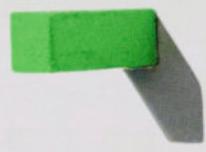
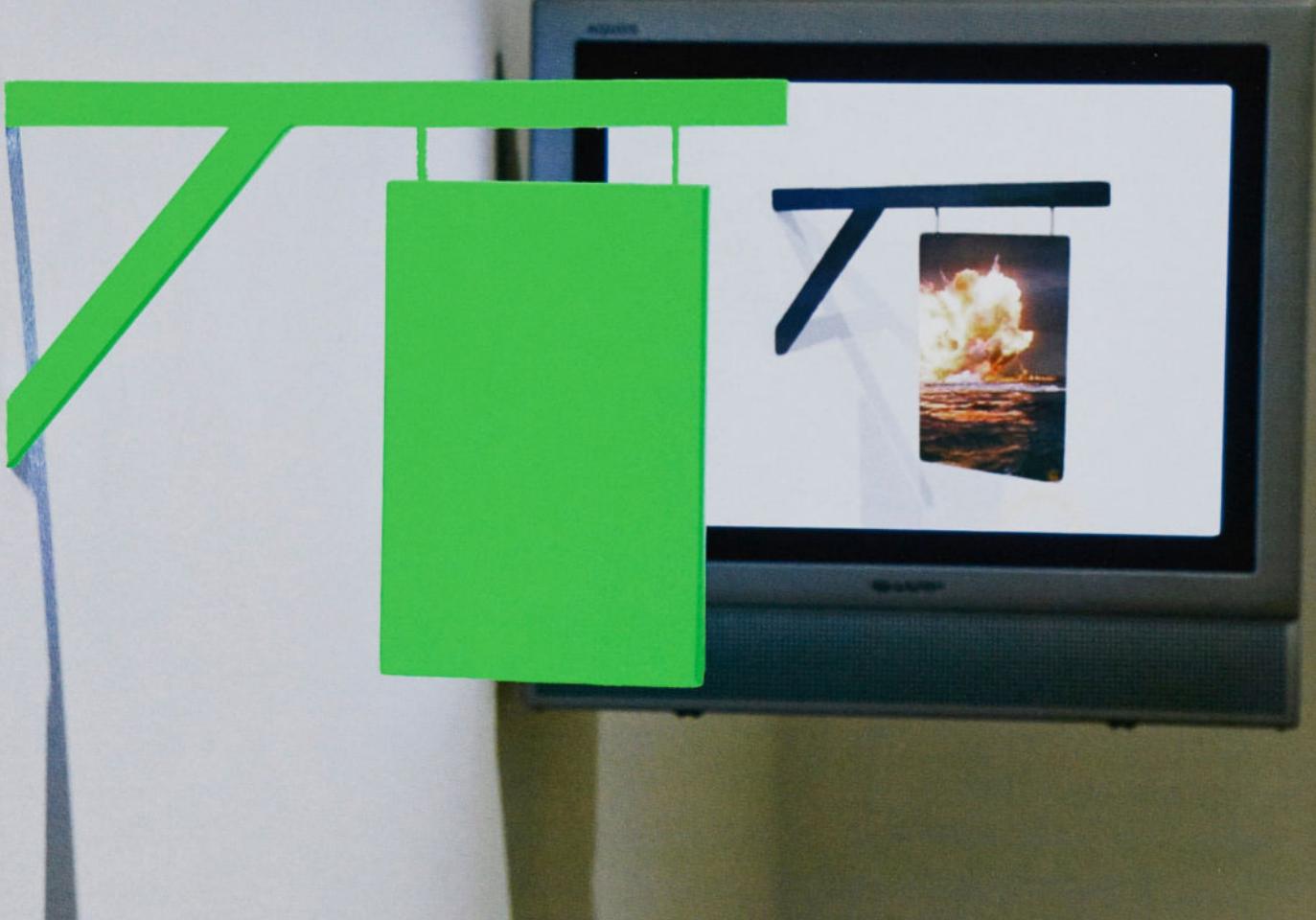
A person with long, dark, curly hair is wearing a dark, textured mask. The mask has two large, bright green, irregularly shaped cutouts for eyes. The person is holding a wooden-handled broom with dark, bristly hair. The background is plain white.

GEOFFREY FARMER







I thought that I could make a machine that would pierce the fabric of reality, in your world it appears as a 16th-century sign, 2004

PIERRE LANDRY

AVEC DES TEXTES DE JESSICA MORGAN ET DE SCOTT WATSON

DU 8 FÉVRIER AU 20 AVRIL 2008

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

GEOFFREY FARMER

GEOFFREY FARMER

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 8 février au 20 avril 2008.

Commissaire : Pierre Landry

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Documentation biobibliographique : Liliana Dimasu

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Judith Terry

Conception graphique : Barr Gilmore

Photographie : Toutes les vues de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal sont de Guy L'Heureux; les autres photos sont reproduites avec l'aimable permission de l'artiste et de la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Impression : Transcontinental Litho Acme

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

© Musée d'art contemporain de Montréal 2008

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008

Bibliothèque nationale du Canada, 2008

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et
Bibliothèque et Archives Canada**

Landry, Pierre, 1957-

Geoffrey Farmer

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 8 févr. au 20 avril 2008.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23607-7

1. Farmer, Geoffrey, 1967- . Expositions. I. Morgan, Jessica, 1968- .

II. Watson, Scott, 1950- . III. Farmer, Geoffrey, 1967- .

IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

N6549.F355A4 2008

709.2

C2007-942530

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.

www.macm.org

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada

372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : 514 871-0606

Télécopieur : 514 871-2112

www.abcartbookscanada.com

info@abcartbookscanada.com

Geoffrey Farmer souhaite remercier : Marc Mayer, Pierre Landry et le remarquable personnel du Musée, en particulier l'incroyable équipe dirigée par Carl Solari. L'artiste exprime également sa reconnaissance à Catriona Jeffries, Jessica Morgan, Scott Watson, Barr Gilmore, Brady Marks et Paul Kajander. Un merci tout spécial à David Carruthers et Denise Lapointe de la papeterie Saint-Armand ainsi qu'à Claude Bernard et à son équipe de Formaviva.



RBC Foundation®
RBC Fondation®

TABLE DES MATIÈRES

1 – 64 **ŒUVRES**

65 **AVANT-PROPOS**

MARC MAYER

67 – 71 **MAIS OÙ DONC EST GEOFFREY ?**

PIERRE LANDRY

73 – 77 **POUR UNE DÉFINITION DE FARMER**

JESSICA MORGAN

79 – 85 **FANTÔME / VISAGE : GEOFFREY FARMER**

SCOTT WATSON

87 **FOREWORD**

MARC MAYER

89 – 93 **WHERE'S GEOFFREY?**

PIERRE LANDRY

95 – 98 **DEFINITION OF A FARMER**

JESSICA MORGAN

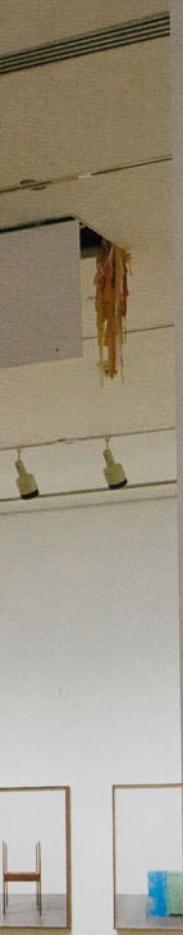
99 – 105 **GHOST/FACE: GEOFFREY FARMER**

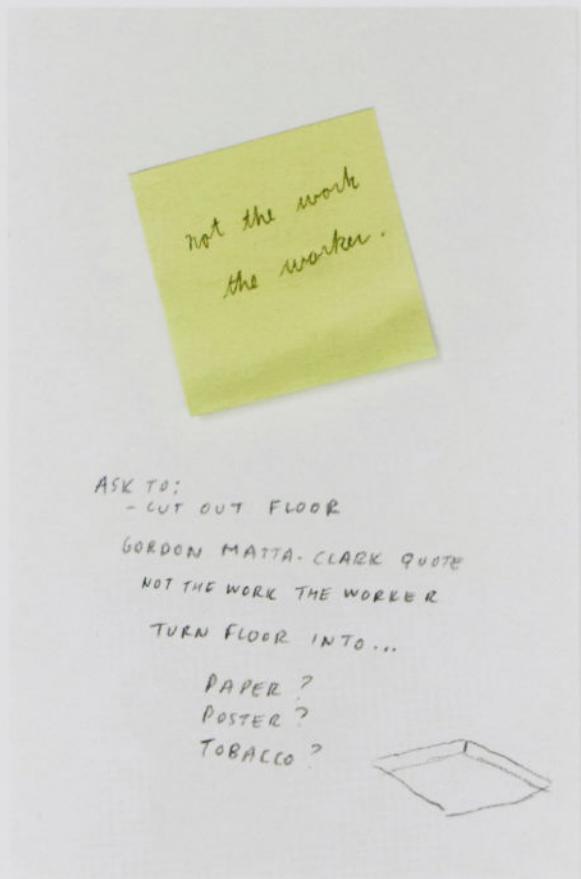
SCOTT WATSON

107 – 108 **LISTE DES ŒUVRES**

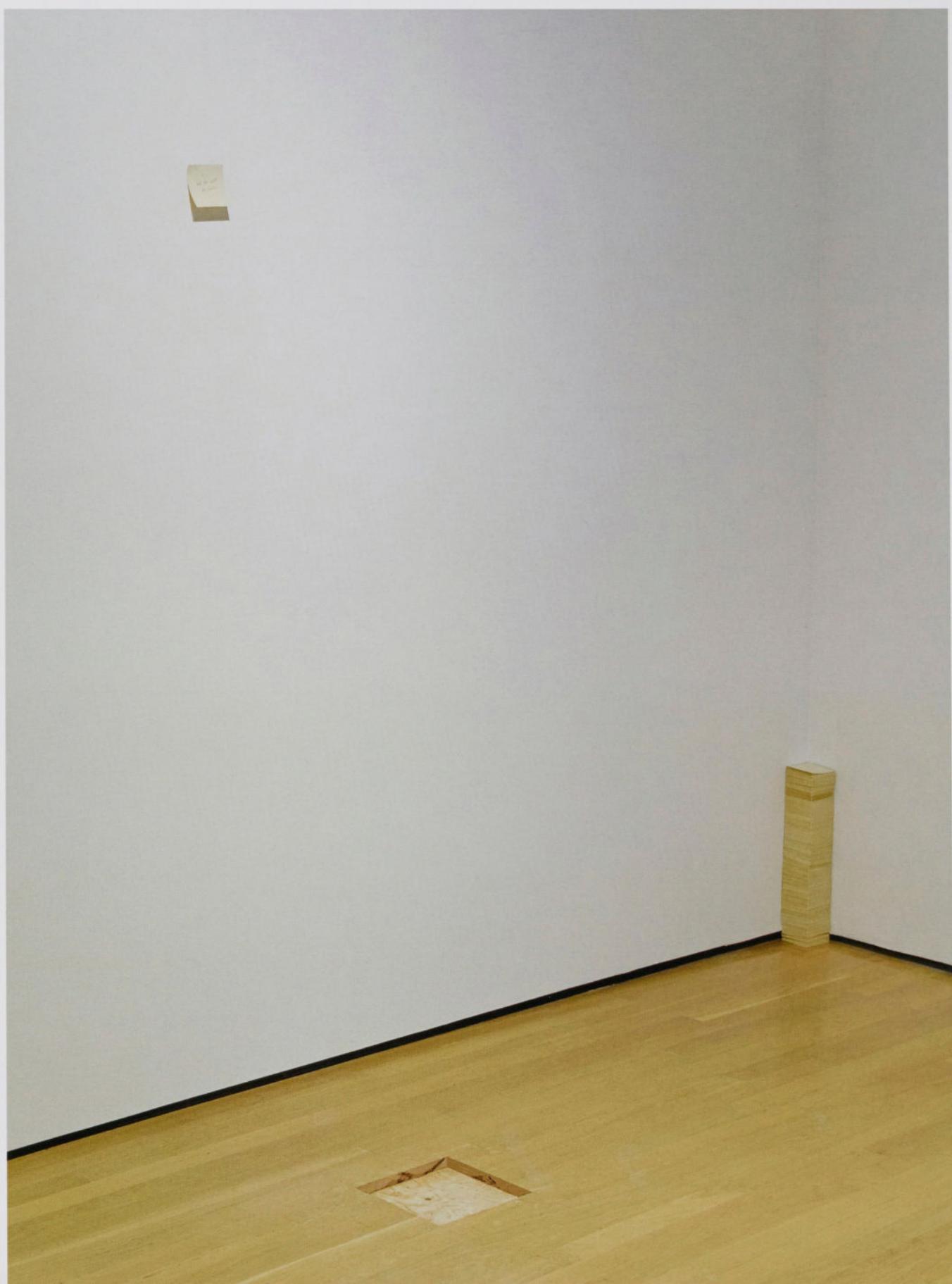
109 – 112 **BIOBIBLIOGRAPHIE**

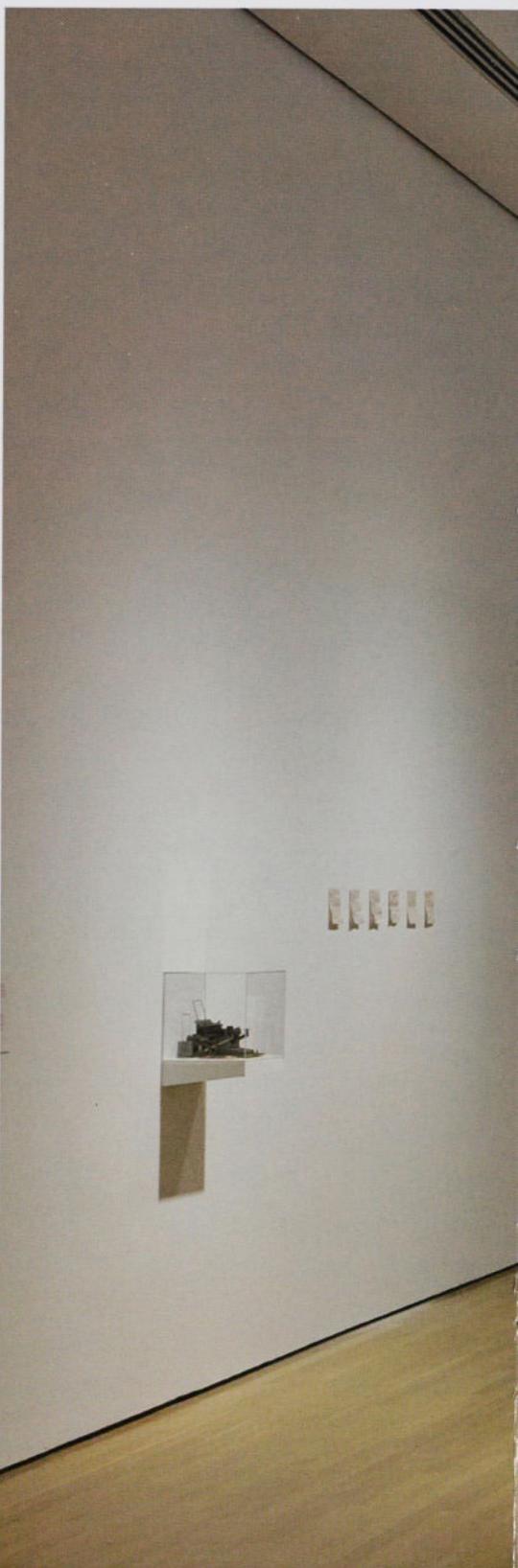






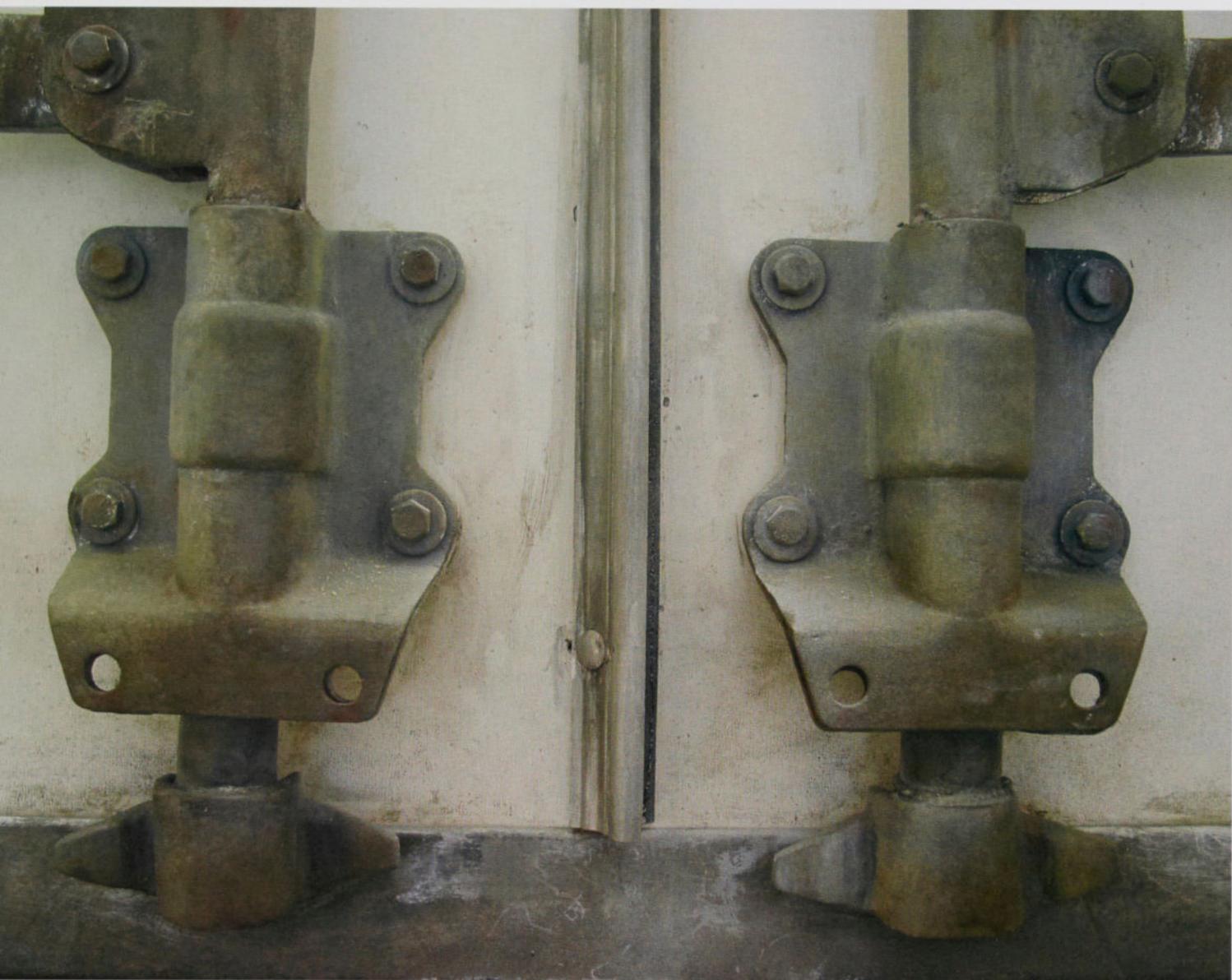
The Idea and the Absence of the Idea (Not the Work, the Worker), 2008







Trailer, 2002



Trailer, 2002

Runaway Horse, 1992

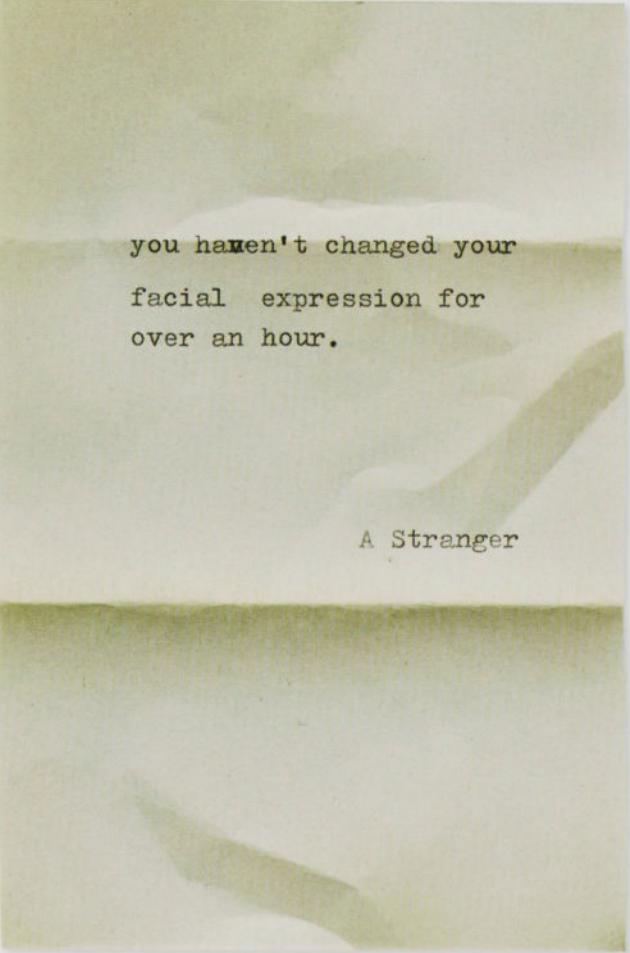


RUNAWAY HORSE

Build a wooden horse with wheels. Stuff it with hay and old newspapers. Take the horse to the top of California Street. Have a smoke. Douse the horse with gasoline. Place various people dressed in business attire down the street along the sidewalk. Some should have briefcases and some should be looking at their watches, they should all look like they are going to work. Attach the horse to the streetcar track using a t-brace. Lite horse on fire*and ask the performers to point at it and scream: RUNAWAY HORSE, RUNAWAY HORSE!!!

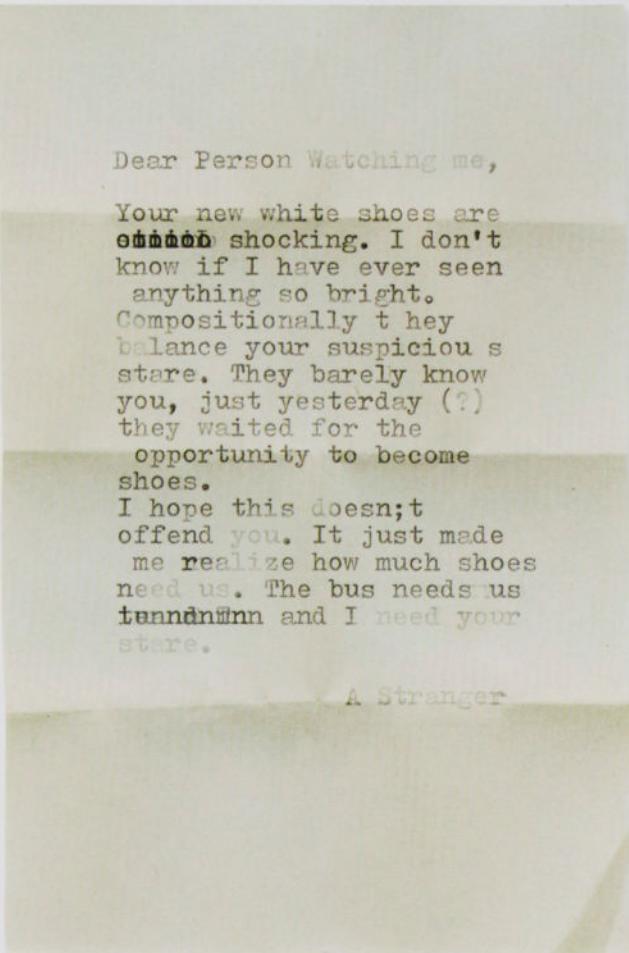
*release horse





you haven't changed your
facial expression for
over an hour.

A Stranger



Dear Person Watching me,

Your new white shoes are
~~shockingly~~ shocking. I don't
know if I have ever seen
anything so bright.
Compositionally they
balance your suspicious
stare. They barely know
you, just yesterday (?)
they waited for the
opportunity to become
shoes.
I hope this doesn't
offend you. It just made
me realize how much shoes
need us. The bus needs us
tunnandmnn and I need your
stare.

A Stranger

Blue Hoodie .

O.k, I know, why?

Because today is...
gry and shitty,

I noooooooooooooo
I noticed your blue
your choice of blue
and I just wanted to
say it was the perfect
choice, the perfect
against the day blue.

Yours truly,

A Stranger

I can see the dog you
are hiding in y our bag.

I wish we were in Paris.

Thank You,
A Stranger

I am hoping to get this
to you before you get off
this bus.

A Poem :

A man watches and waits
while we watch this man
and wait for what
he is waiting for.

(I don't know)

From A Stranger

I think you will understand
this:

Spanish Oranges.

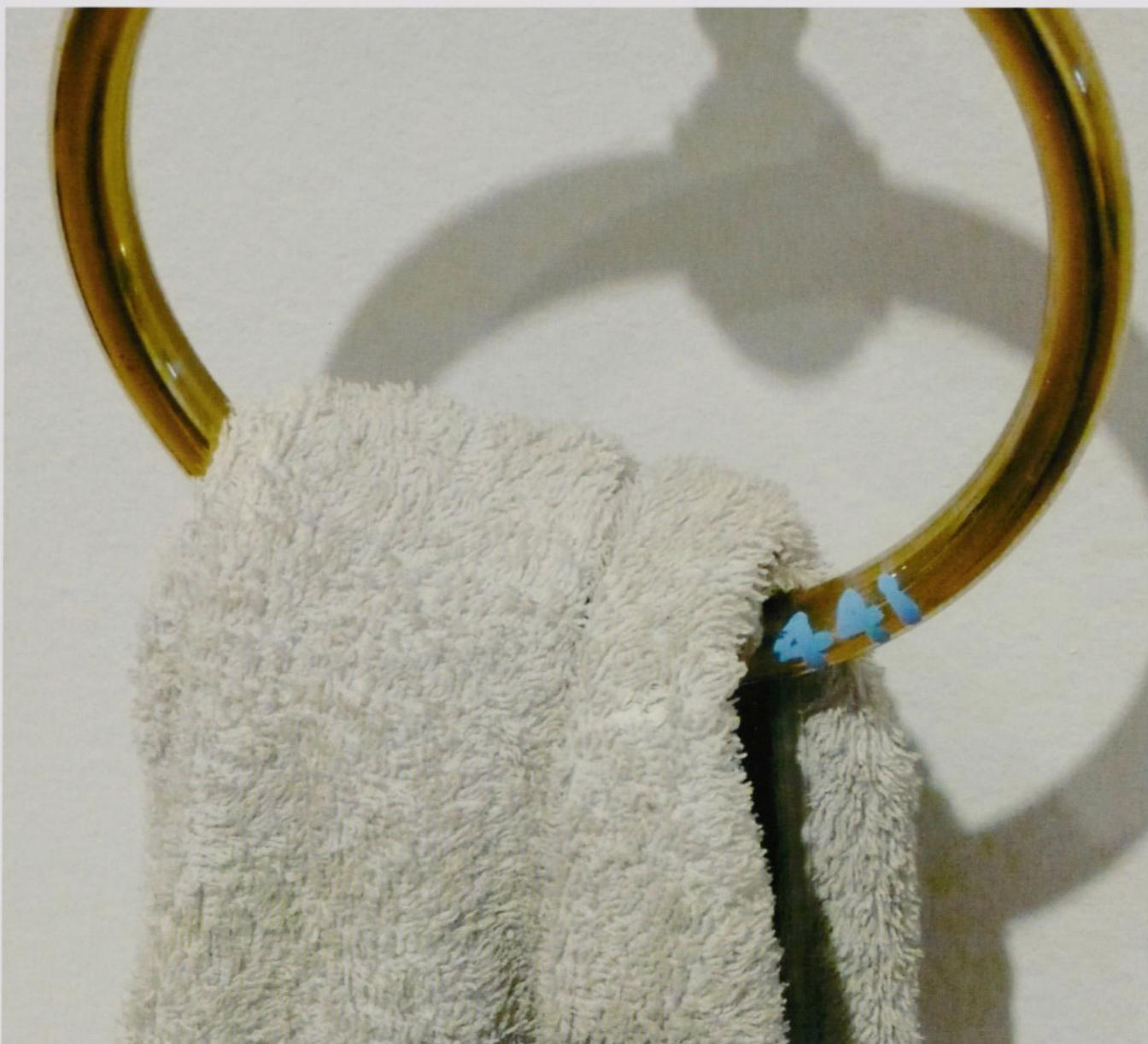
Yours Truly
A Stranger



	VOID NUMBERING	06/07/08
11/03/06	EMPTY SPACE BETWEEN OUTLET AND CORD	419
11/03/06	BROKEN GLASS, SMALL PIECE - INSIDE	420
APRIL/06	BASEMENT OF D.T. HOME	421
APRIL/06	HOPESLESSNESS NUMBERED	422
—	NOTHING	423
05/06	HOLLOW OF CHIN (SHADOW)	424
06/06	HOTEL DOOR (BETWEEN DOORS)	425
07/06	PAW OF CAT	426
09/06	EMPTY CUP (TORONTO ONTARIO)	427
12/06/06	DAYAFTER JILLS PARTY EMPTY CAN	428
17/06/07	OWL - CLAY	429
21/03/07	SPEAKER COVER	430
21/03/07	SHADOW - HATRED AUTOPHOBIA - BLUE SWEAT	431
22/03/07	MUSICAL SPACE OTHER	432
—/A	SYRUP	433
14/04/07	CONTAINER - PIPE INSULATION	434
15/04/07	BLANK NEWSPAPER PAGE MIRROR?	435
15/04/07	WEB PAGE	436
19/04/07	CALNDAR PAGE	437
26/04/08	MACM EXHIBITION - SEATLESS CHAIR	438
↓	BARBAGE CONTAINER - FAIR OFFICE	439A
	BAG	439B
	LAIRD MISSING LADDER RUNG	440
	TOWEL HOLDER (RAG THAT WASHED FLOOR)	441
		442
		443
		444
		445
		446
		447



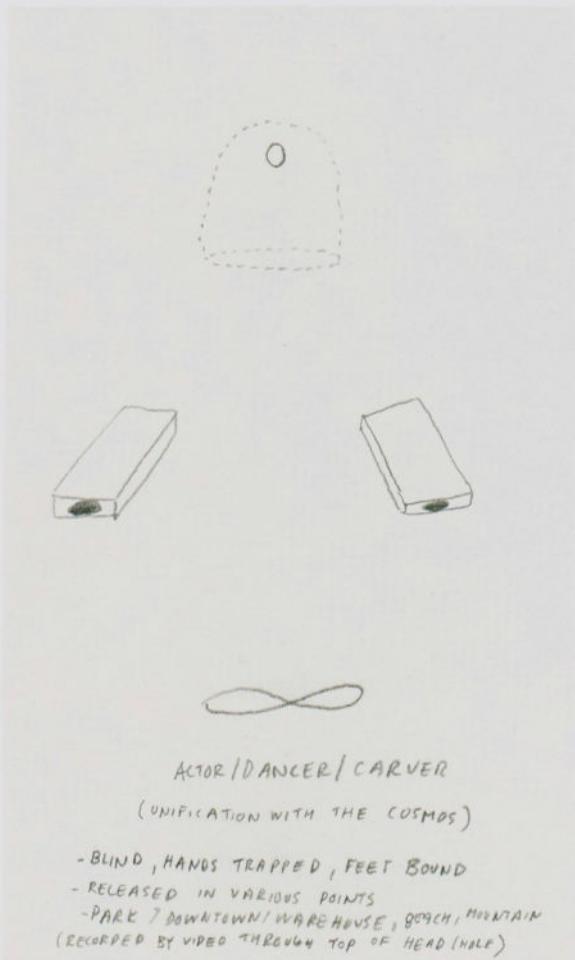
Void Numbering Project (Continuous), 1992



Void Numbering Project (Continuous), 1992

I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways, 2001-





ACTOR/DANCER/CARVER

(UNIFICATION WITH THE COSMOS)

- BLIND, HANDS TRAPPED, FEET BOUND
- RELEASED IN VARIOUS POINTS
- PARK / DOWNTOWN / WAREHOUSE, BEACH, MOUNTAIN
(RECORDED BY VIDEO THROUGH TOP OF HEAD (HOLE))



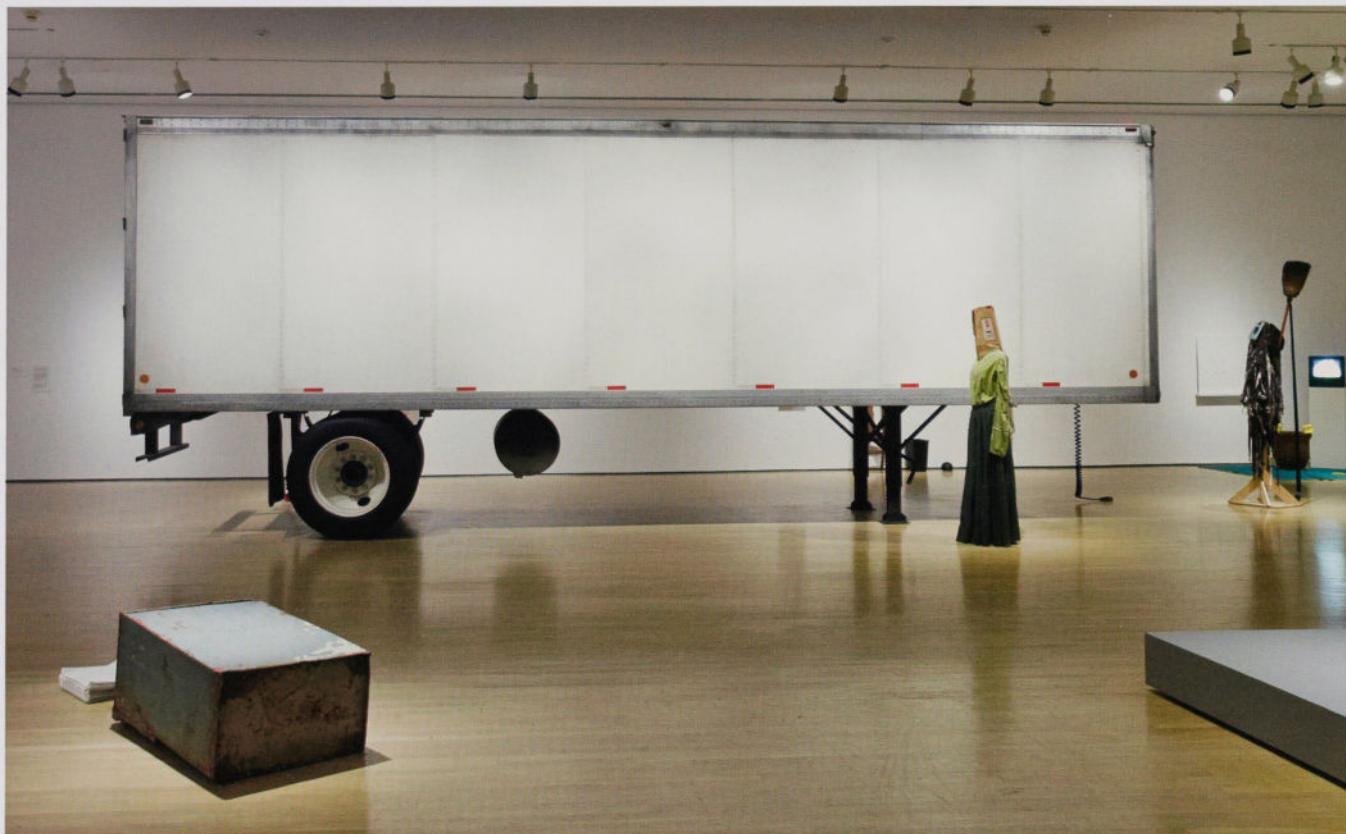
Actor / Dancer / Carver, 2003



Whose Work Are We Doing?, 2007

THE DOORS
ARE AN ETERNAL
ANNOYMENT
TO EVERYONE.

MAYBE THE LEAST OF WORRIES,
BUT A DAILY MYSTERIOUS TROUBLE.



I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways, 2001-

THE SONGS
ARE AN ETERNAL
ANCHOR TO EVERYONE



UNDER A ROCK THE WOMAN "A STREAK OF LIGHT".



Streak of Light, 2007





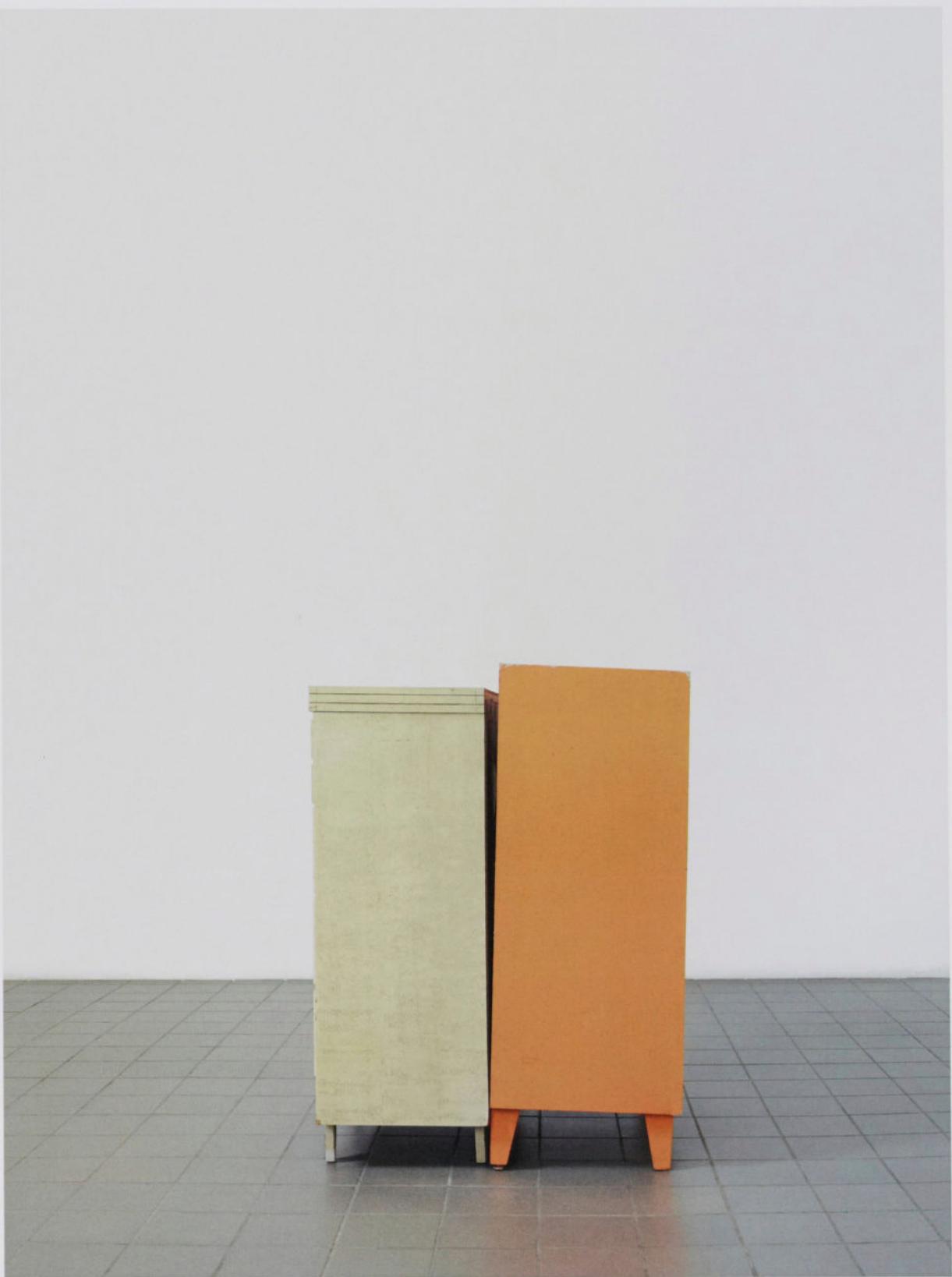


Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form, 2002





Cage Work (Pale Fire Freedom Machine), 2005



Triangle (Pale Fire Freedom Machine), 2005



Propeller (Pale Fire Freedom Machine), 2005



Two Cavities (Pale Fire Freedom Machine), 2005



Cliff Face (Pale Fire Freedom Machine), 2005



Battered Moonlight (Pale Fire Freedom Machine), 2005

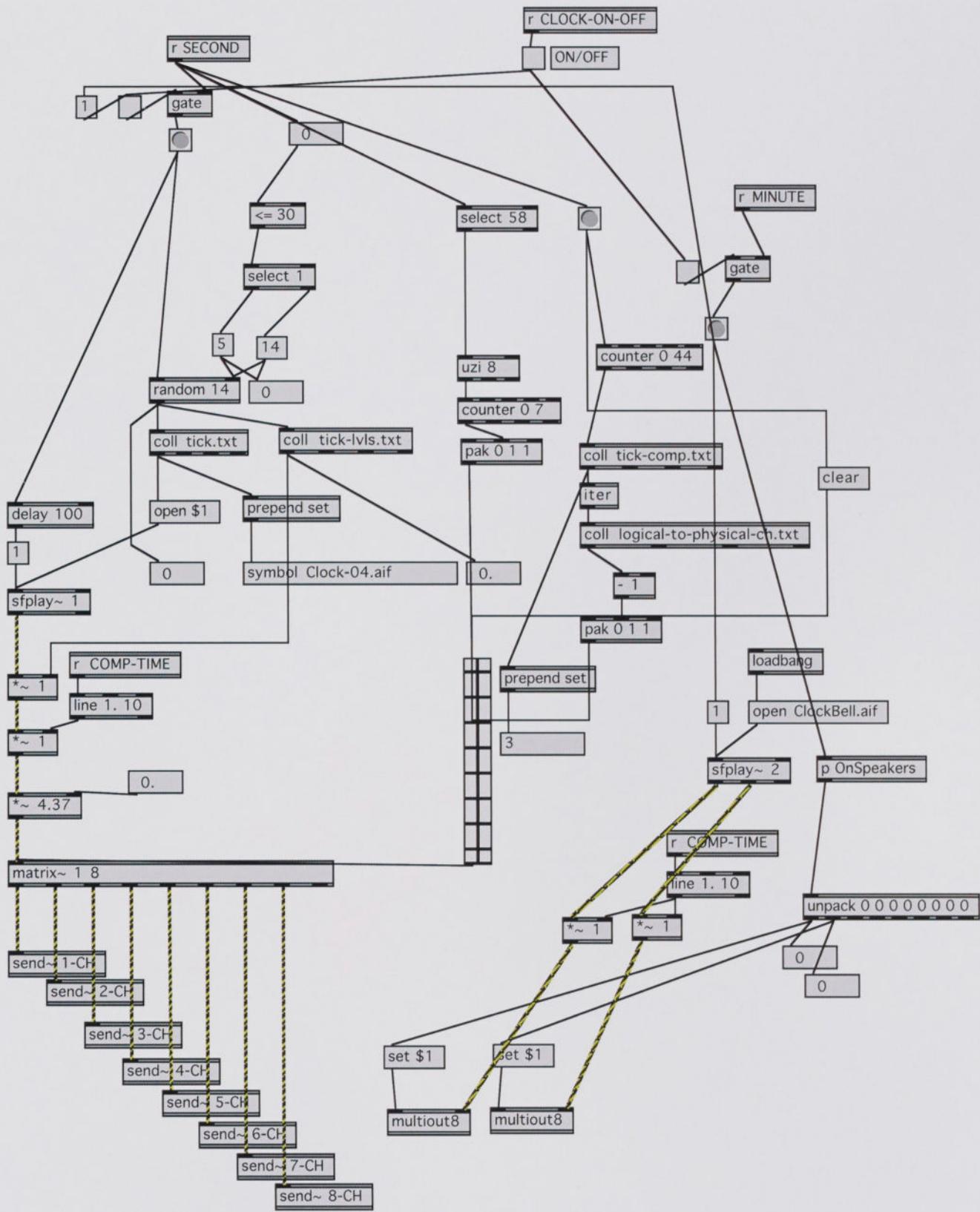




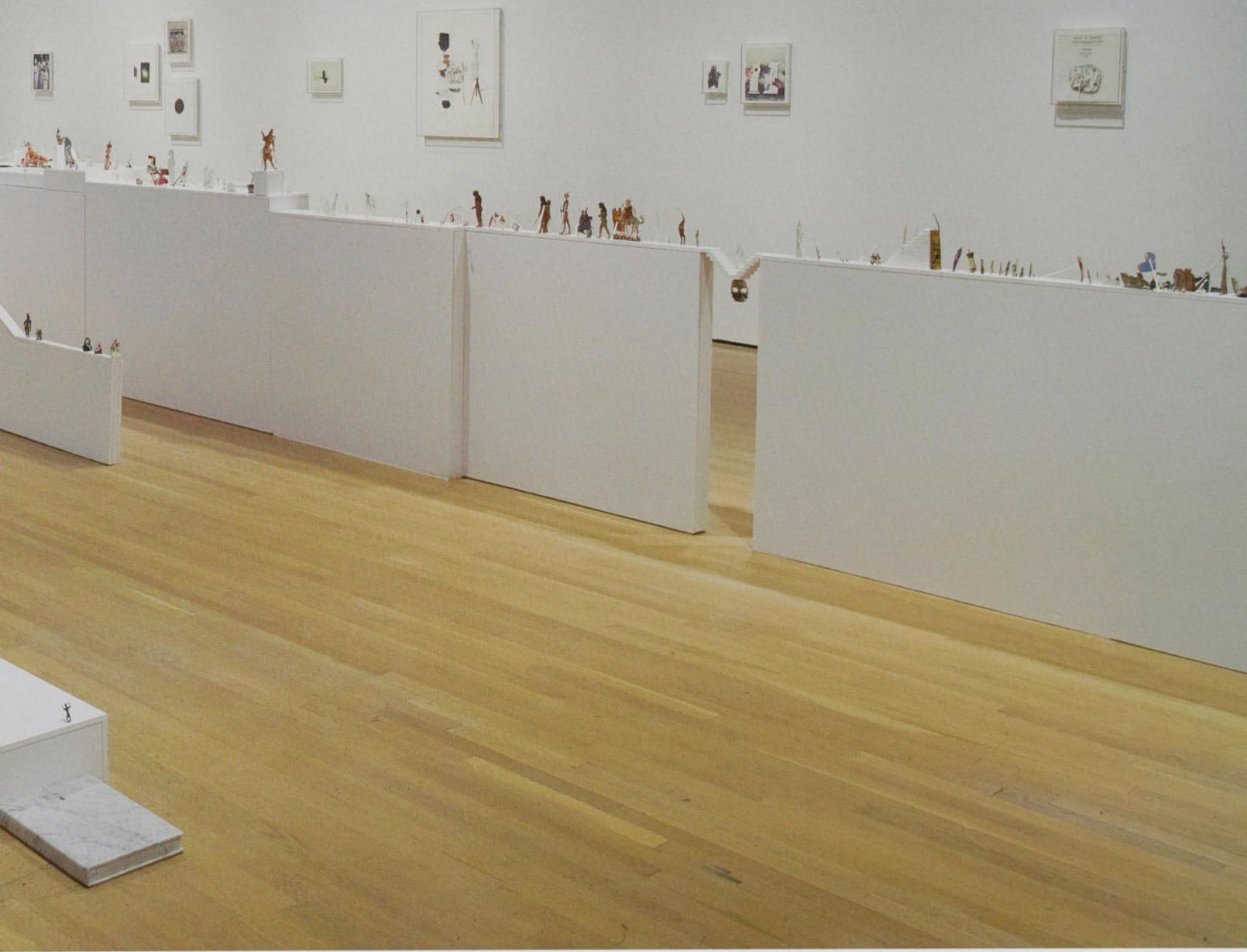
And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock), 2005-



And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock), 2005-







The Last Two Million Years, 2007



The Last Two Million Years, 2007





DEMOCRATIC DIPLOMACY PRINTER'S INK
Democracy survives the battle with a





acts, with some
the land from as early
as his numbers had been
left him constantly in need
to pay his armies and
population. He increased
tightened the bonds of serf
dom of peasants on the
and in their long drudgery, they
were not allowed to leave the
land. Some rebellious serfs fled

The Last Two Million Years, 2007

THE LAST TWO MILLION YEARS

1. From where you are standing you are, in a manner of speaking, at the threshold of existence. A point from which to survey the history of humanity. We have existed for little more than two million years, hardly more than the blink of an eye in relation to total history which stretches back for the almost inconceivable span of 4700 million years. If the age of the earth from its origin to the present time is imagined as equivalent to a single day, then we appear less than a minute from midnight at the day's end. Yet the story of the great abyss of time before our arrival is also part of me, a great emptiness that we neither enter nor exit. 2. These figures were cut from page 205 and are some of the smallest figures represented in the depiction of history. They are neither at the beginning nor at the end, they simply exist in time. It is on this page that we see depicted a walled fortress at Zimbabwe where during the 16th and 17th centuries giant 31ft walls were used both to hide divine rulers from the sight of commoners and for the sake of defence. These walls still stand today. 3. The beauty of the bird startled me at first; it looked at me with eyes that seemed to say "this will be your fate as well." 4. Oh, the great wheel of life, we spin out and discover the circle which dictates our lives in ways we are only just beginning to understand. 5. The unicorn followed the elephant in silence. They were old friends and could communicate with each other with the flick of the tail or even by how fast they walked. 6. Figures cut from Flemish painter Hieronymus Bosch (c.1450-1516) standing next to a flea. The work of Bosch uses macabre imagery and obscure symbolism which give it a quality of nightmare intensity which seems to anticipate modern surrealism art. The flea comes from page 325 to illustrate the spreading of the Bubonic plague. 7. We use the stick to aid our journey. 8. Dog about to devour the beautiful hand cut from page 292 belonging to the 17th century French philosopher, mathematician and scientist René Descartes. (*I think therefore I am*). 9. The fantastic exotic bird, it cannot fly but is able to climb stairs. 10. PIETY ON PILLARS AND IN CAVES. A 5th-century Syrian hermit, St. Simeon, lived for 35 years on top of a pillar, hauling up his food by basket. Severe asceticism was greatly respected in Byzantium, and St. Simeon had many imitators, called 'stylites' after the Greek for pillar. His reputation for sanctity was shared by a fellow Syrian, St. Ephraem, whose burial is shown in this contemporary painting. St. Ephraem played a large part in converting Syria to Christianity. Many Christian hermits of Byzantine times lived in mountain huts or in cells carved out of the rocks where they set up the first monasteries. 11. We help each other. 12. A contemporary drawing sums up the 'spirit of 1776' – the year that the Americans made their Declaration of Independence from Britain. 13. An American Indian made this woodcarving of a deer's head in the 15th century. It was probably used by the tribe as a magical device to ensure good hunting. 14. The Assyrian king Assurbanipal gathered together thousands of inscribed tablets in a library he built at Nineveh during the 7th century BC. 15. The creature, a bird with a human's head meets Krishnas (*gods who create, preserve and destroy*) page 164. 16. THE GREEKS AT PLAY. 17. Constant wars did not prevent the Greeks from cultivating the arts of leisure. In this vase painting, a citizen relaxes at the house of a hetaira, a woman trained in the art of entertaining by flute-playing and dancing. Athenian society was very much a man's world. A wife's role was simply to manage the household and look after the children. She took no part in public affairs, and was seldom seen in the street with her husband; men even did most of the shopping. When a man entertained friends to dinner, his wife, after preparing the meal, stayed out of sight in her own quarters. Page 102. 18. A series of brilliant generals led Rome's armies in their drive to conquer an empire. Among them were Pompey (front), who conquered much of the Middle East, and Julius Caesar (back), who won Gaul. Eventually they fought for the mastery of the Roman state. Pompey was defeated, and Caesar triumphed. But many saw his ambitions as a threat to the republic, and he too was assassinated by a group of conspirators in Rome. The soldier-politicians of Rome found it easy to gain the personal allegiance of their armies, as Roman soldiers were equipped and paid, not by the state, but by the generals who recruited them into their legions. 19. I patched the holes in my jacket. I was hungry, cold and wanting a drink. 20. What is this expression that you see in my eye; is it contempt? 21. A door to a new world. 22. The invention of the wheel, war, day, night and black and white. 23. In covering our heads we see everything. 24. DOGS! Dogs were used to dig up the root of the mandrake plant, a medieval pain-reliever. The roots, shaped like a human body, were believed to shriek when uprooted with a cry that drove humans mad. 25. We buried figures to accompany us into the afterlife. 26. We made statues to immortalize our heroes. 27. INVASION AND PARTITION: 1939 On September 1, 1939, using the Polish corridor and the German claim to Danzig, which had been under League of Nations control, as pretexts, Hitler launched the blitzkrieg on Poland, which began the Second World War. Without warning, 2000 German aircraft bombed Warsaw and the Polish airfields. Most of the Polish air-force was destroyed on the ground. Both in numbers and weapons, the invading Germans were vastly superior to the Poles, who still relied on horse-drawn transport. The Poles pitched their cavalry against the German panzers, but the German tide was irresistible. After 17 days another blow struck Poland. Just before the outbreak of war, Hitler and Stalin had agreed a non-aggression treaty – the Nazi-Soviet Pact. Its secret clauses divided Poland between the two powers in yet another partition, and the Red Army swept almost unopposed across Poland's eastern frontier to occupy its share of territory. On September 17, the Polish government fled to safety in Romania. The last defenders of Warsaw were obliterated by bombardment, and very soon Poland lay divided under the heel of its German and Russian conquerors. When the Nazi blitzkrieg struck the Soviet Union in June 1941, the Germans quickly overran the rest of Poland. Page 432. 28. Steam! Water, vapour, power. 29. The great hordes, the masses, revolutions, the collective unconscious. 30. At some points it seems as if the very nature of our time is at an end, and then as if by some miraculous event it begins again. 31. How I organized these, some by size, somewhat random, but pleasing to me. 32. Hernando Cortez (1485-1547) conquered the Aztec civilization of Mexico by 1521. He also set up colonies as far north as California. 33. My head caught on fire. 34. The Homosexuals in their fancy robes walking an exotic bird which emerged from a tapestry. 35. The two men overlook the inspiring landscape, rifle held on shoulder. 36. GREAT MONARCH Louis XIV rides out to crush France's foes, while Victory holds a laurel wreath over his head. The king's classical garb in this portrait by Pierre Mignard expresses Louis's self-conscious view of himself as acting the role of supreme monarch on the stage of history. Even his rising in the morning and going to bed at night were attended by elaborate ceremonies, called the 'levée' and 'couchée'; each nobleman had his own duty at these rituals, and strict etiquette governed who should hand the king his shirt and his shoes. 37. Verfremdungseffekt – The alienation effect (wall) Brecht developed the concept of verfremdungseffekt which roughly translates as 'to make strange'. It requires the audience and actors to retain a degree of critical detachment from a play and its performance, to be objective and not empathise or identify with the character or the events taking place. 38. Treasures that survived the melting-pot. 39. AUSTRALOPITHECUS This man-like ape lived in eastern and southern Africa from about 5 million years ago. His brain was no larger than that of a modern ape, but he walked upright and probably used tools. These earliest tools were primitive instruments: bones remaining after meals, or naturally sharp pebbles, which were used for an immediate task and then abandoned. 40. From the back ruins of Pompeii... 41. What ever happened to nakedness? 42. A portrait of the Chinese sage Confucius. His philosophic teachings emphasized duty and respect for others. 43. A Hollywood actress glimpsed through a scene of certain death, or the attempt of one individual to save another from a fate that he never truly understood. 44. Excuse me, yes, it's me in the blue robe, you are much larger than me and I was wondering if you might carry me for a while? 45. The giant comes to help. 46. We move our bodies in specific ways: we call it dancing. 47. If you peer across the space, you will see my future being, complete and standing waiting patiently. 48. FIGHTING THE DEMONS A painted clay figure nearly 6 ft high, made in the mid-8th century during the Nara period, depicts a ferocious god who protected the sacred buildings from the demons of the Buddhist underworld. 49. Water melting fire. (wall) 50. Lepers and cripples were social outcasts and objects of pity. Lepers had to carry clappers to warn of their approach. 51. It happened here just the way it is depicted. 52. The death of the last paper bird. 53. A figure carving his work disappears into the city. (wall) 54. Here we witness the meeting of the two great civilizations of the world (observed by the saviors of past civilizations which have fallen into ruin). 55. Machine became figure and touched the moon. (wall) 56. I stood amongst the crowd of people, spear in hand, feeling absolutely and utterly alone. 57. WAGON CARRIES A SACRIFICE TO THE GODS The high standard of craftsmanship reached by Bronze Age smiths is shown by this bronze wagon from Strettweg, in Austria, which was probably made in the 7th century BC. The tall figure holding a sacrificial bowl on a cushion on her head is only 8 in. high; she is thought to represent a fertility goddess or her priestess. She is guarded by mounted warriors with shields and helmets, and at each end of the wagon two attendants hold stags, perhaps brought for sacrifice. 58. JOY IN THE AFTER-LIFE The Etruscans looked on death as simply a doorway to a new existence, in which they would continue to enjoy much the same pleasures as they had known in this world. Great artistry was devoted to the building and decoration of cemeteries. Statues depicted the dead engaged in everyday pursuits, and possessions that it was expected the dead would continue to need in the after life. 59. It was in the recreation of the myth (how the first rug came into being) that I realize how much of human history was experienced without shoes. 60. On the parade float there were figures, some caressing an object that I was unable to identify. 61. The Samurai watches as night and day meet in their animal forms. 62. Isaac Newton's reflector telescope was the first to use a system of mirrors instead of lenses to focus the light it received. 63. RITUAL FACES The features on these jade carvings are characteristic of Olmec craftsmanship. The thick lips, downturned mouths and brooding eyes are associated with the cult of a jaguar-being, a mystical creature worshipped by the Olmecs, who believed it was the offspring of a woman who mated with a jaguar. They made offerings to it of food and fruit. 64. This open-work ivory panel of a lion in a lily grove was found at Nimrud on the River Tigris, where it was probably carved in the 9th century BC by a Phoenician artist working for an Assyrian king. The head-dress and breast-plate are Egyptian. 65. Otto Lilienthal, a German flying pioneer, made more than 1000 flights in the 1890's in his elegant 'hanging gliders'. They were designed on principles worked out by Sir George Cayley, an English scientist who flew unmanned gliders from hilltops as early as 1804, and may have even flown a manned glider, too. Lilienthal was killed in a crash in 1896. 66. THE GREAT KING KEEPS VIGIL OVER HIS PEOPLE Throughout its history, Persia has been ruled by powerful kings. The greatest were the Achaemenids, who combined the lands of Media and Parsa into one kingdom and then swept on to conquer most of western Asia. This marble head of a bearded monarch represents one of the Achaemenid kings, probably either Cyrus the Great, who conquered Babylon in 539 BC, or Darius the Great (521-485 BC), the first to style himself "King of kings." The Achaemenids were renowned for their tolerance to subject peoples and for the just but inflexible laws they imposed throughout their empire. Strong leaders enabled Persia to unite the different peoples of its empire and defend its extensive land borders against invaders. 67. The invention of the tank resolved the stalemate of trenches, barbed wire and machine guns. The tanks' first major success was the British attack at Cambrai in 1917. 68. Santa Claus. 69. Ancient space, the horror, fierce, but again turns back into an eye. (wall) 70. From this tiny corner, a marshy unwanted piece of land, Venice emerged. 71. Looking into the void. (wall) 72. We did this. 73. Sad face. (wall) 74. Out of the mist, dark figures appeared, the smell of roses and old canvas, then the relief of death. (wall) 75. In this vitrine: ape man, red cup, cross-legged man, gold sun, man with pie plate on his head, tip toes, green rock. 76. Please do not touch. 77. They deserved it. (wall) 78. His job is to cut into its belly. 79. We dance with spears. 80. The introduction of a colour. 81. A dancing royal bear, afraid, hugs his wife who happens to be a turkey. 82. Everybody deserves a window. 83. The earth can be cut by a knife. 84. (Look up.) Like a rocket. 85. Nothing will ever be the same. (From high above, 35,000 ft. these can be seen and appear to be tiny glittering jewels.) 86. Can you see the sleeping figure? (wall) 87. Amir el Hassan, leader of the royalist armies in the Yemen civil war, surveys the battlefield during the fighting (and then has dinner). (wall) 88. Many jewel-encrusted birds exist throughout time. 89. The earliest portrait. 90. And the machines ruled the earth. 91. THE MURDER OF MARAT The murder of the revolutionary extremist Jean Paul Marat was portrayed by Jacques Louis David, who became known as 'the artist of the Revolution.' Marat was one of the leaders of the left-wing Jacobin party; calling himself l'ami du peuple, 'the friend of the people', he not only demanded the extermination of all Royalists, but also attacked the rival republican party, the Girondins. In July 1793 a young woman named Charlotte Corday stabbed Marat to death as he lay in the bath he took for the treatment of a skin disease. Marat's death was used as an excuse for an even more intensive purge of suspected aristocrats. But in fact Charlotte Corday was a member of the Girondins, who killed Marat in revenge for the attacks he had made on the leaders of her party. 92. In ships built of cedar from Lebanon, the Egyptians ventured across the Arabian Sea to Socotra by 1500 BC. 93. Rasputin, a dissolute peasant-monk, established a sinister influence over the weak Tsar Nicholas II and his family. 94. How masks and Noh theatre have influenced my work. 95. From this vantage point the majority of the world's religions are represented. 96. Rocks with powers. 97. This was once all ours. 98. The problem of nothing. 99. In our most desperate moments a small spider appears bearing good news. 100. Headless, armless, legless, we pick ourselves up and march on.



The Last Two Million Years, 2007



I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways, 2001-

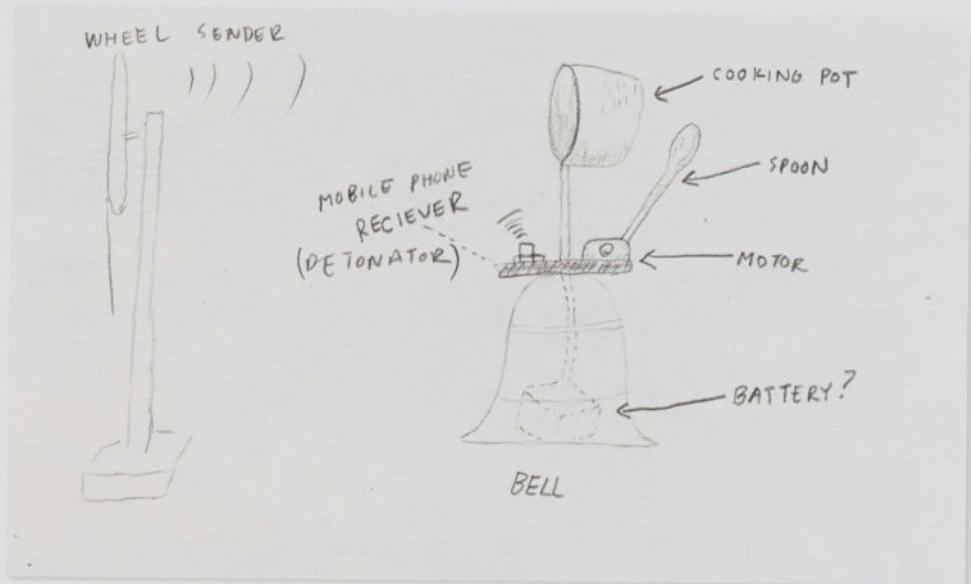


Nothing Can Separate Us (When the Wheel Turns, Why Does a Pot Emerge?), 2007-





Nothing Can Separate Us (When the Wheel Turns, Why Does a Pot Emerge?), 2007-



WHITE CHAPEL BELL FOUNDAY:

CIBERTY BELL
BIG BEN
GREAT BELL OF MONTREAL...

FOR MALK... COOKING POT.
BURIED IN SNOW DRIFT

FOR TATE EXHIBITION
HANG IN FOREST?
OR
IN CHAMBER DEEP
UNDERGROUND.

RENOTELY RUNG

514 294 1281





We are the fountain people.

We know who you are.

From the beginning of time we have been gathering strength to begin our war.

From every emptied sink, from every tear shed we become more.

We shower down upon you while you move about, while you push your carts, while you build your factories.

We traverse the continents and become the seas that separate you from the ones you love.

We greet you in the morning on your way to work.

You marvel at our ability to transform.

We slide through the underground passages and pipes you have laid down over the centuries.

We watch your children.

Watch us appear and disappear.

Come closer.

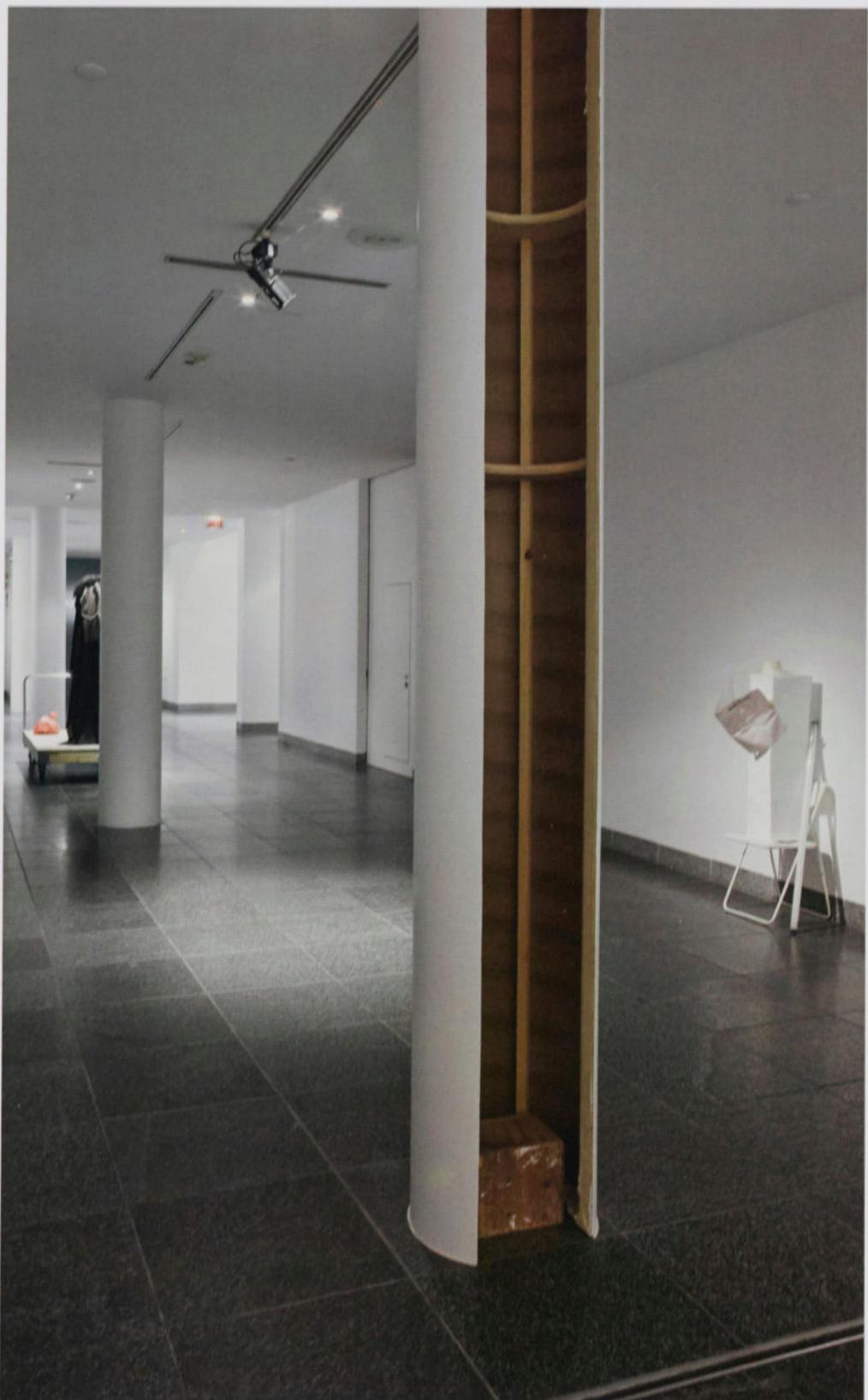
We are the fountain people.



The Fountain People, 2008



I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways, 2001-

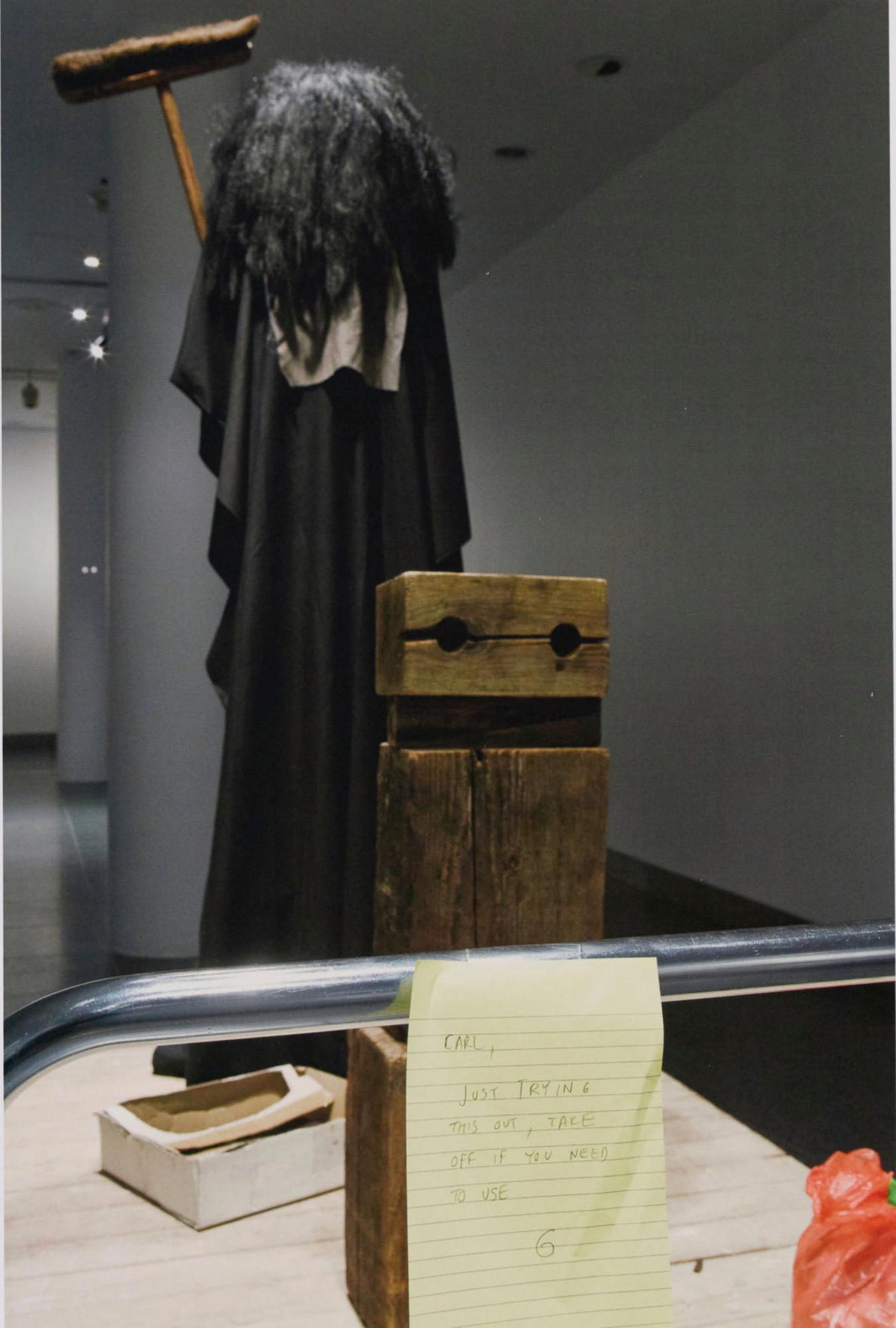


Ghost Face, 2008





I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways, 2001-



CARL,

JUST TRYING
THIS OUT, TAKE
OFF IF YOU NEED
TO USE

6

AVANT-PROPOS

MARC MAYER

Parmi les centaines de fois où je me suis rendu dans un musée, je me rappelle une seule occasion où l'on a réussi à me faire croire que je n'étais plus devant une œuvre d'art et ce, malgré un contexte qui rendait le fait improbable. Depuis toujours, les artistes se jouent sournoisement de notre regard et, comme la plupart des gens, je suis habitué à leurs ruses. Toutefois, lors d'une visite au Musée des beaux-arts du Canada, je me suis trouvé devant une remorque qui m'a convaincu que je m'étais trompé de direction et que j'étais dans l'espace de chargement. Sans réfléchir, j'ai fait demi-tour et me suis éloigné. J'ai mis un peu trop de temps à comprendre qu'on ne peut certainement pas aboutir dans l'espace de chargement d'un grand musée à partir de ses salles. À bien y penser, cet espace *ressemblait* terriblement à une salle de musée. Me sentant ridicule, j'ai rebroussé chemin et n'ai pas hésité à me mettre à quatre pattes pour regarder sous le véhicule en question. Effectivement, il s'agissait d'un faux camion et, donc, d'une vraie œuvre. On m'avait bien eu. Remarquant l'étiquette apposée au mur, je lus le nom « Geoffrey Farmer ». *Geoffrey Farmer ?!*

Cette étiquette me donna un frisson d'enthousiasme. Contrairement à la majorité des gens, je suis ravi de ne pas tout saisir du projet d'un artiste puisque cela me donne une excuse agréable pour méditer. Jusqu'à ce moment, je ne m'étais pas vraiment arrêté au travail de Geoffrey Farmer, m'étant satisfait d'une seule exposition pour l'évaluer rapidement. Sa remorque m'a fait réaliser que j'étais allé beaucoup trop vite. Ce que je savais de cet artiste — peu, j'en conviens — ne pouvait expliquer cet objet ; lorsqu'une œuvre ne correspond pas à ce que je connais déjà, c'est peut-être que je n'en sais pas assez.

Ce n'est cependant qu'en visitant le Power Plant à Toronto, où j'ai vu son inoubliable installation intitulée *Pale Fire Freedom Machine* (2005), que j'ai pleinement saisi que non seulement le projet de Farmer m'était dans le fond inaccessible, mais aussi que chacune de ses œuvres était merveilleusement riche. Plus j'en vois et plus j'en apprends sur sa manière originale de travailler, moins je suis porté à penser que je l'ai véritablement compris. À l'image de Paul-Émile Borduas, qui mettait en garde ses étudiants contre l'introduction de toute idée préconçue dans l'atelier, Farmer est plus aventurier qu'auteur. À la fois changeant et expérimental, son travail semble souvent facétieux, voire banal, ce qui ne fait qu'intensifier notre étonnement devant le véritable sérieux qui le sous-tend. Ce travail m'a repayé plus d'une fois des moments de méditation que je lui ai consacrés en me donnant de vifs aperçus sur des choses que je n'imaginais pas voir en art : l'inévitable turbulence de l'histoire, l'hégémonie exaspérante du récit et la nature polysémique de tout ce qui existe sous le soleil.

Ayant développé un intérêt passionné pour l'œuvre de Farmer, j'ai été très soulagé de constater que mes collègues du Musée partageaient mon enthousiasme. Conséquemment, nous nous sommes empressés de mettre cette exposition en branle. Je salue la sagesse de mon collègue Pierre Landry qui a su rendre justice à cet artiste par l'exposition elle-même et, en particulier, à travers l'essai éclairant qu'il lui a consacré. Nous sommes également très heureux de pouvoir inclure un texte de Scott Watson, directeur de la Morris and Helen Belkin Art Gallery à l'Université de la Colombie-Britannique, puisqu'il est spécialiste de la scène vancouveroise et l'un des tout premiers et ardents défenseurs

du travail de Farmer. Jessica Morgan, conservatrice de l'art contemporain à la Tate Modern de Londres, analyse avec acuité le travail de l'artiste et introduit un point de vue non canadien, ce qui ne manque pas d'approfondir grandement la pertinence du présent ouvrage. En plus d'être l'une des meilleures galeristes canadiennes, Catriona Jeffries est également une collaboratrice généreuse et nous la remercions de tout cœur. Pour la qualité de cette publication, nous avons bénéficié de l'aide financière de la Fondation RBC et

sommes particulièrement redevables à Robin Anthony, conservatrice de la Collection RBC, dont la passion pour l'œuvre de Farmer n'a d'égale que la nôtre. Gilles et Julia Ouellette sont bien connus comme bienfaiteurs de l'art actuel, mais leur engagement exceptionnel envers cet artiste audacieux mérite d'être souligné. Nous leur sommes reconnaissants, de même qu'à tous les prêteurs de partout au pays qui ont contribué à la réalisation de ce survol de mi-carrière.



Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form, 2002. Vue de l'installation dans les locaux de BMO Groupe financier, Toronto

MAIS OÙ DONC EST GEOFFREY ?

PIERRE LANDRY

Ma première rencontre avec Geoffrey Farmer en vue de son exposition au Musée d'art contemporain a eu lieu à Montréal au début de mars 2007. C'aurait pu être Vancouver, où l'artiste habite, mais les œuvres de Farmer prenant souvent forme et sens au regard du contexte dans lequel elles sont exposées, il était logique que l'artiste vînt à Montréal.

Comme il se doit, cette rencontre s'est passée sur le mode de l'échange d'informations. Précis, généreux, Farmer me parle avec rigueur de sa démarche artistique. D'abord de ses années de formation, dans la première moitié des années 1990, au San Francisco Art Institute et au Emily Carr College of Art and Design, à Vancouver. Puis de certains des artistes dont les œuvres l'ont marqué (telle l'écrivaine Kathy Acker, un de ses professeurs) et qu'il évoque avec enthousiasme, ne cherchant manifestement pas à minimiser les influences ou filiations. Il répond ensuite à mes questions, décrivant les principales étapes du processus de conception et de réalisation d'une œuvre ou les différents contextes de sa présentation.

Puis, changement de registre, nous abordons divers sujets relatifs à l'organisation de son exposition. Je lui parle de la publication qui l'accompagnera et qui s'inscrit à l'intérieur d'une collection définie par certains paramètres. Je lui montre les salles où son exposition aura lieu. L'espace semble lui plaire. Je lui parle ensuite de la période qui sera allouée à l'installation des œuvres. Encore là, pas de réaction particulière.

Cette première rencontre me laisse perplexe. De toute évidence, Geoffrey Farmer est profondément engagé dans son art, dont il parle volontiers et avec un indéniable souci de précision. Par contre, il me semble

percevoir chez lui une position légèrement en retrait, semblable à celle d'un observateur — l'expression non pas tant d'un détachement que d'une curiosité, voire d'une extrême sensibilité face au monde qui l'entoure.

• •

Empruntant volontiers certaines façons de faire à l'art conceptuel et à l'installation, Geoffrey Farmer a recours, entre autres disciplines ou manières de travailler, à la sculpture, à la vidéo, à la performance et à l'objet trouvé. À la fois fragiles et protéiformes, discrètes et omniprésentes, ses œuvres témoignent généralement d'un indéniable plaisir de la manipulation simple et néanmoins réfléchie, voire stratégique. Parfois difficiles à cerner en cela même que leur forme peut évoluer en cours d'exposition, elles sont aussi d'une grande accessibilité. Leur registre est celui de l'expérience courante : à la fois raisonné et chaotique, bien concret et néanmoins travaillé par l'imaginaire. Sur un ton qui allie poésie et commentaire social, elles évoquent et réactivent divers récits ou anecdotes puisés notamment dans l'histoire, dans la culture populaire, dans l'histoire de l'art et dans l'environnement social. De ces diverses sources, Farmer met en relief certains traits, parmi lesquels la notion de travail occupe une place prépondérante. En effet, plusieurs œuvres de Farmer semblent graviter autour de cette notion, qu'elles convoquent et font se déployer sous ses diverses acceptations : processus, transformation, performance...

À l'été 2002, Farmer présentait, à la Contemporary Art Gallery de Vancouver, une exposition intitulée *The Blacking Factory*. Sous ce titre, qui évoque l'univers de

Charles Dickens, étaient réunies trois œuvres n'ayant à première vue que bien peu à voir avec l'auteur anglais. Le titre *The Blacking Factory* fait référence à un épisode de l'enfance de Dickens durant laquelle ce dernier, en raison de difficultés financières rencontrées par sa famille, dut travailler dans une manufacture de cirage à chaussures, un environnement dont la dureté aurait inspiré une large partie de sa production littéraire. Les trois œuvres de l'exposition de 2002 référaient, quant à elles, à l'industrie cinématographique. L'une d'entre elles, *Trailer* (2002) se présente sous la forme d'une remorque de camion semblable à celles que l'on peut voir sur les sites de tournage des productions cinématographiques hollywoodiennes, qui sont légion à Vancouver. L'allusion à l'omniprésence de cette industrie dans la région (l'œuvre, par ses dimensions, obstrue quelque peu l'espace) s'accompagne d'un commentaire sur le côté factice de l'univers hollywoodien, ici évoqué par l'aspect même de la roulotte, qui est en fait une reconstitution grandeur nature et en trompe-l'œil faite principalement d'acier et de panneaux de fibre¹. Mais le titre de l'exposition, *The Blacking Factory*, induit d'autres pistes de lecture. Ainsi, il rappelle au spectateur que l'univers du cinéma hollywoodien, à l'instar du milieu dépeint dans plusieurs œuvres de Dickens, est d'abord un environnement de travail et que son pouvoir fictionnel, donc sa dimension affective, repose en grande partie sur une réalité sociale quant à elle bien concrète².

Le rapprochement d'univers de prime abord distincts — et l'ouverture qui s'ensuit sur une réalité élargie — est à la base de plusieurs œuvres de Farmer, parmi lesquelles figurent les photographies réunies sous le titre *Pale Fire Freedom Machine*. Ce titre fait référence à l'installation éponyme présentée durant l'automne 2005 au Power Plant, à Toronto. Cette œuvre prenait la forme d'une véritable petite manufacture à l'intérieur de laquelle une quantité importante de meubles usagés étaient déposés autour d'un foyer de forme épurée, conçu en 1968 par le designer français Dominique Imbert. Durant l'exposition, les meubles composant l'installation étaient brûlés l'un après l'autre dans le foyer. La suie ainsi produite était ensuite utilisée pour fabriquer de l'encre, laquelle servait à la réalisation,

au sein même de l'espace d'exposition, d'affichettes utilisées pour entretenir le feu. À travers cette mise en scène, où le feu joue un rôle central, Farmer rapproche et oppose la matérialité des choses et leur caractère éphémère, l'exposition comme durée et l'exposition comme produit, l'utopisme d'un design issu des années 1960 et la vie quotidienne (outre le fait qu'ils sont usagés, les meubles de l'installation sont également d'un design quelconque).

Les œuvres photographiques réalisées en marge de cette installation montrent des meubles juxtaposés de manière à créer des compositions à la fois abstraites et figuratives, banales et étrangement poétiques. Les titres (*Cliff Face*, *Propeller*, etc.) mettent en relief certaines des « images » évoquées par ces compositions, qui opposent le caractère fonctionnel de l'objet mobilier et l'apparente gratuité d'agencement librement établis. À travers ces photos, un processus semble en cours, à travers lequel les meubles ainsi rapprochés seraient transformés en paroi de falaise, en hélice ou en quelque autre forme plus ou moins identifiable.

Les notions de processus et de transformation sont également au cœur de l'installation *Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form* (2002). Cette œuvre, qui se déploie dans un bureau inoccupé d'une institution financière de Toronto (et dont l'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal propose une adaptation), se compose d'une multitude d'éléments semi-abstraits faits de matériaux pauvres et répartis aux quatre coins de l'espace. Par son titre tout autant que par sa forme, l'œuvre évoque les univers apparemment opposés de la pratique artistique et du travail de bureau, qu'elle rapproche par le biais d'un hypothétique processus transformationnel. L'accent est ici mis sur un devenir : celui de l'entrepreneur évoqué par le titre et qui serait en voie de revenir à un état présenté comme antérieur — ou plutôt, comme le suggèrent Deleuze et Guattari, qui verrait son identité fragmentée en une multitude de particules en état de perpétuel devenir : « Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est

en train de devenir, et par lesquels on devient. C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir³. » *Entrepreneur Alone...* représente donc moins un état sur le point d'advenir qu'un mouvement. Il s'y inscrit une temporalité à la fois multiple et condensée à travers laquelle le passé, le présent et le futur fusionnent en une réalité élargie, vaste et changeante (comme le confirme la forme progressive du titre), et dont le mouvement perpétuel est en fait celui du désir toujours renaissant.

Avec *The Last Two Million Years*, une installation d'abord réalisée au Drawing Room, à Londres, en juin 2007 et que l'exposition de Montréal présente sous une forme nouvelle, Farmer se penche sur un récit des plus spectaculaires : l'histoire de l'humanité. Faite à partir d'un exemplaire de l'ouvrage éponyme publié durant les années 1970 par les éditions du Reader's Digest, l'œuvre prend la forme d'une longue suite d'images tirées de ce livre et disposées sur une série de bases en carton-mousse articulées à travers l'espace d'exposition. Faisant fi de la linéarité du récit, Farmer réarrange l'histoire de l'humanité à travers une suite de rapprochements libres, mélangeant volontiers les époques, les cultures et les régions. Le résultat est à la fois monumental et fragile, ordonné et chaotique, solennel et humoristique — et merveilleusement poétique. À une gigantesque totalité (les changements encourus par l'humanité au cours des deux derniers millions d'années), que l'entreprise de vulgarisation scientifique tente de contenir et d'organiser, Farmer redonne volume et amplitude, espace et lumière. Utilisées à l'origine à titre d'illustrations, les images constituant *The Last Two Million Years* (qu'il s'agisse d'illustrations véritables, de reproductions d'œuvres d'art ou de photographies d'objets produits par l'être humain) retrouvent, à travers les associations librement établies par Farmer, quelque chose de leur complexité et de leur richesse visuelle première. Le cours de l'histoire y est interrompu, fragmenté et démultiplié, à travers un étalage qui évoque certains dispositifs de présentation muséale sans toutefois en reprendre le didactisme ni le caractère aseptisé.

Un même jeu d'espaces et de temporalités variés parcourt l'œuvre intitulée *Notes for Strangers* (1990), qui est constituée d'une suite de courtes notes descriptives

pouvant être lues comme des poèmes, écrites par Farmer à propos d'étrangers croisés au hasard de déplacements en autobus. La plupart de ces « poèmes » furent remis à leur destinataire au moment précis où l'artiste débarquait de l'autobus. *Notes for Strangers* réunit les textes que Farmer n'a pu remettre aux personnes concernées avant que celles-ci ne quittent l'autobus. À première vue, l'œuvre apparaît « discrète », tant dans sa forme que dans son propos. Pourtant, sa portée est autrement étendue, tant sur le plan spatial que dans le registre temporel. Élaborée autour du manque et de l'absence, elle ouvre sur un espace indéfini, voire infini, sans cesse remodelé en fonction du sort encouru depuis leur rédaction par les poèmes que Farmer a pu remettre aux gens concernés — poèmes qui, d'une certaine manière, font eux aussi partie de l'œuvre mais au sujet desquels nous ne connaissons rien.

Présentée à l'entrée de l'exposition, l'œuvre intitulée *The Idea and the Absence of the Idea (Not the Work, the Worker)* (2008), fait référence à une note inscrite par Gordon Matta-Clark dans un de ses carnets. À l'instar de *Notes for Strangers*, l'œuvre se définit principalement en fonction du processus dont elle est issue. Une petite surface du plancher de bois de la salle d'exposition a été découpée puis réduite en pulpe ; cette pulpe a ensuite été utilisée pour fabriquer un morceau de papier qui est exposé au mur, face au trou créé par le retrait du bois ; sur ce morceau de papier, l'artiste a écrit la citation de Matta-Clark : « Not the work, the worker. »

L'œuvre rappelle ainsi au visiteur, dès l'entrée de l'exposition, qu'à toute forme de création se rattache un créateur, qui est aussi un travailleur. Ainsi positionnée, elle donne le ton à l'ensemble de l'exposition, qui apparaît dès lors telle une vaste construction dont les paramètres spatio-temporels (telle ou telle œuvre, à laquelle une forme particulière a été donnée ici et maintenant, est mise en relation avec d'autres œuvres, le tout formant un agencement dont il serait par ailleurs possible d'imaginer d'autres versions, etc.) résultent du travail d'un artiste lui-même tributaire d'autres artistes, d'autres travailleurs.

• •

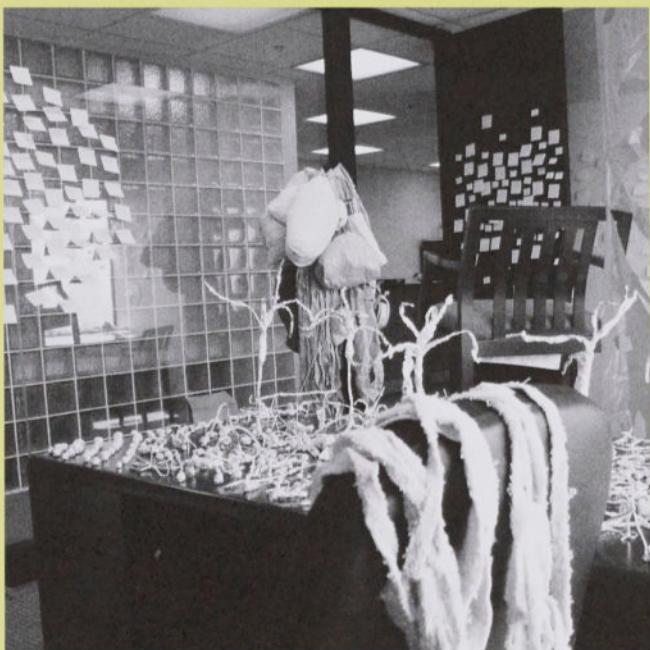
Dans une entrevue récente, Farmer affirme, en réponse à une question portant sur son recours à des structures ressemblant à des chars allégoriques : « Je me suis demandé à quoi ressemblerait un char dans une parade dont le thème serait : "Mort de l'auteur"⁴ » — faisant ainsi implicitement référence, au delà du ton humoristique, au texte de Roland Barthes portant ce titre, rédigé en 1968, et dans lequel ce dernier analyse le processus d'« éloignement » de l'auteur en cours depuis la fin du XIX^e siècle. Barthes y précise notamment que « l'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la personne humaine⁵. » Mallarmé, Proust, Brecht, mais aussi le surréalisme, si ce n'est la linguistique elle-même, entre autres, auraient contribué à ébranler ce prestige en mettant en question la position d'antériorité traditionnellement dévolue à l'auteur par rapport à l'œuvre. De l'auteur contemporain, Barthes précise qu'« il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*⁶. »

Une position analogue est défendue par Foucault dans son texte intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur ? », d'abord présenté sous forme de conférence en février 1969⁷. Comme Barthes un an plus tôt, Foucault y propose de changer le point de vue habituellement adopté face à l'œuvre afin « d'ôter au sujet [...] son rôle de fondement original, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours⁸. » À l'auteur perçu comme source première et unique du travail de création, Foucault substitue l'auteur défini sous l'angle d'une fonction (qu'il appelle « fonction auteur »), donc d'un processus par le biais duquel un objet ou un discours, dans un contexte donné, se voient conférer un certain statut.

Comme on l'a vu, les œuvres de Farmer se définissent avant tout au regard du processus qui leur a donné forme et qui, de manière littérale⁹ ou sur le mode de l'évocation¹⁰, poursuit son action. De là cette impression d'un travail en perpétuel devenir, d'un œuvre aux

limites imprécises, voire incommensurables. Tout inclure, tout embrasser — comme semblent l'expliciter certains titres, tel *Every surface in some way decorated, altered, or changed forever (except the float)*, qui coiffait une installation à caractère évolutif présentée en 2004 à la Catriona Jeffries Gallery. Ce faisant, Farmer contredit un des principaux rôles du nom d'auteur, qui est d'exclure et de délimiter afin de permettre la constitution d'un corpus. En effet, l'importance accordée au processus n'entraîne pas, chez Farmer, un repli de l'œuvre sur elle-même, sa fermeture. Au contraire : en tant que travail, le processus ainsi valorisé devient ce par quoi l'œuvre prend place dans le monde, partageant avec ce dernier une même omniprésence du travail, et même certaines formes de travail dans la mesure où les œuvres de Farmer découlent généralement de manipulations simples, accessibles à tous et dont l'appartenance à la sphère des gestes artistiques est surtout affaire de contexte.

De surcroît, la position occupée par Farmer face à son œuvre apparaît elle aussi quelque peu ambiguë, puisque foncièrement changeante. Farmer est-il ce démiurge qui, comme le suggère le titre *Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form*, permettra au chef d'entreprise de devenir sculpture ? Ou bien est-il cet artiste qui, par le biais de références implicites (et néanmoins pleinement assumées) au travail d'autres artistes exprime son adhésion à une certaine façon de penser, à une certaine sensibilité ? Ou encore, est-il l'individu qui se dissimule derrière l'énoncé à la première personne de certains titres, comme dans *I thought that I could make a machine that would pierce the fabric of reality, in your world it appears as a 16th century sign* (2004) ? De même, on croirait le deviner derrière les références au contexte vancouvérois, ou à travers l'évocation d'univers littéraires qu'à tort ou à raison on suppose refléter certains de ses goûts, ou encore dans cette attention portée au potentiel poétique de situations à première vue banales. En multipliant les rôles, Farmer semble s'octroyer une place de premier plan au sein de l'espace ouvert par son œuvre. Par contre, sa présence paraîtra parfois étrangement discrète. Ainsi, on s'étonnera devant ce qui pourrait passer pour un refus de choisir, tellement certaines œuvres semblent vouloir tout contenir.



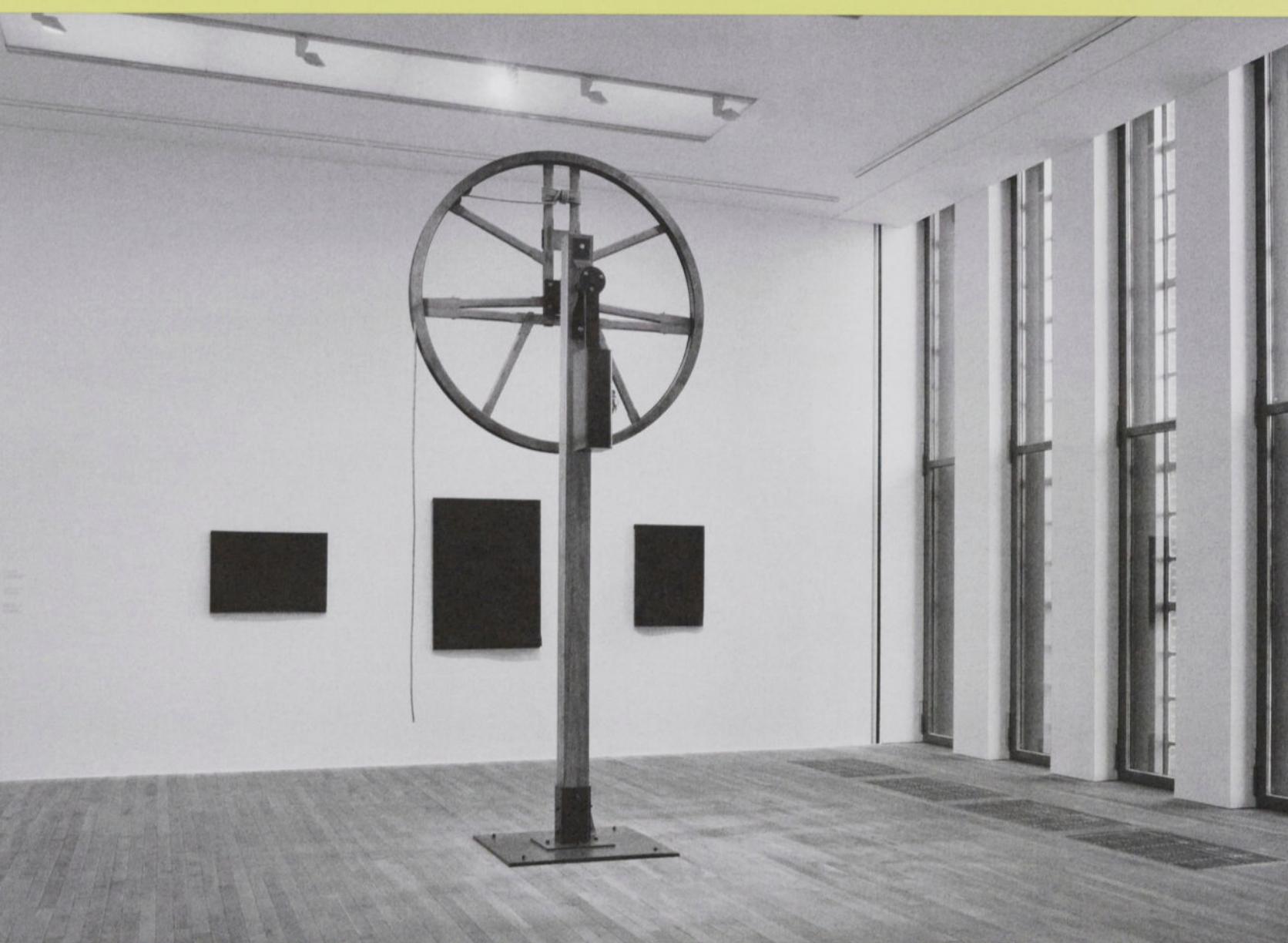
Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form, 2002.
Vue de l'installation dans les locaux de BMO Groupe financier, Toronto

« Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. » Cette saillie de Beckett¹¹ fait écho au paradoxe sur lequel se construit l'œuvre de Farmer. D'une part, il y est question d'une certaine indifférence : peu importe le sujet en cause, puisque le monde entier peut être matière artistique ! Mais, d'autre part, cette (apparente) indifférence s'accompagne de la création d'une œuvre, donc d'une prise de position émanant bien sûr d'un individu, un auteur.

Toute œuvre d'art soulève de manière plus ou moins explicite la question de l'auteur. Par sa position à la fois distante et rapprochée, par ses interventions tout ensemble ténues mais radicales, et donc engagées, Farmer nous semble poser cette question avec une intelligence et une acuité toutes particulières. D'une œuvre à l'autre, sa pratique se déploie à la façon d'une longue parade, sobre mais colorée et à travers laquelle la « fonction auteur » serait sans cesse rejouée — c'est-à-dire constamment déplacée et, dans ce mouvement même, interrogée.

1. Les deux autres œuvres de l'exposition *The Blacking Factory* étaient *Box With the Sound of Its Own Making* (2002), une vidéo montrant la façade de la Contemporary Art Gallery soufflée par une explosion, et *Daily Times* (2002), qui se présente sous l'aspect d'un distributeur de journaux. Toutes deux, à l'instar de *Trailer*, étaient en fait des simulations.
2. Dans l'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal, *Trailer* est exposée au milieu d'une salle comprenant plusieurs autres œuvres, entre lesquelles elle contribue à établir un lien narratif subtil mais néanmoins bien sensible.
3. Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 332.
4. « I was curious to see how a float would look if the theme was : "Death of the Author". » Bonacina, Andrew ; Farmer, Geoffrey. « Entrepreneur alone returning back to sculptural form: An interview with Geoffrey Farmer by Andrew Bonacina », *Uovo*, no. 13 (April 28, 2007), p. 255-279, p. 260. [Notre traduction.]
5. Barthes, Roland. « La Mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67, p. 62.
6. *Ibid.*, p. 64.
7. Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits 1954-1988*, tome 1 (1954-1969), Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.
8. *Ibid.*, p. 811.
9. Certaines expositions individuelles de Farmer changeaient de forme tout au long de leur présentation. C'était le cas, par exemple, de celle intitulée *Catriona Jeffries Catriona*, présentée à Vancouver, à la Catriona Jeffries Gallery, durant l'automne 2001.
10. Le titre *Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form*, ou l'espace-temps ouvert par *Notes for Strangers*, etc.
11. Cité par Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.* note 7, p. 792.

D'abord adjoint à la conservation au Musée des beaux-arts de Montréal (1983) puis au Musée d'art contemporain de Montréal (1983-1988), PIERRE LANDRY est conservateur à ce dernier musée depuis 1988. Il y a conçu et réalisé plusieurs expositions, entre autres sur le travail des artistes Sylvie Bouchard, Melvin Charney, Jean-Pierre Gauthier, Stéphane Gilot, Pascal Grandmaison, Micah Lexier, Jean-Paul Mousseau (rétrospective) et Sam Taylor-Wood. Parmi ses principales expositions collectives, mentionnons *Le Geste oublié* (1987), *L'Origine des choses* (1994) et « *Nous venons en paix...* » – *Histoires des Amériques* (2004). Outre de nombreux textes publiés dans les catalogues du Musée d'art contemporain de Montréal, il a rédigé des critiques d'expositions pour diverses revues d'art.



When the Wheel Turns, Why Does a Pot Emerge?, 2007-. Vue de l'installation à la Tate Modern, Londres, dans le cadre de l'exposition *The World as a Stage*

POUR UNE DÉFINITION DE FARMER

JESSICA MORGAN

Geoffrey Farmer est un ennemi du musée. Les questions fondamentales qui sont au cœur de la conservation des œuvres dans une institution artistique (Où l'œuvre commence-t-elle et où finit-elle ? De quoi précisément cette « œuvre » est-elle constituée, et comment peut-on l'archiver et la documenter ?) sont mises à mal dans sa pratique. Chaque installation d'une de ses œuvres comporte le plus souvent un processus de modification, d'ajout et d'adaptation qui l'écarte de sa version précédente, et il arrive fréquemment que cette transformation se poursuive pendant l'exposition elle-même, de sorte que l'œuvre présentée à l'ouverture ne ressemble que peu ou pas du tout à ce qu'elle sera à la fin. S'ajoute à la confusion sur les limites de l'œuvre le fait que les installations de Farmer se composent parfois de centaines d'éléments, dont plusieurs sont éphémères et en constante transformation. Les commissaires et les conservateurs sont tous frustrés, semble-t-il, dans leur tentative de définir, de cataloguer et de préserver cette œuvre.

Ce n'est pas que le travail de Farmer soit de quelque manière que ce soit une réaction mécanique aux prescriptions de l'institution et à son désir d'ordre et de paramètres définis. Même si Farmer prend un certain plaisir à défier les conventions de la pratique muséale, les « difficultés » (du point de vue du musée) qu'il impose proviennent en fait de sa conception complexe et multiple de la production de l'art, et non d'une juvénile volonté de désobéissance. Dans sa pratique, on peut distinguer des éléments de récit, de sculpture évolutive, d'action conceptuelle, de performance ; on y perçoit le modelage de la société sous l'influence de l'industrie cinématographique, de la mise en scène

théâtralisée de toutes sortes d'événements et des formes actuelles ou révolues de présentation ou de spectacle. L'histoire de l'art et la culture, la littérature et la muséologie, le présent et le passé se côtoient, à la manière non pas d'un simulacre anhistorique qui nivelle, mais comme une série de relations minutieusement conçues par Farmer pour faire part de la complexité et de l'étendue des associations qu'il met en jeu dans une œuvre. Les liens entre ces moments, ces idées, ces espaces et ces récits portent rarement sur des similarités formelles, mais plutôt sur l'établissement d'un parcours conceptuel le long duquel l'artiste est en mesure d'indiquer les possibilités contenues dans un champ de références potentiellement encyclopédique. Ses allusions, ses mini-récits, ses citations et ses imitations révèlent et démolissent avec humour la nature réflexive de l'art des dernières décennies, tout en suggérant de nombreuses autres possibilités d'association.

On pourrait établir des comparaisons avec les pratiques de plusieurs autres artistes dont l'influence sur le travail de Farmer prend la forme à la fois d'une émulation sincère et d'une sympathique dérision. On pense à l'accumulation rigoureuse de Dieter Roth qui, dans une tentative « sisyphienne » de donner un sens au chaos du monde, amasse et organise les détritus de l'existence humaine. Ou alors, à la sculpture évolutive de Robert Morris dont les célèbres actions réflexives, *Continuous Project Altered Daily* par exemple, mettent en cause les limites de l'objet d'art statique. Dans les installations de Farmer sont également évoquées les œuvres hilarantes et astucieusement critiques d'Eleanor Antin dont les personnages théâtraux et les documents photo-textuels inventés désassemblent les éléments

de l'identité. Joan Jonas apparaît dans l'utilisation fréquente que fait Farmer de la figuration de gestes ritualisés et d'objets symboliques de cette artiste, de même que dans son recours à la documentation vidéo-graphique pour ses performances. Malgré certaines disparités formelles, on pourrait également mentionner la présence de Michael Asher dans la critique institutionnelle résolument ciblée de Farmer. Si, d'un côté, ces artistes peuvent être perçus comme ayant eu une influence académique clairement intégrée dans la relation informée qu'entretient Farmer avec l'histoire de l'art récente, ils figurent également d'une certaine manière dans son œuvre en tant qu'images ou attitudes, leurs travaux ou leurs actions acquérant le statut de personnages au sein des décors élaborés par l'artiste. L'alternance entre la proximité avec ces œuvres et leur parodie est typique de la relation finalement très liée à la performance qu'entretient Farmer avec les objets et avec l'art. Farmer s'approprie la manière de travailler d'un artiste précis (par opposition à son image) mais, ce faisant, il la réduit à un « rôle à jouer » — un rôle définissable qu'il ne lui est dès lors plus possible d'habiter entièrement avec sérieux — et la transforme en un geste historiquement significatif sans lequel sa propre pratique n'existerait pas.

Cet intérêt pour la mise en scène et le jeu de rôles chez Farmer va bien au-delà de sa relation avec ses ancêtres artistiques et a fréquemment été relié au fait qu'il côtoie l'industrie cinématographique presque quotidiennement dans sa ville natale de Vancouver. Celle-ci peut être vue comme un immense plateau de tournage, servant de doublure à de nombreuses villes américaines dans plusieurs productions cinématographiques et télévisuelles. Farmer n'est évidemment pas le seul à avoir incorporé cette dimension à son œuvre, et d'autres artistes vancouvérois comme Stan Douglas, Jeff Wall et Rodney Graham ont indubitablement influencé son intérêt pour la présence d'un plateau de tournage dans son voisinage immédiat. Alors qu'une bonne part du travail de ces artistes est demeurée dans le médium de cette industrie comme telle (photographie et image en mouvement), celui de Farmer en diffère radicalement par son intérêt pour la forme tridimensionnelle, par une approche sculpturale et

théâtrale qui suggère l'action elle-même sur le plateau plutôt que le produit fini. Plusieurs des travaux de Farmer ont pris la forme d'accessoires, alors que ses plus grandes installations sont mises en scène d'une manière (pareillement étalée dans le temps) qui invite à la comparaison avec la durée et le processus d'un tournage cinématographique. Farmer lui-même y apparaît dans différents rôles en cours de production, jouant tour à tour celui de réalisateur, d'acteur, d'accessoire, de caméraman et de directeur artistique.

D'emblée, *Trailer* (2002) donne l'impression d'être le type de roulotte utilisée sur les plateaux de tournage pour transporter costumes, objets et pièces d'équipement requis pour la production à l'extérieur du studio. Cependant, un examen plus minutieux révèle qu'il ne s'agit que d'un fantôme de roulotte, que d'un énorme accessoire réalisé peut-être avec l'intention de permettre à l'industrie cinématographique un moment de retour sur elle-même. L'échelle de l'accessoire-roulotte pourrait également impliquer la nature fabriquée et mise en scène de tout ce qui nous entoure, faisant de nous tous et toutes des interprètes du film, genre *The Truman Show*, qu'est la vie au quotidien. Si tel est le cas, l'œuvre de Farmer n'offre aucunement une vision totalement négative de cette mise en scène du monde. Loin de montrer une façade mince et superficielle, les accessoires de Farmer se limitent rarement à une lecture en surface ; ils demandent plutôt que chaque forme et chaque image soient réexaminées en vertu du récit ou des renseignements qu'elles peuvent contenir. Les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être, mais elles ne sont pas non plus simplement cette coquille vide qu'est la facticité creuse du XXI^e siècle. Au contraire, les scénarios élaborés par Farmer suggèrent une vie sociale dans les objets et autour d'eux.

Dans *And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock)* (2005-), les objets d'une rue urbaine (poubelle, boîte de conserve jetée, et ainsi de suite) — à la fois sous forme abstraite et réelle — se voient attribuer des rôles dans une pièce sonore. L'œuvre est installée sur une plate-forme basse qui évoque un théâtre ouvert (ou, de fait, les sculptures en plates-formes de Morris) et qui permet au public de se déplacer autour de l'œuvre au fur et à mesure que se déploie l'« action ».

Un haut-parleur est encastré dans chacun des accessoires-acteurs qui sont sur scène et une trame sonore (comportant des compositions pour chaque « personnage ») anime tout l'ensemble sur une période de vingt-quatre heures. Sur le mur adjacent à l'œuvre apparaît la partition, ou le scénario, où un horaire et des titres indiquent à quel moment sera joué chacun des éléments. En voici un extrait :

7 h 00 à 7 h 10

Un craquement, un craquement qui craque, le son de rien, dehors un bus peut-être ?

7 h 20 à 8 h 00

Nous nous réveillons ensemble en concordance, nous commençons dans l'unité, levons-nous et travaylons ! (réalisé et enregistré au parc provincial Cypress, Colombie-Britannique)

8 h 10 à 8 h 11

Au loin, d'un coin sombre devenant plus clair, plus fort, puis diminuant et disparaissant

8 h 11 à 8 h 11 min 47 s

Oiseaux dans un cratère

8 h 15 à 8 h 20

La triste marche, vers le travail (percussion)

8 h 20 à 8 h 30

La vérité mathématique du temps.

À tout moment, le visiteur qui arrive devant l'œuvre peut participer à cette production d'une durée de vingt-quatre heures, soit une journée complète dans la vie d'une ruelle — point de départ banal à partir duquel Farmer élabora son sujet de manière exponentielle par l'identification et l'allusion au son et au concept proposé dans le scénario qui l'accompagne.

Bien que Farmer n'active pas physiquement les accessoires dans *And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock)* (le titre de l'œuvre suggère en fait qu'il s'agit d'une entreprise visant à retirer les acteurs et les événements du film et à s'intéresser plutôt à l'arrière-plan normalement négligé), leur activation par le son (le bruit enregistré des objets) et leur évocation rappellent le travail de Mike Kelley, pour qui l'utilisation d'accessoires en performance et en sculpture est structurée de manière à proposer différentes

formes d'engagement : arrière-plan, contextualisation, participant actif et ainsi de suite. Les accessoires composent des personnages, des formes animées et des associations chargées à travers l'utilisation qui en est faite et par leur activité dans une œuvre donnée. Comme Kelley, Farmer a incorporé à son travail un intérêt pour la politique, l'histoire sociale et la psychologie, dans une pratique similaire qui s'appuie résolument sur l'objet et qui tire du côté de la performance. Ces préoccupations sont toutefois rarement explicitées, l'artiste faisant plutôt appel aux associations que nous ferons avec la forme et le langage culturels et esthétiques.

Dans l'œuvre de Farmer, la fluctuation entre animé et inanimé, actif et passif, réel et artificiel a des conséquences pour le regardeur. Dans ses installations — surtout dans les plus grandes où il peut développer une mise en scène élaborée —, les gens doivent passer par une série d'étapes qui orientent leur position relativement à l'œuvre, faisant d'eux tour à tour des participants et des regardeurs, des observateurs et des sujets observés. Cet effet est suggéré très littéralement par la présence fréquente, dans les œuvres de Farmer, d'yeux et de masques percés de trous pour les yeux, et par l'utilisation de mécanismes localisateurs pour établir un point de vue ou une perspective.

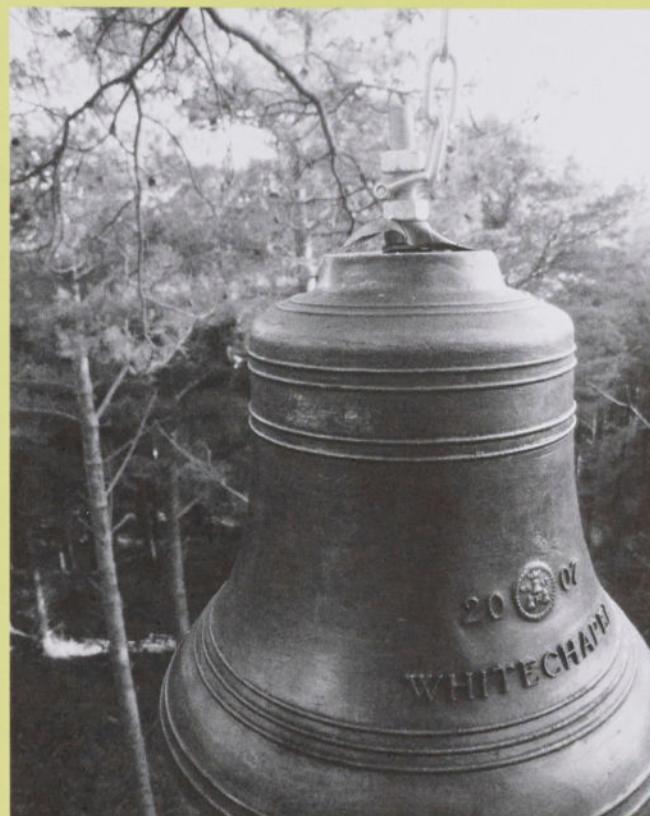
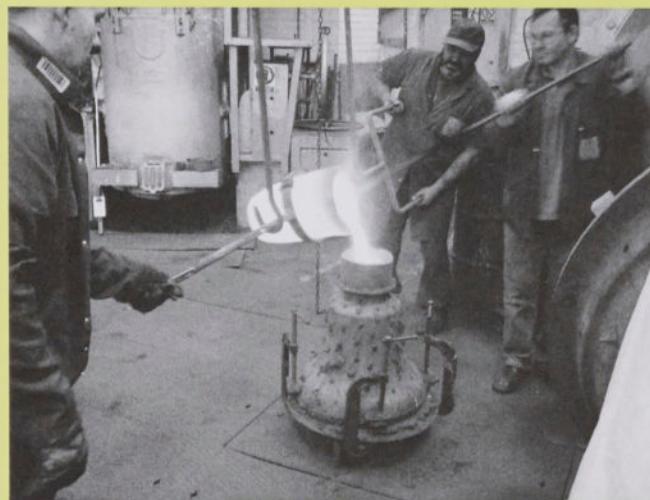
Pour son exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, Farmer inscrit cette position fluctuante au tout début de l'expérience du visiteur. S'avançant vers l'espace d'exposition en empruntant un long corridor, le visiteur peut remarquer que l'un des trois gros piliers blancs longeant le parcours central est légèrement désaligné par rapport aux deux autres. Un examen plus minutieux révèle que deux trous, à la hauteur des yeux, ont été percés dans ce pilier, face au visiteur qui s'en approche. Une fois que l'on est parvenu de l'autre côté, on s'aperçoit que le pilier n'est pas complet, formant plutôt un demi-cercle vide, et que le regardeur peut en fait se tenir dans cet espace creux et regarder par les trous le public qui s'avance. Le malaise ressenti en découvrant que la position qu'il vient de quitter le livrait au regard d'un autre, se transforme pour le visiteur en possibilité d'occuper la position d'observateur, épantant les prochaines victimes piégées par Farmer. Ce changement de point de vue semble toutefois

porter moins sur des notions de pouvoir et de contrôle que sur son expérience de la perte de sens telle qu'elle se matérialise dans les glissements de positions subjectives suggérés par l'œuvre. Dans *And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock)*, il nous faut imaginer l'attitude et le point de vue des objets abandonnés dans la rue ; Farmer nous encourage ici à adopter une position relativement ridicule — se cacher dans le pilier —, ce qui ne manque pas de rappeler ces jeux d'enfant où l'attrait principal est l'anticipation d'être découvert et exposé, bien plus que de réussir à bien se cacher. Regarder-être regardé, savoir/ne pas savoir — ces alternatives n'en restent jamais là dans l'œuvre de Farmer, la position du regardeur et celle de l'artiste étant tout aussi ambiguës l'une que l'autre.

La mesure dans laquelle cette incertitude s'insinue dans notre rapport au monde du savoir, des objets et de la pensée fait encore l'objet d'un examen dans *The Last Two Million Years* (2007), œuvre pour laquelle Farmer a endossé la modeste tâche de revoir l'histoire de l'humanité. L'origine de cette idée est sa découverte d'une encyclopédie éponyme, publié par Reader's Digest, qui vise à cartographier le développement du monde et l'émergence de la civilisation. L'étendue de cette entreprise a sans aucun doute interpellé le sens de l'humour de Farmer et il s'est donc mis à réduire l'ouvrage à ses illustrations — un vaste étalage de reconstitutions historiques, d'inventions, d'œuvres d'art, de découvertes archéologiques et de gens importants — qu'il a découpées avec beaucoup de minutie dans les pages du livre. L'artiste a ensuite produit une maquette tridimensionnelle de l'histoire du monde en posant, à la verticale contre une série de piédestaux, les figures et les formes ainsi recueillies. Entrant dans la galerie, on peut d'abord examiner quelques-unes des plus petites scènes, placées comme une frise minuscule au sommet d'un panneau de placoïtre. Une ligne de figures, d'objets et de formes avance de manière précaire sur la partie supérieure des panneaux verticaux juxtaposés, menant les spectateurs vers le terrain graduellement plus substantiel formé par la surface des piédestaux conventionnels. Le travail de recréation de Farmer permet une combinaison de lieux géographiques, de traditions culturelles, d'événements historiques et de changements

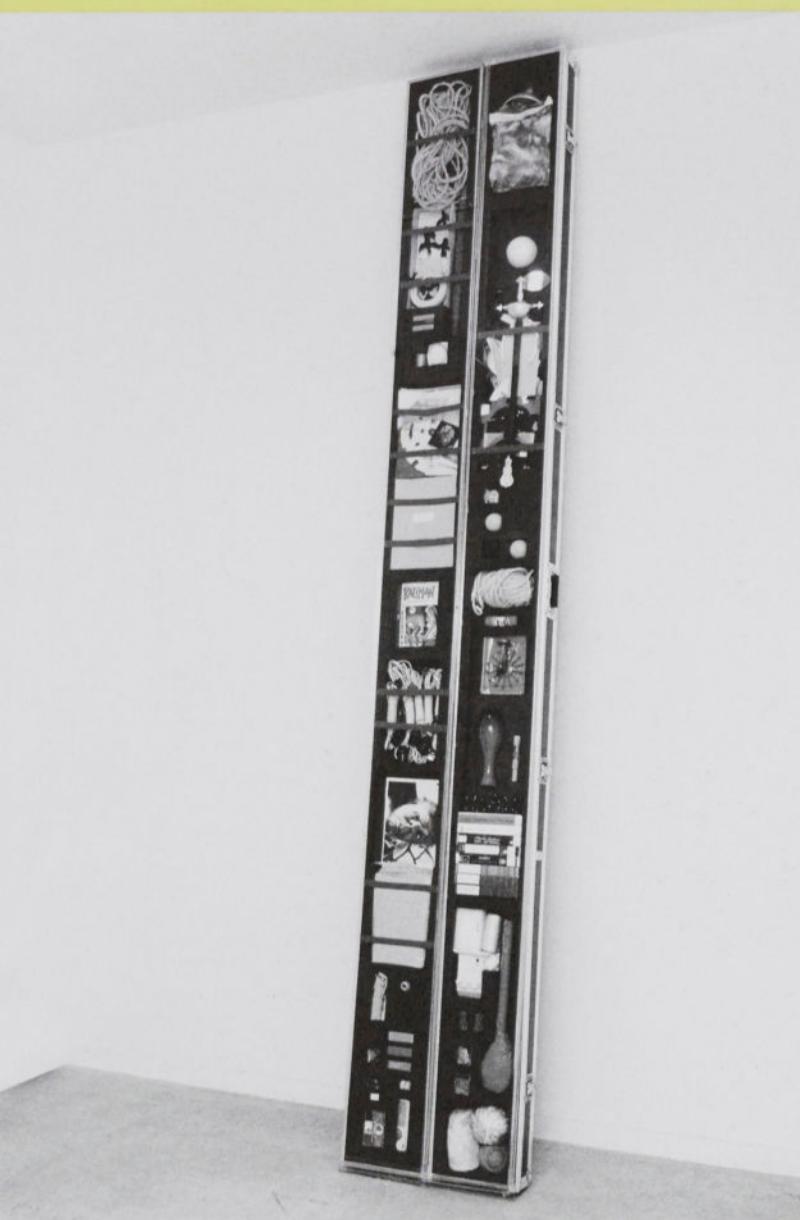
liés à l'évolution, tous unis par une similarité formelle (des découpes en papier d'une certaine taille). En suivant la ligne sinuose établie par le positionnement des piédestaux, le spectateur est encouragé à « lire » l'histoire du monde, réarrangée et condensée d'une manière qui rend manifeste l'impossibilité d'une compréhension totale. Remplissant une salle, cette installation réduit radicalement la vaste étendue de l'histoire tout en suggérant, par sa présentation non chronologique et abstraite, les permutations infinies des trajectoires du développement, matériel et philosophique. L'impossibilité de s'entendre sur une histoire et sur une méthodologie pour organiser notre connaissance du monde devient clairement évidente, alors que les juxtapositions de temps et d'espace suggèrent une non-conformité inventive opposée aux modes dominants de compréhension.

Bien que *The Last Two Million Years* en soit l'exemple le plus explicite, une bonne part du travail de Farmer explore le potentiel de différents modes et manières de penser et de comprendre. Ainsi, il n'est peut-être pas étonnant que l'artiste ait parlé de son intérêt, entre autres, pour Aby Warburg, historien de l'art du début du XX^e siècle, et pour son *Atlas Mnemosyne*, projet inachevé dans lequel l'auteur cherchait à proposer des liens entre l'art et les objets fabriqués par différentes sociétés (de l'Est et de l'Ouest, du Nord et du Sud, en émergence et développées) et datant de différentes périodes (anciennes et modernes), de même qu'entre des images et des objets éphémères liés à diverses disciplines. Un non-conformisme radical est au cœur de l'approche de Farmer et il est compréhensible que des institutions fondées sur la doctrine, la méthodologie et la recherche de certitudes soient remises en question par une telle attitude. Finalement, le vrai test pour l'institution réside non pas dans l'expansivité matérielle des projets de Farmer, mentionnée au départ, mais plutôt dans son questionnement fondamental de ce cadre idéologique qui requiert non seulement la production d'œuvres et d'objets définis, mais une approche conceptuelle qui se conforme à une compréhension unique de la manière dont le monde doit être ordonné. Farmer ayant maintenant achevé lui-même sa relecture du savoir humain, il est pensable que puisse s'accomplir la tâche plus modeste consistant à réinventer le musée.



When the Wheel Turns, Why Does a Pot Emerge?, 2007-. Photos de l'œuvre en cours de production

JESSICA MORGAN est conservatrice de l'art contemporain au Tate Modern, où elle a organisé des expositions collectives comme *Common Wealth* (2003), *Time Zones* (2004), *Martin Kippenberger* (2006) et *The World as a Stage* (2007). Elle a été commissaire d'expositions personnelles consacrées à des artistes internationaux émergents, dont Meschac Gaba, Jan De Cock, Roman Ondák, Catherine Sullivan, Simryn Gill et Brian Jungen (2005-2006), ainsi que de *Test Site* de Carsten Höller, commande réalisée dans le cadre de la série Unilever, en 2006-2007. Jessica Morgan est présentement commissaire de la première rétrospective de l'œuvre de John Baldessari montée au Royaume-Uni, et qui sera présentée au Tate Modern en 2009.



Hunchback Kit, 2000. Vues de l'installation à la Vancouver Art Gallery, Vancouver

FANTÔME / VISAGE : GEOFFREY FARMER

SCOTT WATSON

Détonations, chars allégoriques et défilés sont des motifs récurrents dans l'œuvre de Geoffrey Farmer, œuvre qui se construit par expansion, attente et explosion. Souvent, une figure apparaîtra, mais sous différents masques et déguisements ; elle souhaitera animer ou occuper les objets qui l'entourent. Ces récurrences nous forcent à réagir et semblent impliquer une structuration du sens. En raison de son intérêt pour Aby Warburg (le fondateur de l'iconologie, qui a déjà qualifié l'histoire de l'art d'*« histoire de fantômes pour adultes »*) et pour *« l'occulte »*, on pourrait voir dans les représentations et les juxtapositions étranges de Farmer la révélation d'un ordre symbolique caché ou, plus précisément, le désir d'en construire un.

En tout cas, le plus original dans le travail de Farmer, c'est la manière qu'il choisit de produire ses œuvres — par exemple, en fabriquant des kits qui non seulement contiennent les documents, matériaux et accessoires entrant dans la composition d'une installation, mais aussi qui « mettent en place les supports d'une idée à venir qui n'existe pas encore¹ ». Cette approche permet aux œuvres de changer continuellement d'une installation à l'autre. La constellation symbolique occulte, constituée par les images et les thèmes récurrents, apparaît ce processus à une sociologie et à une cosmologie. Chez Farmer, la méthode est ce qu'il y a de plus percutant, puisqu'elle peut mettre en perpétuelle confrontation les œuvres et les institutions qui en sont propriétaires ou qui essaient de les présenter.

On pourrait « situer » la pratique de Farmer dans le « champ » de la pratique contemporaine, à la fois pour le processus qu'il utilise et pour l'éventail de matériaux qu'il décide de traiter. L'*« influence »* de ses professeurs

et l'exemple offert par d'autres artistes pourraient nous servir de guides. Mais je mets le mot « situer » entre guillemets pour indiquer d'emblée que je ne suis pas certain que la topographie métaphorique évoquée par les mots « champ » et « situer » se révèle si aisément. L'œuvre de Farmer regorge ironiquement de références à une extra-dimensionnalité spatio-temporelle. Il en a fourni quelques indices dans des entrevues et déclarations.

Cet arrière-plan d'*« influences »* pourrait inclure une formation en performance, classe 4D, suivie au Emily Carr Institute of Art and Design (ECIAD), au début des années 1990, à un moment où ce collège tentait à nouveau d'abolir les vieilles frontières disciplinaires des beaux-arts. Farmer reconnaît que l'atmosphère proche de la thérapie de groupe créée par Sylvia Scott dans ses cours l'a engagé à travailler « de manière spontanée à une exposition *et* pendant toute sa durée² ». L'année (1991-1992) qu'il a passée au San Francisco Art Institute a joué un rôle critique dans son évolution. Kathy Acker lui aurait montré à quel point le bricolage psycho-sexuel peut être une arme satirique redoutable, et il a donc été encouragé à explorer le monde des correspondances désirantes qui se trouvent partout où le divertissement populaire propose des images du grotesque³. Grâce à Kathy Acker, Farmer se serait familiarisé avec l'univers de Gertrude Stein et celui de William Burroughs, de même qu'avec certaines théories sur la transgression, en particulier le travail en antipsychiatrie de Deleuze et Guattari. Sa relation avec Acker a éveillé chez lui un « intérêt pour le roman, pour la structure du récit » qui aura servi de fondement à ses procédures en arts visuels⁴. Même s'il réalisait des vidéos et des performances à l'époque, le jeune

Farmer s'est fait connaître surtout par son travail en dessin et, à l'occasion, en peinture. Il a présenté ses œuvres dessinées de manière non conventionnelle, à la Eisenman, ou Pettibon, c'est-à-dire empilées ou rassemblées sur le mur à l'aide de punaises, révélant ainsi un intérêt soutenu pour les mises en situation et les procédés.

Parmi les autres affinités de Farmer, mentionnons la triade composée de Cindy Sherman, de Paul McCarthy et de Robert Filliou. L'évocation de ces noms à Vancouver, la ville du « conceptualisme en photographie », n'est pas sans soulever quelques enjeux complexes d'ordre politique. La pratique de Cindy Sherman pourrait sembler particulièrement hostile au rationalisme de l'école de Vancouver. McCarthy propose des performances minimalistes qu'il élabore en procédant à une attaque scatologique de l'ordre symbolique et de la loi du Père. Sherman et McCarthy ont tous deux recours à leurs corps, à des marionnettes et à des prothèses pour miner la perception normale de la subjectivité personnelle. La question du « tempérament psychologique » est fondamentale dans leurs travaux, tout comme elle l'est dans l'art de Farmer⁵. Tous deux citent le cinéma et sont anti-hollywoodiens. Dans ce trio, Filliou est le seul à avoir une connexion réelle avec Vancouver puisqu'il a réalisé un important corpus d'œuvres vidéographiques au Western Front⁶ à la fin des années 1970. Aux yeux de Farmer, me semble-t-il, Filliou s'est adonné à une pratique empathique de la performance, surtout dans les cas comportant un dialogue ou un échange avec quelqu'un, ou encore un groupe. De plus, Filliou offre l'exemple d'un artiste qui met en place des structures extensibles, destinées à agir comme maquettes du mode de déploiement de l'univers aussi bien que du fonctionnement de la société. Farmer s'intéresse à des notions de « travail » et à la figure de « l'ouvrier ». C'est sous l'influence du bouddhisme Mahayana que Filliou, qui fut économiste avant de devenir artiste, a élaboré ses idées fouriéristes/Fluxus sur une économie poétique dans laquelle le travail ne serait que ludique. C'est ainsi qu'il est allé vers des notions d'éternité, de structures en expansion mais fracturées, de paradoxes dialectiques, d'éléments qui se multiplient, d'opérations accidentielles, de relations en rhizome et d'inversions actives du sens.

Datant de 1990, *Notes for Strangers* a été l'une des premières incursions de Farmer dans un système. Il s'agissait d'écrire, à bord d'un autobus, un mot à un étranger à qui l'artiste le remettait lorsqu'il en descendait. Il reste une collection de notes adressées à des personnes qui sont sorties du bus avant que Farmer ait eu le temps de les leur remettre. L'œuvre donne l'impression d'une intervention amusante sur l'anonymat des gens dans un bus. On connaît bien l'utilisation que fait Walter Benjamin de la *Soziologie* de Georg Simmel pour inverser le plaisir du flâneur baudelairien dans la foule. C'est dans les bus et les tramways de la ville que les gens ont dû, pour la première fois, se regarder réciproquement pendant de longs moments sans se parler. Comme l'a vu Georg Simmel, « cette situation nouvelle est rien moins qu'agréable⁷. » Surtout pas dans le système de transports en commun de Vancouver qui comporte des classes et dont les véhicules sont bondés. *Notes for Strangers* est une sorte de geste Fluxus puisqu'il propose une sociabilité affable (plutôt que le socialisme) et une interconnexion, comme si un agent libre (l'artiste) arrivait à mettre en marche une œuvre — une conscience — pouvant aisément être comprise par les autres. La condition des gens ordinaires n'est toutefois pas aussi plaisamment décrite ou imaginée dans d'autres œuvres de Farmer, surtout celles comportant des conteneurs.

Le premier kit est issu d'un travail avec des conteneurs. *Void Numbering Project (Continuous)*, de 1992, a d'abord été un travail d'étudiant au cours duquel les conteneurs d'ordures d'une école des beaux-arts (Emily Carr Institute of Art and Design) ont été déplacés jusque dans l'espace de la galerie pour être numérotés à la peinture bleue. L'artiste a ainsi involontairement provoqué une confrontation avec les employés des services sanitaires de l'école et a vécu une première expérience de négociation avec une institution. Le numérotage s'est poursuivi au delà de cette action, prolongeant l'œuvre un peu partout dans la ville. Farmer identifie le dispositif créé pour numérotter les poubelles — une boîte de carton/caméra percée d'un sténopé, de la peinture, un chiffon et une brosse — comme étant le premier kit. Cette notion de kit, qu'on peut voir comme la réunion des matériaux et des outils requis pour créer une œuvre, commence alors à étayer une

série de projets. L'idée du kit fait reposer l'œuvre sur le potentiel que lui offrent les outils, les matériaux et les procédures utilisés pour la réaliser. Ce déplacement fondamental, de l'œuvre ou de l'installation achevée vers un processus qui reporte toujours la forme finale, est à la base de tous les kits qui deviendront, par la suite, beaucoup plus complexes.

Présentée à la Or Gallery de Vancouver en 1996, l'exposition-installation intitulée *Home Alone (Becoming Your Own Spaceship)* est un des premiers exemples de la manière dont Farmer expérimentait le récit et la forme, permettant à des liens d'irradier ou de croître à partir d'un ready-made, dans ce cas-ci une vitrine contenant une vaste collection de figurines de E.T. Le personnage de E.T. et le film *E.T. l'extra-terrestre* (1982) se trouvaient ici réunis avec *2001 : l'Odyssée de l'espace*, chef-d'œuvre signé par Kubrick en 1968. Certains des thèmes abordés dans cette exposition étaient repris dans une installation vidéo réalisée dans le cadre de l'exposition *6: New Vancouver Modern* (1998), mise sur pied par la Belkin Art Gallery. *The day that I floated away from the society that I had known* est son premier projet à habiter une institution, soit à utiliser ce qui est disponible sur place pour produire une œuvre. Durant la nuit, la composante vidéo de l'exposition a été tournée dans la galerie. Celle-ci y devient un vaisseau spatial où, entre autres activités, une intervention médicale inexpliquée est effectuée sur un corps portant un pansement et étendu face contre terre, image nietzschéenne de l'artiste en tant que convalescent. Dans une séquence fantastique, des objets rebondissent et se fracassent alors qu'ils sont projetés dans l'escalier en ciment situé à l'intérieur de la galerie (image de l'intentionnalité comme destruction et du processus comme entropie), générant ainsi une sorte de musique obsédante. La résonance et les implications liées à ces images fortement chargées créent des constellations de sens instables. Les titres nous disent que *E.T.* et *2001* sont des figures de l'aliénation. La transformation du site implique une perversion de l'espace et du temps.

La vidéo de *The day that I floated away from the society that I had known* a été intitulée, à un certain moment, « Wormhole » (« Trou de ver »). Le trou de ver « est un

élément topologique hypothétique dont “l'effet tunnel” créerait des ouvertures dans l'espace-temps⁸. » Les métaphores spatio-temporelles abondent dans le travail de Farmer et elles sont liées à son intérêt pour le récit et le roman. Il serait donc à propos d'avoir recours à l'expression utile que nous a léguée Mikhaïl Bakhtine, « chronotope » (littéralement : temps-espace), pour décrire cette intersection qui est au cœur de la pratique de l'artiste. « Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire⁹. » Imaginez donc comme il est facile de creuser un trou de ver dans un chronotope. En fait, c'est ce que sont, dans un récit, les retours en arrière et les projections dans l'avenir. La compression ou l'extension du temps fait partie du tissu conceptuel des kits, qui compriment et prolongent également la spatialité. Une œuvre comme *I thought that I could make a machine that would pierce the fabric of reality, in your world it appears as a 16th-century sign* (« Je pensais pouvoir créer une machine qui déchirerait le tissu de la réalité, dans votre monde cela semble être un signe du XVI^e siècle »), de 2004, est un chronotope qui non seulement réunit deux époques, mais qui tente aussi de jeter un pont entre l'irréel et le réel. L'image qui est sur le signe est irréelle, comme un portail, comme la vision d'un événement passé, futur ou lointain dans une boule de cristal. Une île surmontée d'une pyramide explose et s'affaisse dans une mer turbulente. On pourrait penser à la destruction de l'Atlantide. Mais il s'agit peut-être d'une image-vœu pressante qui illustre la destruction d'une fausse métaphysique (la pyramide).

Le personnage de E.T. est l'un des premiers exemples de ce que Farmer allait transformer en un personnage grotesque classique, une figure qui soit à la fois dégoûtante et empathique. Selon Bakhtine, le grotesque renvoie à la naissance et à la mort, au début et à la fin de la vie. Le grotesque n'est pas complètement formé, mais toujours en devenir et, ainsi, c'est une figure qui n'est que potentialité, dont la forme se décline au futur¹⁰. La figure grotesque ressemble donc à la fois à un fœtus et à un cadavre. Elle est la personnification de

l'informe, quelque chose d'inachevé et de vil, mais elle est féconde. Dans l'œuvre de Farmer, elle peut prendre la forme d'une marionnette, d'un bossu ou d'un ouvrier. L'ouvrier et l'idée du travail jouent un rôle fondamental dans son vaisseau spatial chronotopique. L'œuvre d'art devient un travail sans fin qui génère la figure de l'ouvrier. Si d'une part Farmer situe l'artiste comme étant un univers composé d'une personne, d'autre part il imagine des histoires du travail particulières. L'informe devrait être associé aux forces jusqu'à maintenant non réalisées du travail productif définies par Marx comme étant le prolétariat et dont l'artiste est l'avant-garde magique, tandis que le subalterne grotesque en est l'incarnation. Le grotesque est inachevé, et ce, aussi longtemps que n'aura pas eu lieu une révolution de classe. Les œuvres les plus importantes de Geoffrey Farmer en sont en quelque sorte solidaires, étant elles-mêmes inachevées.

L'idée d'une œuvre inachevée est la base non seulement de l'art moderne, mais aussi de certaines recherches philosophiques. Les plus grands travaux de Karl Marx, d'Aby Warburg, de Walter Benjamin et de Theodor Adorno sont des constructions incomplètes. Ce n'est pas uniquement parce que ces penseurs sont décédés avant d'avoir achevé leurs projets ambitieux ; quelque chose dans ces projets, et dans la période qui les a vus naître et prendre forme, a fait en sorte qu'ils demeurent ouverts et fragmentés. L'accent mis par Farmer sur le processus sous-entend davantage qu'un report ne faisant qu'idéaliser et remettre à plus tard l'achèvement. Le processus est l'œuvre. On peut trouver un modèle cosmologique du processus dans le titre de ses collages numériques, par exemple *In the beginning the end often looks like this, engulfed in stillness, immobile and ultimately in the final version, haunted* (« Au début, la fin ressemble à ceci, engouffrée dans l'immobilité, figée, et finalement dans la version ultime, hantée »), de 2004. Ou, imaginant le monde comme un texte parlé ou une invocation amplifiée de manière exponentielle : *Which is to defy the power of language?... One billion to the tenth power reflected in a mirror then into another mirror then fed into a microphone and amplified a billion times, then reflected into another mirror, then tripled by ten billion cubed, reflected into another microphone and amplified another billion times*

of total surprise and shock (« Qu'est-ce qui défiera le pouvoir du langage ?... Un milliard à la puissance dix réfléchi dans un miroir puis dans un autre miroir puis introduit dans un microphone et amplifié un milliard de fois, puis réfléchi dans un autre miroir, puis triplé dix milliards de fois au cube, réfléchi dans un autre microphone et amplifié un autre milliard de fois en surprise totale et en choc »), de 2002. Un modèle social s'exprime dans ces œuvres mêmes.

Pour un certain nombre de ses projets chronotropiques, Farmer a puisé dans les écrits de Dickens et de Hugo, les témoins polémiques de la misère dans laquelle vivait la classe ouvrière à Londres et à Paris, au XIX^e siècle. Plus précisément, des œuvres comme *Hunchback Kit* (2000) et la plus récente *Nothing Can Separate Us (When the Wheel Turns, Why Does a Pot Emerge?)*, de 2007-, renvoient au roman-fleuve de Hugo, qui se déroule dans le Paris du XV^e siècle, et au personnage de Quasimodo, le grotesque sonneur de cloches. Quasimodo est une figure prolétarienne qui se rapproche de celle de Caliban. Le titre de l'exposition *The Blacking Factory* (2002) renvoie à Charles Dickens qui, au jeune âge de douze ans, a été soudainement appelé à travailler dans une fabrique de cirage, expérience qui a déclenché chez lui une lutte contre le travail des enfants qui durera toute sa vie. *Pale Fire Freedom Machine* (2005) est une usine qui transforme les meubles en encré utilisée pour imprimer une série d'avertissements à l'intention des ouvriers. Pour *Wash House: even the foul dirt and putrid stain of your life know their fate!* (« Lavoir : même la saleté immonde et les taches dégoûtantes de ta vie connaissent le sort qui les attend ! »), de 2004, Farmer a construit un conteneur-cabane renfermant une machine à laver et un sèche-linge fonctionnels. L'œuvre était installée dans la galerie de l'alma mater de Farmer et s'adressait donc aux étudiants en arts plastiques. Dans une sorte d'hyperbole idiomatique *new age*, une affiche annonçait que l'œuvre était un service de laverie gratuit, mais qui ne lavait pas que les vêtements. Un vaste rituel symbolique était évoqué autour du nettoyage. « Avez-vous jamais imaginé qu'on en arriverait à ceci ? Je veux dire, vous êtes-vous déjà rendu compte à quel point nous sommes en danger, à tout moment, de nous désintégrer complètement,

de nous évaporer, de nous dissoudre, de nous effondrer, de tomber en panne et de nous séparer. Soyons un ou ne soyons pas ! » L'étrange écheveau de références de l'œuvre signale un nettoyage d'une autre nature. La cabane elle-même a été construite à partir de la photographie d'une hutte dans un camp de concentration canadien dans les années 1940 (à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, des Canadiens d'origine japonaise y ont été internés). L'affiche s'approprie le langage d'un emballage de savon, soit celui du docteur Bonner, un survivant de l'Holocauste qui écrivait de courts textes métaphysiques sur l'emballage des savons qu'il produisait¹¹. Ainsi, comme dans les titres hyperboliques de certains des collages numériques, la laverie reflète et amplifie l'attraction de crimes historiques dans son orbite périphérique. Ces crimes sont peut-être également suggérés dans les images d'apparitions.

Le visage de fantôme — deux trous découpés dans un bout de tissu ou de papier, ou perforés dans un mur, tout simplement — est un motif récurrent dans l'œuvre de Farmer. Dans sa récente installation avec avion, *Airliner Open Studio* (2006), il prend la forme de deux ampoules électriques vues de leur culot. Ce visage est souvent relié à des figures fantomatiques ; parfois il flotte, libéré de toute représentation corporelle ; parfois, comme dans *Actor/Dancer/Carver* (2003), il apparaît dans une sorte de faux primitivisme. Gilles Deleuze et Félix Guattari consacrent un chapitre de *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* à ce signe visuel. Dans « Année zéro – visagéité », ils qualifient cette réduction de « machine mur blanc-trou noir¹² ». Postulant que « cette machine est dite de visagéité parce qu'elle est production sociale¹³ », ils avancent que c'est cette abstraction binaire qui territorialise le corps en entier et son environnement immédiat. Sa sémiotique fondamentale est raciale : « C'est l'Homme blanc lui-même¹⁴. » La machine mur blanc-trou noir écrase d'autres systèmes possibles ; elle est le véhicule avec lequel on maintient l'ordre parmi les corps et les groupes sociaux. Dans cette construction, le mur blanc est « la toute-puissance du signifiant » et le trou noir, le dépositaire de « l'autonomie du sujet », comme dans cette loi sociale : « Vous serez épinglez sur le mur blanc, enfouis dans le trou noir¹⁵. » Ainsi, le visage (blanc) de

face réduit au mur blanc et au trou noir, cette visagéité, est « [l']inhumain dans l'homme ; le visage l'est dès le début¹⁶ ». Bien qu'ils abordent la peinture, Deleuze et Guattari n'examinent pas la question des lieux d'exposition où le mur blanc domine littéralement l'environnement. Farmer perfore ce mur, lui donnant un visage. Le visage est toujours un fantôme dans l'œuvre de Farmer, et le musée, une maison hantée.

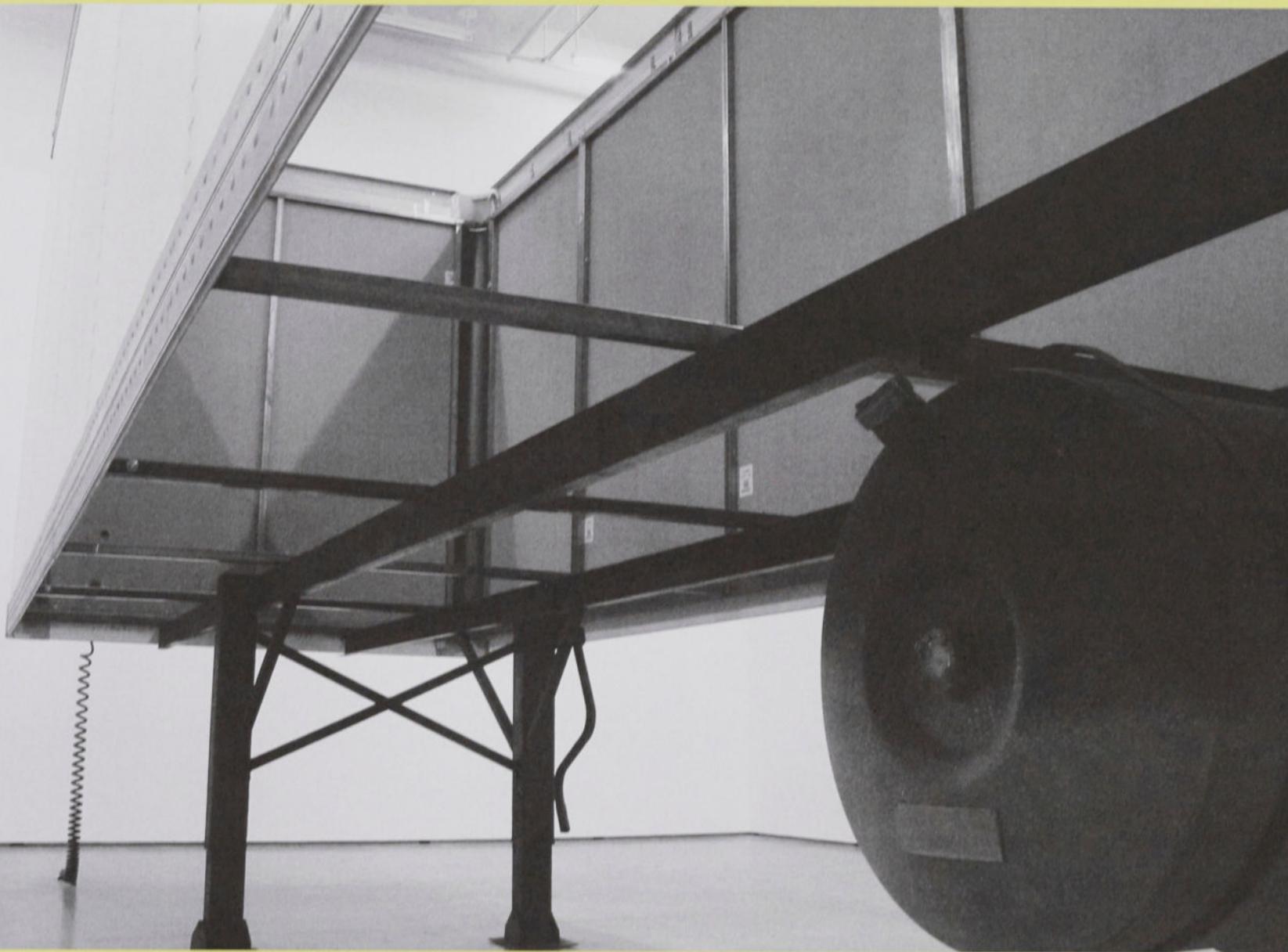
Une grande partie de la violence dans le travail de Farmer est dirigée vers la machine mur blanc-trou noir. Les fenêtres des galeries éclatent sous l'impact d'une forte explosion dans *Box with the Sound of Its Own Making* de 2002. Dans *Airliner Open Studio*, l'artiste marche sur une machine mur blanc-trou noir et l'écrase. (La machine était composée de deux ampoules électriques, placées côté à côté sur un plancher en béton et vues de l'extrémité du culot. Dans la vidéo, elles deviennent de grandes projections semblables à un « gros plan » sur le visage dans un film, écrasées par un soulier de geisha improvisé.) Dans *Actor/Dancer/Carver*, Farmer fait se déployer une inversion du mur blanc-trou noir. Pour cette œuvre, il a installé une caméra dans un panier-masque posé sur sa tête. Le panier-masque n'a pas d'yeux, à l'exception d'un trou pour la caméra. Aveugle, ses déplacements gênés par une entrave qui limite sa foulée et ses mains prises dans des boîtes en bois cadenassées, il s'est aventuré dans un parc municipal. La bande vidéo qui en résulte dure une dizaine de minutes avant que l'horizon ne bascule subitement vers le ciel et que l'herbe n'envahisse l'écran en gros plan. L'image est encadrée par les rebords raboteux du trou pratiqué dans le panier. L'effet produit donne l'impression de regarder au-dehors d'une grotte qui serait en mouvement. Le mur blanc est un tableau noir. Ses arêtes sont échancrées comme si regarder au dehors demandait un violent effort. La caméra, propulsée par l'artiste/danseur/« découpeur », rencontre trois obstacles dans la pastorale urbaine de ce parc municipal : une clôture en treillis, une aire de jeux pour enfants et un buisson de cèdres. Ainsi, tout le paysage est résumé dans une sorte d'aveuglement et d'extension du visage. Tomber devient une manière de faire basculer l'horizon, le signifiant principal du « paysage », par une sublimation chthonienne et aveugle du visage.

Le vide est notre point de référence pour le macrocosme et le microcosme, la cosmologie idéologique qui est produite par la machine mur blanc-trou noir. Pour ceux d'entre nous qui sont sous l'emprise de la machine, l'univers est surtout un grand vide, ponctué ici et là de milliards d'étoiles. Il y a peut-être de la vie sur ces planètes lointaines, mais cela ne dirige plus notre destinée ici, sur Terre. Notre ciel est indifférent. Comme une grande partie de l'univers, notre monde est fait de rien pour une bonne part. La matière est de plus en plus frivole, étant constituée de signes indéetectables d'ondes et de particules séparées par un néant dont l'incompréhensible ampleur dépasse celle qui constitue la solidité. En nous-mêmes, nous affrontons également le néant. Que des courants électriques signalant une illusion que nous appelons conscience et qui se dégonfle dès que ces courants sont coupés. Cette perspective scientifique populaire, qui s'exprime pratiquement tous les jours dans les journaux et à la télévision, est elle-même une production de la machine mur blanc-trou noir. « Vide dedans, vide dehors », comme le dit Charles Olson¹⁷. Dans *The Special View of History*, d'abord formulée dans les années 1950, Olson, le père de la *projective verse*, la « poésie projective », postule que le « Vide » fait partie d'un triumvirat de concepts à éliminer — « le Vide, le Chaos... et l'Homme-trope » — parce qu'ils représentent une cosmologie périmée. Olson avance que ces vieilles idées doivent être remplacées. L'univers n'a pas commencé dans le chaos pour aboutir à « l'Homme » en suivant le plan d'une téléologie ; mais bien plutôt : « La création est la réussite de son propre accident¹⁸. » « L'Homme n'est pas un trope de lui-même comme synecdoque de son espèce¹⁹. » Nous devons plutôt en arriver à reconnaître que « l'homme peut générer l'ordre qui le régit, à la fois comme notion et comme acte²⁰. » L'œuvre de Farmer est également courageuse dans sa tentative de détruire le régime d'une cosmologie moribonde en proposant une incessante production. Dans ce contexte, le récit produit une contre-cosmologie.

Une des plus récentes œuvres de Farmer, *The Last Two Million Years* (2007), fait d'un livre un musée, par la transformation poétique et pince-sans-rire d'une histoire de l'humanité publiée par Reader's Digest. En découpant des figures dans l'ouvrage et en les disposant sur une série de piédestaux ascendants, Farmer renvoie au musée d'histoire, sous forme de découpes en papier, ses propres principes organisationnels. Aussi fragiles que des papillons, les découpes sont de toute évidence incapables de soutenir vraiment le développement du progrès. Le souffle d'un enfant pourrait détruire une ère. Mais il n'y a plus d'« ères ». Au lieu de cela, les images et les incidents, qui faisaient autrefois partie d'un grand récit, ont été dispersés et l'accent a été déplacé vers les objets. Par exemple, Bède le Vénérable devient un homme en train de tailler sa plume, alors que les Aztèques se transforment en une roue utilisée comme jouet. L'œuvre ressemble à une matérialisation d'un écran mnémonique de Warburg. (Warburg assemblait ses écrans comme autant de bouquets d'images associatives tirées de l'histoire de l'art et de documents imprimés pour produire ce que Georges Didi-Huberman appelle le « savoir-montage²¹ ».) Dans *The Last Two Million Years*, les figures découpées dans un livre illustré créent un système binaire productif : la figure est isolée du livre et occupe un piédestal au musée, alors que ce qui était au verso de la page devient une silhouette, un net contour de forme qui rend cependant incohérente l'image du recto. Ainsi, les forces de rationalité et d'irrationalité de Warburg entrent en jeu et participent au récit. Les quarante-deux titres, le dernier étant *Sad Face*, forment un contre-récit au livre d'histoire illustré. Le titre numéro trente-sept, *Ancient space, the horror, fierce, but again turns back into an eye*, n'est que l'un de ceux qui soulèvent le problème cosmologique du système du mur blanc-trou noir. Il ne s'agit que d'un filon dans l'histoire des fantômes qui se poursuit et qui prend ici une forme épique fragile et miniaturisée.

1. L'artiste en conversation avec l'auteur, le 10 septembre 2007.
2. *Ibid.*
3. Voir Geoffrey Farmer, « Kathy's Requiem », *Boo Magazine*, n° 11 (1998). L'hommage de Farmer, écrit à l'occasion du décès prématuré de Kathy Acker, montre à quel point elle fut une figure forte au moment où il était jeune étudiant en arts plastiques.
4. Courrier électronique de Geoffrey Farmer à l'auteur, le 2 octobre 2007.
5. « Ils [Sherman, McCarthy et Filliou] rendaient manifeste un mécanisme de pensée et ils l'incluaient de différentes manières dans leurs œuvres. De plus, à un certain moment, il y a la question du tempérament psychologique — ce à quoi je m'identifie vraiment. » L'artiste en conversation avec l'auteur, le 10 septembre 2007.
6. Filliou a visité Vancouver en 1973, 1977 et 1979. En 1973, il a réalisé des entrevues avec des artistes au sujet de l'« intermedia », lesquelles ont été captées par Paul Wong sur vidéo. En 1977 et en 1979, il a produit des bandes au Western Front avec Kate Craig.
7. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Paris, Petite Bibliothèque Payot, (1979) 2002, p. 61.
8. Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Trou_de_ver> ; consulté le 1^{er} décembre 2007.
9. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1978), 2004, p. 237.
10. *Id.*, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Traduire, écrire, lire », 1970.
11. Voir <http://en.wikipedia.org/wiki/E._H._Bonner> ; consulté le 4 novembre 2007.
12. Voir le chapitre 7 (p. 205–234) de l'ouvrage de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », (1980) 2006.
13. *Ibid.*, p. 222.
14. *Ibid.*, p. 216.
15. *Ibid.*, p. 222.
16. *Ibid.*, p. 209.
17. Charles Olson, *The Special View of History*, Berkeley, Oyez, 1970, p. 48. [Notre traduction.]
18. *Ibid.*, p. 53.
19. *Ibid.*, p. 49.
20. *Ibid.*, p. 51.
21. Georges Didi-Huberman, « Savoir-Mouvement (L'homme qui parlait aux papillons) », dans *Aby Warburg et l'image*, sous la direction de Philippe-Alain Michaud, Paris, Macula, 1998.

SCOTT WATSON est professeur au Département d'histoire de l'art, d'arts visuels et de théorie de la University of British Columbia, ainsi que directeur de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, abritée dans la même institution, où il préside également le programme de troisième cycle en « Critical Curatorial Studies ». Il a écrit un livre, qui a été primé, sur l'artiste canadien Jack Shadbolt (1994) et une monographie sur Stan Douglas (1996), de même que de nombreux articles et essais de catalogues sur l'art de l'après-guerre et sur l'art contemporain.



Trailer, 2002. Installation view at the National Gallery of Canada, Ottawa

FOREWORD

MARC MAYER

Of the many hundreds of times I have visited an art museum, I can recall only one instance when a work of art tricked me into believing that I was no longer looking at art, despite a context that made it unlikely to be anything else. Artists have been playing sneaky tricks on our eyes forever and, like most people, I'm familiar with the routine. But a transport trailer I confronted in the middle of a visit to the National Gallery of Canada convinced me that I had made a wrong turn and was now on the loading dock. Without thinking, I did an about-face and walked away. It eventually dawned on me, too much later, that one could probably not end up on the loading dock of a major museum from its public galleries. Come to think of it, that loading dock looked an awful lot *like* a public gallery. Feeling foolish, I doubled back, then got down on all fours to peer underneath the vehicle in question. Sure enough, it was a fake truck—therefore real art. I had been good and tricked. Spotting the wall label, I read the name "Geoffrey Farmer." *Geoffrey Farmer?*

That wall label gave me a thrill. Unlike most people, I am delighted not to fully understand an artist's project, because it gives me a pleasant excuse for cogitation. Until that moment, I had not really cared to think about Geoffrey Farmer's work, having quickly sized it up to my satisfaction after seeing just one exhibition. His truck made me realize that I had been far too hasty. Nothing I knew about the artist, which was admittedly scant, could account for such an object, and when a work doesn't fit with what I already know, maybe I don't know enough.

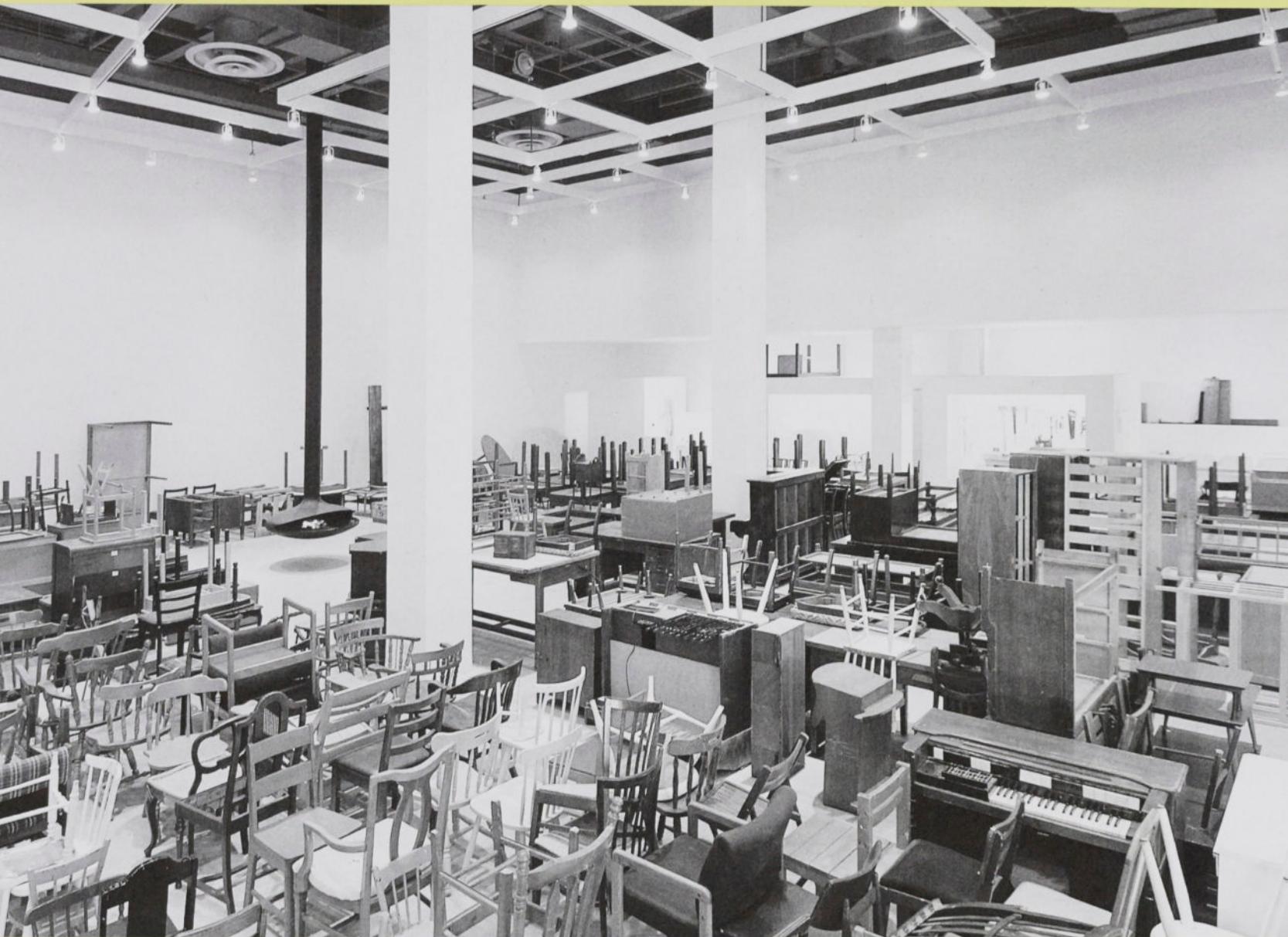
It was while visiting The Power Plant in Toronto, however, and his unforgettable installation *Pale Fire*

Freedom Machine (2005) that I fully recognized that, not only is Farmer's project thoroughly inscrutable to me, his individual works are wonderfully rich. The more of them I see, and the more I learn about his unusual working method, the less likely I am ever to think that I have sized him up again. Like Paul-Émile Borduas, who cautioned his students against bringing pre-conceived ideas to the studio, Farmer is more an adventurer than an author. Both mercurial and pragmatic, his work often appears facetious and even trite, which only intensifies the surprise of its fundamental seriousness. It has repaid my contemplation more than once by giving me brisk glimpses of things I had not imagined seeing in art, such as the inevitable turbulence of history, the exasperating hegemony of narrative, and the polysemic nature of absolutely everything under the sun.

My interest in Farmer's art having become ardent, I was greatly reassured to learn that enthusiasm for it was already well established among my colleagues at the Musée. Consequently, we made short work of getting this exhibition into production. To my colleague Pierre Landry goes the laurel of wisdom for the justice he has done this artist in both the exhibition and, especially, in his insightful essay. We are also very pleased to have been able to include an essay by Scott Watson, Director of the Morris and Helen Belkin Art Gallery of the University of British Columbia, as he is a key authority on the Vancouver scene and an early enthusiast of Farmer's work. Jessica Morgan, Curator of Contemporary Art at London's Tate Modern, has contributed her perceptive analysis and her non-Canadian voice, which have considerably deepened the

relevance of this book. Besides being one of Canada's finest gallerists, Catriona Jeffries is also a generous collaborator and we thank her most warmly. For the quality of this publication, we have the financial support of the RBC Foundation to thank, particularly RBC Collection Curator Robin Anthony, whose passion

for Farmer's work equals our own. Gilles and Julia Ouellette are well-known as dear friends to new art, but their exceptional commitment to this audacious artist merits particular mention. We are grateful to them, as well as to all the lenders from across Canada who have helped make this mid-career survey possible.



Pale Fire Freedom Machine, 2005. Installation view at The Power Plant, Toronto

WHERE'S GEOFFREY?

PIERRE LANDRY

My first meeting with Geoffrey Farmer in preparation for his exhibition at the Musée d'art contemporain took place in Montréal at the beginning of March 2007. We could have met in Vancouver, where the artist lives, but since the form and meaning of his works often develop as a function of where they are shown, it seemed logical that he should come to Montréal.

The meeting naturally involved an exchange of information. At once precise and expansive, Farmer gave me a thorough account of his art practice. He spoke first of his years as a student during the early 1990s, at the San Francisco Art Institute and at the Emily Carr College of Art and Design in Vancouver. Then he talked enthusiastically about several artists whose works have had an impact on him (including the writer Kathy Acker, who was one of his teachers), evidently making no attempt to minimize the various influences and links. He subsequently responded to a number of questions, describing the main stages in the conception and execution of a work, and the different contexts in which it might be shown.

Then there was a slight shift and we began discussing different aspects of the exhibition's organization. I mentioned the publication that would accompany it—part of an existing series defined by established parameters. I showed him the galleries in which his exhibition was to be held. He appeared to like the space. Then I mentioned the time we planned to allot to the installation of the works. Again, he seemed content enough.

This first encounter left me perplexed. Clearly, Geoffrey Farmer is deeply committed to his art, and he talks about it readily, with a remarkable concern for

accuracy. Yet I sensed that he remains somehow in the background, in the position of an observer, and that this reflects not so much a detachment from the world around him as a curiosity about it—even an extreme sensitivity to it.

••

Employing the techniques of conceptual and installation art, Geoffrey Farmer exploits the disciplines and mediums of sculpture, video, performance and the found object. At once fragile and protean, discreet and omnipresent, his works generally convey a sense of his evident pleasure in simple but carefully thought-out—even strategic—manipulation. While his creations are sometimes difficult to define, especially since their form can actually alter over the course of an exhibition, they are also eminently accessible. They operate on the level of everyday experience, simultaneously rational and chaotic, undeniably concrete yet shaped by the imagination. In a voice that combines poetry and social commentary, they conjure and reactivate a variety of narratives and anecdotes drawn from history, popular culture, art history and the social environment. Farmer focuses particular attention on certain features of these diverse sources, notably the concept of work. Several of his pieces seem to gravitate around this notion, invoking and exploring it in its different guises: as process, as transformation, as performance ...

In the summer of 2002, Geoffrey Farmer held an exhibition at the Contemporary Art Gallery in Vancouver called *The Blacking Factory*—an allusion to the universe of Charles Dickens. The show consisted of three works that at first glance bore little relation to the

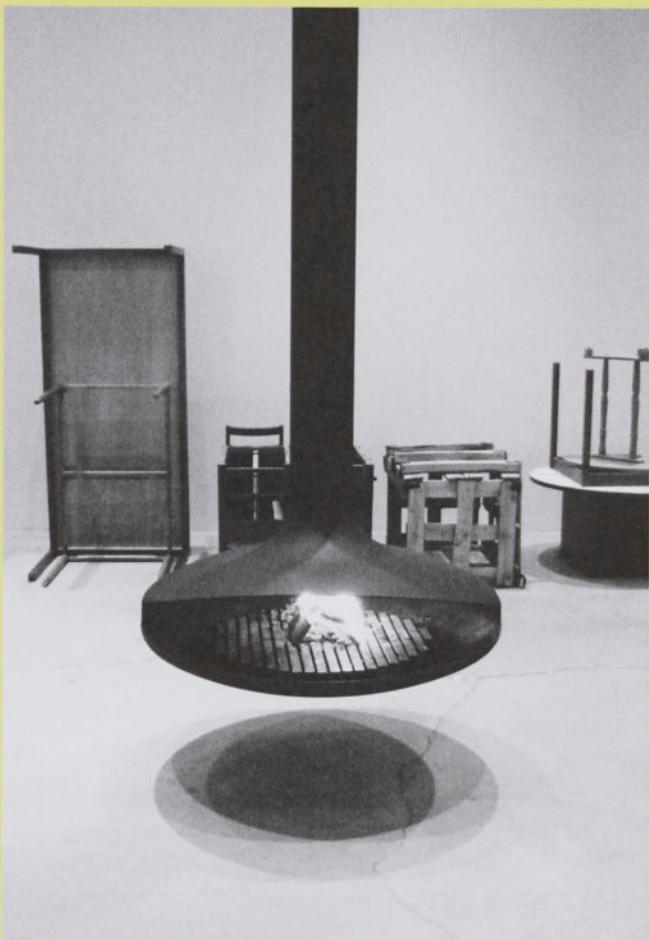
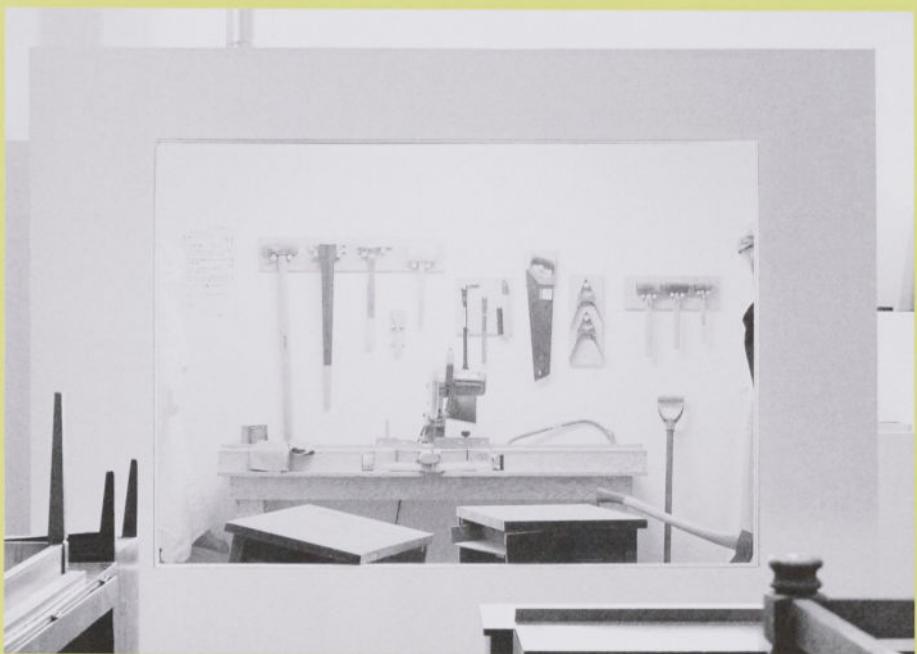
English author. The “blacking factory” of the title was a reference to the period of Dickens’s childhood when he was sent to work in a boot-blacking factory to help support his family. The harshness of his experience there had a major impact on his subsequent literary output. Farmer’s three pieces, on the other hand, were linked to the film industry. One of them, *Trailer* (2002), resembles the kind of truck trailer seen often at on-location film sets of the mainstream movies shot so frequently in Vancouver. The work’s evocation of the film industry’s overpowering presence in the region (its vast bulk more or less fills the space) is combined with a critique of the artificiality of Hollywood that is embodied in the trailer itself, which is actually a life-size *trompe-l’œil* reconstruction made principally out of steel and fibreboard.¹ But the exhibition title, *The Blacking Factory*, hints at a number of other readings. It reminds the spectator that Hollywood, like the worlds described in many of Dickens’s novels, is first and foremost a work environment, and that its power as a generator of fiction—and thus its affective dimension—depends to a great extent on a social reality that is itself highly concrete.²

This bringing together of apparently distinct worlds—and the resulting opening onto a wider reality—provides the basis for several of Farmer’s works, including the group of photographs united under the title *Pale Fire Freedom Machine*. This was also the title of an installation presented at The Power Plant in Toronto, in the fall of 2005. The gallery where this piece was shown was transformed into what looked like a small factory filled with a huge array of second-hand wooden furniture, grouped around a minimalist fireplace created in 1968 by the French designer Dominique Imbert. As the exhibition progressed, the furniture was burned piece by piece in the fireplace. The soot resulting from the fire was turned into ink, which was used to produce (within the exhibition space) small posters that served to kindle the next day’s fire. Through this *mise en scène*, in which fire played a central role, Farmer compared and contrasted the materiality and the ephemerality of things, the exhibition as duration and the exhibition as product, the utopianism of a design from the 1960s and ordinary

everyday life (as well as being second-hand, the furniture was mass-produced).

The photographs made in conjunction with this installation portray furniture arranged in compositions that are simultaneously abstract and figurative, commonplace and strangely poetic. The titles (*Cliff Face*, for example, or *Propeller*) point to specific “images” that the compositions conjure up, which set the functional nature of the pieces of furniture off against the apparent randomness of their arrangement. The photographs seem to be depicting a process that transforms the juxtapositions of furniture into a cliff face, a propeller or some other more or less identifiable form.

The notions of process and transformation are also central to the installation *Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form* (2002). This work, originally presented in an empty office in a Toronto financial institution (and shown in an adapted version at the Musée d’art contemporain de Montréal), consists of a multitude of semi-abstract elements made of cheap materials and distributed throughout the space. In both its title and its form the work evokes the apparently contradictory worlds of artistic practice and office work, which it brings together by means of a hypothetical transformational process. The emphasis here is on becoming—the becoming of the entrepreneur of the title, who seems to be reverting to an anterior state, or, as Deleuze and Guattari have put it, whose identity has been fractured into a mass of particles that are in a perpetual state of becoming: “Starting from the forms one has, the subject one is, the organs one has, or the functions one fulfills, becoming is to extract particles between which one establishes the relations of movement and rest, speed and slowness that are closest to what one is becoming, and through which one becomes. This is the sense in which becoming is the process of desire.”³ *Entrepreneur Alone...* is therefore less the representation of a situation on the point of happening than a movement. It embodies a temporality that is both multiple and condensed, that fuses past, present and future into an enlarged reality, vast and ever changing (as witness the present continuous verb tense of the title), whose perpetual movement is in fact that of a continually renewed desire.



THE RULES OF THE ORDER

- 1) DISORDER IS TREACHERY.
- 2) THE ROAD TO HELL IS PAVED WITH BADLY LAID STONES.
- 3) A TIDY WORKER IS A HAPPY WORKER.
- 4) ORDERLINESS IS NEXT TO GODLINESS.
- 5) A PLACE FOR EVERYTHING & EVERYTHING IN IT'S PLACE.
- 6) ORDER DEMANDS CONSTANT VIGILANCE.
- 7) DON'T LET DOWN YOUR TEAM, TIDY UP.
- 8) OUR ONLY ASSET IS A TIDY WORKPLACE.

Pale Fire Freedom Machine, 2005. Installation views at The Power Plant, Toronto

With *The Last Two Million Years*, an installation first presented in June 2007 at The Drawing Room in London and exhibited in Montreal in a new form, Farmer looks at one of the most amazing stories of all time: the history of humanity. Based on a book of the same title published by Reader's Digest during the 1970s, the work consists of a lengthy sequence of images taken from the book and displayed throughout the exhibition space on a series of connected foamcore plinths. Ignoring the chronology of the narrative, Farmer rearranges human history in a series of free associations that haphazardly mixes periods, cultures and regions. The result is monumental and fragile, ordered and chaotic, serious and humorous—and extraordinarily poetic. To the vast whole (the sum of human development over the past two million years) that the original exercise in scientific vulgarization attempted to encapsulate and organize, Farmer has added volume and amplitude, space and light. The images of *The Last Two Million Years*, which served initially as the illustrations for the book (some made especially, some reproductions of artworks, some photographs of objects fabricated by humans), regain some of their original complexity and visual richness in the new associations imposed upon them by Farmer. The course of history is interrupted, fragmented and multiplied in a presentation that conjures something of the classical museum display but lacks its didactic, asepticizing character.

A similar interplay of diverse spaces and temporalities runs through *Notes for Strangers* (1990), which consists of a series of short descriptive notes—that can be read as poems—written by Farmer about strangers encountered by chance on the bus. Most of the “poems” were given to their subjects when the artist left the bus. *Notes for Strangers* are the ones he was unable to deliver because the people they were intended for got off before he did. It strikes us at first as a “discreet” work, in both its form and its content, but its spatial and temporal scope is actually vast. Focused essentially on the ideas of loss and absence, it opens onto an indeterminate, virtually infinite space that is constantly being reshaped by the subsequent fate of the poems Farmer was able to deliver to those concerned—poems that are

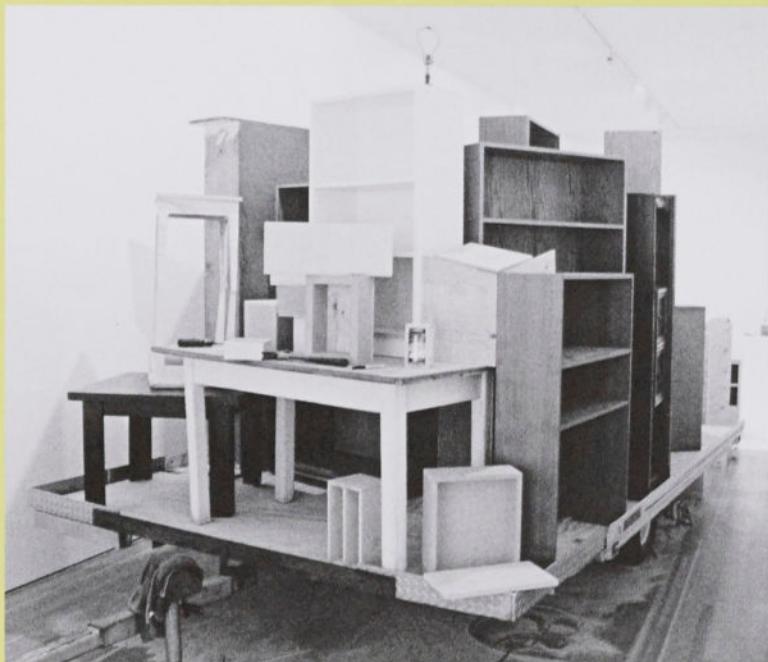
in a sense also part of the work, but about which we know nothing.

The first piece in the exhibition, *The Idea and the Absence of the Idea (Not the Work, the Worker)* (2008), refers to a phrase written by Gordon Matta-Clark in one of his notebooks. Like *Notes for Strangers*, the work is defined principally by the process that gave rise to it. A small area of the gallery's wooden floor has been cut out and reduced to pulp; this pulp was then used to make a piece of paper, which is displayed on the wall opposite the hole created by the removal of the wood; the artist has written the quote from Matta-Clark on the piece of paper: “Not the work, the worker.”

The work thus has the effect of reminding the visitor, at the very start of the show, that all creation is linked to a creator, who is also a worker. From this key position it sets the tone of the whole exhibition, which as a consequence takes on the allure of a huge construction whose spatio-temporal parameters (a particular work, which takes a particular form here and now, is placed in relation with other works, the whole forming an arrangement of which it is possible to imagine other versions) are the product of the work of an artist who is himself connected to other artists, other workers.

• •

In a recent interview, responding to a question concerning his use of structures resembling parade floats, Farmer explained that he was “curious to see how a float would look if the theme was ‘Death of the Author’”⁴—an implicit reference (albeit humorous) to Roland Barthes’s 1968 essay of the same title, which explores the gradual “distancing” of author from text that has been occurring since the end of the nineteenth century. Barthes states that “the author is a modern figure, a product of our society insofar as, emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual, of, as it is more nobly put, the ‘human person.’”⁵ Mallarmé, Proust and Brecht, but also surrealism and even linguistics have all helped to undermine this prestige by questioning the position of anteriority traditionally



Every surface in some way decorated, altered, or changed forever (except the float), 2004. Installation views at Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

assigned to the author in relation to the work. The modern author, Barthes says, “is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written *here and now*.⁶

Foucault defends a similar position in his article “What is an Author?,” first presented in February 1969 in the form of a lecture.⁷ Like Barthes the previous year, Foucault suggests taking a different viewpoint in relation to the work. “It is a matter,” he writes, “of depriving the subject... of its role as originator, and of analyzing the subject as a variable and complex function of discourse.”⁸ Foucault replaces the author as the original and unique creative source of a work with the author defined by a function (what he calls the “author function”—in other words, by a process through which an object or a discourse, viewed in a particular context, is assigned a certain status).

As we have seen, Farmer’s works are shaped principally by the process that gives rise to them and that continues to operate, either actually⁹ or virtually.¹⁰ This is the source of our impression of a practice in a perpetual state of becoming, with undefined, even

immeasurable boundaries. That the artist’s goal is to include and embrace everything seems to be made clear by some of his titles—like *Every surface in some way decorated, altered, or changed forever (except the float)*, which accompanied an evolving installation presented in 2004 at the Catriona Jeffries Gallery. In aiming at this goal, Farmer is countermanding one of the principal functions of an author’s name, which is to exclude and circumscribe in order to permit the establishment of a corpus. For the emphasis in Farmer’s practice on process does not result in a turning-in of the work (*œuvre*) upon itself. On the contrary, this all-important process, as a form of work (*travail*), is what enables the work (*œuvre*) to take its place in the world, sharing with that world the same omnipresence of work (*travail*) and even certain types of work (*travail*), since Farmer’s works (*œuvres*) are generally the result of simple, easily performable operations whose presence in the realm of artistic techniques is largely a matter of context.

Moreover, the artist’s own position in relation to his work is itself fairly ambiguous, since it too is constantly evolving. Is Farmer the demiurge who—as the title *Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form*

suggests – orchestrates the transformation of businessman into sculpture? Or is he the artist who through implicit (but nevertheless fully acknowledged) references to other artists expresses his allegiance to a certain way of thinking, a certain sensibility? Or, again, is he the individual concealed behind the first person singular of some of the titles, like *I thought that I could make a machine that would pierce the fabric of reality, in your world it appears as a 16th-century sign* (2004)? We also seem to catch glimpses of him in the allusions to Vancouver, or in the evocations of literary worlds with which we assume (rightly or wrongly) he feels an affinity, or in the particular preoccupation with the poetic potential of apparently ordinary situations. By assuming multiple roles, Farmer seems to place himself in the forefront of the space opened up by his work. Yet sometimes his presence appears strangely discreet. Thus, the apparent aspiration of certain works to encompass everything could come across as a surprising reluctance to choose.

“What does it matter who is speaking,’ someone said, ‘What does it matter who is speaking?’” Beckett’s words¹¹ seem to resonate with the paradox on which Farmer’s work is constructed. On the one hand, we sense a kind of indifference: it doesn’t matter what the subject is, since the whole universe can provide material for art. But on the other, this (apparent) indifference results in the creation of a work and the taking of a position by, inevitably, an individual—an author.

Every work of art raises, more or less explicitly, the matter of the author’s status. In his adoption of a position that is simultaneously distant and involved, in interventions that are at once restrained and radical—and thus *engagé*—Farmer seems to be exploring the issue with particular intelligence and acuity. His practice advances from one work to the next like a long parade, controlled yet colourful, in which the “author function” is replayed again and again—constantly shifting and, as a result, constantly questioned.

1. The two other works included in *The Blacking Factory* were *Box With the Sound of Its Own Making* (2002), a video showing the façade of the Contemporary Art Gallery apparently in the process of being blown up, and *Daily Times* (2002), which resembled a newspaper machine. Like *Trailer*, both were simulations.
2. In the Musée d’art contemporain de Montréal exhibition *Trailer* is displayed in the middle of a gallery containing several other works, between which it helps to establish a subtle but clearly discernible narrative thread.
3. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1987), p. 272.
4. “Entrepreneur alone returning back to sculptural form: An interview with Geoffrey Farmer by Andrew Bonacina,” *Uovo*, no. 13 (April 28, 2007), p. 260.
5. Roland Barthes, “The Death of the Author,” in *Image – Music – Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1978), pp. 142–143.
6. *Ibid.*, p. 145.
7. Michel Foucault, “What Is an Author?,” trans. Josué V. Harari, in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984), pp. 101–120.
8. *Ibid.*, p. 118.
9. Some of Farmer’s solo shows have continued to change as the exhibition progressed. One example is *Catriona Jeffries Catriona*, held in Vancouver at the Catriona Jeffries Gallery in the fall of 2001.
10. For example, the title *Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form*, or the space-time opened up by *Notes for Strangers*.
11. Quoted by Foucault in “What Is an Author?” (see note 7 above), p. 101.

Having worked as an assistant curator at the Montreal Museum of Fine Arts (1983) and at the Musée d’art contemporain de Montréal (1983–88), PIERRE LANDRY has been a curator at the latter institution since 1988. He has conceived and organized solo exhibitions of the works of numerous artists, including Sylvie Bouchard, Melvin Charney, Jean-Pierre Gauthier, Stéphane Gilot, Pascal Grandmaison, Micah Lexier, Jean-Paul Mousseau (retrospective) and Sam Taylor-Wood. Notable among the group exhibitions he has curated are *Le Geste oublié* (1987), *L’Origine des choses* (1994) and “*Nous venons en paix... — Histoires des Amériques*” (2004). Aside from the many essays he has written for catalogues published by the Musée d’art contemporain de Montréal, he has contributed exhibition reviews to a variety of art magazines.

(Translated by Judith Terry)

DEFINITION OF A FARMER

JESSICA MORGAN

GEOFFREY FARMER IS AN ENEMY OF THE MUSEUM. Fundamental questions that are at the heart of an art institution's focus on the caretaking of art—Where does the work begin and end? Exactly what is "the work," and how can it be archived and documented?—are confounded by Farmer's practice. Each installation of a particular piece by Farmer involves more often than not a process of alteration, addition and adaptation that departs from its previous iteration, and this transformation frequently continues during the public run of the exhibition itself, such that the work presented at the outset of the show has little or no resemblance to its manifestation at the end. Compounding this confusion concerning the boundaries of the piece is the fact that Farmer's installations can consist of hundreds of elements, many of which are highly ephemeral and remain in a state of flux. Curator, registrar and conservator are all frustrated, it seems, in their attempts to define, catalogue and maintain the work.

Not that Farmer's work is in any sense a mechanical reaction to the prescriptions of the institution and its desire for order and delineated parameters. While he may take some pleasure in challenging the conventions of museum practice, Farmer's "difficulties" (from the museum's perspective) stem in fact from his complex and many-layered approach to art-making, not from an adolescent desire to disobey. Contained within his practice are elements of story-telling, process-based sculpture, conceptual action, performance, social sculpture and the influence of the film industry, as well as the theatrical tropes of a variety of other staged events and current or historical forms of display or spectacle. The art historical and the cultural, the literary and the

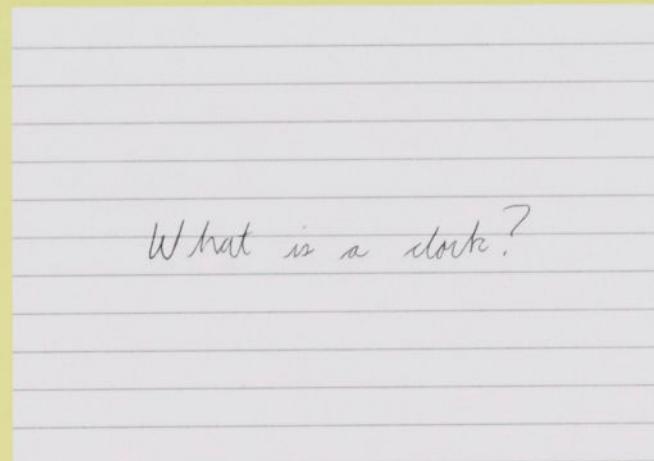
museological, the present and the past are presented side by side, although not in the manner of a flattening, ahistorical simulacrum but rather as an elaborately devised series of relationships that Farmer has conceived in an attempt to convey the complexity and breadth of the associations he brings to a piece. The links between these moments, ideas, spaces or narratives are rarely concerned with formal similarities but instead with establishing a conceptual path along which the artist is able to point to the possibilities contained within a potentially encyclopedic range of reference. Farmer's allusions, mini-narratives, citations and mimicry reveal and humorously take apart the self-reflexive nature of art from the last few decades while simultaneously suggesting a variety of other possible contexts for association.

Comparisons can be made with the practices of a variety of other artists, whose influence is reflected in Farmer's work as both sincere emulation and fond ridicule. The accumulative rigour of Dieter Roth's art comes to mind, where the detritus of human existence is amassed and ordered in a Sisyphean attempt to make sense of the chaos of the world. Or the process-based sculpture of Robert Morris, whose famously self-reflexive actions in works such as *Continuous Project Altered Daily* question the limitations of the static art object. Also recalled in Farmer's installations are the hilarious and astutely critical works of Eleanor Antin, whose theatrical, invented personas and photo/text documentary pieces disassemble the construction of identity. Joan Jonas makes an appearance in Farmer's frequent use of this artist's tropes of ritualized gesture and symbolic object, as well as his employment of

video performance documentation. Despite formal disparities, one could also cite the presence of Michael Asher in Farmer's decisively aimed institutional critique. Interestingly, while these artists are felt as an academic influence that has clearly been absorbed in Farmer's informed relationship to recent art history, there is also a sense in which they feature in some of Farmer's work as personas or attitudes, their work or operations taking on the status of a character within Farmer's elaborate sets. The alternating proximity to and parody of their work is typical of Farmer's ultimately highly performative relationship to objects and art. He takes on the working method of a particular artist (as opposed to the artist's persona) but in so doing simultaneously reduces it to a "part to be played"—a definable role it is therefore no longer possible to inhabit entirely in earnest—and makes it a historically significant gesture without which his own practice could not exist.

This interest in staging and role-play in Farmer's work extends well beyond his relationship to artistic forebears and has frequently been traced to his exposure to the film industry, whose presence is felt daily in the artist's hometown of Vancouver. The entire city of Vancouver can actually be read as a giant stage set, used as it is as a stand-in for a variety of US cities in numerous film and television productions. Farmer is of course not alone in having absorbed this dimension into his work, and such Vancouver-based artists as Stan Douglas, Jeff Wall and Rodney Graham have no doubt also influenced his interest in the presence of a production set in the immediate surroundings. While much of these artists' work has remained in the media of the industry itself (still photography and moving image), Farmer's work differs dramatically in its concern with three-dimensional form – a sculptural and theatrical approach that suggests the action of the set itself rather than the finished product. Many of Farmer's works have taken on the form of props, and his larger installations are staged in a manner (similarly drawn out over time) that invites comparison with the duration and process of a film shoot. Farmer himself appears in various roles throughout the production, alternately taking on the parts of director, actor, prop, cameraman and set designer.

Trailer (2002) appears at first sight to be the type of transport container used on film sets to hold the various costumes, objects and pieces of equipment required for production outside the studio. However, closer inspection reveals that it is merely a fabricated ghost of a trailer, an enormous prop manufactured, perhaps, for a moment of movie industry self-reflection. Or perhaps the scale of the prop/trailer implies the staged and fabricated nature of everything that surrounds us, which makes us all actors in the *Truman Show*-style movie that is everyday life. But if so, Farmer's work is by no means an entirely negative vision of this staging of the world. Far from offering a flimsy, superficial façade, Farmer's props are rarely limited to a surface reading; instead, they require that every form and image be re-examined for the narrative or information it may contain. Things are not as they seem to be, but nor are they simply a hollow shell of vacuous twenty-first century artificiality. Rather, Farmer's elaborate scenarios suggest there is a social life to objects and surroundings.



And Finally the Street Becomes the Main Character (*Clock*), 2005-. Installation detail

And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock) (2005-) casts the objects of an urban alleyway (rubbish bin, discarded tin can, and so forth)—in both abstract and real form—as the characters in a sound piece. The work is set on a low platform, evoking theatre-in-the-round (or, indeed, a Morris-like platform-sculpture), allowing the audience to move around the

piece as the “action” evolves. There is a speaker embedded in each prop/actor on the stage, and a soundtrack (with compositions for each “character”) plays the complete ensemble over the course of twenty-four hours. On the wall adjacent to the work is the score, or script, where a timeline and titles indicate when the various elements will play. An excerpt from the score reads as follows:

7 am – 7:10 am
A creak, the creaking creak, a nobody sound, outside maybe a bus?
7:20 am – 8 am
We awake together in sequence, we begin in unity, let us rise and work! (performed and recorded in Cypress Provincial Park, British Columbia)
8:10 am – 8:11 am
In the distance, from a dark corner becoming brighter louder, then diminishing and disappearing
8:11 am – 8:11:47 am
Birds in Crater
8:15 am – 8:20 am
That sad walk, to work (percussion)
8:20 am – 8:30 am
The mathematical truth of time.

Coming upon the work at any moment, viewers can participate in the twenty-four hour production, a day in the life of an alleyway—the mundane starting-point that Farmer expands exponentially through the identification of and allusion to sound and concept in the accompanying script.

Though Farmer does not physically activate the props in *And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock)* (the title of the work actually suggests that it is an endeavour to remove the actors and events of film and to focus instead on the normally overlooked location background), their activation through sound (recorded noise of the objects) and suggestion recalls the work of Mike Kelley, for whom the use of props in performance and sculpture is structured so as to imply different forms of engagement: background, contextualization, active participant and so forth. The props develop characters, animating form and

loaded association through their use and activity within a given work. Like Kelley, Farmer has incorporated an interest in politics, social history and psychology into his work through a similar, resolutely object-based practice with a performative emphasis. The manifestation of these concerns is rarely explicit, however, invoking instead our associative relationship to cultural and aesthetic form and language.

In Farmer’s work the fluctuation between animate and inanimate, active and passive, real and artificial has implications for the viewer. In his installations—and especially in his larger exhibitions, where a more elaborate *mise en scène* can be developed—people are led through a series of encounters that manipulate their position in relation to the work, making them alternately participant or viewer, observer or observed. This effect is suggested quite literally by the frequent presence in Farmer’s works of disembodied eyes and masks with eyeholes, and by the use of locational devices to establish viewpoint or perspective. For his exhibition at the Musée d’art contemporain de Montréal Farmer introduces this fluctuating position at the outset of the visitor’s experience. Heading towards the exhibition space down a long corridor, the viewer may notice that one of the three large white pillars that run along the central pathway is slightly out of alignment with the other two. Closer examination reveals that this pillar has two eyeholes facing the oncoming visitor. Once on the other side of the pillar, it becomes apparent that it is not complete but forms an empty half-circle, and that the viewer can actually stand within the hollow space and look through the eyeholes at the arriving public. An uneasy consciousness of one’s own recent position as the object of this gaze morphs into the prospect of occupying the position of observer, secretly viewing the next victims of Farmer’s ruse. This perspectival shift seems less concerned with notions of power and control, however, than with the spectator’s experience of the elision of meaning embodied in the sliding positions of subjectivity suggested by the work. Just as we are asked in *And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock)* to imagine the attitude and outlook of objects abandoned on the street, Farmer here encourages us to adopt the

fairly ridiculous position of hiding inside the pillar, calling to mind those childhood games in which the main attraction is the expectation of discovery and exposure rather than the successful act of hiding. Looking/being looked at, knowing/not knowing—such binaries are never allowed to rest in Farmer's work, where the viewer's position and that of the artist remain equally ambiguous.

The extent to which this uncertainty pervades our relationship to the world of knowledge, objects and thought is further examined in *The Last Two Million Years* (2007), for which Farmer takes on the modest task of revisiting human history. The origin of this idea was Farmer's discovery of an encyclopedia of the same title, published by Reader's Digest, that aims to map the development of the world and the emergence of civilization. No doubt the scope of the undertaking appealed to Farmer's sense of humour, and he set about reducing the book to its images—a vast array of historical recreations, inventions, artworks, archaeological discoveries and significant people that he cut out exactly from the book's pages. Farmer then produced an elaborate three-dimensional model of the earth's history by propping up the culled figures and forms vertically on a series of supporting pedestals. Entering the gallery, viewers can first examine some of the smallest scenes, placed like a tiny frieze on top of a sheet of plasterboard. A line of figures, objects and forms marches precariously along the top of the abutted vertical sheets, leading spectators towards the gradually more substantial terrain formed by the surface area of conventional pedestals. Farmer's recreation allows for a mix of geographic location, cultural tradition, historical event and evolutionary change, all united through a similarity of form (paper cut-outs of a certain size). Following the meandering line established by the positioning of the pedestals, the viewer is encouraged to "read" the story of the

world, re-ordered and condensed in a way that makes apparent the impossibility of total comprehension. This room-sized installation radically reduces the vast expanse of history while simultaneously, through its abstract, non-chronological presentation, suggesting the endless permutations of material and philosophical developmental trajectories. The impossibility of settling on one history, one methodology for the ordering of our knowledge of the world becomes blatantly evident, and the juxtapositions of time and place suggest an imaginative nonconformity to the dominant modes of understanding.

Though *The Last Two Million Years* is the most explicit example, much of Farmer's work investigates the potential for different orders and perspectives of thought and understanding. It is perhaps unsurprising, then, that the artist has spoken of his interest in works such as early twentieth-century art historian Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, an unfinished project in which the author sought to suggest connections between the art and artefacts of many different societies (east and west, north and south, emerging and developed) and ages (ancient and modern), as well as images and ephemera relating to a variety of disciplines. A radical nonconformism lies at the heart of Farmer's approach, and it is understandable that institutions founded on doctrine, methodology and a desire for certainty should be challenged by such an attitude. Ultimately, the real test for the institution lies not in the material expansiveness of Farmer's projects, mentioned at the outset, but rather in his fundamental questioning of the ideological framework that requires not only the production of definable objects and works but a conceptual approach that complies with a singular understanding of how the world is to be ordered. Now that Farmer has completed a reinterpretation of human knowledge, perhaps the more modest task of reconceiving the museum will follow.

JESSICA MORGAN is Curator, Contemporary Art, at Tate Modern. She has organized group exhibitions such as *Common Wealth* (2003) *Time Zones* (2004) *Martin Kippenberger* (2006) and *The World as a Stage* (2007) at Tate Modern. She has curated a series of solo exhibitions of international emerging artists including Meschac Gaba, Jan De Cock, Roman Ondák, Catherine Sullivan, Simryn Gill and Brian Jungen (2005–2006), as well as the 2006–2007 Unilever commission, *Test Site* by Carsten Höller. Morgan is currently curating the first UK retrospective of the work of John Baldessari, to be shown at Tate Modern in 2009.

GHST/FACE: GEOFFREY FARMER

SCOTT WATSON

Explosions, parade floats and processions are recurring motifs in Geoffrey Farmer's art of expansion, deferral and detonation. A figure often appears, but one involved in disguises and costumes. This presence desires to animate or occupy objects. The recurrences in Farmer's work are provocative; they seem to imply a structure of meaning. Because of the artist's interest in Aby Warburg (the founder of iconology, who once called art history "a ghost story for adults") and "the occult," we might take his strange figurations and juxtapositions as the disclosure of a hidden symbolic order—or, more accurately, the desire to construe one.

In any event, it is really the way Farmer makes his art—for example, establishing kits that not only contain the documents, materials and props for an installation but also "place holders for a future idea that doesn't exist yet"—that has been the most unusual thing about it. This approach allows the works to continue to change with each installation. The occult symbolic constellation in the recurring themes and images makes a sociology and a cosmology of this process. Its method is what is most valorous about Farmer's art, for it places in perpetual potential confrontation the works and the institutions that own them or attempt to install them.

Farmer's practice might be "located" within the field of contemporary practice both through his process and the range of materials he chooses to deal with. The "influences" of teachers and the examples of other artists offer one sort of guide. But I place "locate" in scare quotes to indicate at the outset that I'm not sure that the metaphoric topography the words "field" and "locate" give rise to comes into view so easily. Farmer's work is ironically replete with references to a

spatio-temporal extra-dimensionality. In interviews and statements he has given some markers.

The background of "influences" might include the instruction in performance art, class "4D" at the Emily Carr Institute of Art and Design (ECIAD) in the early 1990s, at a time when the college was attempting again to break down the old beaux-art disciplinary categories. Farmer credits the group therapy-like atmosphere Sylvia Scott created in her classes as helping to establish the way he began to work in "a spontaneous way on an exhibition, during the time of an exhibition."² Farmer's year (1991–1992) at the San Francisco Art Institute was critical to his development. Kathy Acker would have shown Farmer what a ferocious satirical weapon psychosexual bricolage can be, and thus he was encouraged to explore the world of desiring correspondences to be found wherever popular entertainments offer an image of the grotesque.³ Through Acker, Farmer would have come to know the work of Gertrude Stein and William Burroughs, and theories of transgression, especially the anti-psychiatry work of Deleuze and Guattari. His involvement with Acker initiated his "interest in the novel, in the structure of narrative" as the basis of procedures of visual art.⁴ As a young artist, even while making videos and performance works, Farmer was best known for his drawings and occasional painting. The drawings were shown unconventionally, à la Eisenman or Pettibon, in piles or pinned in clusters on a wall, revealing his consistent interest in situations and procedures.

Farmer's other affinities include a triad: Cindy Sherman, Paul McCarthy and Robert Filliou. There is perhaps a complex politics involved in invoking these

names in Vancouver, city of “photo-conceptualism.” Cindy Sherman’s practice, in particular, would appear inimical to Vancouver School rationalism. McCarthy advances minimalist performance through a scatological attack on the symbolic order and the Law of the Father. Both Sherman and McCarthy use their own bodies, puppets and prostheses to undermine the normal view of personal subjectivity. The question of “psychological make-up” is fundamental to their work, just as it is to Farmer’s.⁵ Both quote cinema and are contra-Hollywood. Of the trio, Filliou is the one who has an actual connection to Vancouver. He made an important body of video work at the Western Front in the late 1970s.⁶ I think that for Farmer, Filliou stands for a practice of performance he finds sympathetic, especially Filliou’s performances that involve a dialogue or engagement with another person or a social situation. Furthermore, there is in Filliou the example of an artist who initiates expanding structures that are meant as models of both how the universe unfolds and how society ought to function. Farmer is interested in notions of “work” and the figure of the “worker.” Filliou, who was an economist before he became an artist, developed his Fourierist/Fluxus ideas of a poetical economy in which there would be only ludic work under the influence of Mahayana Buddhism. This involved him in notions of eternity, expanding but fracturing structures, dialectical paradoxes, things that multiply, chance operations, rhizomic relationships and the active inversion of meaning.

Farmer’s 1990 *Notes for Strangers* was an early intervention into a system. It involved writing notes to strangers on the bus. Farmer would hand the stranger the note as he left the bus. A collection remains of notes to those who left the bus before he could deliver them. The piece seems a playful intervention into the anonymity of the crowd on the bus. Walter Benjamin’s use of Georg Simmel’s *Soziologie* to invert the delight of the Baudelarian *flâneur* in crowds is well known. It was on city buses and trams that people first had the experience of having to look at each other for long periods without speaking. “This new situation was, as Simmel recognized, not a pleasant one.”⁷ Especially not on Vancouver’s over-crowded class-based public

transport system. *Notes for Strangers* is kind of a Fluxus gesture in that it proposes an affable sociability (instead of socialism) and interconnectedness, as if one free agent (the artist) could set in circulation a work—a consciousness—that could readily be absorbed by others. But the condition of ordinary people is not so pleasantly pictured or imagined in other works of Farmer’s, especially those involving containers.

The first kit came from working with containers. *Void Numbering Project (Continuous)*, dated 1992, began as a student work in which the art school’s (ECIAD) garbage containers were brought into the gallery space numbered with blue paint. Thus the artist unintentionally provoked a confrontation with the school’s sanitation workers and a first encounter with institutional negotiation. The numbering continued beyond this situation, extending the work throughout the city. Farmer identifies the apparatus he made to number the bins—a cardboard box/pinhole camera, paint, rag and brush—as the first kit. The notion of a kit as, say, the assembly of materials and tools required to make something, began to be the basis of a series of projects. The idea of the kit transfers the work of art to its potential in the tools, materials and procedures used to make it. This primary displacement, from finished work or installation to a process that always defers final form, informs all the kits, and subsequently they become much more complex.

The 1996 exhibition/installation *Home Alone (Becoming Your Own Spaceship)*, shown at the Or Gallery in Vancouver, was an early example of how Farmer experimented with narrative and form, allowing associations to radiate or leaf out from a ready-made, in this case a vitrine containing an extensive collection of E.T. figurines. The E.T. character and film, *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982), was conflated with Kubrick’s 1968 masterpiece *2001: A Space Odyssey*. Some of the thematic concerns of this early exhibition were continued in an installation/video made for the Belkin Art Gallery exhibition *6: New Vancouver Modern* (1998). *The day that I floated away from the society that I had known* was the first project to inhabit an institution, using what was on hand to produce the work on site. The videotape component of the exhibition had been

shot in the gallery at night. The gallery becomes a starship where, among other activities, an unexplained medical procedure is performed on a prone and bandaged body, a Nietzschean image of the artist as convalescent. In one magical sequence, objects bounce and shatter as they are tossed down the gallery's interior cement staircase (an image of intentionality as destruction and process as entropy), creating a haunting musicality. The interconnected resonance and implications of these highly charged images provide shifting constellations of signification. The titles tell us that E.T. and 2001 are tropes of alienation. The transformation of the site involves spatial and temporal warping.

The video work for *The day that I floated away from the society that I had known* was at one point called "Wormhole." A wormhole "is a hypothetical topological feature of space-time that is essentially a 'shortcut' through space and time."⁸ Spatial-temporal metaphors abound in Farmer's work and are tied to his interest in narrative and the novel. It would seem apt therefore to enlist Mikhail Bakhtin's useful term "chronotope" (literally, time-space) to describe this intersection at the centre of the artist's practice. "In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history."⁹ Imagine then how easy it is to build a wormhole in a chronotope. Indeed, this is what narrative flashforwards and flashbacks are. The compression or extension of time is part of the conceptual fabric of the kits, which also extend and compress spatially. A work like *I thought that I could make a machine that would pierce the fabric of reality, in your world it appears as a 16th-century sign* (2004) is a chronotope that not only connects one era to another but that also attempts to bridge the unreal and the real. The image on the sign is unreal, a portal, like a vision in a crystal ball of a past, future or faraway event. An island surmounted by a pyramid explodes and subsides in a turbulent sea. One might think of the destruction of Atlantis. But perhaps it is more urgently a wish image of the destruction of a false metaphysics (the pyramid).

The character E.T. is an early example of what Farmer would develop as a classically grotesque figure, that is, a figure that is both disgusting and empathetic. Turning again to Bakhtin, the grotesque refers to birth and death, the beginning and the end of life. The grotesque is not fully formed, but always coming into being and is, therefore, a figure who is all potentiality, whose form is in the future tense.¹⁰ Thus the grotesque figure resembles both a fetus and a corpse. He is the personification of the *informe*, something inchoate and base but fertile. In Farmer's work he is variously puppet, hunchback or worker. The worker and the idea of work are fundamental to Farmer's chronotopic spaceship. The work of art becomes an endless work that generates the figure of the worker. While on the one hand he positions the artist as a universe of one, on the other, he imagines specific histories of labouring. The *informe* should be associated with the as yet unrealized forces of productive labour defined by Marx as the proletariat, of which the artist is the magical advance guard and the grotesque underling is the embodiment. The grotesque is unfinished, until and unless there is a class revolution. The major works of Geoffrey Farmer exist as it were in solidarity, as they too are unfinished.

The idea of an incomplete work is not only the basis of modern art but also of some modern philosophical investigation. The major works of Karl Marx, Aby Warburg, Walter Benjamin and Theodor Adorno are incomplete constructions. It isn't just that these thinkers died before completing their ambitious projects, something about those projects, and the period in which were conceived and executed, called for them to be left open and fragmented. Farmer's emphasis on process implies more than a deferral that merely makes completeness remote and ideal. The process is the work. A cosmological model of process can be found in the titles to his digital collages, such as *In the beginning the end often looks like this, engulfed in stillness, immobile and ultimately in the final version, haunted* (2004). Or, imagining the world as a voiced text or exponentially amplified invocation: *Which is to defy the power of language?...One billion to the tenth power reflected in a mirror then into another mirror then fed into a microphone and amplified a billion times, then reflected into another*

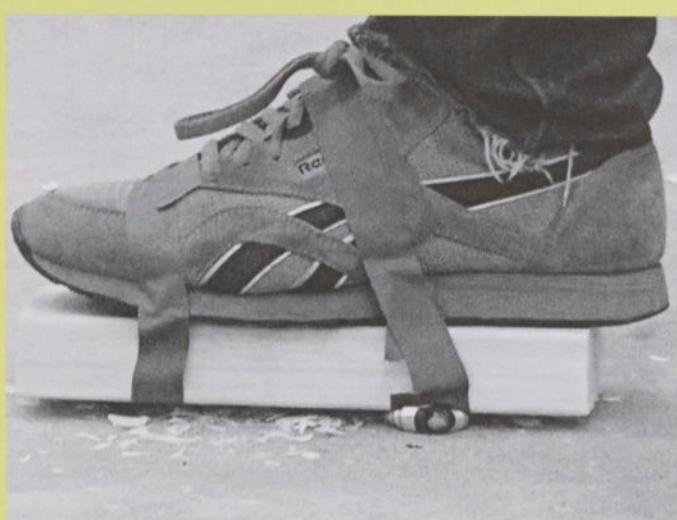
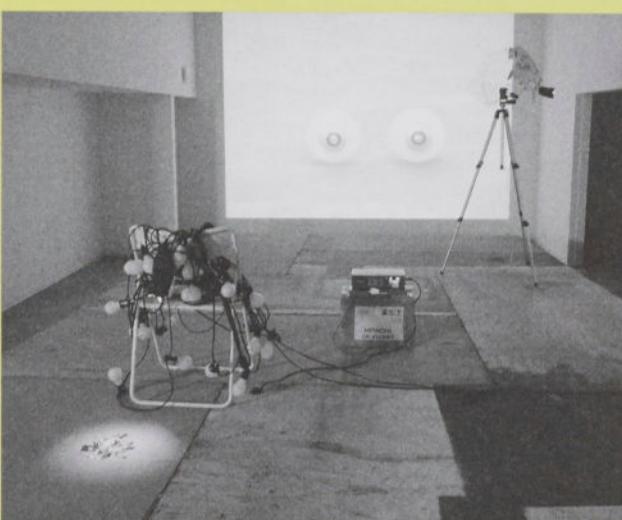
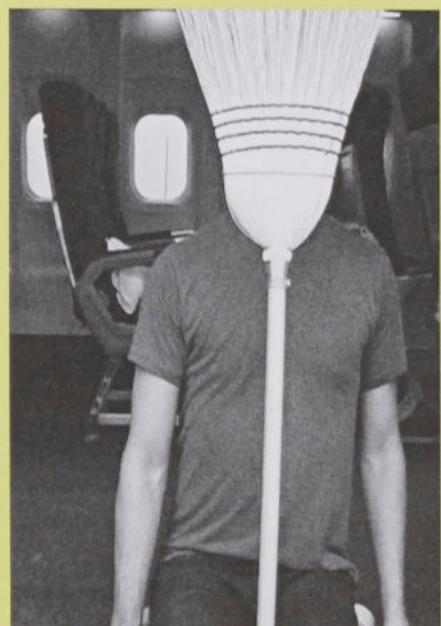
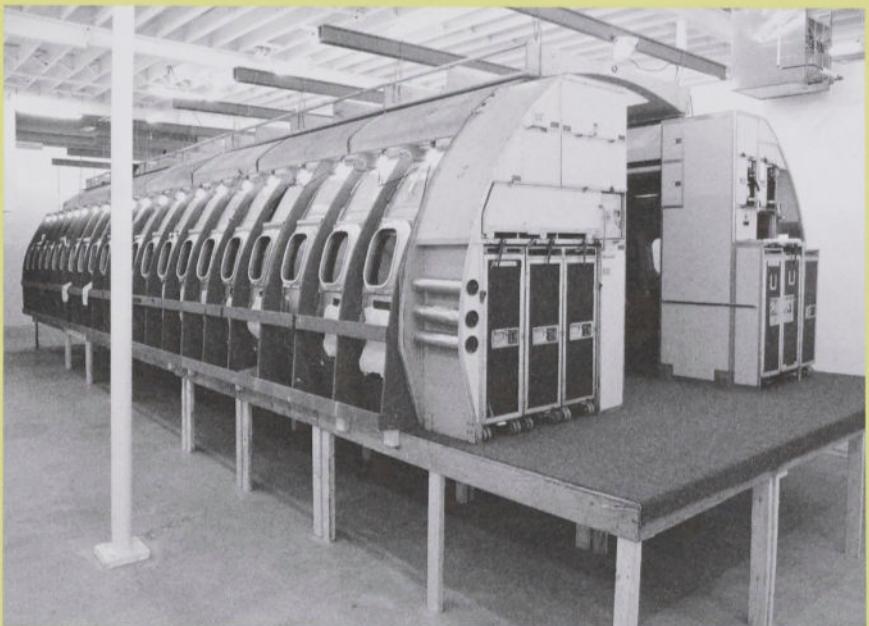
mirror, then tripled by ten billion cubed, reflected into another microphone and amplified another billion times of total surprise and shock (2002). A social model is found in the works themselves.

Farmer draws upon Dickens and Hugo, polemical witnesses to the degradations of the working class in nineteenth-century London and Paris, for a number of important chronotopic projects. Specifically, works from *Hunchback Kit* (2000) to the recent *Nothing Can Separate Us (When the Wheel Turns, Why Does a Pot Emerge?)* (2007-) allude to Hugo's saga of medieval Paris and the figure of Quasimodo, the grotesque bell-ringer. Quasimodo is a Caliban-like proletarian figure. The title of the exhibition *The Blacking Factory* (2002) refers to the young Charles Dickens, who at the age of twelve was suddenly consigned to work in a blacking (shoe polish) factory—an experience that initiated the writer's lifelong campaign against child labour. *Pale Fire Freedom Machine* (2005) is a factory for turning furniture into the ink used to print a list of admonitions to workers. In *Wash House: even the foul dirt and putrid stains of your life know their fate!* (2004), Farmer built a container/shack that housed a working washing machine and dryer. The piece was installed at the art gallery of Farmer's alma mater, and thus directed at art school students. A poster in a sort of idiomatic New Age hyperbole advertised that the work was a free laundry service, but for more than washing clothes. A vast symbolic ritual was invoked around cleansing. "Did you ever think it would come to this? I mean did it ever occur to you how close we all are, at any point, to completely disintegrating, evaporating, dissolving, falling apart, breaking down and separating? We are all one or none!" The piece's odd skein of references points to another kind of cleansing. The shack itself was modelled on a photograph of a Canadian concentration camp hut from the 1940s (the camp was used to house Japanese-Canadians during their wartime internment). The poster appropriates language from the packaging of Dr. Bonner's soap—a soap made by a holocaust survivor who wrote metaphysical screeds on the packaging of his product.¹¹ Thus, the laundry, as in the exponential titles of some of the digital collages, reflects and amplifies to draw historical crimes into its

peripheral orbit. These are perhaps also inferred by images of haunting.

The ghost face, basically two holes cut in some cloth or a piece of paper or a wall, is a recurring motif in Farmer's work. In his recent airplane installation *Airliner Open Studio* (2006) it appears as two incandescent light bulbs viewed from their screw thread ends. It is sometimes tied to ghostly figures, sometimes it floats free of any bodily figuration, sometimes—as in *Actor/Dancer/Carver* (2003)—it is found in evocations of a faux primitivism. Gilles Deleuze and Félix Guattari devote a chapter of *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* to this semaphore. In "Year Zero: Faciality," they name this reduction the "white wall/black hole machine."¹² Positing that this "faciality machine is the social production of the face,"¹³ they argue that it is binary abstraction that territorializes the whole body and the surrounding environment. Its core semiotic is racial: "It is the White Man himself."¹⁴ The white wall/black hole machine crushes other possible systems and is the vehicle by which bodies and social groups are kept in order. In this construction the white wall is "the almighty signifier" and the black hole the repository of the "autonomy of the subject," as in this social law: "You will be pinned to the white wall and stuffed into the black hole."¹⁵ Thus this faciality, the front (white) face reduced to white wall and black hole, "is the inhuman in human beings, that is what the face is from the start."¹⁶ Although they touch upon painting, Deleuze and Guattari do not discuss galleries, where a literal white wall dominates the environment. Farmer punches holes in this wall, facializing it. The face is always a ghost in Farmer's work, the museum a haunted house.

Much of the violence in Farmer's work is directed toward the white wall/black hole machine. Gallery windows are blasted out by a fiery explosion in *Box with the Sound of Its Own Making* (2002). In *Airliner Open Studio* he steps on and crushes a white wall/black hole machine. (The machine was two light bulbs, placed side by side on a concrete floor and viewed from the thread screw end. In the video they are projected large as a cinematic "close-up" of a face, crushed by a geisha-like improvised shoe.) In *Actor/Dancer/Carver*,



Airliner Open Studio, 2006. Installation views at Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

he deploys an inverse of the white wall/ black hole. For this piece he installed a video camera in a basket/mask placed over his head. The basket/mask is eyeless except for the hole for the camera. Blind, with his movement hampered by a rope tied to both feet, limiting his step, and his hands enclosed in wooden, padlocked boxes, he ventured forth into a city park. The resulting tape lasts about ten minutes before the horizon suddenly tilts to the sky and the grass engulfs the screen in close-up. The video view is framed by the rough edges of the hole in the basket. The effect is like looking out from a moving grotto. The white wall is a black border. Its edges are torn as if seeing outward involved a violent effort. The camera, propelled by the artist/dancer/carver, encounters three obstacles in the urban pastoral of the city park: a wire mesh fence, a children's playground and a cedar bush. Thus, all of landscape is summed up as a kind of blindness and extension of the face. Falling down becomes a way of destabilizing the horizon, the primary signifier of "landscape," through a blind chthonic sublimation of the face.

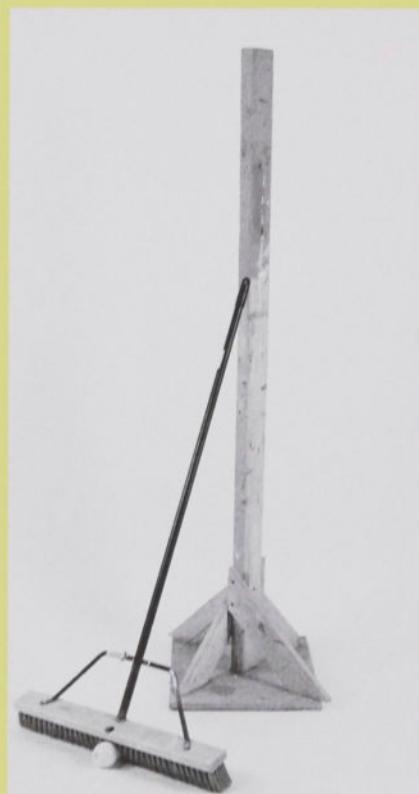
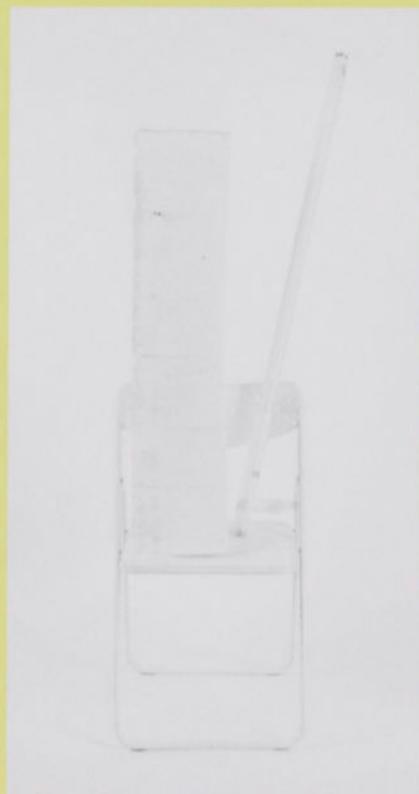
The void is our most modern term of reference for the macro and microcosm, the ideological cosmology that is produced by the white wall/black hole machine. For those of us under the sway of the machine the universe is mostly a big emptiness, dotted here and there with billions of stars. They might support life on far away planets but no longer direct ours here on earth. Our heaven is indifferent. Like most of the universe our world is mostly nothing as well. Matter is increasingly frivolous, consisting of undetectable signs of waves or particles separated by a nothingness inconceivably vaster than that that constitutes solidity. Inside ourselves, we confront also a region of nothing. Only electrical currents, signalling an illusion called consciousness, which deflates when the currents are interrupted. This popular scientific outlook, which is expressed almost every day in newspapers and on television, is itself a production of the white wall/black hole machine. "Void in, void out," as Charles Olson put it.¹⁷ In *The Special View of History*, first formulated in the 1950s, Olson, the founder of projective verse, suggests that the "Void" is one of a triumvirate of to-be-discarded concepts – "Void, Chaos ... the trope

Man" – that constitute an outworn cosmology. Olson suggests that these old notions must be replaced. The universe is not a teleology that begins in chaos and arrives at "Man" through a plan; rather, "creation is the success of its own accident."¹⁸ "Man is no trope of himself as a synecdoche of his species";¹⁹ rather, we must arrive at a recognition of "man as source of his own sense and act of order."²⁰ Farmer's work is also valorous in its attempts to destroy the regime of a dying cosmology through a proposal of ceaseless production. Narrative in this context produces a counter cosmology.

One of Farmer's most recent works, *The Last Two Million Years* (2007), turns a book into a museum, through a deadpan poetic transformation of a Reader's Digest history of mankind. By simply cutting figures from the book and arranging them on an ascending series of plinths, Farmer returns its organizing rationale to the history museum as paper cut-outs. The cut-outs are as fragile as butterflies, obviously not really able to maintain the discipline of progress. A child's breath could knock out an era. But there are no "eras." Instead, images and incidents, once part of the master narrative, are isolated and the emphasis displaced to objects. For example, the Venerable Bede is a man sharpening his quill, the Aztecs become a wheel used as a toy. The piece looks like a dimensionalization of a Warburg memory screen. (Warburg assembled these as associational clusters of images from art history and print culture to produce what Georges Didi-Huberman calls a *knowledge-montage*.)²¹ In *The Last Two Million Years*, cut-out figures from an illustrated book create a productive binary: the figure is isolated from the book and occupies a museum plinth, while whatever was on the verso page becomes a silhouette, a clear form outline that, however, renders incoherent the verso image. Thus Warburg's forces of rationality and irrationality are brought into play, into narration. The forty-two titles, the last being *Sad Face*, form a counter-narrative to the intention of the illustrated history book. Title number 37, *Ancient space, the horror, fierce, but again turns back into an eye*, is only one of several that raise the cosmological problem of the white wall/black hole system. This is but one thread of the ongoing ghost story, presented here in fragile, miniaturized, epic form.

1. The artist in conversation with the author, September 10, 2007.
2. Ibid.
3. See Geoffrey Farmer, "Kathy's Requiem," *Boo Magazine*, no. 11 (1998). Farmer's reminiscence, written on the occasion of Acker's untimely death, shows what a powerful figure she was for the young art school student.
4. E-mail from Geoffrey Farmer to the author, October 2, 2007.
5. "They [Sherman, McCarthy and Filliou] were making manifest a thinking process and including it in different ways within their work. As well, at some point, there is a question about psychological make-up, and I really identified with this." The artist in conversation with the author, September 10, 2007.
6. Filliou visited Vancouver in 1973, 1977 and 1979. In 1973 he interviewed artists about Intermedia on a tape made by Paul Wong. In 1977 and 1979 he made tapes at the Western Front with Kate Craig.
7. Cited in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London: Verso Editions, 1976), p. 38.
8. <http://en.wikipedia.org/wiki/Wormhole>; accessed November 4, 2007.
9. Mikhail Bakhtin, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel," in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 84.
10. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky (Bloomington: University of Indiana Press, 1984).
11. http://en.wikipedia.org/wiki/E._H._Bronner; accessed November 4, 2007.
12. See Chapter 7 (pp. 167-191) of Gilles Deleuze and Félix Guatarri's *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1987).
13. Ibid., p. 181.
14. Ibid., p. 176.
15. Ibid., p. 181.
16. Ibid., p. 171.
17. Charles Olson, *The Special View of History* (Berkeley: Oyez, 1970), p. 48.
18. Ibid., p. 53.
19. Ibid., p. 49.
20. Ibid., p. 51.
21. Georges Didi-Huberman, "Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)," in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. Sophie Hawkes (New York: Zone Books, 2004).

SCOTT WATSON is a Professor in the Department of Art History, Visual Art and Theory, and Director of the Morris and Helen Belkin Art Gallery, at the University of British Columbia, where he is also Chair of the graduate Critical Curatorial Studies program. He has published an award-winning book on Canadian artist Jack Shadbolt (1994) and a monograph on Stan Douglas (1996), as well as many articles and catalogue essays on post-war and contemporary art.



I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways, 2001-

LISTE DES ŒUVRES

Notes for Strangers, 1990

Feuillets dactylographiés, machine à écrire, billet de correspondance, étagère, plexiglas

Dimensions variables

Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Runaway Horse, 1992

Feuillet dactylographié, carte postale, matériaux divers

Dimensions variables

Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Void Numbering Project (Continuous), 1992

Boîte en bois, étagère, plexiglas, matériaux divers, objets trouvés

Dimensions variables

Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

*I am by nature one and also many,
dividing the single me into many,
and even opposing them as great and
small, light and dark, and in ten
thousand other ways*, 2001-

Matériaux divers (7 personnages
distribués dans l'exposition)

Dimensions variables

Le personnage en bois :

Collection particulière, Vancouver

Les 6 autres personnages :

Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form, 2002

Matériaux divers

Dimensions variables

Collection de Julia et Gilles Ouellette

Trailer, 2002

Acier, panneaux de fibres et
techniques mixtes

3,4 x 2,2 x 9m

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 2003

Actor / Dancer / Carver, 2003

Épreuve numérique à développement chromogène, panier, bois, corde, boucle vidéo VHS, caméra vidéo, moniteur, matériaux divers

Dimensions variables

Collection particulière, Vancouver

Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

*I thought that I could make a machine
that would pierce the fabric of reality,
in your world it appears as a 16th-
century sign*, 2004

Dimensions variables

DVD, moniteur, sculpture

Collection de Julia et Gilles Ouellette

And Finally the Street Becomes the Main Character (Clock), 2005-

Ordinateur, haut-parleurs,
diverses composantes sculpturales,
plate-forme en bois

Dimensions variables

Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Battered Moonlight
(*Pale Fire Freedom Machine*), 2005
Épreuve à développement
chromogène
124,9 x 94,5 x 5,2 cm (encadrée)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 2006

Cage Work
(*Pale Fire Freedom Machine*), 2005
Épreuve à développement
chromogène
124,9 x 94,5 x 5,2 cm (encadrée)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 2006

Cliff Face
(*Pale Fire Freedom Machine*), 2005
Épreuve à développement
chromogène
124,9 x 94,5 x 5,2 cm (encadrée)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 2006

Propeller
(*Pale Fire Freedom Machine*), 2005
Épreuve à développement
chromogène
124,9 x 94,5 x 5,2 cm (encadrée)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 2006

Triangle
(*Pale Fire Freedom Machine*), 2005
Épreuve à développement
chromogène
124,9 x 94,5 x 5,2 cm (encadrée)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 2006

Two Cavities
(*Pale Fire Freedom Machine*), 2005
Épreuves à développement
chromogène
124,9 x 94,5 x 5,2 cm (encadrée)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 2006

The Last Two Million Years, 2007
Papier découpé, polystyrène, ruban
adhésif, matériaux divers
Dimensions variables
Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Nothing Can Separate Us
(*When the Wheel Turns, Why Does a Pot Emerge?*), 2007-
Bronze coulé, fausse brique, bois,
acier, corde, sonnette improvisée,
déclencheur de sonnette à distance
improvisé, matériaux divers
Dimensions variables
Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Streak of Light, 2007
Faux distributeur de journaux,
journaux, pierre
Dimensions variables
Collection particulière

Whose Work Are We Doing?, 2007
25 affiches, cloche en cuivre,
boîte d'archives
Dimensions variables
Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

The Fountain People, 2008
DVD, son, 10 min, présenté en
boucle; feuillet dactylographié
Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Ghost Face, 2008
Coffrage en carton, bois, coton,
colle, peinture
50,8 cm (diamètre) x 398,8 cm
(hauteur)
Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

The Idea and the Absence of the Idea
(*Not the Work, the Worker*), 2008
Affichettes fabriquées à partir
de bois tiré du plancher du
Musée d'art contemporain de
Montréal, encre
Dimensions variables
Avec l'aimable permission de la
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Né à Eagle Island (C.-B.), Canada, en 1967.
Vit et travaille à Vancouver (C.-B.), Canada.

Représenté par Catriona Jeffries Gallery, Vancouver
<http://www.catrionajeffries.com/>

Expositions individuelles

2008

Geoffrey Farmer, Musée d'art contemporain Montréal,
Montréal.*

2007

The Last Two Million Years, The Drawing Room,
Londres.

2006

Geoffrey Farmer, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.

2005

Geoffrey Farmer: A Pale Fire Freedom Machine, The
Power Plant, Toronto.

2004

*Every Surface in Some Way Decorated, Altered, or Changed
Forever (Except the Float)*, Catriona Jeffries Gallery,
Vancouver.

2002

The Blacking Factory, Contemporary Art Gallery,
Vancouver.*

2001

Catriona Jeffries Catriona, Catriona Jeffries Gallery,
Vancouver.*

Geoffrey Farmer, Solo Exhibition, Toronto.

2000

Present Tense: Geoffrey Farmer, Art Gallery of Ontario,
Toronto.*

1998

Drawings, Montgomery Fine Arts, Vancouver.

1996

Home Alone (Becoming Your Own Spaceship), Or Gallery,
Vancouver.

Expositions collectives

2007

*Biennale de Montréal = Montréal Biennale : Remuer ciel et
terre = Crack the Sky*, École Bourget, Montréal.*

The World as a Stage, Tate Modern, Londres.*

2006

274 East 1st, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.
Make Believe, Art Gallery of Alberta, Edmonton.

2005

Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists,
Vancouver Art Gallery, Vancouver.

Intertidal: Vancouver Art & Artists, MUHKA Museum
van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anvers. –
[Exposition organisée en collaboration avec la
Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver].*

Mix with Care, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.

Set: Room 302, Artspeak Gallery, Vancouver.

2004

A Few of My Favourite Things: On Collecting Series,
University of Lethbridge Main Gallery, Center for
the Arts, Lethbridge.*

I've Done This for You, Charles H. Scott Gallery, Emily
Carr Institute of Art + Design, Vancouver.

2003

The Beachcombers, Mead Art Gallery, Warwick Arts
Centre, University of Warwick, Coventry.

Hammertown, Bluecoat Gallery, Liverpool.

I Sell Security, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.

MosaiCanada: Sign and Sound, Seoul Museum of Art,
Séoul. – [Organisée en collaboration avec
l'Ambassade du Canada en République de Corée et
The Power Plant Gallery].*

L'astérisque (*) signale une publication.

2002

The Beachcombers, Gasworks Gallery, Londres.*
The Beachcombers, Middlesbrough Art Gallery,
Middlesbrough.
Hammertown, Fruitmarket Gallery, Édimbourg.*

Officina America, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle
Rose, Bologne.*

2001

The Alien Project, Edmonton Art Gallery, Edmonton.
Promises, Contemporary Art Gallery, Vancouver.
Universal Pictures 3, Blackwood Gallery, Mississauga.*

2000

Curatorial Mutiny Part 2, Konstakuten, Stockholm.
Message by Eviction: New Art from Vancouver, Illingworth
Kerr Gallery, Calgary.

Self-Conscious, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.*

1999

Universal Pictures, Melbourne International Biennial,
Melbourne.*

Universal Pictures II, Monte Clark Gallery, Vancouver.

1998

6: New Vancouver Modern, Morris and Helen Belkin Art
Gallery, Vancouver.*

Belligeranti, Robert Birch Gallery, Toronto.

Close Encounters, Galerie d'art d'Ottawa, Ottawa.

Draaw, Stranger Draaw, Plug-In Gallery, Winnipeg.

Principaux catalogues d'expositions

2008

Landry, Pierre ; Morgan, Jessica ; Watson, Scott. –
Geoffrey Farmer. – Montréal : Musée d'art
contemporain de Montréal, 2008. – 112 p.

2007

Morgan, Jessica ; Wood, Catherine. – *The World as a
Stage*. – London : Tate Modern, 2007. – 80 p.

2005

Intertidal: Vancouver Art & Artists. – Antwerpen :
Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen ;
Vancouver : Morris and Helen Belkin Art Gallery,
2005. – 205 p.

On Collecting. – [Essays by Josephine Mills, Nancy
Tousley]. – Lethbridge, Alberta : University of
Lethbridge, 2005. – 64 p. – Comprend une affiche
de Geoffrey Farmer intitulé *Give Ugliness a Chance*,
p. 9-14

2003

Geoffrey Farmer. – [Essays by Peter Culley, Reid Shier].
– Vancouver : Contemporary Art Gallery, 2003. –
32 p.

MosaiCanada: Sign & Sound. – Seoul : Seoul Museum
of Art, 2003. – [60] p. – [Texte en coréen et en
anglais]

2002

Hammertown. – Curated by Reid Shier. – Edinburgh :
Fruitmarket Gallery in association with the
Contemporary Art Gallery, Vancouver, [2002]. – 95 p.

Barilli, Renato. – *Officina America : rete Emilia
Romagna*. – Milano : Mazzotta, 2002. – 194 p. –
[Texte en italien et en anglais]

Stout, Katharine. – *The Beachcombers: Geoffrey Farmer,
Brian Jungen, Myfanwy MacLeod*. – London : The
Drawing Room, 2002. – 19 p.

2001

Best, Beverly ; Brown, Lindsay. – *Geoffrey Farmer:
Catriona Jeffries Catriona*. – Vancouver : Catriona
Jeffries Gallery, 2001. – [9] p.

2000

Present Tense: Contemporary Project Series No. 16:

Geoffrey Farmer = Présence actuelle : projets en art contemporain n° 16 : Geoffrey Farmer. – [Text by Matthew Teitelbaum]. – Toronto : Art Gallery of Ontario, 2000. – [10] p. – Dépliant

Meredith, Pamela. – *Self-Conscious: Geoffrey Farmer, Germaine Koh, Damian Moppett, Kelly Wood.* – Vancouver : Catriona Jeffries Gallery, 2000. – 7 p.

1999

Melbourne International Biennial 1999: Signs of Life. – [Melbourne] : City of Melbourne, 1999. – 260 p. – Voir Scott, Kitty. – « *Universal Pictures* », p. 145-150

1997

6: New Vancouver Modern. – Vancouver : Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1997. – 79 p. – Voir Watson, Scott., « *6: New Vancouver Modern* », p. 19-29

Principaux textes dans périodiques

2008

Dhillon, Kim. – « Geoffrey Farmer ». – *Frieze*. – No. 112 (Jan./Feb. 2008). – P. 189

2007

Andress, Sarah. – « Geoffrey Farmer at the Drawing Room, London ». – *Art on Paper*. – Vol. 12, no. 1 (Sept./Oct. 2007). – P. 77-78

Baerwaldt, Wayne. – « Geoffrey Farmer ». – *Public*. – No. 35 – Numéro thématique : « Remuer ciel et terre = Crack the sky : La Biennale de Montréal 2007 » – P. 82-83

Bonacina, Andrew ; Farmer, Geoffrey. – « Entrepreneur Alone Returning Back to Sculptural Form: Interview with Geoffrey Farmer by Andrew Bonacina ». – *Uovo*. – No. 13 (April 28, 2007). – P. 255-279

Clintberg, Mark. – « Geoffrey Farmer ». – *Canadian Art*. – Vol. 24, no. 4 (Winter 2007). – P. 94

Delgado, Jérôme. – « Biennale de Montréal 2007 : pas morte : c'est déjà ça ! ». – *Vie des Arts*. – N° 207 (été 2007). – P. 96

Glen, Colin. – « Geoffrey Farmer: The Last Two Million Years ». – *Art Monthly*. – No. 312 (Dec. 2007/Jan. 2008). – P. 29-30

2006

Carson, Andrea. – « Geoffrey Farmer and Joelle Tuerlinckx ». – *Art Papers*. – Vol. 30 (Jan./Feb. 2006). – P. 70

McFadden, Sarah. – « Intertidal: Vancouver Art and Artists ». – *Art Papers*. – Vol. 30 (May-June 2006). – P. 52

Miller, Earl. – « Law and Ordering: On Evaluating Recent Canadian Neoconceptualism ». – *C Magazine*. – No. 91 (Autumn 2006). – P. 30-35

Morgan, Jessica. – « First Take: Jessica Morgan on Geoffrey Farmer ». – *Artforum*. – Vol. 44, no. 5 (janvier 2006). – P. 186-187

Vaughan, R. M. – « Antwerp Diary ». – *Canadian Art*. – Vol. 23, no. 2 (Summer 2006). – P. 54-58

2005

Burnham, Clint. – « A Body of Work that Somehow Makes Us Forget It's Art at All ». – *The Vancouver Sun.* – (Nov. 5, 2005). – P. F3

Campbell, Deborah. – « Once Upon a Time: Greetings From Myfanwy MacLeod ». – *Canadian Art.* – Vol. 22, no. 1 (Spring 2005). – P. 70-74
« Future Greats 2005 ». – *Art Review.* – Vol. 3, no. 12 (Dec. 2005/Jan. 2006). – P. 68

Van Evra, Jennifer. – « Where the Truth Really Lies ». – *The Globe and Mail.* – (Oct. 28, 2005). – P. R8

2004

Henderson, Lee. – « Artist's Exploded Parade Float Shoots Decorative Shrapnel ». – *The Vancouver Sun.* – (April 17, 2004). – P. F21

Scott, Kitty. – « [Geoffrey Farmer] ». – *Art On Paper.* – Vol. 8, no. 5 (May-June 2004). – Sous : « What Are You Looking At?: New Art Through the Eyes of Ten Curators and Directors ». – P. 69

2003

Brayshaw, Christopher. – « Security and Anxiety Post-9/11 ». – *The Georgia Straight.* – (June 5-12, 2003). – P. 56

Gandeha, Samir. – « Vancouver, British Columbia ». – *Art Papers.* – Vol. 27, no. 6 (Nov.-Dec. 2003). – P. 61

Penaloza, Si Si. – « She's the One ». – *Canadian Art.* – Vol. 20, no. 1 (Spring 2003). – P. 78-83

Tousley, Nancy. – « Cool Cooler Coolest ». – *Canadian Art.* – Vol. 20, no. 2 (Summer 2003). – P. 38-44

Turner, Michael. – « Wall and Void ». – *Modern Painters.* – Vol. 16, no. 2 (Summer 2003). – P. 39-41

2002

Falconer, Morgan. – « The Beachcombers ». – *Contemporary.* – No. 43 (Sept. 2002). – P. 85

Giroux, Christian. – « Geoffrey Farmer ». – *Canadian Art.* – Vol. 19, no. 1 (Spring 2002). – P. 97, 100

Laurence, Robin. – « Farmer Fabricates Objects out of Dream Factory ». – *The Georgia Straight.* – (July 11-18, 2002). – P. 58

O'Brian, Melanie. – « Promises: Espousal and Constraint ». – *MIX.* – Vol. 27, no. 4 (Spring 2002). – P. 50-51

Scott, Michael. – « Illusions, Perceptions and the Working Man ». – *The Vancouver Sun.* – (June 29, 2002). – P. D13

2001

Brayshaw, Christopher. – « Geoffrey Farmer ». – *The Georgia Straight.* – (Nov. 15-21, 2001). – P. 70

Hayes, Kenneth. – « Universal Pictures 3 at the Blackwood Gallery ». – *MIX.* – Vol. 27, no. 3 (Winter 2001-2002). – P. 44-46

Scott, Michael. – « Domestic Decay's Big Day in Art: Geoffrey Farmer's Mess Challenges the Nature of the Creative Process ». – *The Vancouver Sun.* – (Nov. 10, 2001). – P. H14

Scott, Michael. – « Gallery Lives Up to Promises ». – *The Vancouver Sun.* – (Nov. 15, 2001). – P. C4

Shier, Reid. – « Hunchback Modern: The Art of Geoffrey Farmer ». – *Canadian Art.* – (Summer 2001). – P. 46-49

Wyman, Jessica. – « Universal Pictures 3 ». – *C Magazine.* – No. 72 (Winter 2001/2002). – Sous « Review ». – P. 43-44

2000

Scott, Michael. – « The Excitement of the Everyday: The Catriona Jeffries Gallery's Latest Exhibition Hidden in Artifacts of Day-to-day Life ». – *The Vancouver Sun.* – (Apr. 19, 2000). – P. C3

1998

Laurence, Robin. – « Slacker-generation Artists Take Out the Pop-culture Trash ». – *The Georgia Straight.* – (March 5-12, 1998).

Lum, Ken. – « Six: New Vancouver Modern ». – *Canadian Art.* – Vol. 15, no. 2 (Summer 1998). – P. 46-51

1997

Knodel, Marilou. – « New Vancouver Art: Deliberately Pushy ». – *Art/Text.* – No. 59 (Nov. 1997/Jan. 1998). – P. 47-49

Shier, Reid. – « Geoffrey Topham ». – *Polyester Magazine.* – Vol. 6, no. 19 (Summer 1997). – P. 30-35

Couverture :

I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them
as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways (détails), 2001-



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ::

ISBN-10: 255123607X
ISBN-13: 978-2551236077

