devient plus difficile dès lors de savoir si ces mondes sont utopiques ou tristement prophétiques, si les constructions que nous voyons abritent des institutions anarchiques, démocratiques ou totalitaires. Le témoignage pictural est tout sauf direct, puisque le discours de l'urbanisme s'élève constamment contre la pratique de la peinture. Nous pouvons évaluer, rationnellement, la proportion de l'espace à la masse, ou distinguer entre les types de bâtiments, mais l'artiste manie la couleur de façon imprévisible, de sorte que parfois la texture des murs, des rues, de l'eau, de la terre prend un aspect nouveau, étrange.

Les toiles de Bond comprennent des montagnes ayant la forme de têtes humaines, des lacs en forme de poissons, des architectures monumentales pareilles à des légumes géants. Architectures et paysages sont souvent mous, spongieux, carnés. Ce principe de mutabilité rappelle la théorie des « devenirs » élaborée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, où les deux auteurs se livrent à une critique nourrie des « territorialités » figées et des identités fossilisées, dans les domaines politique et physique aussi bien que psychique. Deleuze et Guattari tentent de décrire une manière anti-fondamentale d'être dans le monde, et ils déploient une série de métaphores empruntées à l'histoire naturelle. Ils proposent le modèle du « rhizome » pour les rapports entre les entités humaines, les formes de vie organique et même les matières inorganiques. Deleuze et Guattari défendent la possibilité d'un « devenir-animal, végétal ou minéral... devenirs moléculaires de toutes sortes, devenirs-particules⁴ ». Ce sont là des mouvements « minoritaires » qui amènent le sujet très loin des perspectives illusoire de la maîtrise ou de la transcendance.

Les œuvres les plus récentes de Bond semblent de même se fonder sur une interprétation écologique hyperbolique de la manière dont les bâtiments, les espaces urbains, les phénomènes naturels et divers aspects de la vie humaine peuvent s'entrecroiser. Toutes ces composantes non seulement sont contiguës, mais elles semblent avoir agi profondément les unes sur les autres, s'être contaminées réciproquement, pour aboutir à une métamorphose globale de leurs structures. Le principe de mutabilité règne en maître, pourrions-nous dire, lorsque les espaces urbains pourpres et rose fondant commencent à ressembler aux cavités du corps humain. En fait, les peintures récentes de Bond manquent soit d'« espaces verts » soit de la couleur verte, qui ont pour fonction traditionnelle d'aérer la ville et d'alléger un champ visuel monochrome. C'est au lieu de cela une débauche de couleurs qui suggère l'invasion de la ville par la « nature », une invasion hautement séduisante mais difficile à freiner ou à maîtriser.

On a beaucoup parlé de l'agonie des villes contemporaines, mais ce fut en général un récit sur la mort de l'utopie moderniste. Peut-être n'a-t-on pas assez exploré les formes mutantes du modernisme. Il est clair que les villes étranges de Bond sont loin d'être moribondes, même si elles ne fournissent pas de modèles pour les villes du futur, du moins pas dans un sens ordinaire. Il paraîtrait même redondant de peupler en imagination ces villes fictives, tant elles sont pleines elles-mêmes de vitalité – au point qu'elles semblent presque respirer et palpiter. Dans une suite de surfaces peintes, c'est comme si l'écosystème urbain avait réussi à réaliser une forme de conscience vivante, comme si ces villes-organismes assuraient leur propre survie pour le prochain millénaire. (Traduit de l'anglais par André Bernier)

1. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 18.

2. On retrouve sous diverses formes au cours de cette période une rhétorique de l'émancipation spatiale. Les urbanistes soviétiques de l'après-guerre condamnaient la fétichisation bourgeoise des bâtiments isolés, au profit d'une extension de la spatialité urbaine. Voir Alexei Gutnov et al., *The Ideal Communist City*, New York, George Braziller, 1968.

3. Pour une discussion récente de l'image de la bombe au cinéma et de son rapport avec l'altération du projet moderniste, voir Reid Shier, « Def-Con 6, or: How I Learned to Stop Worrying and Love Modernism », dans *New Vancouver Modern*, Vancouver, Morris and Helen Melkin Art Gallery, 1998.

4. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 333.

Liste des œuvres

32

- 1 *Rock Fans and Music Students Gather at the Suburban Concert Park, 1989*
Tirée de la série *Social Centres, 1989-1991*
Huile sur toile
248 x 373
Collection Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
Acquise avec l'aide de la Winnipeg Art Gallery Foundation Inc.
- 2 *The Women's Park at Fish Lake Provides Hostels, Hotels and Housing, 1990*
Tirée de la série *Social Centres, 1989-1991*
Huile sur toile
244 x 372 cm
Collection de l'artiste
- 3 *South Side, The Frontier of the New Europe and the Sunny South, 1995*
Tirée de la série *Cosmoville, 1995*
Huile sur toile
250 x 400 cm
Collection de l'artiste
- 4 *Rotterdam Pioneers New Technologies for the Subterranean Eco-Suburb, an Environment with Clean Air, Clean Water and Abundant Daily Sunshine, 1995*
Tirée de la série *Cosmoville, 1995*
Huile sur toile
250 x 400 cm
Collection Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
Acquise avec l'aide du York-Wilson Endowment Award, administré par le Conseil des Arts du Canada
- 5 *Activity in the Inner Harbour is Regenerated by the World Botanical Garden, Constructed with Recycled Materials from the Glass City, 1995*
Tirée de la série *Cosmoville, 1995*
Huile sur toile
250 x 400 cm
Collection de l'artiste
- 6 *On the Maasvlakte Extension, Rotterdam Establishes a Satellite Colony Which Functions as a Prosthetic Eye and Arm, Enclosing the International Activity at Europoort within the Sight and Embrace of the City, 1995*
Tirée de la série *Cosmoville, 1995*
Huile sur toile
250 x 400 cm
Collection de l'artiste
- 7 *Shared Space in the Underground City, 1997*
Tirée de la série *Some Cities, 1997-1998*
Huile sur toile
250 x 400 cm
Collection de l'artiste
- 8 *An Endless City: Cozy Living for a Large Population, 1997*
Tirée de la série *Some Cities, 1997-1998*
Huile sur toile
250 x 442 cm
Collection de l'artiste
- 9 *Elevated Living in a Community-Built Neighbourhood, 1998*
Tirée de la série *Some Cities, 1997-1998*
Huile sur toile
260 x 442 cm
Collection de l'artiste
- 10 *Protective Communities in an Aging City, 1998*
Tirée de la série *Some Cities, 1997-1998*
Huile sur toile
260 x 438 cm
Collection de l'artiste
- 11 *High-Density Accommodation inside the Big Dome, 1998*
Tirée de la série *Some Cities, 1997-1998*
Huile sur toile
264 x 447 cm
Collection de l'artiste

Imagining the City

Sandra Grant
Marchand

Eleanor Bond's works immediately evoke the possibilities which painting offers for the imaginary. Her unstretched canvases, with their imposing size, chromatic effects and disconcerting perspectives, reveal the bold means of a pictorial practice based on in-depth questioning and exploration. Bond's painting emerges, above all, from an acute awareness of the socioeconomic conditions of our time. It communicates areas of concern that emanate from a thoughtful consideration of today's society. It is the site of pressing issues.

From the series of paintings and drawings¹ produced in the eighties to her latest works, the artist conceives, through images and titles of a narrative nature, the representation of a social space, a city space where chaos is blurred and transmuted. Social, economic, cultural and political realities shape and run through the pictorial layer; they are the matter out of which arise reinvented urban landscapes. In 1988, Bond wrote, of the fictional environments in the *Work Station* series, that "they are a view from the inside as well as the outside – they reflect both intimate experience and a political overview."² Just recently, regarding a painting³

in her latest series, she noted: "I wanted it to be more ambiguous, more of a cerebral space, an interior space which seemed much more like a brain-storage vault..."⁴ This ambivalence of representation in Bond's art, this search for an osmosis between a public space (architectural, environmental, community) and a more internalized space (psychological, emotional, even intuitive) could be seen to outline the unfolding of a pictorial process punctuated by distinct series. The major paintings brought together for this first Eleanor Bond exhibition at the Musée d'art contemporain de Montréal share in this leitmotif, which echoes a creative, sustained, engaged approach.

All of Bond's work is distinguished by the precarious balance between the representation of a familiar universe, marked by the uncertainties of a technological, post-industrial society, and the depiction of an unreal world, whose impact on the viewer belongs more to the realm of the imaginary. Some commentators point out the tension between "utopia" and "dystopia"⁵ that is characteristic of Bond's "painted landscapes." The futuristic aspect of these fictional

sites certainly holds our attention, as do the particular features of the current social structures which they refer to. Bond maintains a sense of ambiguity and recognizes, within each of her series, the ideas and contradictions that build up in them, the viewpoints and debates expressed therein. According to Gilles Deleuze, "the painter has many things in his head, or around him... and everything that he has in his head or around him is already in the painting, more or less virtually."⁶ So much so that the multiplicity of ideas and images of all kinds that make up Bond's personal environment and sustain her social and artistic commitment already abound on the blank surface of her immense canvases. She says that the act of painting "allows exploration of something that is not in the tangible world," and her work as a painter begins, as Deleuze infers, when she has "emptied," "cleared" and "cleaned out"⁷ the blank canvas.

The works in Bond's major series featured in this exhibition are exemplary of the pictorial approach inherent in the elaboration of her main themes, which centre on the notions of community and built environments. The paintings, which she defines as the "visual projection of ideas" (hers and other people's) seem to guide her intentions, forge links between them and develop their formal strategies. The presentation, in their entirety, of the series *Cosmoville*, painted in Rotterdam in 1995, and *Some Cities*, produced in Winnipeg in 1997-1998, crystallizes for the public the various concepts, related principally to urban planning and architecture, which Bond's vision conveys in symbiosis. Also included in the exhibition are paintings from the *Social Centres* series of 1989-1991, which suggest a point of reference in the genesis of the artist's fictional environments.

While the titles of the series *Social Centres*, *Cosmoville* and *Some Cities* offer a terse definition of Bond's favourite themes, the paintings themselves are permeated with complex narratives. The unknown territories to which each work summons us, in its evanescent materiality and even monumentality, are the sites of fragmented, sometimes ambiguous, almost ephemeral narrations. *Social Centres* is the prism through which the transformation of the social environment becomes possible; it presents a mirror image of community projects and reconstructed public spaces. The illusory scenes of an organic architecture (the residential parkade), or of a reshaped natural site (the women's park) seem to be the antidote for "the agony of the real," for the dissolution of reality in the "simulacrum"⁸ of technological culture. They reconstruct a social space rooted in dreams and the multidimensional, they recreate imaginary geographies of community pluralism and restored environments. These invented forms, whether symbolic or not, make possible the existence of shared spaces of leisure and work, of home and health. A reminiscence of fantastic architectural schemes,⁹ *Social Centres* thus indicates the paradox of these "floating images," of this "contemplative space of a static object."¹⁰ Through the artifice of the pictorial details, we perceive Bond's penetrating gaze, the ideas she proposes and her strategies for entrenching a community space adapted to the social changes and needs of the present.

In the series which bears the metaphorical title *Cosmoville*, Bond concentrates more, and for the first time, on a specific place. Comprising four large-scale paintings produced by the artist during an extended stay in Rotterdam, the series focuses on the social issues involved in the technological development of a city. Bond bases this project on her

observation and analysis of the phenomena of reconstruction and urban planning that marked the post-war years in the Netherlands, especially in the devastated port city of Rotterdam. She examines the modern conception of progress and the way in which the dependence on technology becomes cemented in that country's socioeconomic conditions. Dutch pragmatism, and the rational organization of urban expanses as social structures, prompt her to reflect upon the notions of utopia and newness as signs of modernity. Sapped by the recurring challenges to utopian thinking throughout this century (discourses on the end of utopias¹¹), these notions come into play in Bond's fictional universe as components of the techno-industrial realities of Rotterdam and its outlying districts.

Like the preceding series, *Cosmoville* is made up of various visual notions which become intertwined from one painting to the next, while maintaining the ambivalence of meanings. Bond explains that this project "pushed [her] into the concrete," into "ways of using actual constructions to create visual artificial constructions." In this regard, the paintings in the series do not "illustrate," but rather

transpose the possible figures of a territory, both real and imaginary, tying Bond's thinking into the development of each work.

The painting titled *South Side, The Frontier of the New Europe and the Sunny South* (cat. 3) portrays the social geography of the site, from an axonometric perspective. The first work in the series, this "pictorial projection" laid out the parameters of the iconography which Bond would create with reference to Rotterdam. A place of endless transformation, a dichotomy of industrial and residential zones, "frontier of the new Europe," the reference spaces of *South Side...* reveal how the artist reconciles reality and fiction. Her perception of the city, the ideas the city gives rise to, her apprehension of the Dutch people's way of thinking and being – all these elements of Bond's everyday experience are concentrated here and carried over into the pictorial field. "With its visual artifices, artistic thinking, in painting, breaks with our usual view of things," said Marc Le Bot. "It makes a reality appear different, in its own particular reality, from any 'meaning' we may give it."¹² Bond's painted architectures appropriate neither

photographic mimicry (although the artist used an aerial photograph for *South Side...*) nor realistic rendering. Through their inextricable connotative character, they refer to the confluence of a pictorial and a social space. The configurations of Rotterdam and the Maas River are displayed in the dizzying amplitude of the coloured contrasts, and this "enigmatic"¹³ environment, creating its own painting effects, draws us into the scenario of what Andreas Huyssen refers to as the "indestructibility and irrepressibility of the utopian imagination."¹⁴

The emergence of fictional social structures is at the heart of *Cosmoville*. Bond's visual commentary, as well as her critical thought, take root in the attention she pays to the inexorable transformation of the city, where modern and postmodern forms of architecture and urban planning intermingle, overlap and succeed one another, in a complexity that is still growing today. However, the pictorial notions she proposes celebrate, for the present, worlds that are neither a "city of steel and glass," nor "the phantom city of media and information."¹⁵ They define renewed environments and, in another way,

recall the statements of the titles: *Activity in the Inner Harbour is Regenerated by the World Botanical Garden, Constructed with Recycled Materials from the Glass City* (cat. 5), or *On the Maasvlakte Extension, Rotterdam Establishes a Satellite Colony Which Functions as a Prosthetic Eye and Arm, Enclosing the International Activity at Europoort within the Sight and Embrace of the City* (cat. 6). Bond thus expresses the potential for change which she imagines for a fictional topography of the city. The geo-economic narratives which she outlines in the discursive space of the titles are born and realized in the space of the painting. In a way, the representation builds the "global city" – i.e., in the cosmos/city conjunction – and invents these places of concomitance between economic and ecological projects, urban and suburban environments, natural and cultural sites.

The paintings *South Side...*, *Activity in the Inner Harbour...* and *On the Maasvlakte Extension...* rehabilitate the city space. In them, Bond questions and reinterprets the contradictions, combining and interweaving, in veiled contours, industrial zone and housing project, port activity and universal

botanical garden, toxic-waste zone and satellite colony. A social (architectural and urban) territory takes shape in the aerial space of the representation. This encompassing perspective, in very large-scale canvases, gives the viewer a feeling of virtually penetrating the image. One painting, the second in the *Cosmoville* series, presents viewers with the same panoptic perspective, this time of an underground city: *Rotterdam Pioneers New Technologies for the Subterranean Eco-Suburb, an Environment with Clean Air, Clean Water and Abundant Daily Sunshine* (cat. 4). Bond imagines the creation, through technology, of a "fantastic or impossible site" prefiguring social organization at the end of the millennium. The subterranean eco-suburb becomes tangible in this vast pictorial space with magnified architectural forms – a utopian triumph of Dutch engineering over the forces of nature.

The concept of an underground community space inherent in the work *Rotterdam Pioneers New Technologies...* is taken up by the artist in the first painting in the new series called *Some Cities*. The work *Shared Space in the Underground City* (cat. 7) is based on the notions of protection and security, as well as anxiety, which are universally associated with a subterranean space. "Where else could one find reality and myth, banality and mystery, refuge and menace as close to each other as under the earth?"¹⁶ Caverns and catacombs, bunkers and mines, tunnels and trenches continue unfailingly to exert their power over our imagination. And there is no doubt that Bond's painting has been built on the reminiscences of the wonder and distress brought by proximity to the earth. Bond says that this is her "first painting having a perspective looking up rather than an aerial view." Should we read in this an intention

to place the viewer in the depths of an interior, cavernous space, or one resembling an arena? And how are we to interpret the impression of decentring and ambiguity given by these organic, plant-like forms, and this concentric sweep of diaphanous structures of indeterminate urban construction?

While Paul Virilio reminds us that "architecture is an instrument of measure, a sum of knowledge capable of organizing society's space and time by pitting us against the natural environment,"¹⁷ Bond's allegorical sites, underground and horizonless, become the expression of the contemporary paradox. Technologies previously intended to contribute to the well-being of humankind, protecting it from the threat of natural disasters, themselves have become, since the modern era, sources of ecological disasters. According to Rosalind Williams, "the pervasive fear of the twentieth century is not what nature can do to us, but what we might do to it."¹⁸ The "imagination of disaster,"¹⁹ to use Susan Sontag's term for it, takes the form, in our century, of a quest for security in the face of an increasingly technological environment. In this sense, the effervescence of the "subterranean imagination" and the tapping of the "subterranean reality"²⁰ are exemplary in that they allow us to examine the repetitive, profound effects of technological progress on the physical and social environment. It is here that Bond's underground city captivates us. The artist paints a fantastic environment that offers a glimpse of an apocalyptic perspective – aren't we headed inescapably towards the consolidation of a technological universe? – in this belly of the earth where the "itch for chaos" and "nostalgia for disaster"²¹ have free rein, inevitably generating a transformation of conscience.

Suffused with such visions as a *Shared Space in the Underground City* (cat. 7) or *An Endless City: Cozy Living for a Large Population* (cat. 8), the huge canvases of *Some Cities* are brimming with unreal worlds. The mitigated references to architecture in *Shared Space...* (the proposal for Zeebrugge train station) become more explicit in *An Endless City...*, with its allusions to Vladimir Tatlin's *Monument to the Third International*, Paolo Soleri's *Arcologies* – those futuristic schemes for ecological megastructures – and Frederick Kiesler's *Endless House*. These icons of revolutionary modern times contribute to the truthfulness of an image that seems to come out of a science fiction movie, and anchor the scene in an apparent fanciful vacuum. Bond speaks of the "attraction or seduction of the possibility of experiencing a world that has changed so drastically that it will hold the potential for social regeneration." The futuristic means she includes in *An Endless City...*, taking inspiration from the drawings and works of visionaries, in a way reintroduce optimism, which she acknowledges is no longer current.

Other works will follow (at the time of our visit to her Winnipeg studio, Bond

had only completed two paintings in the series). Other pictorial spaces will reinvent the social space of the city, its public sphere, its urban landscape. Other cities – Detroit, Winnipeg, São Paulo – will intervene in these paintings to probe the superseded idealism of the dreams of utopia: through this unfinished work, in *grisaille*, which reclaims former ideals of an architecture of the future (Constant and his "New Babylon," Ron Herron and his *Walking Cities*, Archigram and the *Plug-in City*, Kurokawa) and sets them against the phenomenon of exodus that prevailed in many cities during the sixties and since, or through this embryonic work that illuminates, by contrast, the urban compounds now spreading out in the heart of depopulated city centres.

"Like an echo of the call for social utopia, like a mirage of the existence of collective desire, the city-image enters the domestic landscape."²² We might agree, in the face of this remark by Susan Buck-Morss on the impact of the globalization of cyberspace, on this labyrinth of media-generated images that surreptitiously shape our relationship with the city space. We might also believe in the possibility

of substituting for it the experience of the city, its conflicts, its changes and its mobility, of not acquiescing to its erosion as a meaningful structure of community life. Standing before the paintings of Eleanor Bond, we begin imagining these cities, dwelling in these landscapes, which remind us, as does Anthony Vidler, that "no amount of space or structure can make a home where no home can exist."²³

(Translated by Susan Le Pan)

1. The series entitled *Work Station* (1984-1988) comprises nine gouaches and eight oil paintings. The series *Social Centres* (1989-1991) consists of eight paintings.
2. Eleanor Bond, "Artist Statement," in Grace Eiko Thomson, *Work Station, Eleanor Bond* (Winnipeg: Gallery I.I.I., The University of Manitoba, 1988), p. 46.
3. The painting in question is *Shared Space in the Underground City*, 1997. From the series *Some Cities*, 1997-1998.
4. This quotation from Eleanor Bond, and those that follow, are taken from conversations recorded with the artist at her studio in Winnipeg on February 17 and 18, 1998.
5. On this subject, see the essays by Shirley Madill, Johanne Sloan and Anne Brydon, in *Social Centres: Eleanor Bond* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993).
6. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (Paris: Éditions de la Différence, Collection "La Vue le Texte," Harry Jancovici, ed., 1981), p. 57. (Our translation)
7. *Ibid.*
8. The terms come from Andreas Huyssen, "Memories of Utopias," *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York and London: Routledge, 1995), p. 90. Huyssen explains Jean Baudrillard's position with respect to discourses on the end of utopias.
9. For example, the drawings and completed projects of visionaries like Paolo Soleri, Ron Herron and Buckminster Fuller.
10. Eleanor Bond, "Interviewed by Joan Borsa," in Judith Mastai, *Women & Paint* (Saskatoon: Mendel Art Gallery, 1995), p. 31.
11. See Andreas Huyssen, *op. cit.*, pp. 85-101.
12. Marc Le Bot, "L'art n'a ni sens ni valeur," *Etc Montréal*, Spring 1989, p. 23. (Our translation)
13. Marc Le Bot, *ibid.*
14. Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 86.
15. Terms used in Stephen Graham, "Imagining the Real-Time City," in *Imagining Cities*, Sallie Westwood and John Williams, eds. (London and New York: Routledge, 1997), p. 31.
16. Seidel, Stuch and Klings, *Unterwelten*, 1993, p. 9.
17. Paul Virilio, "The Overexposed City," *The Lost Dimension*, translated by Astrid Hustvedt from the French *L'espace critique* (Paris: Christian Bourgois, 1984, p. 24).
18. Rosalind Williams, "The Underground and the Quest for Security," *Notes on the Underground* (Cambridge: MIT Press, 1990), p. 190.
19. Susan Sontag, "The Imagination of Disaster," *Against Interpretation*, p. 294, quoted in Rosalind Williams, *op. cit.*, p. 189.
20. *Ibid.*, p. 204.
21. George Steiner, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture* (New Haven: Yale University Press, 1971), pp. 11 and 20. Quoted in Rosalind Williams, *op. cit.*, p. 188.
22. Susan Buck-Morss, "The City as Dreamworld and Catastrophe," *October* 73 (Cambridge: MIT Press, 1995), p. 25.
23. Anthony Vidler, "Bodies in Space / Subjects in the City: Psychopathologies of Modern Urbanism," *Differences* 5: 3, p. 48. Quoted in Sallie Westwood and John Williams, *op. cit.*, p. 200.

Painting the City, Painting Mutability

J o h a n n e S l o a n

38

Most of us move through the city in deeply etched grooves, our individual lives submerged within a dense urban structure. Occasionally, we get an opportunity to view the metropolis in a cartographic way, or as an architectural network; these arrested scenes seem remote from the intimate drives and desires which set the city in motion. Eleanor Bond's cityscapes appear to us, however, in a state of flux, a state of perpetual transformation – so that the structure, meaning and history of urban life cannot be taken at surface value. And the more we look at these invented scenarios, the more we are likely to question how the invisible human parts of a city are related to the visually available civic whole.

The works in the present exhibition are drawn from series variously entitled *Social Centres*, *Cosmoville*, *Some Cities*. There are no toponyms given, and no fixed geographical coordinates, therefore, for locales which instead imply otherworldly journeys, or hallucinations. But there is all the same a certain familiarity about these glimpses of urban development. For conurbation is a worldwide phenomenon, and if there is some kind of global culture at the present time, it surely exists in the interstices of high-rises and freeways. Nor is it difficult to imagine a day when the entire planet will be sheathed with a vast urban conglomeration, with fast-moving, densely layered social and spatial networks.

And so we find ourselves hovering above the landscape, from which vantage point it should be possible to identify recurrent architectural and spatial motifs, from one city to the next. But these can acquire very different connotations: an "empty" space between buildings, for instance, might be a deliberately planned square or open public space, signifying

everything that is "European" and civilized. On the other hand, it can mean an inner-city *terrain vague*, a site bespeaking urban abandonment and disorder, accompanied by crime and poverty.

Likewise, the spectacularized skyline which is the post-war legacy of the *International Style* comes to us in various forms. It is most impressive as a planet-wide garland of corporate presences – the slick, towering structures associated with global business and banking. The low end of modernist-derived architecture, on the other hand, includes the shoddily built, anonymous-looking factories and apartment buildings to be found in the suburbs of Montreal, Prague or New Delhi – the kind that are occasionally blown up by civic authorities after only a few years of unsatisfactory service.

With Bond's paintings, we can never be sure whether the city in question is being built up, towards greater prosperity and density, towards greater social cohesion, or whether we are witness to an entropic process, to the disintegration of buildings and communities, to the eventual disappearance of the city itself.

It could be argued that Bond's meticulously wrought visions do not provide models of habitable worlds at all. And yet, our relationship to these images, as spectators, must depend to some extent upon the ground we stand on. Bond's works have been shown in many contexts, at Biennales and at small local galleries. Their meanings change with each new viewing, as all works of art do, but more specifically, these paintings create a sort of warped-mirror effect with the surrounding city. For a viewer situated in Montreal, for instance, the phantasmal sights on canvas can trigger off local associations and memories. Bond's imaginary cityscapes, and what might be described as the mutant modernism of *Some Cities*, can indeed be considered in relation to this specific city.

These days, Montreal is likely to attract tourists by virtue of its relative antiquity and quaintness in the North American context. But Bond's pictures are more reminiscent of that moment, over 30 years ago, when Montreal hosted an international exhibition. Expo 67 was not just modern, it was "mod," it was *à la mode*, and it functioned as a kind of dream city within the real city. Its outer-spacey

shapes and cool colours even promised to cancel out the kitschy nostalgia of the Canadian centenary.

Our "expo" might have seemed unique to us, but it came at the end of over a hundred years of European and North American *Expositions Universelles* and World's Fairs. Beginning in the 19th century, such exhibits invariably included mock streets and architectural fancies, where temples devoted to new technologies were juxtaposed with ersatz native villages. Such events promised to imaginatively synthesize different economies, geographies, temporalities. Likewise, Expo 67 had a ziggurat-like "Man in the Community" pavilion, the Germans were housed in an immense plasticized tent, and Moshe Safdie's "Habitat" mimicked stone-age settlements. Other cultures and other times were therefore absorbed into the very body of the "fake" city, which could nonetheless be perceived as the expression of an enlightened cosmopolitan culture. These fabulous edifices were utopian symptoms, bespeaking a potential trajectory for the modern metropolis.

Expo 67 was Montreal's modernist moment *par excellence*, in the sense

that futurity seemed to cast a spell over the entire city and its inhabitants. Indeed, while Expo ostensibly celebrated a larger political entity, it had a pronounced local effect. Even today, long after the fair-site has crumbled before our eyes, many people consider themselves "Montrealers" above all, inhabitants of an island city-state with its own idiosyncratic destiny.

Such visions of aesthetic newness, understood as a kind of proto-political transformation, have of course been common throughout the 20th century. Andreas Huyssen has even remarked that the historic avant-garde of this century advocated a "dictatorship of the future."⁴ For some cities, and some cultural groups, however, the impulse towards urban modernization and "renewal" has come about under dire circumstances. This question is highly relevant with respect to Bond's *Cosmoville* paintings, executed during the artist's residency in Rotterdam, in 1995. This Dutch city was almost entirely destroyed by airborne bombs in World War II. Left with what was in effect a tabula rasa, the inhabitants rebuilt in the image of a modernist utopia. The blueprints for this vision were there at hand, in a way, because

earlier in the century, the de Stijl artists and architects had fantasized about eradicating the old "brown" world, the social environment of ancient, tarnished surfaces, and replacing it with a gleaming, reflective "white" world. Rotterdam is still renowned for its insistent emphasis on newness. And perhaps the city's modernity could act as a bulwark, not against future wars, but against the "nostalgic poison" of old things and old buildings? One of Bond's images of the city is entitled *Activity in the Inner Harbour is Regenerated by the World Botanical Garden, Constructed with Recycled Materials from the Glass City* (cat. 5). The bird's-eye view onto these island-neighbourhoods might indeed be that of a bomber pilot, or it might be a more benign gaze. But the onus is on the spectator to add to the title's narrative fragments, to decide who might live in these enchanted greenhouses, and how vulnerable or how safe their urban environment is.

In the late 1990s, we might well ask what became of that all-pervasive cult of the future, which influenced the design of so many cities, and which informed the construction of a city-within-a-city at Expo 67. The approaching millennium is supposedly making everyone more conscious of temporality, but this doesn't necessarily translate into visionary schemes and dreams. In the last U.S. election, the incumbent president repeatedly spoke of a "bridge to the 21st century," as if a new territory would become accessible, once past the millennial threshold. Who is responsible for imagining this future spatiality? Is it artists, architects, urban planners, social engineers, politicians? Bond's paintings play upon an unresolved tension – not so much between past and future, as between the variety and richness of futures which have been imagined over the course of this century.

In contrast with the strain of modernism which constructs a world out of standardized, mass-produced, prefabricated parts, everything in Bond's object-world leans towards the customized, the one-of-a-kind, the freakish, even. The paintings' imaginary structures are antithetical to the generic kind of modern building which can be seamlessly inserted into any urban grid. Some of them might be compared with Frank Gehry's recently finished Guggenheim Museum in Bilbao, for instance, especially in that a city's very identity seems to radiate outwards from a spectacular architectural intervention. And yet, if the artist has seemingly become a proto-architect, her projects have more in common with other, half-forgotten modernist moments. Bond has indeed investigated Kiesler's concept of "endless" space and structures, Kurokawa's "adaptable" architecture, and Paolo Soleri's "Arcopolis" megastructures, for instance. In such cases, the commodification of architecture is supplanted by a preternaturally attuned social vision.²

One of the artist's most compelling and well-known works is *Rock Climbers Meet with Naturalists on the Residential Parkade* (fig. 1), with its illusionistic depiction of a spiralling mountain-skyscraper that winds together strands of the organic and the culturally manufactured. More recently, other spiral motifs have appeared in the cityscapes. This conceit recalls what is perhaps the 20th century's most famous unbuilt structure, Vladimir Tatlin's *Monument to the Third International* (1920). The Tatlin suggests a skyward movement, an eventual dematerialization into the ether. Against this modernist apotheosis, we might also remember Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), which pulled the spectator down, in a counter-architectural, geotropic swoon,

into the entrails of the earth. Bond's use of the spiral might owe something to each of these aesthetic gestures, in that both imply continual motion, of a kind that challenges the city's dominant spatial fiction. For in Bond's cityscapes, order and meaning do not emerge with the intersection of horizontal and vertical planes, nor is there any kind of stasis.

One of Bond's latest paintings, from the *Some Cities* series, is endowed with an even more puzzling shape. *An Endless City: Cozy Living for a Large Population* (cat. 8) includes yet another spiral complex. But this urban environment is presided over by an enormous bulbous building, which is reminiscent of a mushroom, or rather a mushroom cloud, that after-effect of nuclear explosions. This rudimentary shape, silhouetted against a skyline, normally bespeaks the obliteration of matter and memory. It is an overdetermined signifier, we might say, of the demise of utopic or future-oriented dreams. For even while cities around the world became glittering exemplifications of modernity, it could be argued that in the post-war, post-bomb era, everything seemed to exist in a relentless present tense, as if the future had ceased to beckon.³

Can the mushroom-cloud image be transformed, or even redeemed? In Bond's painting this looming purple thing, within which we glimpse an entire neighbourhood or community, is no longer a nefarious or threatening phenomenon. Here in the "endless" city there is no End; there is even "cozy living," we are informed. It is as if the historical memory of mass destruction had been redirected, into an alternate, and different-looking future. This is not simply a matter of reasserting a lost utopian dream, however.

Bond's worlds are in the throes of transformation that cannot be explained only as shifts in historical consciousness. The bomb image is countered, for instance, by connotations of extravagant floral or mineral protrusions. It becomes more difficult to judge, therefore, whether these are utopic or dystopic worlds, whether the buildings we see house anarchic, or democratic, or totalitarian institutions. The pictorial evidence is anything but straightforward, because in effect the discourse of urbanism continually comes up against the practice of painting. We can begin to tabulate, in a rational manner, the proportion of space to

mass, or to distinguish between types of buildings, but the artist wields pigment in unpredictable ways, so that at times the surface textures of walls and streets and water and earth become unfamiliar, become uncanny.

Bond's paintings include mountains shaped like human heads, lakes like fishes, monumental architecture like oversized vegetables. Architecture and landscapes alike are often soft, spongy, fleshy-looking. This principle of mutability is reminiscent of the theory of "becoming" put forward by Deleuze and Guattari. *A Thousand Plateaux* is a sustained critique of fixed "territorializations" and calcified identities, in political, material and psychic realms. The authors attempt to describe an anti-foundational way of being in the world, deploying a series of metaphors drawn from natural history. They propose a "rhizomatic" interrelationship between human entities, organic life forms and even inorganic matter. Deleuze and Guattari champion the possibility of "becoming-animal, becoming-vegetable, becoming-mineral... becoming-molecular, becoming-particle."⁴ These are "minoritarian" moves, moreover,

which take the subject furthest away from illusory perspectives of mastery or transcendence.

Bond's most recent work seems similarly based on a hyperbolically ecological interpretation of how buildings, urban spaces, natural phenomena and various aspects of human life might be entwined. All of these components do not only abut one another, they even seem to have profoundly affected or infected each other, resulting in an overall structural metamorphosis. The principle of mutability reigns supreme, we might even say, when the molten pink and purple urban spaces begin to resemble cavities in the human body. In fact, the more recent paintings are lacking either "green spaces" or the colour green, which conventionally serve to aerate the city and alleviate a monochromatic visual field. Instead, the riot of colour suggests an invasion of "nature" within the city that is highly alluring, but not quite controllable or containable.

There has been much discussion about the death throes of contemporary cities, but this is by and large a narrative about the demise of the

modernist utopia. Perhaps, though, there has not been enough experimentation in mutant forms of modernism. Certainly Bond's strange cities are far from moribund, even if they do not provide prototypes or models for future development, at least not in any ordinary sense. It even seems redundant, in fact, to imaginatively populate these fictive cities, which are themselves so full of vitality that they almost seem to breathe and pulsate. On a sequence of painted surfaces, it is as if the urban ecosystem has managed to achieve a form of living consciousness, as if these city-organisms were ensuring their own survival into the next millennium.

1. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (London and New York: Routledge, 1995), p. 18.

2. A rhetoric of spatial emancipation can be found in many guises during this period. Soviet urban planners of the post-war era criticized the bourgeois fetishization of individual buildings, in favour of an expanded urban spatiality. See Alexei Gutnov, et. al., *The Ideal Communist City* (New York: George Braziller, 1968).

3. For a recent discussion of cinematic bomb imagery, and its relationship to a truncated modernist project, see Reid Shier, "Def-Con 6, or: How I Learned to Stop Worrying and Love Modernism," in *New Vancouver Modern* (Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1998).

4. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaux* (London: The Athlone Press, 1988), p. 272.

B i o b i b l i o g r a p h i e s é l e c t i v e

42

E L E A N O R B O N D

Née à Winnipeg (Manitoba), en 1948.

Vit et travaille à Winnipeg.

Expositions individuelles

1 9 9 8

Eleanor Bond, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 29 mai-13 sept. 1998. — Catalogue.

1 9 9 7

Eleanor Bond: New Paintings, Open Space Gallery, Victoria (C.-B.), 7-29 nov. 1997.

1 9 9 5

Cosmopolis, Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas, 28 oct.-24 déc. 1995.

1 9 9 3

Eleanor Bond, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brésil, 9-21 nov. 1993.

1 9 9 2

Eleanor Bond: Social Centres, Canberra School of Art, Canberra, Australie.

1 9 9 0

Eleanor Bond: Social Centres, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 19 janv.-14 mars 1992 [itinéraire en 1990-1991: London Regional Art Gallery, London (Ont.); Nickle Arts Museum, Calgary (Alb.); Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.); Mount Allison University Gallery, Sackville (N.-B.); Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.); Memorial University, Saint-John's (T.-N.); University of Waterloo, Waterloo (Ont.)]. — Catalogue.

1 9 8 9

Eleanor Bond: Work Station, Gallery 1.1.1., University of Manitoba, Winnipeg (Man.), 4 janv.-4 févr. 1989 [itinéraire: Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.); Surrey Art Gallery, Surrey (C.-B.); Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.); Clocktower Gallery, New York, N.Y., États-Unis; Concordia University Gallery, Montréal (QC)]. — Catalogue.

1 9 8 8

Work Station, YYZ, Toronto (Ont.), 30 nov.-24 déc. 1988.

Work Station, Galerie t'Venster, Rotterdam, Pays-Bas.

1 9 8 6

Off Centre Gallery, Calgary (Alb.).

1 9 8 5

A.K.A., Saskatoon (Sask.).

Plug In Inc., Winnipeg (Man.).

1 9 8 4

Brian Melnychenko Gallery, Winnipeg (Man.).

Expositions collectives

1 9 9 5

Women & Paint, Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.). — Catalogue.

1 9 9 3

Canada: une nouvelle génération, FRAC des Pays de la Loire, Gétigné-Clisson (France), 17 avril-30 mai 1993 [itinéraire: Musée municipal, La Roche-sur-Yon (France); Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne (France); Musée des Beaux-Arts et FRAC Franche-Comté, Dole (France)]. — Catalogue.

Utopia: Islands, Rodman Hall Art Centre, National Exhibition Centre, St. Catharines (Ont.), 17 janv.-21 févr. 1993. — Catalogue.

1 9 9 2

Le dessin rebelle, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 14 juill.-20 août 1992. — Catalogue.

Troisième Biennale internationale d'Istanbul, Istanbul, Turquie. — Catalogue.

1 9 9 1

Lost Illusions: Recent Landscape Art, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 2 nov.-29 déc. 1991. — Catalogue.

Mentoring Manitoba artists for women's art: a catalytic situation, The New Gallery, Calgary (Alb.), 6-23 févr. 1991.

The Artists Who Live Among Us, North Dakota Museum of Art, Grand Forks, North Dakota, États-Unis.

Un-Natural Traces: Contemporary Art from Canada, Barbican Art Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 19 avril-16 juin 1991. — Catalogue.

Working Truths / Powerful Fictions, Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 1^{er} mai-30 juin 1991. — Catalogue.

1 9 9 0

Bradford Print Biennial, Bradford, Angleterre, Royaume-Uni [exposition itinérante au Royaume-Uni].

1 9 8 9

Canadian Biennial of Contemporary Art = Biennale canadienne d'art contemporain, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), 6 oct.-3 déc. 1989. — Catalogue.

Invisible Cities, Leeds City Art Gallery, Leeds, Angleterre, Royaume-Uni. — Catalogue.

Off the Beaten Track, Édimbourg, Écosse, Royaume-Uni. — Catalogue.

1 9 8 8

Canada Nouveau, Londres, Angleterre, Royaume-Uni.

Eleanor Bond and Wyn Geleynse from the São Paulo Biennial, Dunlop Art Gallery, Regina (Sask.), 5 mars-10 avril 1988.

1 9 8 7

A Multiplicity of Voices: Work by Manitoba Women Artists, Gallery 1.1.1., University of Manitoba, Winnipeg (Man.), 4-29 mars 1987. — Catalogue.

Contemporary Art in Manitoba: 1987, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 20 août-11 oct. 1987 [itinéraire: Art Gallery of Nova Scotia, Halifax (N.-É.); Nickle Arts Museum, Calgary (Alb.); London Regional Art Gallery, London (Ont.); MacDonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.); Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.)]. — Catalogue.

Northern Noises. — 19^e Biennale internationale de São Paulo, Brésil. — Catalogue.

1 9 8 6

Another Prairies, The Art Gallery at Harbourfront, Toronto (Ont.), 12 sept.-26 oct. 1986. — Catalogue.

Cold Front / Warm Front, Artspace, Winnipeg (Man.).

1 9 8 5

Conscious Objections, Gallery 1.1.1., Winnipeg (Man.).

Labour Day Show, Provincial Legislature Building, Winnipeg (Man.).

1 9 8 4

Do you take this seriously? Irony, Wit and Humour from the Prairies, Glenbow Museum, Calgary (Alb.).

1 9 8 3

Moosehead Press Show, The Nickle Arts Museum, Calgary (Alb.).

1 9 8 2

Women in Perspective, Janet Ian Cameron, University of Manitoba, Winnipeg (Man.).

1 9 8 1

The Artists' Proof, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 18 janv.-1^{er} mars 1981. — [exposition itinérante]. — Catalogue.

Livres, catalogues et dépliants d'expositions

1 9 9 8

Grant Marchand, Sandra. — Eleanor Bond. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1998. — 44 p.

1 9 9 5

Mastai, Judith. — Women & paint. — Saskatoon : Mendel Art Gallery, 1995. — 68 p. — ISBN 0-919863-98-1

Sloan, Johanne. — «Dystopias at a distance». — Witte de With : cahier 4. — Rotterdam : Witte de With, center for contemporary art, 1995. — ISBN 9073362342. — P. 91-101

1 9 9 3

Canada : une nouvelle génération. — Gétigné-Clisson : FRAC des Pays de la Loire, 1993. — 69 p. — Texte en français et en anglais. — ISBN 2-906247-18-9

Knight, Derek. — Utopia : islands. — St. Catharines : Rodman Hall Art Centre, National exhibition Centre, 1993. — 30 p. — ISBN 0969120648

Madill, Shirley. — Social centres : Eleanor Bond. — Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1993. — 64 p. — ISBN 0889151652

1 9 9 2

Bradley, Jessica. — Working truths : powerful fictions. — Regina : Mackenzie Art Gallery, 1992. — 64 p. — ISBN 0920922740

Gravel, Claire. — Le dessin rebelle. — Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1992. — 56 p. — Texte en français et en anglais. — ISBN 0-9200473-33-4

1 9 9 1

Brown, Carol ; Ferguson, Bruce W.. — Un-natural traces : contemporary art from Canada. — Londres : Barbican Art Gallery, 1991. — 88 p. — ISBN 0946372225

Oleksijczuk, Denise. — Lost illusions : recent landscape art. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1991. — 52 p. — ISBN 1895442109

1 9 8 9

Nemiroff, Diana. — Canadian biennial of contemporary art = Biennale canadienne d'art contemporain. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1989. — 186 p. — Texte en français et en anglais. — ISBN 0-88884-595-2

1 9 8 8

Borsa, Joan. — «Living the impact : squatters, refugees and nomads». — Industrial impact : various point of view. — Windsor : Artcite, 1988. — N. p.

Thomson, Grace Eiko. — Eleanor Bond : work station. — Winnipeg : Gallery 1.1.1., The University of Manitoba, 1988. — 46 p. — ISBN 1921958005

1 9 8 7

1987 : contemporary art in Manitoba. — Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1987. — 108 p. — ISBN 0889151369

A multiplicity of voices : work by Manitoba women artists. — Winnipeg : Gallery 1.1.1., The University of Manitoba, 1987. — 32 p.

1 9 8 6

Borsa, Joan. — Another prairies. — Toronto : The Art Gallery at Harbourfront, 1986. — 24 p. — ISBN 0921047169

1 9 8 0

Madill, Shirley. — The artists' proof. — Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1980. — 35 p. — ISBN 0889150893

Textes dans périodiques

1 9 9 6

Dault, Gary Michael. — «Bondville». — Canadian Art. — Vol. 13, no. 3 (Fall 1996). — P. 86-91

Enright, Robert. — «The comfort of edges : working the calm bewilderment». — Border crossings. — Vol. 15, no. 1 (Winter 1996). — P. 10-17

1 9 9 3

Beaudet, Pascale. — «La peinture venue du froid». — Le Devoir. — (8 mai 1993). — P. C-9

1 9 9 2

Dumont, Jean. — «Les nouveaux desseins du dessin : le dessin rebelle». — Le Devoir. — (8 août 1992). — P. B-13

Lehmann, Henry. — «Rebel artists offer an aesthetic jumble». — The Gazette. — (Aug. 15, 1992). — P. J-1

1 9 9 1

Bentley Mays, John. — «Lost illusions : an expression of barren confusions». — The Globe and Mail. — (Nov. 16, 1991). — P. C-7

1 9 9 0

Gravel, Claire. — «Eleanor Bond : rendre à l'homme son aliénation». — Le Devoir. — (2 juin 1990). — P. C-10

McIlroy, Randal. — «Photograph likely to disturb viewers». — Winnipeg Free Press. — (Oct. 13, 1990). — P. 34

O'Brien, Peter. — «Eleanor Bond». — C Magazine. — No. 27 (Sept. 1990). — P. 56-57

Tousley, Nancy. — «Show looks into future». — Calgary Herald. — (July 25, 1990). — P. B-8

1 9 8 9

Enright, Robert. — «Eleanor Bond». — Canadian Art. — Vol. 6, no. 3 (Fall 1989). — P. 120

Gravel, Claire. — «La crise du sens dans l'art actuel». — Le Devoir. — (7 oct. 1989). — P. C-13

1 9 8 8

Bentley Mays, John. — «Bond's work asks : how can art best represent social disruptions of capitalism?». — The Globe and Mail. — (Dec. 16, 1988). — N. p.

Walsh, Meeka. — «Aerial apparent : the recent work of Eleanor Bond». — Border Crossings. — Vol. 7, no. 3 (1988). — P. 12-18

1 9 8 7

Enright, Robert. — «Winnipeg 1987 : the break-up of curation». — Artpost. — Vol. (Winter 1987-88). — P. 35-37

Ferguson, Bruce. — «Northern noises». — Vanguard. — Vol. 16, no. 6 (Dec. 1987/Jan. 1988). — P. 10-13

Tourangeau, Jean. — «'M' for memory : contemporary art in Manitoba ». — Vanguard. — Vol. 16, no. 6 (Dec. 1987/Jan. 1988). — P. 22-24, 44-45

1 9 8 6

Tousley, Nancy. — «Work depict society in ruin». — Calgary Herald. — (Apr. 19, 1986). — N. p.

1 9 8 5

«Work Station». — Midcontinental. — Vol. 3, no. 3 (1985). — N. p.

1 9 8 4

Love, Myron. — «Cold comfort in hot food». — Arts Manitoba. — Vol. 4, no. 1 (1984). — N. p.

