

Liz

Magor



Liz Magor

Dan Adler

Lesley Johnstone

Liz Magor

Heike Munder

Bettina Steinbrügge

Musée d'art contemporain de Montréal
Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich
Kunstverein in Hamburg

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *Liz Magor. Habitude*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 22 juin au 5 septembre 2016, au Migros Museum für Gegenwartskunst de Zurich du 18 février au 7 mai 2017 et au Kunstverein in Hamburg du 30 juin au 10 septembre 2017.

L'exposition est placée sous le commissariat de Dan Adler et Lesley Johnstone au Musée d'art contemporain de Montréal, de Heike Munder au Migros Museum für Gegenwartskunst de Zurich et de Bettina Steinbrügge au Kunstverein in Hamburg.

This catalogue is published in conjunction with the exhibition Liz Magor. Habitude at the Musée d'art contemporain de Montréal, June 22 to September 5, 2016, the Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, February 18 to May 7, 2017, and the Kunstverein in Hamburg, June 30 to September 10, 2017.

The exhibition is curated by Dan Adler and Lesley Johnstone at the Musée d'art contemporain de Montréal, Heike Munder at the Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, and Bettina Steinbrügge at the Kunstverein in Hamburg.

4	Avant-propos	192	Des produits problématiques : la sculpture de Liz Magor Dan Adler
6	<i>Foreword</i>		
8	Entretien avec Liz Magor Lesley Johnstone	202	« The Unclean Life » et l'ascèse intramondaine – Une lecture des sculptures de Liz Magor Heike Munder
16	<i>A Conversation with Liz Magor</i> Lesley Johnstone	210	Actes sculpturaux À propos de l'actualité de l'œuvre sculptural de Liz Magor Bettina Steinbrügge
24	Œuvres / Works		
62 / 64	Burrow, Hollow Géraldine Gourbe	220	<i>Problematic Products: On Liz Magor's Sculpture</i> Dan Adler
82 / 84	Chee-to Ian Carr-Harris	230	“The Unclean Life” and Inner-worldly Asceticism – A Reading of Liz Magor's Sculptures Heike Munder
96 / 98	Humidor Corin Sworn		
128 / 130	All the Names Chris Sharp	236	<i>Sculptural Acts On the Topicality of Liz Magor's Sculptural Oeuvre</i> Bettina Steinbrügge
138 / 142	Being This Isabelle Pauwels		
170 / 174	Pink Shimmer Trevor Mahovsky	244	Bibliographie / <i>Bibliography</i>
		246	Liste des expositions / <i>List of Exhibitions</i>
		248	Listes des œuvres / <i>List of Works</i>

Avant-propos

Dans son analyse visionnaire intitulée *Part Object Part Sculpture*, 2005, Helen Molesworth avance qu'un glissement narratif s'est produit dans l'histoire de l'art de l'après-guerre, glissement qu'elle ancre non pas dans les ready-mades manufacturés de Marcel Duchamp, mais dans ses œuvres des années 1950, dans lesquelles il a approfondi son intérêt pour « les liens qui unissent le désir au corps et aux objets ». Molesworth délimite des territoires « où la répétition engage le corps et non la machine; où les matériaux conservent des traces d'intervention humaine; et où le regardeur est souvent pris dans un réseau où s'entremêlent les fils du psychique et du phénoménologique. » C'est ce territoire en partie objet, en partie sculpture, sur lequel l'artiste canadienne Liz Magor s'est penchée tout au long de sa carrière, et au cœur duquel se trouve le désir.

Liz Magor compte parmi les plus importants artistes canadiens de sa génération, et ce survol non chronologique, le plus ambitieux jamais présenté, porte sur les sculptures et les installations qu'elle a réalisées au fil d'une quarantaine d'années. Comme tel, il offre l'occasion d'examiner des idées, des matériaux et des thèmes récurrents, mais également d'identifier des moments de perturbation où des voies apparemment sans lien sont explorées et où de nouveaux matériaux sont testés. Par son travail aussi bien que par son enseignement à l'Université d'art et design Emily Carr, Magor a exercé une grande influence sur une génération d'artistes qui se sont démarqués à un moment où la sculpture contemporaine connaissait une résurgence remarquable. L'importance des matériaux en eux-mêmes et la force de l'objet sont au cœur de nombreuses pratiques actuelles; en cela, la présente exposition arrive à propos et elle démontre également ce que représente l'exploration en profondeur de ces enjeux pendant une aussi longue période.

Cette présentation et la publication qui l'accompagne sont le résultat d'une collaboration tout à fait opportune entre le Musée d'art contemporain de Montréal, le Migros Museum für Gegenwartskunst de Zurich et le Kunstverein in Hamburg. Les commissaires à Montréal sont Lesley Johnstone, chef des expositions et de l'éducation, et l'historien de l'art Dan Adler. Une version adaptée, sous le commissariat

de Heike Munder et de Bettina Steinbrügge, sera présentée en Europe en 2017, offrant aux visiteurs, à Zurich et à Hambourg, non seulement l'occasion de se familiariser avec les œuvres remarquables de Magor, mais aussi celle de discuter de leur résonance auprès d'une génération d'artistes plus jeunes.

Nous souhaitons remercier de leur soutien et de leur appui indéfectible les équipes des deux galeries canadiennes de Liz Magor: Susan Hobbs, Ella McGeough et Yasmin Nurming-Por, de la Susan Hobbs Gallery, à Toronto; et Catriona Jeffries, Paul Jackson, Peter Gazendam et Katrina Niebergal, de la galerie Catriona Jeffries, à Vancouver; de même qu'Isabelle Alfonsi et Cécilia Becanovic, chez Marcelle Alix, à Paris. Nous sommes reconnaissants envers les nombreux collectionneurs, publics et particuliers, qui ont accepté de prêter leurs œuvres. Nous remercions tout particulièrement les équipes de la Vancouver Art Gallery, du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée des beaux-arts de l'Ontario et de la MacKenzie Art Gallery, qui ont partagé avec nous leur expertise dans la présentation d'œuvres faisant partie de leur collection. Les six auteurs qui ont écrit de courts textes sur une œuvre de Magor en offrent des lectures fines, et nous les remercions de leur apport. L'idée de présenter l'exposition a été proposée au départ au Musée d'art contemporain de Montréal par Dan Adler, et sa forme finale est le résultat de nombreuses discussions productives entre lui, Lesley Johnstone et Liz Magor. Monter une présentation de cette envergure requiert du temps et de l'attention de la part des équipes d'installation et de conservation de chacun de nos musées, et nous les remercions de leur précieuse collaboration. Le Kunstverein in Hamburg aimerait remercier l'Ambassade du Canada à Berlin, en particulier Katharina Fichtner. Et, finalement, nous remercions Liz Magor non seulement pour son œuvre riche et fascinante, mais aussi pour son énergie et son dévouement tout au long de l'élaboration de l'exposition.

John Zeppetelli

Directeur et conservateur en chef
Musée d'art contemporain
de Montréal

Heike Munder

Directrice
Migros Museum für Gegenwartskunst,
Zurich

Bettina Steinbrügge

Directrice
Kunstverein
in Hamburg

Foreword

In her ground-breaking exhibition *Part Object Part Sculpture*, 2005, Helen Molesworth proposes a narrative shift in the history of postwar art, which she grounds not in Marcel Duchamp's mass-produced ready-mades but in his works from the 1950s, in which he pursued an interest in "the ties binding desire to the body and to things." Molesworth stakes out territories in which "repetition involves the body, not the machine; materials harbour traces of human touch; and the viewer is often caught in a web where the threads of the psychic and the phenomenological intertwine." Part object part sculpture is precisely the territory Canadian artist Liz Magor has been investigating throughout her career, and desire is at the heart of it all.

Liz Magor is one of the most significant Canadian artists of her generation, and this non-chronological survey, the most ambitious ever presented, focuses on her sculptures and installations produced over almost forty years. As such it provides an opportunity to examine recurring ideas, materials and themes, but also to evaluate moments of disruption, where apparently unrelated avenues are explored and new materials experimented with. Through both her work and her teaching at Emily Carr University of Art and Design, Magor has been highly influential on a generation of artists who have come to the fore at a time when contemporary sculpture has undergone a remarkably vital resurgence. The resonance of materials themselves and the potency of the object are at the heart of many current practices, and this exhibition is at once timely and also demonstrates what it means to have been exploring these issues in depth over a long period of time.

This exhibition and its accompanying publication are the result of a particularly timely collaboration between the Musée d'art contemporain de Montréal, the Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, and the Kunstverein in Hamburg. The exhibition in Montréal is curated by Lesley Johnstone, Musée d'art contemporain de Montréal Head of Exhibitions and Education, and art historian Dan Adler. An adapted version curated by Heike Munder and Bettina Steinbrügge will be presented in Europe in 2017, offering visitors in Zurich and Hamburg the opportunity not only to familiarize themselves with

Magor's remarkable works but to discuss their resonance for a younger generation of artists.

We would like to acknowledge the support and unflagging assistance of the teams at Liz Magor's two Canadian galleries: Susan Hobbs, Ella McGeough and Yasmin Nurning-Por at the Susan Hobbs Gallery in Toronto, and Catriona Jeffries, Paul Jackson, Peter Gazendam and Katrina Niebergal at Catriona Jeffries in Vancouver, as well as Isabelle Alfonsi and Cécilia Becanovic at Marcelle Alix in Paris. We are grateful to the many collectors, both public and private, who have agreed to loan their works. In particular we thank the staffs at the Vancouver Art Gallery, the National Gallery of Canada, the Art Gallery of Ontario and the MacKenzie Art Gallery for sharing their expertise with us in the presentation of works from their collections. The six authors who have contributed short texts on a single work by Magor provide insightful readings and we thank them for their collaboration. The idea of organizing the exhibition was initially proposed to the Musée d'art contemporain de Montréal by Dan Adler, and its final form is the result of many productive discussions between him, Lesley Johnstone and Liz Magor. Presenting an exhibition of this scale requires time and care on the part of each of our museums' installation and conservation teams, and we thank them for their precious contributions. The Kunstverein in Hamburg would like to thank the Embassy of Canada in Berlin and especially Katharina Fichtner. And finally we thank Liz Magor not only for her rich and highly engaging work, but also for her energy and commitment throughout the development of this exhibition.

John Zeppetelli

Director and Chief Curator
Musée d'art contemporain
de Montréal

Heike Munder

Director
Migros Museum für Gegenwartskunst,
Zurich

Bettina Steinbrügge

Director
Kunstverein
in Hamburg

Entretien avec Liz Magor



LESLEY JOHNSTONE Votre pratique couvre une période qui a vu la dématérialisation et la rematérialisation de l'objet d'art, l'éloignement de l'atelier et de la salle d'exposition comme lieux de production et de présentation au profit de pratiques « post-atelier » ; et, plus récemment, la réaffirmation de l'atelier et un intérêt renouvelé pour les matériaux et pour le faire. Vous avez maintenu une pratique d'atelier pendant plus de quarante ans ; or, je me demande dans quelle mesure ce lieu vous a permis à la fois de vous engager dans le monde et de vous en distancier.

LIZ MAGOR Ma réponse semblera une longue digression, mais c'est peut-être l'avantage qu'offre une exposition comme celle-ci : une occasion de réfléchir à ce que l'on tient habituellement pour acquis.

J'ai toujours eu le sentiment d'avoir une identité sociale émergente. Cela s'explique par des raisons évidentes : mes parents, qui sont originaires de Montréal et de la vallée de l'Outaouais, se sont installés à Vancouver dans les années 1940, de sorte que ma famille élargie était loin — comme c'est le cas pour beaucoup de gens. Sur la côte Ouest, les non-Autochtones sont tous d'arrivée récente. Donc, en dehors des Premières Nations, il n'y a pas de familles établies depuis longtemps dont on peut s'inspirer ou apprendre. Dans ma jeunesse, l'économie de la région était basée sur une industrie primaire, essentiellement rurale. Il n'y avait guère de culture architecturale, matérielle et industrielle bien ancrée, et il n'y avait qu'une université à des kilomètres à la ronde. Par ailleurs, la deuxième vague du féminisme a commencé au moment où je devenais adulte, ce qui m'a fait douter de mon éducation et des structures sociales qui prévalaient à l'époque.

Cette absence d'ancrage est la situation idéale pour se réinventer — c'est la beauté de la culture pionnière. Toutefois, sans modèle de référence, on peut facilement se perdre, se sentir déconnecté et à la dérive. Trouver des conseils n'a pas

été facile. À l'adolescence, je lisais beaucoup. Je cherchais, sans toutefois trouver. De plus, la lecture, c'est cérébral. Je voulais une vie qui intégrant mon corps et, par extension, les choses qui m'environnaient, qui partageaient le même espace-temps que mon corps. Je suis donc passée des mots au visible, de l'idée à l'objet. Ce fut un long processus, et c'est à l'atelier que ce changement s'est opéré.

Aujourd'hui, il me faut l'espace concret de l'atelier pour examiner le monde. Il ne suffit plus de regarder. J'ai besoin de transformer les choses afin de mieux capter et comprendre les propriétés constitutives des matériaux et des procédés formant les objets du monde. Puisque toutes ces choses portent déjà une empreinte sociale, c'est un peu comme si je faisais entrer le monde par bribes dans l'atelier.

LJ L'autre lieu important pour vous est, bien sûr, l'humble commerce de détail — les magasins d'occasions et à un dollar où vous vous procurez une multitude de choses qu'ensuite vous transformez, moulez, modelez, améliorez ou combinez avec d'autres objets trouvés ou fabriqués. Quels rapports établissez-vous entre le trouvé, l'acheté, le transformé et le fabriqué ?

LM Pour mon usage, les objets peuvent être divisés en deux catégories : ceux qui proviennent du monde et ceux que je réalise à l'atelier. J'ai commencé à fabriquer des choses dans mon enfance pour pallier l'insuffisance de ce qui était disponible. Je trouvais que la majorité des objets autour de moi étaient fonctionnels, inesthétiques et insignifiants. J'avais besoin que les choses soient personnelles et dotées d'une charge affective, quasiment mes égales en termes de subjectivité. Alors, j'ai littéralement peuplé un monde de toutes pièces : des marionnettes aux grands yeux et nombreux costumes ; des petites sculptures en argile représentant des êtres humains angoissés ; des chiens dans des postures de dévouement ; des chevaux qui galopent librement. On nageait dans le drame.

Plus tard, vers l'adolescence, je fabriquais des choses visant à me catapulte dans l'expérience : des abris complexes pour tortues, lapins ou oiseaux ; un blouson de cuir copié sur celui que portait la copine de Paul McCartney (vu sur une photographie) ; de drôles de chapeaux faits à partir de vieux manteaux de fourrure ; d'étranges outils spéciaux ; et des lunettes cerclées de métal pour moi, même si j'avais une vision parfaite. Toute cette activité s'est transformée en création artistique sans véritable transition. Les *Bird Nest Kits* et *Sowing Weeds in Lanes and Ditches*, des années 1970, ont à peu près la même charge dramatique que ces premiers objets que je n'appelais pas de l'art, mais elles étaient accompagnées d'une nouvelle volonté d'établir une distance entre l'œuvre et moi-même. Je n'aimais pas l'agitation émotive qu'impliquait le fait d'exposer mon intimité, alors j'ai développé une approche narrative qui permettait aux œuvres d'émerger de ces lieux inventés.

D'une certaine manière, faire de l'art permet de tester où l'on se situe par rapport au monde, aux personnes et aux choses qui s'y trouvent. Les matériaux, les images, les manipulations, les approches sont tous issus d'un inventaire de possibilités, et je suis consciente de mes choix. J'ai plus de facilité à faire les choses maintenant, mais j'ai moins besoin qu'elles aient une portée symbolique ou profonde. Je passe des heures à créer des objets que je trouvais autrefois inesthétiques et insignifiants — une pile de serviettes ou de plateaux, un blouson mis au rebut, une boîte de carton — et à les mettre en relation avec des objets trouvés. Ce qui m'intéresse, c'est l'influence de ce qui est fabriqué dans l'atelier sur ce qui est trouvé. Par un phénomène mystérieux, les objets trouvés s'animent vraiment lorsqu'ils sont en présence de la représentation sculpturale de quelque chose d'ordinaire.

LJ Qu'est-ce qui vous attire dans le quotidien — l'humble ou le banal — qui semble manquer à l'exotique et au luxueux ?

LM Tout ce qui m'est extérieur est littéralement exotique et, par conséquent, source potentielle d'étrangeté et de curiosité. Beaucoup de choses sont humbles, mais rien n'est banal. J'ai commencé à faire de l'art afin de me situer, et je continue de travailler dans cette optique. Je suis persuadée qu'il se produit un échange entre moi-même et les choses qui m'entourent. Nous nous donnons mutuellement un sens, ce qui n'est pas possible avec les choses que l'on connaît, mais que l'on n'expérimente pas.

Et il se peut que je préfère tout simplement le caractère moins compétitif du travail avec des choses qui ne sont ni neuves ni séduisantes. Personne ne s'arrache les choses démodées, quêtées ou usées. J'ai donc tout mon temps pour observer leur fonctionnement et déterminer la façon de les positionner afin d'établir une relation avec nous.

LJ La répétition en série est à la base de votre pratique, initialement dans les multiples en plomb réalisés à partir d'un moule unique. En plaçant côte à côte plusieurs œuvres provenant d'un seul moule d'une veste, d'un plateau, d'une pile de serviettes ou encore d'un gant de cuir, et en les différenciant ensuite par l'intégration d'objets produits en série, vous complexifiez toute la question de l'identité. Votre conception de l'identité (la vôtre, en tant qu'artiste, mais aussi l'identité en tant que concept philosophique) a-t-elle changé avec le temps ? Et le multiple constitue-t-il pour vous un moyen d'explorer cette notion au moyen de distinctions matérielles ?

LM Ma perception de l'identité a certainement changé, mais probablement pas de manière notable. C'est peut-être typique de quelqu'un qui se rend compte, en vieillissant, que personne n'est unique ou spécial en tant qu'individu. En fait, j'ai testé ma tolérance à la répétition et à l'uniformité avant de réaliser les pièces en plomb. *Four Boys and a Girl*, par exemple, se compose de cinq blocs de matériaux compressés et de la machine ayant servi à les compacter. S'en est suivie *Production*

qui, à l'aide d'une machine capable de compresser quatre briques à la fois, en a fabriqué des milliers. Je voulais établir une tension entre le producteur et le produit, faire passer le nombre avant la pièce unique. *Double Scarp, Four Notable Bakers, The Most She Weighed / The Least She Weighed, The Most Notable Difference, Regal Decor* — et même les *Bird Nest Kits* — expriment toutes cette volonté d'aller au-delà de la notion de singularité, de cesser de vénérer l'unique et le singulier.

J'avoue que je cherchais essentiellement à me libérer d'un certain état d'esprit et que j'ai utilisé mon travail pour explorer différentes positions. Ma compréhension de moi-même a changé, mais je ne crois pas avoir beaucoup progressé. Alors que j'approfondissais ces questions, dans les années 1980, j'ai découvert que les mots « stéréotype » et « cliché » étaient empruntés aux procédés mécaniques d'imprimerie du dix-neuvième siècle. C'est donc dire que l'horreur de ne pas avoir une identité unique persiste et est intimement liée à nos conceptions industrielles, économiques et sociales. Je dirais que dans mon travail plus récent, je tends davantage à examiner comment la primauté de cette notion d'individualité se perpétue.

LJ Vous considérez-vous comme une artiste féministe ?

LM Je suis absolument et totalement féministe, cela ne fait aucun doute. J'ai acheté le livre *La Femme eunuque*, de Germaine Greer, à sa parution en 1970, et je l'ai lu d'une traite. J'avais vingt-deux ans à l'époque, et j'étais ignorante, rageuse et troublée. Curieusement, *Le Deuxième Sexe*, de Simone de Beauvoir, m'avait échappé, et je n'arrivais pas à comprendre pourquoi il m'était si difficile de m'engager dans une vie productive. J'avais fréquenté trois établissements d'enseignement postsecondaire, et j'avais décroché de tous les trois sans savoir si c'était moi ou l'école le problème. *La Femme eunuque* m'a stupéfaite parce que les problèmes qui me semblaient relever de moi, comme s'ils étaient « de ma faute », étaient présentés comme socialement construits et entretenus

de tout temps. J'avais l'impression de recevoir un diagnostic d'une mystérieuse maladie invalidante. J'étais profondément bouleversée ; sans voix. Mais en même temps, cela a déclenché une énergie en moi et m'a ouverte à d'autres possibilités, ce dont j'avais cruellement besoin.

Ma découverte tardive du point de vue féministe fait en sorte que j'ai toujours eu le sentiment de bénéficier de ces idées plus que d'y contribuer. Pour moi, le féminisme n'est pas une idéologie mais une proposition fluide. Je m'en sers comme outil de travail plutôt que comme objet de recherche. Je crois qu'une lecture féministe de mon travail serait stérile ou, dans le meilleur des cas, remplie d'incohérences. En fait, le féminisme m'a donné la possibilité de douter, de faire des digressions et de m'assumer pleinement sans chercher à faire autorité. Il m'a permis de mettre en valeur les détails, de m'attacher aux petits événements, de ne pas avoir besoin d'être à l'avant-plan, ou en tête, d'une tendance artistique. Autrement dit, je suis féministe, mais mon travail ne l'est pas vraiment.

LJ Je suis intriguée par la différence manifeste entre les œuvres que vous avez réalisées à l'époque où vous viviez à Toronto et celles que vous avez créées depuis votre retour à Vancouver. Dans quelle mesure ces villes et leurs communautés artistiques ont-elles influencé votre manière de faire et de penser votre travail ?

LM Je me suis installée à Toronto en 1980. Ma pratique était jeune, et j'avais besoin d'approfondir mes connaissances. Il y avait des artistes intéressants là-bas qui s'adonnaient à l'installation, et comme Vancouver se tournait alors vers la photographie et l'histoire de l'art, cela me semblait être un bon moment pour partir. Je m'attendais à poursuivre ma démarche quasi narrative et à trouver une façon de l'enrichir et de la complexifier. J'avais commencé à créer des œuvres inspirées de la littérature. J'admirais les auteurs qui étaient capables de saisir les conditions sociales et métaphysiques au moyen

d'écrits concis et ciblés — des gens comme Franz Kafka, Samuel Beckett, Mavis Gallant, Joan Didion et James Baldwin —, mais mes compétences et mon intérêt pour les assemblages d'objets s'imposaient peu à peu. Je m'accoutumais à la fluctuation du sens inhérente aux images.

Je me suis donc installée à Toronto afin de faciliter ce développement, sans me douter qu'un virage majeur y était en cours et que s'imposait l'influence de la théorie critique. C'était comme une grosse vague, d'une puissance incroyable, qui emporte tout. Les formes artistiques traditionnelles se sont retrouvées dans l'impasse et ont cédé le pas aux discussions, aux débats en fait, sur les façons de réformer la société et sur le rôle que devrait y jouer l'artiste. Bien que les questions aient été importantes et que le mouvement de critique institutionnelle se soit généralisé, la vision était étrangement étroite et terriblement idéologique. Tous se référaient aux mêmes ouvrages et auteurs, et avaient la même horreur de la beauté, de la digression ou du ludisme. De nombreuses tables rondes s'organisaient, avec des invités tels Benjamin Buchloh et Craig Owens. À l'occasion d'un de ces événements, une commissaire a rabroué Chantal Akerman, l'accusant de ne pas défendre le féminisme assez ardemment. C'était épouvantable. Il me semblait que les seules choses qui pouvaient passer à travers ce filtre étroit étaient les images et les mots. Des images au premier degré et des mots sérieux.

Je dois admettre que je suis moi-même assez sérieuse pour avoir essayé cette approche vertueuse, et certains de mes travaux de cette période m'apparaissent aujourd'hui maniérés. J'adorais étudier la sémiotique, le féminisme, la phénoménologie, les idées de l'école de Francfort, mais je n'avais probablement pas bien digéré toute cette matière avant de la déverser dans une œuvre. Heureusement, je n'en ai pas beaucoup produit. Je savais que je n'étais pas prête.

Donc j'ai ralenti et je me suis consacrée à mes études. En m'efforçant de comprendre comment l'art fonctionne, j'ai assimilé plus de connais-

sances que jamais à l'université. J'enseignais aussi une journée par semaine à l'ÉADO¹, et je passais une bonne partie de la semaine à préparer un exposé illustré sur quelque chose que je venais d'apprendre ou sur un artiste sur qui je voulais en savoir davantage, comme Richard Serra, Cindy Sherman ou Chris Marker. Mon horizon s'est progressivement élargi et j'ai commencé à cerner ce qui m'importait, notamment la relation entre le sujet et le monde objectif, ainsi que les frontières floues et la confusion qui en découlent. Je tenais aussi à mener l'observation de ces processus de manière autonome et indépendante de toute autorité intellectuelle. Je n'avais plus peur de me « tromper ». Si j'ai appris une chose à Toronto, c'est que quiconque peut être confondu par un habile argument.

Voilà comment j'ai vécu ces dix années. À la fin, j'ai ressenti le besoin de m'éloigner de la discussion théorique, de me retirer. La période d'apprentissage intense était terminée. Il me fallait passer à l'action. Alors quand d'autres éléments de ma vie ont commencé à s'aligner, j'ai amorcé mon retour chez moi, à Vancouver.

LJ Lorsque vous êtes retournée à Vancouver, le milieu de l'art y était fortement imprégné de ce que l'on a appelé l'école de photographie conceptuelle de Vancouver, menée entre autres par Jeff Wall et Ian Wallace, et bien ancré dans la théorie critique et l'histoire de l'art. Pourtant vous y retourniez dans l'optique de prendre vos distances par rapport à la théorie.

LM Il est vrai que Vancouver avait ses propres règles quant à la façon dont l'art devait fonctionner, mais lorsque je suis retournée sur la Côte, j'étais plutôt immunisée contre ces impératifs. Toronto m'avait vaccinée, c'est certain. J'avais aussi connu quelques années difficiles en raison d'une controverse qui avait éclaté au sujet de mon portfolio *Field Work*. En 1989, j'ai retrouvé des photographies noir et blanc que j'avais prises vingt ans plus tôt, à la fin des années 1960. Il s'agissait de simples images de mes amis, captées

¹ École d'art et de design de l'Ontario.

à une époque où nous explorions la vie dans la nature : camper, pêcher, faire du canot, cuisiner en plein air, etc. Je m'étonnais devant la naïveté et le romantisme qui nous étaient invisibles durant notre jeunesse, mais si évidents vingt ans plus tard. J'ai donc imprimé ces images avec des titres de photogravures du début du siècle d'Edward Curtis. C'était, lui aussi, un romantique, et il utilisait des photographies d'Autochtones pour propager ses idées anhistoriques. Quoi qu'il en soit, ce que je voyais comme une mise en lumière d'une absurdité récurrente et persistante a été perçu par d'autres comme un cas d'appropriation culturelle, alors j'ai été plaquée au tapis et méchamment corrigée. Ce que j'ai d'ailleurs pris au sérieux. J'ai été très échaudée par cette expérience ; j'ai passé une bonne partie des années 1990 à faire le point sur la situation et à examiner mes options. J'ai tenté de contextualiser *Field Work* en créant des œuvres photographiques fondées sur la reconstitution historique. Mais dans l'ensemble, j'avais le sentiment de ne pas être assez forte pour devenir une artiste.

Je suis attachée aux îles côtières depuis les années 1960. J'ai vécu dans des cabanes, sur des bateaux, en marge du système, etc. La culture côtière est unique, magnifique et complexe ; j'ai envisagé d'en faire partie. Puisque mon retour à Vancouver signifiait mon abandon de l'art, le discours qui prévalait là-bas dans les années 1990 n'avait aucune emprise sur moi. J'étais tournée vers un tout autre horizon.

LJ Pour cette exposition, nous avons tenté de dégager des liens entre des œuvres réalisées à des années d'écart plutôt que de présenter votre travail en ordre chronologique. Quel genre de questions le processus de sélection a-t-il soulevées ? De nouveaux liens ont-ils émergé ? Quels rapports établissez-vous entre les œuvres les plus anciennes présentées dans l'exposition et vos réalisations les plus récentes ?

LM Quand je travaille, mieux vaut que je ne sois pas consciente de moi-même. Si je me dis que c'est

« moi » qui travaille, je veux m'arrêter. Alors, je tente d'établir un cadre, puis de laisser le travail se faire tout seul. Cela élimine toute possibilité de retour en arrière. Il faut travailler dans le moment présent. Même le fait de réaliser une pièce très semblable à une pièce antérieure est moins fluide, moins satisfaisant. Donc, je travaille une zone donnée jusqu'à ce que j'en aie épuisé toutes les possibilités et que je n'aie plus aucun intérêt à y revenir de manière analytique. J'utilise le plus simple prétexte ou la plus banale connexion avec ce que je viens de terminer pour passer à l'œuvre suivante et plonger dans un tout nouveau lot de problèmes et d'inconnues.

Mais cette aversion pour la conscience de soi se limite essentiellement à la manifestation, à la forme ou à l'aspect matériel d'une œuvre. Sur le plan subjectif, tout ce que je fais, c'est ruminer et répéter. Je traverse encore et toujours les mêmes territoires émotifs, comme si je ne devais jamais trouver de solution. Sans trop y croire, j'essaie de réveiller ce qui sommeille en moi pour y voir de plus près. Ma démarche me permet d'aborder une foule de questions sur l'existence et sur la valeur. En ce sens, elle est très cohérente au fil du temps, quoiqu'elle puisse paraître décousue.

LJ Pourriez-vous préciser les liens qui me semblent particulièrement significatifs entre une œuvre comme *Production*, de 1980, et les tout récents moulages en gypse polymérisé de boîtes de carton trouvées ? Selon sa mise en espace, *Production* prend la forme d'un mur ou d'une pièce constituée de milliers de briques que vous avez fabriquées en trempant des journaux dans de l'eau et en les pressant à l'aide d'une machine de votre cru. Dans le cas des œuvres récentes, comme *Membership* et *Good Shepherd* vous avez façonné l'intérieur de boîtes trouvées, enduit leurs surfaces de pigment iridescent, puis vous les avez moulées pour créer des sculptures autoportantes qui sont ensuite « parées » de vêtements, d'animaux et d'autres matériaux trouvés. *Production* a manifestement pour objet la valeur du travail (de l'artiste, mais pas uniquement),

et les œuvres récentes traitent également de valeur, mais peut-être d'une manière différente.

LM C'est le fait d'examiner ces œuvres anciennes qui m'amène à prendre conscience de ces liens. Je dois admettre que je suis surprise, soulagée même de les découvrir, et j'ose espérer qu'ils sont le signe d'une certaine profondeur ou constance de mon point de vue. Je sais que j'ai conservé les convictions politiques de ma génération, notamment par rapport aux libertés et aux droits civiques, mais je ne me suis jamais attendue à ce que mon travail éclaire les autres sur ces questions. J'espérais plutôt qu'il s'éclaire lui-même, ou mieux encore, qu'il m'éclaire moi sur la façon de rester ouverte sur les plans intellectuel et affectif. Mon travail n'a pas à traiter de questions données, mais il se doit d'être en *mesure* de le faire. Un objet doit avoir une *existence* avant d'avoir un *propos*. À cet effet, j'essaie de procéder de manière différente d'une fois à l'autre en atelier, d'aborder les mêmes questions, mais sous des angles différents : et si l'objet était plus coloré, plus attrayant ? Et si j'étais plus méthodique et rigoureuse ? Et si j'introduisais une trame narrative ? Et si j'y mettais plus de sentiments ? Comment l'échelle fonctionne-t-elle ? Sur quoi l'objet s'appuie-t-il ou repose-t-il ?

Ce n'est pas une question de thèmes, mais d'opérations. Je n'ai pas de solution miracle pour que l'art survienne, mais quand il le fait, cela le rapproche de l'idéal.

LJ Pouvez-vous parler de votre aversion manifeste pour le socle en tant que dispositif de présentation de vos sculptures ? Les moulages de boîtes de carton qui servent de « supports » pour des animaux, des vêtements et des objets ont une fonction très similaire aux moulages de tables et de plateaux dans les œuvres antérieures.

LM Le rapport de la sculpture à la gravité pose problème. Ce n'est jamais évident de faire tenir une sculpture par elle-même, que ce soit directement sur le sol, sur un plancher ou sur une table. Il faut donc à chaque fois trouver une solution.

Contrairement à la peinture, la sculpture instaure délibérément une connexion avec le monde, et cette connexion est importante à mes yeux. J'aime qu'elle amène l'art sur un territoire coextensif à mon propre corps et à d'autres objets qui l'environnent du fait qu'elle partage le même support que nous. Je déteste entraver cette interdépendance par un socle, alors je vais parfois dans la direction opposée, et je fais en sorte que la sculpture devienne le support de quelque chose qui n'est pas une sculpture.

LJ La question de la mort semble beaucoup vous préoccuper. Ou peut-être s'agit-il d'une crainte qui émane de votre exploration des notions de présence et d'absence, qui se traduit par une réflexion sur la mort ?

LM Le rapport présence/absence est un problème avec lequel l'esprit doit composer. Il est difficile de dénouer un lien d'attachement lorsqu'un changement important survient ; lorsqu'il y a disparition matérielle, mais que l'image persiste. Lorsque le corps périt, nous appelons ça la mort. Lorsque la matière périt, nous appelons ça la corrosion, l'effondrement ou la désintégration.

Les matériaux et les intentions suivent ce qui équivaut à un cycle de vie — ils partent de rien, deviennent pleinement quelque chose, périssent, puis tombent dans l'oubli. L'atelier est un bon endroit pour voir la mort comme un changement d'état.

C'est peut-être ce qui explique la présence d'objets trouvés dans les sculptures : les cigarettes, les toutous, les friandises semblent tellement plus vivants que les pièces réalisées en atelier. Les éléments trouvés pourraient retourner dans le monde et retrouver leur fonction. Cette possibilité crée une tension. Les parties sculpturales, quant à elles, ont accompli leur destinée. C'en est terminé pour elles. Même un oiseau mort est plus vivant que la réplique d'une boîte de carton.

LJ Cela soulève une question connexe concernant la façon dont vous rendez l'absence présente grâce aux matériaux. Il y a très peu de

représentations humaines dans votre travail (sauf dans les photographies). Les vêtements, couvertures, meubles, aliments, emballages, animaux, etc. représentent-ils à vos yeux des êtres absents ?

LM Il se peut que la structure narrative de certaines pièces suggère la présence possible d'un protagoniste. La plupart des récits s'articulent autour de personnages humains — leurs relations et leurs luttes —, et en tant que culture, nous sommes très anthropocentristes. Si bien qu'une image d'un bâtiment, particulièrement d'une cabane, comme dans *Messenger*, peut sembler manquer de présence humaine. Mais je ne vois pas les choses de cette façon. Quand je me promène et que j'observe ce qui m'entoure, je ne m'attarde pas aux gens, mais plutôt à leurs vêtements, à leurs bâtiments, à leurs accessoires et à leurs outils. Quand je vois un film ou une pièce de théâtre, je m'arrête aux décors, aux costumes et aux accessoires. Il y a tout un monde de choses qui existe parallèlement au monde des humains, et la chorégraphie entre les deux est synchronisée à un point tel qu'il est difficile de déterminer qui ou quoi dirige l'action. S'il y a une absence, c'est l'absence de reconnaissance de la relation entre le sujet et l'objet. Si je ne fournis pas de sujet, et qu'à la place je livre un excès de matière, le rôle du sujet demeure alors ouvert, à combler. C'est là tout autre chose que l'absence — il s'agit peut-être plutôt d'attente ou d'espérance.

LJ Qu'en est-il de votre propre présence ?

LM J'estime que je suis présente quand je regarde de l'art.

Dans notre culture, nous avons aisément accès à la subjectivité. Je n'ai pas besoin de plus de gens. Ce dont j'ai besoin, c'est de comprendre le rapport ou l'interface entre la subjectivité et le monde matériel. Je sais que mon esprit charge le monde de significations. Je ne sais pas si c'est inné, le résultat de certaines fonctions du cerveau, ou appris, mais je suis consciente du processus de création de sens qui opère sans relâche en moi,

de la constante appréhension et interprétation de tout ce que je vois et trouve. C'est épuisant et curieusement insatisfaisant. Cette volonté de nommer, de comprendre et de justifier mène en fait à l'opposé du sens, en raison de l'apport constant de nouveau matériel.

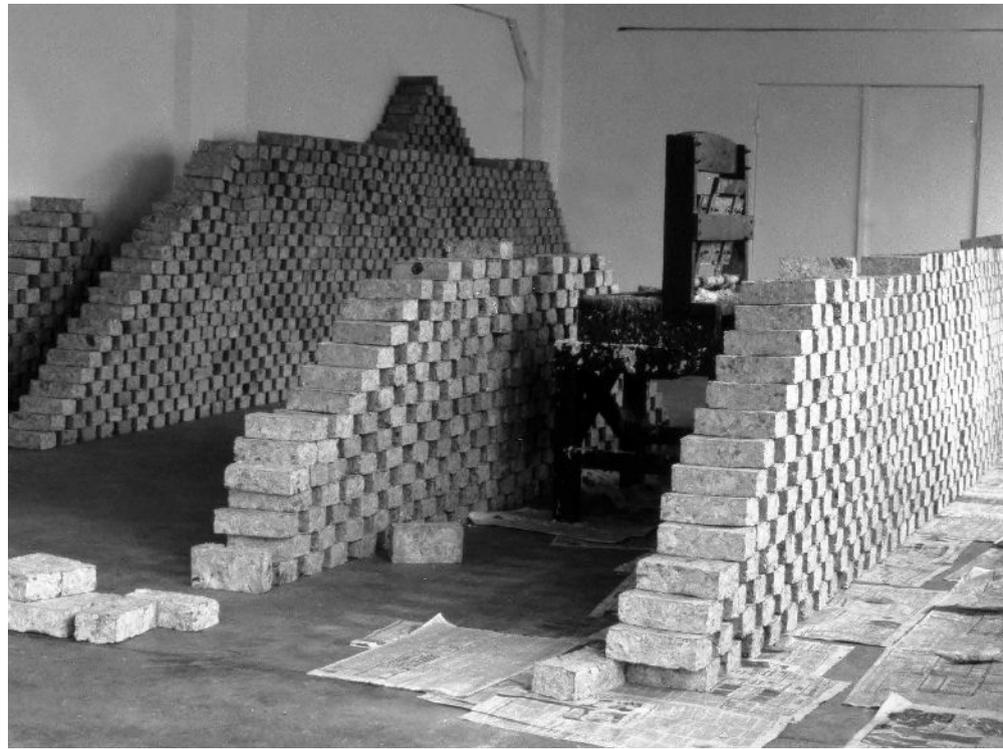
J'ai besoin de trouver un équivalent à l'esprit dans les choses qui m'entourent pour pouvoir me reposer, poser mes pensées dans les choses, laisser aller les idées et faire une pause.

LJ Le langage joue un rôle important dans votre pratique, par l'entremise de l'écriture et la réalisation de livres d'artiste. Vous prêtez aussi une grande attention aux étiquettes, aux logos et aux marques en les mettant en valeur par de petites interventions, des clins d'œil, les titres que vous donnez aux œuvres, etc. Que signifie le langage pour vous ?

LM La lecture a toujours été importante pour moi. La langue anglaise est vaste, complexe et magnifique — je lis souvent pour le plaisir, et non par culpabilité. Mais je lis aussi pour mieux me connaître et me situer, que ce soit en tant que personne, en particulier, ou en tant qu'être humain, en général. Il m'arrive encore d'être renversée par l'intelligence de certains écrits et par la façon dont ils arrivent à capter les aspects métaphysiques de la vie. C'est peut-être cette conscience qui explique ma réticence à utiliser l'écriture (réelle) dans mon travail. J'essaie de trouver des titres directs, mais non programmatiques, et jamais poétiques ! J'emploie toujours un langage prosaïque dans mes livres, ou pas de langage du tout. J'utilise parfois un petit bout de quelque chose comportant un mot. Dans *Being This*, par exemple, il y a beaucoup de logos et de trucs imprimés sur les vêtements, mais je les traite comme si leur signification était en suspens. Les étiquettes et les logos sont une sorte de charnière entre le mot et l'image. Ils partent du principe que les images constituent un langage aussi puissant que la parole écrite. Il n'y a, bien sûr, qu'un petit pas à franchir pour passer de l'image à l'objet et à la matière, qui sont eux aussi une forme de discours.

(Traduction de Nathalie de Blois)

A Conversation with Liz Magor



LESLEY JOHNSTONE Your practice traverses a period that has seen the dematerialization and the re-materialization of the art object, a movement away from the studio and the gallery space as sites of production and presentation to post-studio practices, and more recently a reaffirmation of the studio and a revival of interest in materials and making. You have maintained a studio-based practice for over forty years, and I'm wondering to what degree the studio has allowed you to both engage with and retreat from the world.

LIZ MAGOR This will seem like a long, digressive answer. But maybe that's the great advantage of an exhibition like this: it's a chance to reflect on what is generally taken for granted.

My social identity has always felt emergent. There are obvious reasons for this; my parents came to Vancouver in the 1940s from Montréal and the Ottawa Valley, so my extended family—like many people's—was distant. On the West Coast, all non-Aboriginals are recent arrivals. So apart from First Nations, there are no old or established families here that you might emulate or take instruction from. In my childhood the industries here were primary, and essentially rural. There was no strong architectural, material or manufacturing culture, and there was only one university for miles in any direction. In addition, the second wave of feminism began as I was maturing into an adult, making me distrustful of both my education and the social structures that predominated at the time.

All this lack of grounding is a perfect recipe for self-invention—that's the beauty of pioneer culture. On the other hand, without a model to refer to it's easy to get lost or feel detached and without social purpose. Finding guidance was hard for me. As a teenager I was a big reader. Searching, but not finding. Plus, reading is for the head. I wanted a life that included my body and, by extension, the things that I found around me, that co-existed with my body in the same time and place. So I migrated from the

word to the visible, from the idea to the thing. It was a slow process and the studio was the site for that change.

By now I'm dependent on the real space of the studio to actively study the world. Looking isn't enough. I need to alter things as a way of tracking and comprehending the nascent qualities of the materials and processes that form the objects in the world. Since all these things are socially inflected in the first place, it's as if I bring the world into the studio in bits and pieces.

LJ The other important site for you, of course, is the humble retail outlet—the thrift shops and dollar stores that provide you with a multitude of *things*, which are then transformed, cast, moulded, enhanced or combined with other made or found objects. Can you speak about the relationships you set up between the found, the bought, the transformed and the made?

LM For my purposes, objects can be divided into two categories: those that are provided by the world, and those that I provide by making them in the studio. I started making things as a child simply as a way to make up for the deficiency of what was offered. I found most things around me to be practical, unbeautiful and meaningless. I needed things to be emotionally charged and personal, almost equivalent to me in terms of subjectivity. I literally populated an invented world: puppets with big eyes and lots of costume changes; little clay sculptures of human figures in anguish; dogs in postures of devotion; horses running free. Lots of drama.

A bit later, I guess as a teenager, I made things that were intended to catapult me into experience: elaborate pet habitats for turtles, rabbits or birds; a leather jacket copied from one worn by Paul McCartney's girlfriend (as seen in a photograph); funny hats made from old fur coats; special, weird tools; and a pair of wire-rimmed eyeglasses for myself, even though my eyesight was 20/20.

All this industry morphed into art-making without any clear transition. The *Bird Nest Kits* and *Sowing Weeds in Lanes and Ditches* from the 1970s carry some of the same dramatic burden as early things that I didn't call art, but they came with a new intention to establish distance between the work and myself. I disliked the emotional stew involved in being directly personal, so I developed narrative conceits that allowed the work to emerge from those invented places.

From one point of view, making art is a way of testing the positions one might take relative to the world, and the people and things found in the world. The materials, the images, the operations, the forms of address, they all come from an inventory of possibilities and I'm conscious of my choices. By now I have an enhanced ability to make things, but a diminished need for those things to speak symbolically or profoundly. Now I'm spending hours making the things I used to find unbeautiful and meaningless—a pile of towels, a stack of trays, a discarded jacket, a cardboard box—and setting them up in relationship to found things. My interest is how the studio part affects the found part. Through some mysterious operation the found things become really alive when set against the sculptural representation of something ordinary.

LJ What is it that draws you to the everyday, the humble and the banal, and less to the exotic or the luxurious?

LM Everything outside of me is literally exotic, and therefore has the ability to supply strangeness and stimulate curiosity. Many things are humble but nothing is banal. I began working as a means of self-location and continue to work that way, believing there is an exchange between myself and the things around me. We provide meaning for each other in a way that isn't true for things that are known but not experienced.

And maybe I simply like the less competitive situation of working with things that aren't

exciting and new. There is no clamour around the outmoded, the cheesy or the exhausted. So I can take my time looking at how they operate and how they can be positioned to form a relationship with us.

LJ Serial repetition is fundamental to your practice, first manifested in the lead multiples cast from a single mould. In placing side by side a number of works made from a single mould of a jacket, a tray, a pile of towels or a leather glove, which are later made distinct through the integration of mass-produced objects, you complicate the whole notion of identity. Has your thinking about identity (your own as an artist, but also identity as a philosophical concept) changed over the years, and is your use of the multiple a way of investigating identity through material difference?

LM I'm sure my feelings about identity have changed, but probably not in any remarkable way. Perhaps they are simply typical of a person maturing into an understanding that as individuals we are not that unique or special. In fact, I was testing my tolerance for repetition and sameness before the lead works. *Four Boys and a Girl* consists of five slabs of pressed material alongside the machine that pushed them out. *Production* followed that with a machine that pressed out four bricks at a time until there was an inventory of thousands. I wanted to set up a tension between the producer and its product, to transfer importance from the single thing to the many. *Double Scarp*, *Four Notable Bakers*, *The Most She Weighed / The Least She Weighed*, *The Most Notable Difference*, *Regal Decor*—even the *Bird Nest Kits*—all exercise this wish to get past the idea of specialness, to give up the reverence for the unique and the singular.

So I admit to a very concerted interest in getting free of a particular mindset, and I've used the work to try out different positions. In terms of my own understanding I've changed, but I'm not sure I've made much personal

progress. While I was digging away at all this back in the 1980s, I learned that the words "stereotype" and "cliché" were both borrowed from mechanical printing processes in the nineteenth century. So the horror of having an identity that is not unique is persistent and tightly woven into our manufacturing, economic and social ideas. Maybe in more recent work I've shifted the inquiry to examine how the primacy of this notion of individuality is maintained.

LJ Do you consider yourself to be a feminist artist?

LM Definitely and absolutely, I'm a feminist, there's no doubt about it. I bought Germaine Greer's book *The Female Eunuch* when it was published in 1970 and read it in one sitting. I was twenty-two at the time and I was ignorant, angry and confused. Somehow I had missed Simone de Beauvoir's *The Second Sex*, and I couldn't figure out why it was so difficult for me to go forward into a productive life. I'd been to three different post-secondary institutions and dropped out of all of them not knowing whether it was me or the school that was wrong. *The Female Eunuch* stunned me because the problems that I thought were my own, as in "my own fault," were contextualized as being socially constructed and historically maintained. It was like receiving a diagnosis for a mysterious and debilitating condition. I was deeply shocked; speechless. But at the same time, it ignited a drive in me and opened up desperately needed alternatives.

Because of my late introduction to a feminist view, I've always felt more a beneficiary of the ideas than a contributor. For me, feminism is a fluid proposition, not an ideology, and I use it as a way to work as opposed to making it the subject of work. I think that a feminist reading of the work would be unfruitful, or at best, full of inconsistency. In fact, feminism has given me permission to be unsure, as well as digressive,

unapologetic and unauthoritative. It has helped me valorize detail, entertain the small stories and eschew the need to be at the front, or on top of, an art movement. In other words, I am feminist, while the work isn't particularly so.

LJ I'm intrigued by the apparent difference between the works you made while you were living in Toronto and those you've made since you moved back to Vancouver. How much have these cities and their art communities influenced the way you make and think about your work?

LM I moved to Toronto in 1980. I was pretty young as an artist, and I needed to learn more. There were some interesting artists there who were doing installation work, and since Vancouver was turning its attention to photography and art history it seemed like a good time to leave. I expected that I would continue with my quasi-narrative investigations and find a way to expand and complicate them. I had started making work with literature as a guide. I admired writers who could capture metaphysical and social conditions in short, sharp pieces—people like Franz Kafka, Samuel Beckett, Mavis Gallant, Joan Didion and James Baldwin—but I was gradually gaining more competence and interest in how object-based arrangements worked. I was becoming comfortable with the fluctuation of meaning that is inherent in images.

So I moved to Toronto to facilitate that development, not realizing that a huge shift was under way as the influence of critical theory was about to overwhelm the city. It was an enormous force, like a big wave that washed over everything. Conventional art-making kind of stalled, making way for discussions, arguments really, as to how society should be reformed and what the role of the artist would be. Although the questions were important and the movement toward institutional critique was widespread, the focus was strangely narrow and terribly ideological. Everyone referred

to the same books and writers, and had the same horror of beauty or digression or playfulness. There were many panel discussions with guests like Benjamin Buchloh and Craig Owens. At one of those events I witnessed a curator scold Chantal Akerman for not speaking more aggressively about the importance of feminism. It was horrifying. It seemed to me that the only things that could get through that tight filter were pictures and words. Literal pictures and earnest words.

To be honest, I'm earnest enough to try the high-minded approach myself, and some of my work from that period feels stilted to me now. I was excited about learning—semiotics, feminism, phenomenology, ideas from the Frankfurt School—but probably not much processing took place before I dumped the stuff into a work. Thankfully, I didn't produce a lot. I knew I was unprepared.

So I just slowed down and used the time to improve my education. With the focus on wanting to understand how art operates, I could absorb more than I ever did in university. Also, I was teaching one day a week at OCAD, and I would spend the better part of the week preparing an illustrated lecture based on something I had discovered or an artist I wanted to learn more about: Richard Serra, Cindy Sherman, Chris Marker. Gradually my scope widened and I could begin to corral the things that were important to me, specifically the relation of a subject to the objective world and the indistinct boundaries and confusions that ensue from that meeting. Also, I wanted to be responsible for the observation of those processes, not to be reliant on an intellectual authority. I was no longer afraid of being "wrong." If I learned anything in Toronto, it's that anyone can be proven wrong by someone else's deft argument.

That's how I spent the decade. Eventually I felt a need to remove myself from theoretical discussion, to retreat. The dense learning period was over. I needed to do something about it. So when other things in my life started pointing in the same direction, I began the move home, to Vancouver.

LJ And yet when you returned to Vancouver, the art milieu was steeped in what has been termed the Vancouver School of conceptual photography, articulated by Jeff Wall and Ian Wallace among others, and totally grounded in critical theory and art history, and here you were going back to Vancouver to remove yourself from theory.

LM It's true that Vancouver had its own set of rules with regard to how art should operate, but by the time I got back to the coast I was relatively immune to those imperatives. Toronto had inoculated me for sure. But in addition, I had been through a difficult couple of years due to a controversy that blew up around my *Field Work* portfolio. In 1989 I found some black and white photographs that I had taken twenty years earlier, in the late 1960s. These were simple pictures of my friends as we explored life on the land: camping, fishing, canoeing, cooking in the open, etc. I was surprised at the naivety and romantic drive that were invisible to us in our youth but so obvious twenty years after the fact. So I printed them with some of the titles from Edward Curtis's photogravures from earlier in the century. He too was a romantic and used images of indigenous people to entertain his ahistorical notions. Anyhow, what I had intended as an exposure of a recurring and enduring folly, others saw as a case of cultural appropriation, and I was pulled up on the carpet and treated to a big correction. Which I took seriously, by the way. I was very chastened by the experience and I spent a good part of the 1990s reviewing the situation and considering my options. I tried contextualizing the *Field Work* portfolio by making a number of photographic works based on historical re-enactors. But overall, I felt that I wasn't strong enough to be an artist.

I've had a connection to the coastal islands since the 1960s. I've lived in cabins, on boats, off the grid, etc. Coastal culture is unique, beautiful and very complex, and I entertained going

that route. My move back to Vancouver was synonymous with dropping out of art, so whatever the Vancouver discourse was in the 1990s it made no impression on me. I was looking in another direction entirely.

LJ For this exhibition we've tried to tease out connections between works that were made years apart, rather than organizing it chronologically. What kinds of issues arose as we worked through the selection of works? Have new connections emerged? How do you see the earliest works in the exhibition relating to the most recent pieces?

LM Being self-conscious while I'm working is not a good idea. If I think it's "me" that's working, I just want to stop. So I try to set up the terms and then let the work kind of make itself. This absolutely cancels out any possibility of looking back. It has to be coming from this moment. Even to make a work that is very similar to a previous work is less fluid, less good. So I work in an area until I've tried everything connected to that territory, and by then I really have no interest in revisiting the thing analytically. I proceed to the next work using the slimmest excuse or connection to what I've just finished and wade into a whole new batch of unknowns and problems.

But this aversion to self-consciousness is mostly limited to the manifestation or the form or the material aspect of a work. In subjective terms, it seems I do nothing but ruminate and repeat. I go over the same emotional ground again and again as though I'll never figure it out. Probably I don't expect to but am trying to bring the inside out for a closer look. I use the work to engage with a cluster of questions about existence and value. In this sense it's been very consistent over the years in how it operates for me, but perhaps jumpy in how it appears.

LJ Can I ask you to elaborate on what I perceive as highly resonant relationships between a work such as *Production*, from 1980, and the

very recent polymer casts of found cardboard boxes including *Good Shepherd* and *Membership*. As installed, *Production* is a wall or room made out of thousands of bricks which you fabricated by soaking newspapers in water and pressing them through a machine of your own making. In the new works you have manipulated the inside of found boxes, then sprinkled iridescent pigments onto their surfaces and cast the boxes to create free-standing sculptures that are then "dressed" with clothing, animals or other found materials. *Production* is clearly about the value of labour, and the new works are also about value, but perhaps of a different kind.

LM I only recognize these relationships because we are pulling the old work out for consideration. But I have to admit that I'm surprised and maybe relieved to see them, hoping they signal some kind of depth or endurance of my point of view. I know that I've maintained the political beliefs of my generation, with its interest in civil rights and liberties, but I've never expected my work to be instructive to others on these issues. Instead, I've asked it to instruct itself, or better yet, instruct me on ways to stay intellectually and emotionally fluid. So I don't ask the work to address issues, but to be in a *position* to address issues. A thing has to *be* something before it can be *about* something. To that end, I try in the studio to perform the inquiry in a different way each time, coming at the same question but from a different angle: What if there's more colour, more beauty? What if there's more system and rigour? What if there's a narrative drive? What if there's more feeling? How does the scale work? Where does the thing rest or sit?

It's not about topics, it's about operations. I don't have a formula as to what makes art happen, but I think that when it does, it makes it more possible to be idealistic.

LJ Can you speak about your apparent aversion to the plinth as a way of presenting your

sculpture? The cast cardboard boxes serve as the “supports” for animals, clothing, objects, and function in much the same way as the cast tables and trays in early works.

LM Sculpture has a problematic relationship with gravity. It has no obvious way to hold itself up: from the ground up, from the floor up, from the table up. So this has to be figured out every time. Unlike painting, sculpture connects to the world in a deliberate way, and I regard this connection as a big deal. I like how it delivers art into a zone that’s co-extensive with that of my body and the other objects in the area because it shares our support surface. I’m loath to interrupt this co-dependence with a contrivance like a plinth, so sometimes I go in the opposite direction and make the sculpture be the support for something that’s not a sculpture.

LJ Death seems to be something you grapple with a lot. Or is it perhaps an anxiety that emerges from an exploration of presence and absence, which translates into an engagement with death?

LM Presence/absence is a problem that the mind has to negotiate. When an attachment is formed, it’s quite a hard job to detach if something substantial changes, when the material disappears but the image lingers on. When bodies fail we call it death. When materials fail we call it corrosion or deflation or disintegration.

Materials and intentions go through the equivalent of a life cycle—starting from nothing, developing into a very full something, failing, and then fading into memory. The studio is a good place to see death as a change of state. Maybe that’s the reason for the found things in a sculpture: the cigarette, the toy dog, the candies, seem so much more alive than the studio-produced part. The found components have the potential to return to the world and resume their business. There’s a tension in that possibility. Whereas the sculpture parts have met their

destiny. It’s finished for them. Even a dead bird is more alive than the replica of a cardboard box.

LJ A related question concerns the way that you render absence present through materials. There are very few human bodies represented (except in the photographs). Do you conceive of the clothes, blankets, furniture, food, packaging, animals, etc. as representing absent beings?

LM Perhaps the narrative structure of some of the work suggests the possibility of a protagonist. Most narrative fiction is organized around human characters—their relationships and struggles—and as a culture, we are very people-focused. So the image of a building, especially a cabin, like the one in *Messenger*, might appear to be missing an occupant. But I don’t see it that way at all. When I’m out in the world looking at things, I look past the people and see their accoutrements, their buildings, their accessories and implements. When I see a movie or a play, I’m clocking the sets, the costumes, the props. There is a population of things that exists in concert with the population of people, and the choreography between the two is so synchronized that it’s difficult to determine who or what is directing the action. If there is an absence, it’s the absence of recognizing the relationship between subject and object. If I don’t provide a subject and instead deliver a surfeit of material, the role of subject is left open, as yet unfilled. This is very different from absence—it’s perhaps more about waiting, or expectation.

LJ And what of your own presence?

LM I count myself as present when I’m looking at art.

In this culture we have a lot of access to subjectivity. I don’t need more people. What I need is an understanding of the meeting or interface of subjectivity with the material

world. I know that my mind charges the world with significance. I don’t know if that’s innate, the product of some function in the brain, or whether it’s learned, but I’m aware of the incessant operation of meaning-making I’m engaged in, the constant apprehension and interpretation of everything I see or encounter. It’s exhausting really, and strangely unsatisfying. The drive to name and understand and rationalize actually results in the opposite of meaning, because of the unrelenting arrival of new material.

I need to find the equivalent of the mind in the things that are around me so that I can rest, leave my mind in things, let go of ideas, and take a break.

LJ Language plays a large role in your practice, through writing and the making of artist’s books. But you also pay a lot of attention to the labels, to logos and specific brands, highlighting them through minor interventions, pointing to them, through the titles, etc. What is the significance of language for you?

LM Reading has always been important to me. English is so huge and complex and beautiful—I can easily read for pleasure, no guilt. But I also read for self-discovery, to locate myself as either a particular type of person or as a human in general. I can still be shocked at how brilliant some writing is and how it’s able to capture the metaphysical aspects of a life. It might be this awareness that makes me reluctant to use (real) writing in my work. I try to find titles that are straightforward, though not programmatic, and certainly never poetic! All my books are pedestrian in their use of language, or eschew it altogether. Sometimes I’ll use a scrap of something with a word on it, for example in *Being This* there are lots of logos and printed things on the clothing, but I treat them as if they are up for grabs in terms of meaning. Labels and logos are sort of a hinge between word and image. They operate on the principle that images constitute a language that is as

powerful as the written word. Of course it’s a small step from image to object and material, which again are a form of speech.

BIRD NEST

ROBIN

meter—16.5 cm outside height

eter—10.2 cm inside depth—

thick-walled, bulky; of grass
an inner wall of mud; lined v

Bird Nest Kits: Hammond's Flycatcher, 1975

Bois, papier, carton, matières végétales, plastique
Wood, paper, paperboard, plant materials, plastic
35,5 x 23 x 21,5 cm

—

Bird Nest Kits: Robin, 1975

Bois, papier, carton, matières végétales, plastique
Wood, paper, paperboard, plant materials, plastic
25,3 x 34 x 25 cm



Sowing Weeds in Lanes and Ditches, 1976

Rayonnage de bois, semences, herbe, enveloppes, boîtes,
gants de jardinage, pots d'argile, livres, outils, plateaux
et autres matériaux de jardinage

Wooden shelf, seeds, grass, envelopes, boxes, garden gloves,
clay pots, books, tools, trays, other garden materials

195,5 × 195,5 × 27 cm



WILLOWY P
WILLOWY P

RAGWEED
ROMAN WORMWOOD

IT IS MORE OFTEN SEEN
IN UNMOLESTED SPOTS
THAN ANYWHERE ELSE
ALONG PRIME ROADS AND
CANYONS, UNDER STICKS

STICK BUTTONS
BEGONIA

winged seeds that
germinate in any
and all places.
the plant would de-
serve the name of
compass plant but
is just as weedy as
a guide as it is in
some of its other
characters



WILLOWY P
WILLOWY P

SCUTCH
TRITCH
QUACK
QUICK



hemp nettle
dog nettle
bee nettle

touch-me-not
jewel weed
silver cap
snap weed
lady's

WILLOWY P
WILLOWY P



Production, 1980

Journaux, bois, acier, environ 2500 briques en papier
Newspaper, wood, steel, approx. 2,500 paper bricks
Chacune des briques / Each brick : 5,1 × 10,2 × 20,3 cm
Machine: 134,6 × 81,3 × 61 cm





Double Scarp, 1980

Textile, plâtre, acier
Textile, plaster, steel
18,5 x 165 x 47 cm



The Most She Weighed / The Least She Weighed, 1982

Plomb, aluminium

Lead, aluminum

38,4 x 77,2 x 38,3 cm et 30,5 x 62,2 x 31 cm

—

p. 42

Skidegate Chair, 1988

Cèdre, acier, flanelle, mousse

Cedar, steel, flannel, foam

83,5 x 59,5 x 55 cm

—

p. 43

Banff Chair, 1991

Base en acier, mousse de polyuréthane souple,

fouurrure synthétique, gants en peau de cerf

Steel base, soft polyurethane foam, synthetic fur,

deerskin gloves

77 x 88 x 111 cm





Provincial Sideboard, 1993

Buffet en bois, métal et plâtre avec coquilles d'œufs et bitume,
épreuve à la gélatine argentique retouchée et encadrée,
castor de fourrure synthétique

*Sideboard of wood, metal and plaster with eggshell and
bitumen, framed retouched gelatin silver print, beaver of
synthetic fur*

169 × 182,8 × 75,5 cm



Field Work, 1989

10 épreuves à la gélatine argentique sur papier

10 gelatin silver prints

55,9 × 71,1 cm ou / or 71,1 × 55,9 cm



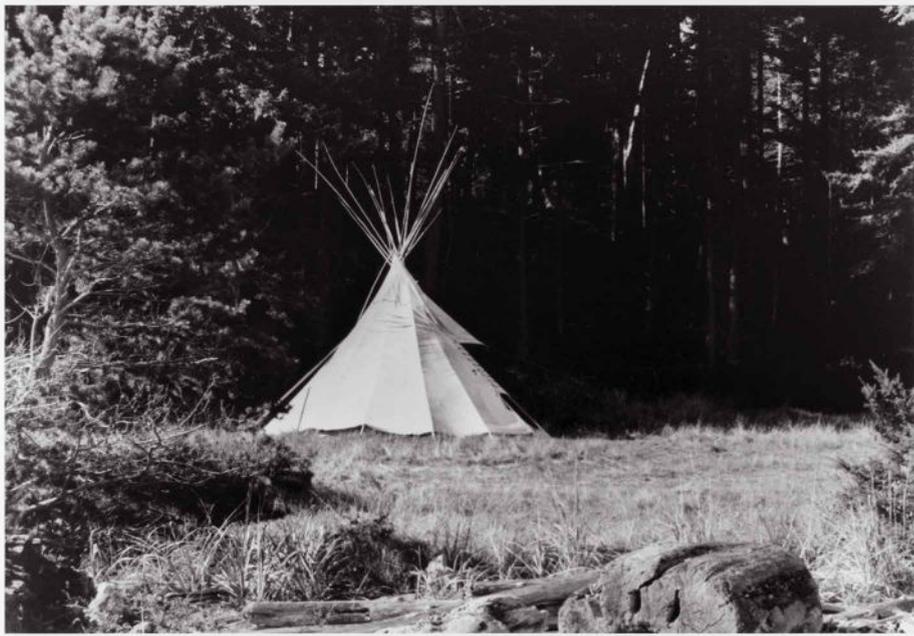
ATENA WAHIBORO



ON SPORANE RIVER



ON THE SHORES AT NOOTKA



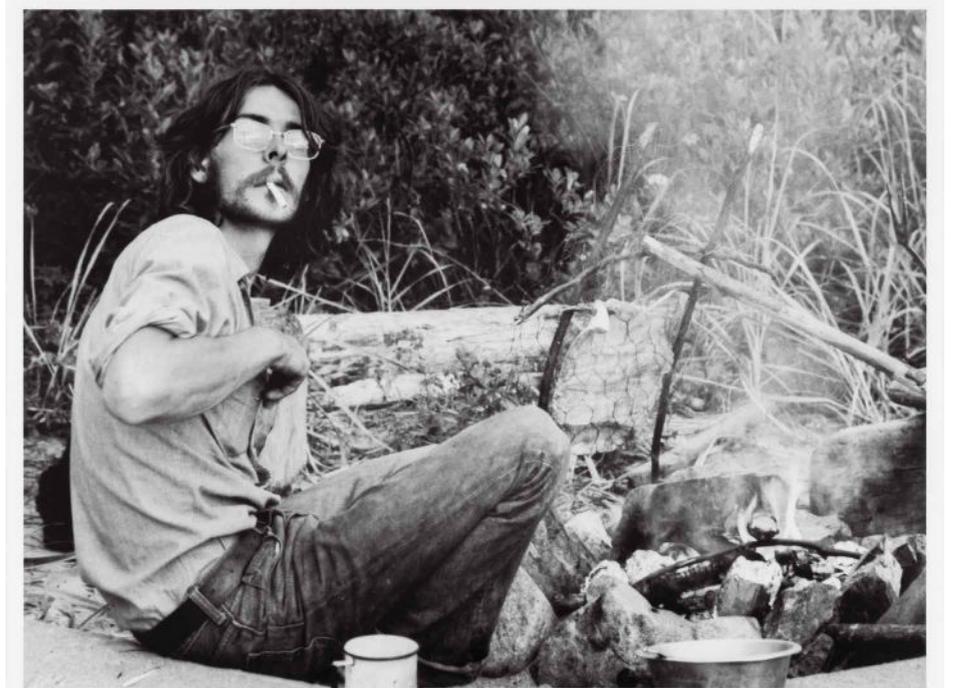
PIKGLAT ENCAMPERONT



XOOTKA METHOD OF SPEAKING



CHIKVINKH TYPH



YONHIO CAMP - LAKE PONGO



HESQUIAT ROOT DIGGER



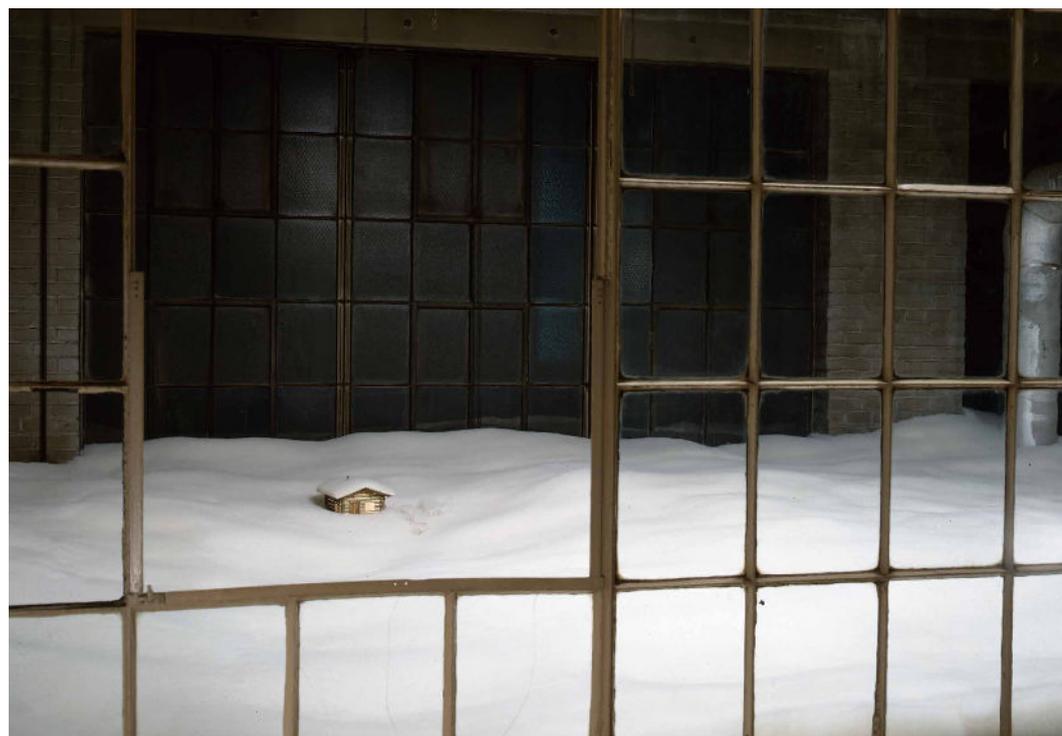
WÁHFSIWA, A TONŪ KYÁQIMÀSBI

Cabin in the Snow, 1989

Installation avec coton et maquette d'une cabane en bois rond

Installation with cotton and scale model of a log cabin

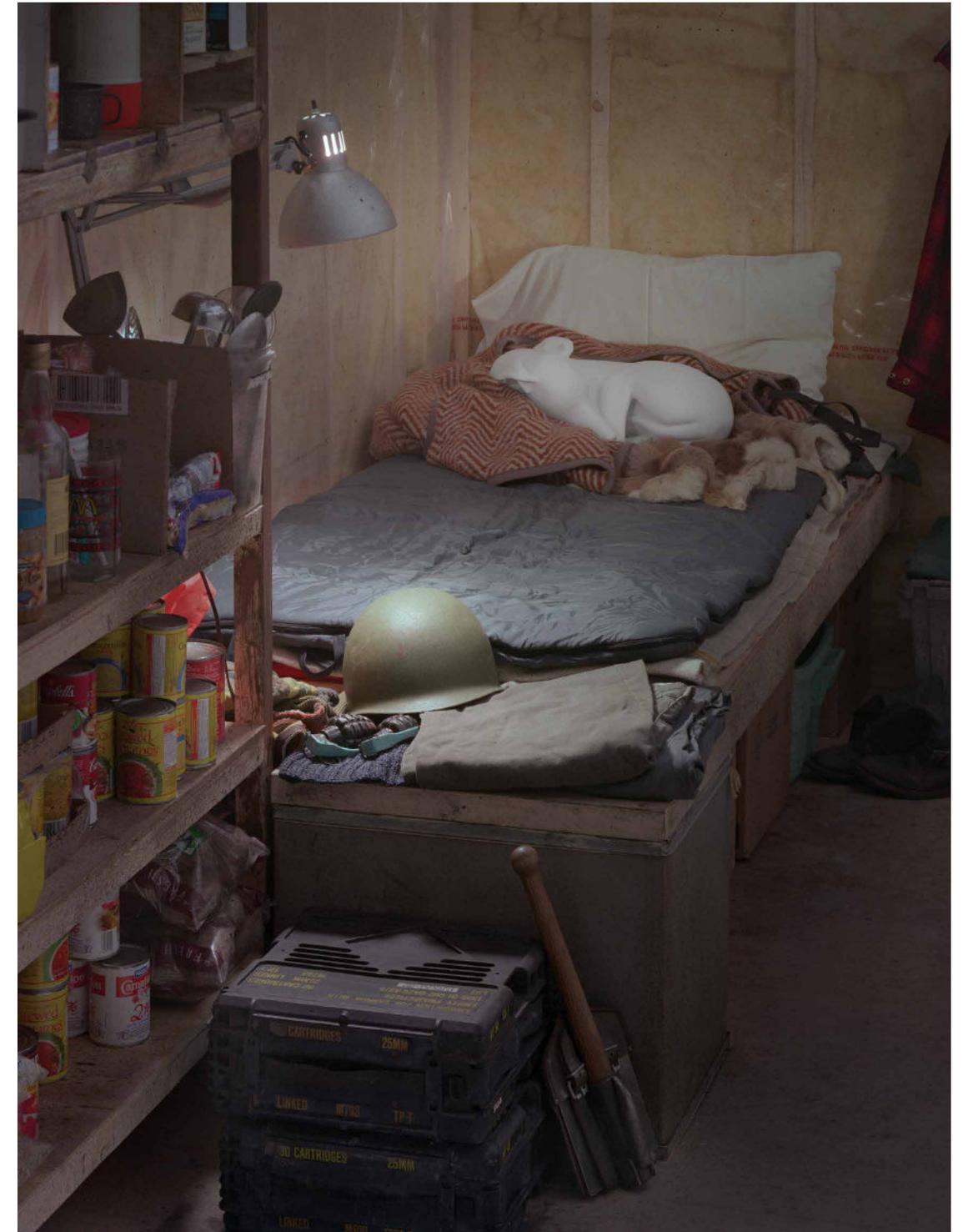
Dimensions variables / Variable dimensions



Messenger, 1996-2002

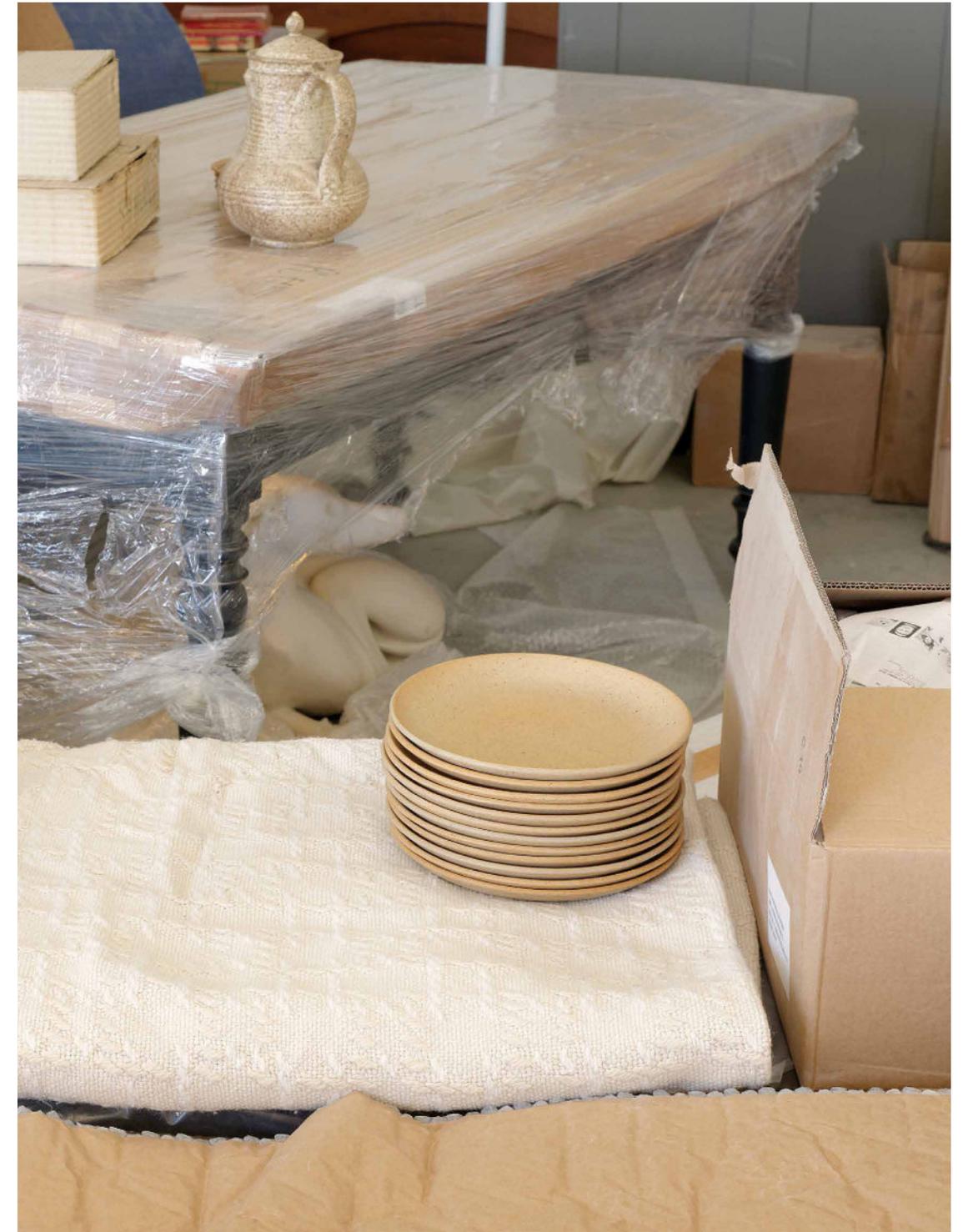
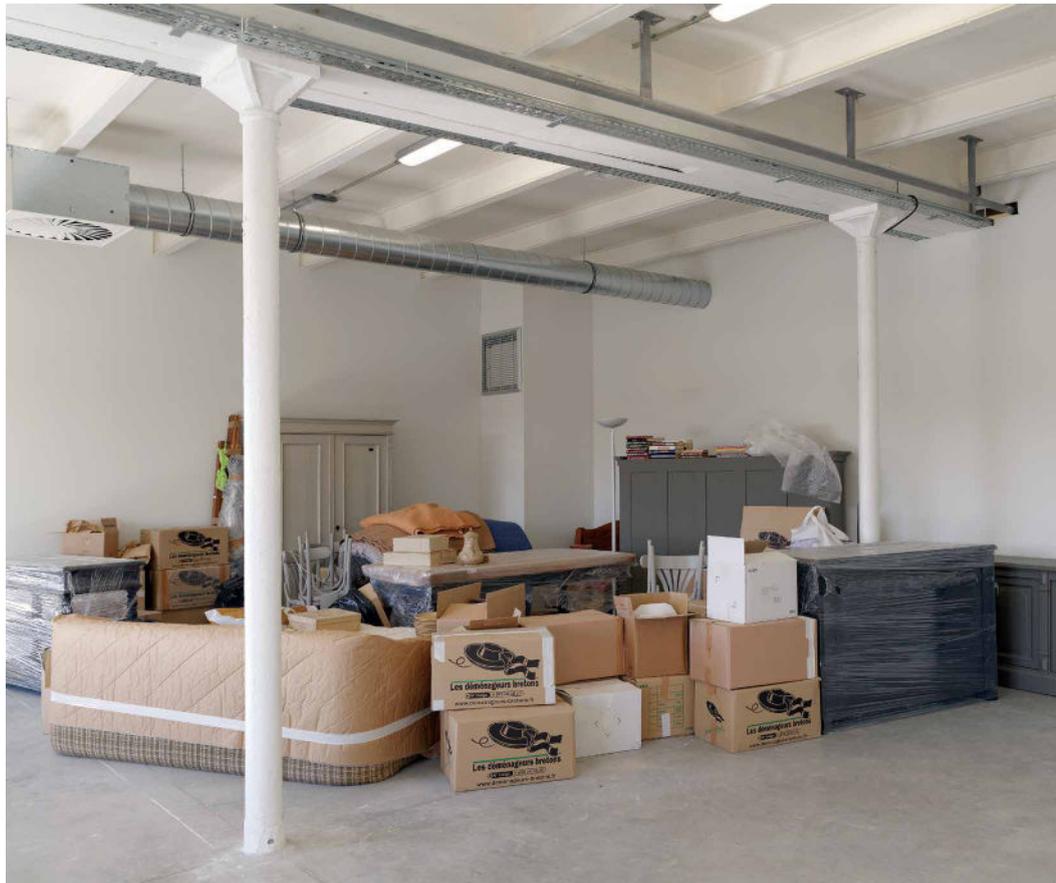
Bois, plâtre, textile, objets trouvés
Wood, plaster, textile, found objects
305 x 305 x 427 cm





One Bedroom Apartment, 1996

Résine de polyester, meubles, contenu de maison
Polyester resin, furniture, household contents
Dimensions variables / Variable dimensions



Burrow, 1999

Gypse polymérisé, tissu, mousse
Polymerized gypsum, textile, foam
58 x 198 x 137 cm



Burrow et Hollow

Dora et Cino s'installent face à l'Océan, seuls au monde. Dans le film *La Semence de l'homme*, 1969, du réalisateur italien communiste-anarchiste Marco Ferreri, ils sont les uniques survivants. Face à la désolation des paysages urbains anéantis et à leur grande solitude, Cino se réfugie dans la constitution d'une collection muséale, persuadé que sa situation l'oblige à collecter, préserver, nommer et catégoriser les objets et les pratiques qui s'ensuivent. Dora, sa compagne mutique et docile en apparence, résiste jusqu'à se montrer violente contre la reproduction d'un ancien monde pyramidal à présent détruit et révolu. Elle se refuse à son mari, ne souhaitant pas mettre au monde un enfant et ainsi perpétuer la race humaine. Elle préfère accepter sa solitude dans ce degré zéro du monde. Elle n'anticipe pas les scénarios possibles d'un Nouveau Monde en devenir et jouit du vide laissé en l'état. Les institutions et les héritages en ruine font disparaître à leur tour les luttes de pouvoir, ce qui procure à Dora une liberté quasi transcendante. Le désencombrement lui chante, le silence la ravit, l'étrangeté d'anciens objets ayant rempli une mission usuelle l'accommode. À mi-chemin entre le mythe du Paradis, source de nombreux essais révolutionnaires des Lumières, et les récits de Troisième Guerre mondiale apocalyptique (que l'on retrouve dans le scénario de *La Jetée*, de Chris Marker), *La Semence de l'homme* ausculte les rapports d'un couple tiraillé entre conservatisme et anarchisme, entre patriarcat et féminisme, ou encore entre militarisme et pacifisme.

La maison qu'occupent ces deux protagonistes fait office de refuge. Elle symbolise à la fois la rupture du retrait et la continuité d'une résistance que peut apporter cette cachette.

Les sculptures de Liz Magor *Burrow*, 1999, et *Hollow*, 1998-1999, sont des mises en situation qui perpétuent à leur tour cette force de la permanence (un tronc d'arbre ou une maison de pierre), l'impromptu de l'incidence (au milieu d'un environnement naturel comme la forêt ou l'océan) après un long chemin parcouru. Elles offrent un site idéal pour atteindre l'état paradoxal de la dématérialisation liée à la disparition (se retirer du monde) et de l'éclat de sa distinction (briller par sa singularité). Les contours de *Burrow* vus de face sont accueillants, le trou y est assez grand pour contenir une personne ; et son intériorité est clairement une incitation, une invitation à y entrer, contrastant ainsi avec son extériorité. Cette dernière incarne la rudesse, l'austérité et la sécularité, en somme un rapport au temps in-humain.

Burrow et *Hollow* sont toutes deux nées d'un moulage quasi industriel ; l'effet artisanal de la ressemblance n'est pas recherché, bien au contraire. Le rendu *fake* est volontairement prédominant et rappelle que le mimétisme naturel ou tout éloge romantique sont à proscrire. Nous sommes loin d'un ordonnancement du monde tel qu'il s'expose dans les dioramas ou les visions suprématistes d'un Davy Crockett par Walt Disney, maîtrisant la faune, la flore et les Indigènes. Sur ce dernier point,

Burrow et *Hollow* critiquent en filigrane un imaginaire colonial nord-américain au même titre qu'une autre œuvre de Liz Magor, *Field Work*, de 1989. *Burrow* et *Hollow* s'en distinguent cependant par la dépersonnalisation, les photos biographiques et historiques n'ayant pas leur place ici. La matérialité illusionniste du tronc écarte toute incarnation humaine, personnelle. Le recours au *fake* vise l'abstraction d'une expérience commune : notre besoin de la pause, de la suspension. Les formes souples et colorées des sacs de couchage témoignent de cette humanité : elles seraient en quelque sorte le miroir métaphorique d'un soi sans identité propre. Le signe du sac de couchage appelle des figures héroïques ou populaires aussi diverses que Mona, routarde errante et fragile d'Agnès Varda dans *Sans toit ni loi*, les héros du *Manuel des Castors Juniors* ou encore Edmund Hillary ayant conquis les sommets de l'Everest... sans s'y attarder vraiment. Liz Magor convie simultanément une représentation lyrique (universelle) de l'échappée et un besoin atavique (domestique) de la parenthèse : « Je souhaitais reconnaître ce besoin de générer de l'espace pour soi-même, et ce, au sein d'une culture déjà existante. On peut décider de tout quitter, on peut vivre en marge, mais je me demande s'il est possible de trouver une alternative tout en restant à l'intérieur¹. »

En faisant un pas de côté avec la série *Sleepers* réalisée au même moment par Liz Magor, un doute s'empare de nous. Les sacs de couchage, cocons et enveloppes témoignent-ils seulement de nous ou s'agit-il d'un dépassement anthropomorphe ? L'asexualité du dormeur de *Sleepers* et ses formes physiologiques indistinctes remettent en cause la citoyenneté terrienne des occupants de *Burrow* et *Hollow*. Peut-être les sacs de couchage eux-mêmes ont-ils leur propre vie, leur propre relation au temps dans le sens où certains nous survivent ? L'objet animé d'une force vitale ne l'est pas tant sous les aspects animiste, mystique ou poético-symbolique que du point de vue de l'exigence de l'artiste qui se demande inlassablement : peut-on et doit-on représenter une chose ? Et si oui, quelles sont les conditions matérielles de cette représentation ? Dans cette perspective, les objets choisis et moulés par Liz Magor seraient, eux aussi, à l'avenir, frappés par la transmutation de leur matière — à l'image de la cigarette, très présente dans les pièces plus récentes de Liz Magor. En effet, la cigarette se fume, elle perd de sa perfection géométrique, elle part en fumée et pue rapidement².

Géraldine Gourbe

1 Propos personnels de Liz Magor rapportés par Céline Kopp, « Are We Looking at Dead Birds? », dans *The Blue One Comes in Black*, Céline Kopp, dir., coédité par Triangle et Mouse Publishing, France/Italie, 2015, p. 132.

2 Céline Kopp, « Are We Looking at Dead Birds? », dans *The Blue One Comes in Black*, op. cit. note préc., p. 133.

Burrow and Hollow

Dora and Cino are living next to the Ocean, alone in the world. In the 1969 film *The Seed of Man* by communist-anarchist Italian director Marco Ferreri, they are sole survivors. Faced with the desolation of the annihilated cityscapes and their utter solitude, Cino takes refuge in putting together a museum collection, convinced that his situation compels him to collect, preserve, name and categorize the objects and practices he gathers. Dora, his silent, seemingly docile companion, resists—to the point of violence—this reproducing of a former pyramid-shaped world that is destroyed and gone. She refuses her husband's attentions, not wishing to bring a child into the world and so perpetuate the human race. She would rather accept her solitude in this world “degree zero.” Dora cannot anticipate possible scenarios for a New World that is evolving, and delights in the empty space left in the current state of things. The institutions and legacies now in ruins are making power struggles disappear in turn, a development that brings her a near-transcendental freedom. The uncluttering pleases her, the silence captivates her, the strangeness of old objects that have fulfilled their usual mission suits her. Midway between the myth of Paradise, the inspiration for many a revolutionary essay during the Enlightenment, and the narratives of an apocalyptic World War III (as seen in the scenario of Chris Marker's *La Jetée*), *The Seed of Man* probes the relationship of a couple torn between conservatism and anarchism, patriarchy and feminism, militarism and pacifism.

The house these two protagonists occupy acts as a refuge. It symbolizes both the break of withdrawal and the continuity of resistance that this hiding place affords.

Liz Magor's sculptures *Burrow*, 1999, and *Hollow*, 1998-1999, are scenarios that similarly perpetuate this power of permanence (a tree trunk or stone house) and the impromptu nature of their circumstances (in the midst of a natural environment like the forest or ocean) after a lengthy journey. They offer an ideal site for achieving the paradoxical state of dematerialization linked to disappearance (withdrawing from the world) and the lustre of being distinctive (standing out because of one's singularity). The contours of *Burrow* seen from the front are welcoming, the hole is big enough to hold a person, and its interiority is clearly an encouragement, an invitation to enter it, in contrast to its exteriority. The latter embodies roughness, austerity and antiquity—in short, a connection to a non-human time.

Burrow and *Hollow* were both made using a virtually industrial casting process; the artisanal effect of the resemblance is not studied, quite the contrary. The “fake” rendering is deliberately predominant and reminds us that mimicry of nature and any romantic glorification are to be proscribed. We are far from an ordering of the world as displayed in dioramas or the supremacist visions of a Walt Disney Davy Crockett, master of fauna, flora and Natives. On this last point, *Burrow* and *Hollow* contain

an implicit criticism of a colonial North American imagination, in the same way as another piece by Magor, *Field Work*, 1989. *Burrow* and *Hollow* differ from that piece, however, in their depersonalization, since biographical and historical photos have no place here. The illusionistic materiality of the trunk rules out any human, personal incarnation. The use of the fake alludes to the abstraction of a shared experience: our need for a pause, a suspension. The supple, colourful forms of the sleeping bags attest to this humanity; in a way, they may be a metaphorical mirror of a self without a specific identify. The symbol of the sleeping bag recalls such varied heroic or folk figures as Mona, Agnès Varda's wandering, fragile drifter in *Vagabond*, the heroes of the *Junior Woodchucks Guidebook* or Edmund Hillary, having conquered the summit of Mt. Everest... without really dwelling on them. Magor invites a lyrical (universal) representation of escape at the same time as an atavistic (domestic) need for a hiatus: “I wanted to recognize the need to make a larger space for yourself in a culture that already exists. You can step outside the culture and drop out, but I wonder if you can find an alternative space while remaining inside.”¹

Taking a step sideways to the *Sleepers* series, produced by Magor at the same time, introduces a note of doubt. Do the sleeping bags, cocoons and envelopes speak only of us or do they imply something anthropomorphic that goes beyond us? The asexuality of the sleeper in *Sleepers* and its indistinct physiological forms call into question the earthly citizenship of the occupants of *Burrow* and *Hollow*. Do the sleeping bags themselves perhaps have their own lives, their own relationship to time in the sense that some of them outlive us? An object animated with a vital force is enlivened not so much in animistic, mystical or poetic-symbolic terms as from the standpoint of the requirement imposed by the artist, who perpetually wonders: can one and must one represent a thing? And if so, what are the material conditions of that representation? From this perspective, the objects chosen and cast by Liz Magor would also, in the future, be struck by the transmutation of their matter—like the cigarette, so evident in Magor's latest pieces. For indeed, a cigarette is smoked, it loses its geometric perfection, it goes away quickly and what is left behind smells.²

Géraldine Gourbe

1 Liz Magor in conversation with Céline Kopp, October 14, 2013, quoted in “Are We Looking at Dead Birds?” *The Blue One Comes in Black*, ed. Céline Kopp (Marseille/Milan: Triangle France and Mousse Publishing, 2015), p.10.

2 Kopp, “Are We Looking at Dead Birds?” p.12.



Hollow, 1998-1999

Gypse polymérisé, tissu, mousse
Polymerized gypsum, textile, foam
182,8 x 106,7 x 121,9 cm

Wrap, 2003

Gypse polymérisé, isolant de fibre de verre
Polymerized gypsum, fibreglass insulation
88 x 84 x 254 cm



Tube, 2001

Gypse polymérisé
Polymerized gypsum
32 x 267 x 167 cm





Sleeper 4, 3, 2, 1, 1999

Silicone, tête de poupée
Silicone rubber, doll head
(p. 73) 12,5 x 76 x 17,5 cm
10,5 x 51,5 x 13 cm
12 x 78 x 22 cm
12 x 70 x 22 cm



Napkin I, II, III, 2001

Silicone

5,1 × 24,1 × 12,7 cm

4,4 × 33,6 × 20,3 cm

4,4 × 33,6 × 17,7 cm



Near Clear, 2005

Gypse polymérisé, silicone
Polymerized gypsum, silicone
144,8 × 20,3 × 63,5 cm



Chee-to, 2000

Gypse polymérisé, grignotines au fromage

Polymerized gypsum, cheesies

42 × 167,5 × 200 cm



Chee-to

«[...] ces images qui semblent authentiques (au point de faire entrave à toute véritable authenticité), malgré leur apparente fausseté.» Liz Magor, dans un courriel à Diana Nemiroff, le 11 octobre 2000¹.

«[Pierre Ménard] ne voulait pas composer *un autre* Quichotte — ce qui est facile — mais *le* Quichotte. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient — mot à mot et ligne à ligne — avec celles de Miguel de Cervantès.» Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», trad. de l'espagnol par P. Verdevoye, dans *Fictions*, Paris, Gallimard, 1982.

«Une petite chanson, une petite danse, un peu d'eau de Seltz dans votre pantalon.» Chuckles le Clown (George Bowerchuk) dans l'épisode intitulé «Chuckles Bites the Dust» du Mary Tyler Moore Show, 5 octobre 1975, scénario de David Lloyd.

«Ce qui importe c'est l'honnêteté. Si t'arrives à simuler ça, le tour est joué.» Différentes attributions, y compris à Ed Nelson et à George Burns.

Nabokov est célèbre pour sa remarque voulant que si la satire est une leçon, alors la parodie est un jeu. Liz Magor est connue pour son exploration de ce que nous pensons être réel ou authentique, et ce que nous savons être faux ou inauthentique, et pour la situation conflictuelle dans laquelle leur confrontation nous plonge. *Chee-to* est un exemple classique de la fascination de l'artiste pour cette tension, que je souhaite moi-même explorer par le biais des citations mises en exergue de ce bref essai.

Commençons par un examen de ce qu'est *Chee-to*. La toile de fond ici, c'est le déploiement de récits de survie par Magor dans des cadres naturels et historiques. On nous présente un objet sculptural qui est le moulage, en gypse polymérisé, d'un tas de pierres brun gris faisant environ 180 cm par 150 cm par 40 cm de hauteur. Se dégageant de la base de ce tas, on peut voir ce qui semble un deuxième tas, à peine caché, de *chee-tos* (les vraies grignotines au maïs soufflé à saveur de fromage, avec les compliments de Frito-Lay/PepsiCo).

Magor écrit que certaines « images [...] semblent authentiques (au point de *faire entrave* à toute véritable authenticité), malgré leur apparente fausseté ». Que des images puissent, en dépit ou peut-être même en raison de leur fausseté, *l'emporter* sur la réalité authentique, ou appréhendée, n'est pas nouveau ; Picasso disait en 1923 : « Par l'art, nous exprimons notre conception de ce que la nature n'est pas. » Magor va toutefois un peu plus loin en avançant que l'art peut *faire entrave* à ce que nous percevons comme étant authentique. Dans *Chee-to*, les (fausses) pierres et les (vraies) *cheetos* participent à l'assemblage d'une image-expérience qui n'est ni fausse ni vraie, mais plutôt une élisio qui demeure *indécidable*, une énigme qui repose sur deux structures de pensée que nous comprenons comme étant une seule et même.

Dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », Borges nous taquine avec une énigme semblable. Pierre Ménard arrive à produire, après une vie entière consacrée à sa tâche, seulement un fragment du *Quichotte authentique* qui de toute évidence semble pareil, mot pour mot, à l'original. Le *Quichotte* de Ménard est beaucoup plus riche que celui de Cervantès parce qu'il fonctionne à la manière d'un palimpseste, un texte par lequel nous relisons l'original, relecture qui construit inévitablement un jeu que Nabokov

qualifie de parodie, cet état de tristesse empathique ou de perte que la parodie exprime. Dans cette histoire, Borges inaugure un jeu dans lequel le texte original n'est pas le texte authentique ; c'est plutôt le retour fragmentaire — mot à mot — de Ménard qui peut revendiquer l'authenticité dans les limites du jeu.

Mais, pourrait-on se demander, qu'est-ce que cela a à voir avec le *Chee-to* de Magor ? Simplement qu'on ne peut pas parler de l'œuvre de Magor sans reconnaître son sens de l'humour profondément parodique. Par exemple, il est difficile de ne pas relier *Chee-to* à l'œuvre élégiaque de Felix Gonzalez-Torres intitulée *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*. Magor le clown parodique se cache dans Magor l'observatrice tout aussi passionnée de la réalité fonctionnelle. Pour l'anecdote, quiconque a déjà passé du temps avec Magor a pu constater avec plaisir son appréciation ludique et souvent mordante de la logique et de l'argument, et l'espace d'extrapolation qui s'ouvre dans une conversation avec elle au quotidien. Dans *Chee-to*, Magor se révèle de manière moins évidente que dans d'autres œuvres ou, comme le dit Reid Shier, « *Chee-to* est un exercice éloquent d'exagération totale », « un canular qui ne sait pas où s'arrêter² ». C'est ce refus de s'arrêter — cette volonté de défoncer les limites — qui, à mon avis, place solidement *Chee-to* parmi les plus personnelles des œuvres de Magor. Un peu d'eau de Seltz orange acide dans le pantalon ne peut faire autrement que de vous réveiller.

La pratique de Magor est souvent commentée pour sa capacité de réussir parfaitement la fausseté de ses objets dans le but d'établir l'honnêteté ou la vérité de son entreprise. Pourtant, la capacité de Magor, remarquable faut-il le reconnaître, de construire ses moulages, d'en faire des portraits crédibles de la réalité, ne semble pas plus grande que celle de nombreux autres artistes qui emploient de telles méthodes. C'est pourquoi je pense que sa pratique se démarque par autre chose, et *Chee-to* en est emblématique. Réussir à simuler le faux, ou l'honnêteté, comme l'avance George Burns, c'est entrer dans le cœur même de la vérité, dans le cœur de ses ténèbres, pour ainsi dire. Et c'est ici que *Chee-to* révèle sa tension érotique — l'objet de désir (et que sont les *cheetos*, de toute manière, si ce n'est une absence de désir ?) étant presque englouti sous le poids de la culpabilité. Lacan, dans sa lecture d'*Antigone*, élabore un concept sur le vide qui est au cœur de notre identité, vide qui résulte du gouffre entre notre moi socialement construit et l'entité présociale implosive qui a constitué notre « moi » original innommable. *Antigone*, quand elle défie son oncle pour enterrer le frère mort qu'elle aime désespérément, entre dans cet espace sans frontière, l'espace de l'attachement absolu, de l'absolue vérité — un espace inconnaissable —, régression infinie qui ne trouve aucune expression ni aucune place. Dans la mesure où ils restent en suspens dans l'énigme de l'Autre, les moulages de Magor imitent une insoutenable vérité.

Ian Carr-Harris

¹ Citée dans Diana Nemiroff, *Paradis insaisissables. Le Prix du millénaire*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2000, p.82.

² Reid Shier, « Crack in the Rock », dans *Liz Magor*, Toronto, Art Gallery of York University, 2000, p.84. [Notre traduction.]

Chee-to

“Certain images pass for (and perhaps preclude) the authentic in spite of their obvious fakery.” Liz Magor, e-mail to Diana Nemiroff, 11 October, 2000.¹

“Pierre Menard did not want to compose *another* Quixote—which surely is easy enough—he wanted to compose *the* Quixote. Nor, surely, need one be obliged to note that his goal was never a mechanical transcription of the original; he had no intention of copying it. His admirable ambition was to produce a number of pages which coincided—word for word and line for line—with those of Miguel de Cervantes.” Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, Author of the Quixote,” in *Jorge Luis Borges: Collected Fictions*, trans. by Andrew Hurley (New York: Penguin Books, 1998).

“A Little Song, a Little Dance, a Little Seltzer Down Your Pants.” Chuckles the Clown (George Bowerchuk) from the “Chuckles Bites the Dust” episode of the Mary Tyler Moore Show, October 5, 1975, with a screenplay written by David Lloyd.

“The Main thing is honesty. If you can fake that, you’ve got it made.” Various attributions, including Ed Nelson and George Burns.

Nabokov is famous for his remark that if satire is a lesson, parody is a game. Liz Magor is known for her exploration of that which we think of as real or authentic, and that which we know to be fake or inauthentic, and the conflation that we experience in the face of their confrontation. *Chee-to* is a classic instance of her fascination with this tension, and I want to explore this myself through the quotations I have placed at the head of this short essay.

Let’s first review just what *Chee-to* is. The back story here is Magor’s deployment of survival narratives within the framework of Nature and History. As a sculptural object, we are presented with a polymerized gypsum casting of a pile of brown-grey stones about six feet by five feet by sixteen inches in height. Spilling out from under the pile can be seen what seems to be a second, barely hidden, pile of chee-tos (the real thing—cheese-flavoured, puffed, cornmeal snacks courtesy of Frito-Lay/PepsiCo).

Magor writes that “certain images pass for (*and perhaps preclude*) the authentic in spite of their obvious fakery.” That images may, despite or even because of their fakery, *override* the authentic, or apprehended, reality is not new; here’s Picasso in 1923: *Through art we express our conception of what nature is not*. But Magor goes a step further in suggesting that art can *preclude* that which we see as authentic. In *Chee-to*, the (fake) stones and the (real) chee-tos work together to assemble an image-experience that is neither fake nor real, but an elision that remains *undecidable*, a conundrum of two idea structures we apprehend as one.

In “Pierre Menard, Author of the Quixote,” Borges teases us with a similar conundrum. Pierre Menard manages to produce, after a lifetime of dedication to his task, only a fragment of an *authentic Quixote* that is to all appearances word-for-word identical to the original. Menard’s *Quixote* is far richer than Cervantes’ for the fact that it functions as a palimpsest, a text through which we reread the original, a rereading that inevitably constructs a game that Nabokov alludes to as a parody, and the state of empathetic sadness or loss that parody embodies. In his story, Borges opens up a game in which the original text is not *the authentic text*; it is, rather, Menard’s

fragmentary revisitation—word for word—that can claim authenticity within the limits of the game.

But, one might say, what has this to do with Magor’s *Chee-to*? Simply that it is not sufficient to speak of Magor’s work without recognizing her deeply parodic sense of humour. It is, for instance, hard not to connect *Chee-to* to Felix Gonzalez-Torres’ elegiac *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*. Magor the parodic clown lurks within Magor the equally passionate examiner of functioning reality. On an anecdotal level, anyone who has spent time with Magor has enjoyed her playful and often biting appreciation of logic and argument, and the space of extrapolation that is opened up in everyday conversation. In *Chee-to*, Magor shows her hand to a degree less evident in other works, or as Reid Shier puts it: “*Chee-to* is an eloquent exercise in complete overkill,” a “hoax that doesn’t know when to quit.”² It is for this refusal to quit—this willingness to push to the limit—that I believe places *Chee-to* among the most persuasively personal of Magor’s works. A little neon-orange seltzer down the pants is bound to wake us up.

Magor’s practice is often cited for her ability to pull off the fakery of her objects in order to establish the honesty, or truth, of her enterprise. Yet Magor’s admittedly accomplished ability to construct her casts, to “cast them” as viable portrayals of reality, seems no greater than that of many artists who deploy such methods. So I think there’s another element to her work, and again *Chee-to* is emblematic of this. To successfully fake truth, or honesty, as George Burns implies, is to enter into the very heart of truth itself, the heart of its darkness, one might say. And it is here that *Chee-to* reveals its erotic pull—the object of desire (and what are chee-tos anyway if not a void of desire?) all but buried under the weight of guilt. Lacan, in his take on *Antigone*, pursues the concept of a void at the core of our identity, a void resulting from the chasm between our socially constructed self and the pre-social implosive entity that formed our original un-nameable “self.” *Antigone*, in defying her uncle in order to bury the brother she desperately loves, enters into that space that has no boundaries, the space of absolute attachment, of absolute truth—a space that cannot be known—an infinite regress that brooks no articulation, no place. Insofar as they remain suspended within the conundrum of the Other, Magor’s casts fake the truth that cannot be borne.

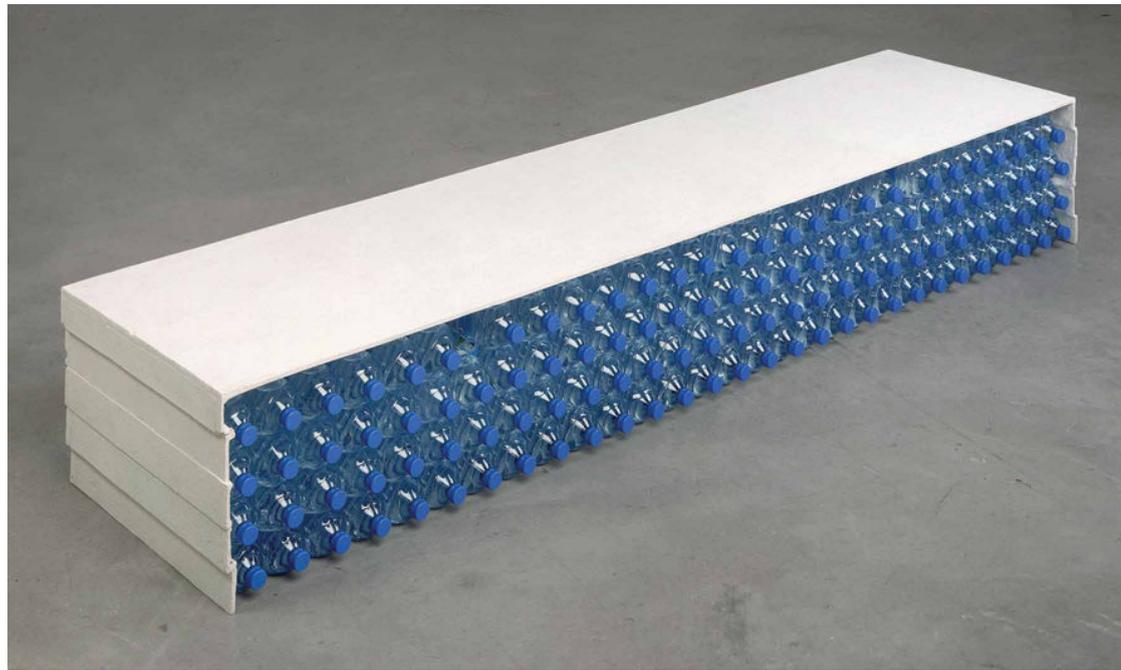
Ian Carr-Harris

¹ Quoted in Diana Nemiroff, *Elusive Paradise. The Millennium Prize* (Ottawa: National Gallery of Canada, 2000), p. 82.

² Reid Shier, “Crack in the Rock,” in *Liz Magor* (Toronto: Art Gallery of York University, 2000), p. 84.

Volvic, 2002

Gypse polymérisé, bouteilles d'eau
Polymerized gypsum, bottles of water
38 x 245 x 61 cm



Double Cabinet (Blue), 2001

Gypse polymérisé, canettes de bière

Polymerized gypsum, beer cans

22,9 x 68,6 x 43,2 cm



Carton II, 2006

Gypse polymérisé, cigarettes, gomme à mâcher, allumettes, briquets

Polymerized gypsum, cigarettes, chewing gum, matches, lighters

Édition 1/2

29,2 x 53,3 x 48,2 cm





Humidor, 2004

Gypse polymérisé, cigarettes, cigars, briquets, allumettes

Polymerized gypsum, cigarettes, cigars, lighters, matches

Édition 2/6

28 × 15 × 10 cm



Humidor

Pardonnez ma mauvaise mémoire, mais si je me souviens bien :

J'ai suivi plusieurs cours avec Liz Magor, peut-être en 2001 et en 2002, à l'Université d'art et design Emily Carr. Les cours de Liz étaient très courus. Elle savait créer une ambiance où les attentes étaient élevées, où les étudiants s'efforçaient de faire du bon travail et où l'on s'attendait à ce que ce ne soit pas facile. En général, ce qu'on devait faire n'était pas imposé.

Je me souviens d'une séance de critique en particulier : nous avons commencé à évaluer une œuvre quand Liz nous a interrompus. Après une pause, qu'on aurait pu dire à la Harold Pinter — énigmatique, voire menaçante —, Liz avait dit ceci :

Pas de fleurs mortes

Pas d'os

Pas de moulages du corps en plâtre

Les miroirs sont difficiles à utiliser.

Vers ce temps-là, la galerie d'art de l'université, la Charles H. Scott Gallery, a organisé une exposition collective des œuvres des enseignants. Je l'ai parcourue rapidement, à la recherche des œuvres de ma très vénérée professeure. Au sol, roulé lâchement, se trouvait un tapis de gazon. Facile à se procurer et peu coûteux, il était du type souvent appelé « tapis de plage ». Si je me souviens bien, il avait une finition en coton vert. En l'apercevant, je me suis sentie découragée.

Puisque je savais que Magor reproduisait de manière très fidèle des objets ordinaires, à force d'y penser, j'ai compris que *Grass Mat*, 2001, n'était vraisemblablement pas du tout du gazon. Pour déterminer si l'objet était fait de la matière dont il semblait l'être ou d'autre chose, j'ai voulu le palper mais n'ai pas pu. J'ai alors tenté de projeter mes sens hors de mon corps et d'imaginer que je le touchais. Cela ne révéla rien de la sensation procurée par l'objet, mais me fit prendre conscience de ma position. Ma sensation d'être là était perturbée parce que, en reportant la compréhension sensorielle de ce qui était devant moi, j'étais devenue terriblement consciente de mon corps et de sa tentative de lecture. Autant je regardais l'objet dans la galerie, autant je m'examinais moi-même en train de regarder cet objet dans la galerie.

Même si je connaissais cet objet comme étant un tapis de plage, était-ce vraiment sa fonction originale ? N'était-ce pas plutôt un tapis de prière ? Étais-je en train de formuler un commentaire sur la relation pédagogique de vénération qui existe entre étudiant et professeur, voire de la réfuter ? Une étudiante médite sur la réalité du tapis de gazon de sa professeure.

J'ai apprécié cette irrésolution par ricochet et je l'ai trouvée dans d'autres œuvres de Magor. Si la douceur suggérée par les mitaines de protection de *Humidor*, 2004, nous attire, est-ce parce qu'on imagine la chaleur de ces vieilles mitaines sur nos propres mains ? Ou parce qu'étant vides et raboteuses, elles contiennent le fantôme d'autres mains ? De toute manière, la familiarité de cette copie en gypse polymérisé repose sur sa vraisemblance. Si le fait de se déplacer tout autour permet de réaliser que les mitaines en cuir ne sont pas si douces et tannées, ou si attirantes et chaudes qu'elles le semblaient au départ, notre déplacement révèle également qu'elles sont remplies d'une poignée compacte de cigarettes. Cette collision étrange entre mitaine de protection et vice persistant prend une tournure dérangeante. Tout comme avec *Grass Mat*, mais en plus pathétique, le fait de réaliser que nous n'avons pas su reconnaître le réel perturbe notre sens du toucher et notre lecture généralement plus incarnée.

En tentant de combler le fossé entre ces dérangements, on se trouve souvent à chercher un point de vue stable à partir duquel peut se constituer une compréhension de l'œuvre. Par sa manière de nous mettre en contact avec des objets normaux qu'elle rend étranges, Magor nous situe dans la banalité et, en même temps, elle nous en écarte radicalement. Pour décrire ces moments durant lesquels nous sommes dans un espace réel tout en éprouvant un véritable sentiment de déplacement, Michel Foucault a recours à l'exemple du miroir. Il écrit : « C'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. [...] je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir [...] rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle [...]. »

Lors de la critique déjà mentionnée, Magor avait évoqué la difficulté d'employer des miroirs pour dire que le spectateur est trop habitué à les voir en galerie : quand il se rencontre lui-même comme une apparition, il saisit rapidement l'intention de l'artiste et refuse de participer. Je peux le comprendre, parce que se retrouver à l'extérieur de soi en train d'examiner sa propre perception est une expérience déstabilisante ; pour le créateur et le regardeur, les miroirs peuvent être très difficiles à utiliser.

Corin Sworn

¹ Michel Foucault, « Dits et écrits 1984 : Des espaces autres » (1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5 (octobre 1984), p. 46-49. En ligne : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>.

Humidor

Forgive my memory but as I recall:

I took several classes with Liz Magor, maybe in 2001 and 2002, at Emily Carr Institute of Art and Design. Liz's classes were much sought after. She fostered an atmosphere where expectations were high, students strove to make good work and it was accepted that this would not be easy. For the most part, what you should do was not prescribed.

I remember one particular crit: it began, but faltered as Liz interrupted us during our initial assessment of the presented work. There was a pause, one might have called it Pinteresque—enigmatic, possibly foreboding—and then Liz said:

No Dead Flowers

No Bones

No Plaster Casts of the Body

Mirrors Are Very Difficult to Use.

Around this time the school's art gallery, The Charles H. Scott, held a faculty group show. I moved through the exhibition quickly seeking out my much revered professor's work. Loosely rolled and lying on the floor was a grass mat. Easy and cheap to buy, it was the sort often referred to as a "beach mat." As I remember, it had green cotton trim. Upon encountering it, I felt deflated.

Since I knew that Magor made lifelike reproductions of mundane objects, with reflection I realized that *Grass Mat*, 2001, was most likely not grass at all. In order to understand whether the object was made of the material it appeared to be or was something else, I wanted to touch it, but could not. Instead, I attempted to throw my senses out from my body and imagine touching it. While this yielded nothing in regard to what the object actually felt like, I grew newly aware of my position. My sense of emplacement was disturbed, for in the deferral of my sensory understanding of what was before me, I became grossly aware of my body and its attempt at reading. As much as I was still looking at the object in the gallery, I was now examining myself looking at the object in the gallery.

While I knew it as a beach mat, was this its original purpose? Might it instead be a prayer mat? Was I in fact pondering a comment on, or refusal of, reverence in the student-teacher pedagogical relationship?

Student Contemplates The Reality of Professor's Grass Mat

I enjoyed this ricochet of irresolution and have found it in other works of Magor's. While the proposed protective mittens' softness in *Humidor*, 2004, draws you toward them, is it because you imagine the warmth of the old mittens on your hands? Or because, lying cast off and lumpy, they hold the ghost of another's

hands? Either way, the familiarity of this polymerized gypsum replica rests on its verisimilitude. While moving around it might allow us to realize that the leather mittens are not as soft and leathery or well loved and warming as they first appeared, it also reveals they are stuffed with a tight clutch of cigarettes. This odd collision between protective mitten and nagging vice is newly unsettling. Similar to *Grass Mat*, though with greater pathos, the realization that we have misrecognized the real disturbs our sense of haptic knowledge and more generally embodied reading.

In attempting to bridge these disturbances, one often finds oneself scrambling for a stable viewpoint through which an understanding of the work can be constituted. In the making strange of absolutely normal objects, encounters with Magor's work both situate us within the mundane and radically disorient us from it. In order to describe these moments where we both find ourselves in a real space while also confronting a conspicuous sense of displacement from it, Michel Foucault uses the example of the mirror. He says: "Due to the mirror, I discover myself absent at the place where I am, since I see myself over there. ... I begin once more to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am. The mirror ... makes the place I occupy at the moment I look at myself in the glass both utterly real, connected with the entire space surrounding it, and utterly unreal."¹

In our crit, Magor elaborated on the difficulty of using mirrors to say that viewers are too used to seeing them in galleries; they are quick to grasp what an artist might want when they encounter themselves as an apparition and refuse to participate. I can understand this, for to find that you are outside yourself examining your own perception is an unsettling experience; maker or viewer, mirrors can be very difficult to use.

Corin Sworn

¹ Michel Foucault, "Different Spaces," in J. Faubion, ed., *Michel Foucault: Aesthetics, The Essential Works*, Vol. 2 (London: Allen Lane, 1998), pp. 175-185, 122.

Hat and Gloves, 2007

Gypse polymérisé, barres de chocolat

Polymerized gypsum, chocolate bars

Édition 1/2

9 × 21 × 25 cm

Édition 2/2

7,6 × 22,9, 17,8 cm



Leather (4 cigs), 2008

Gypse polymérisé, cigarettes
Polymerized gypsum, cigarettes
17 x 43 x 61 cm



Long Table (Wrappers), 2008

Gypse polymérisé, papier aluminium
Polymerized gypsum, foil
51 x 61 x 198 cm

—

Tweed (Neck), 2008

Gypse polymérisé, objets trouvés
Polymerized gypsum, found objects
10,8 x 41,9 x 35,6 cm



Buck (Blanket), 2008

Gypse polymérisé, coton
Polymerized gypsum, cotton
25,5 x 51 x 51 cm



Racoon, 2008

Gypse polymérisé, bonbons
Polymerized gypsum, candies
12,7 × 53,9 × 83,1 cm



Tray (Stacked Lotus), 2007

Gypse polymérisé
Polymerized gypsum
Édition 1/2
2,2 × 34,6 × 34,6 cm

Mouse on Cloth, 2008

Gypse polymérisé
Polymerized gypsum
8,9 × 63,5 × 45,7 cm

Tray (Altoids), 2008

Gypse polymérisé
Polymerized gypsum
35,5 × 28,5 × 4 cm



Tray (Bird/Heart), 2008

Gypse polymérisé, chocolats
Polymerized gypsum, chocolates
5 x 45 x 45 cm

—

p. 114-115

Stack of Trays, 2008

Gypse polymérisé, gomme à mâcher, objets trouvés
Polymerized gypsum, chewing gum, found objects
25 x 45 x 47 cm





Belmont
Milds
Tobacco emissions / unit: "Tar" 11 - 26 mg.
"Nicotine" 0.8 - 1.0 mg.
"Carbon monoxide" 14 - 28 mg.
"Benzene" 0.028 - 0.057 mg.
"Goudron" 11 - 26 mg.
"Hydrocarbone" 0.028 - 0.057 mg.
"Nicotine" 0.8 - 1.0 mg.
"Carbon monoxide" 14 - 28 mg.
"Benzene" 0.028 - 0.057 mg.

Tweed (Kidney), 2008

Gypse polymérisé, bouteille
Polymerized gypsum, bottle
15 x 46 x 43 cm



Tweed (Toblerone), 2008

Gypse polymérisé, carton

Polymerized gypsum, cardboard

41 x 41 x 13 cm



p. 122

Eatonia, 2011

Laine, tissu, métal, fil

Wool, fabric, metal, thread

145 × 62 × 6 cm



p. 123

Laurentian/Woolmark, 2011

Laine, tissu, papier, plastique, métal

Wool, fabric, paper, plastic, metal

142 × 56 × 11 cm

p. 124

H.B.C., 2013

Laine, teinture, tissu, métal, bois, fil

Wool, dye, fabric, metal, wood, thread

162,5 × 70,5 × 7,5 cm

p. 125

Maple Leaf, 2011

Laine, teinture, tissu, métal, plastique, fil

Wool, dye, fabric, metal, plastic, thread

147,5 × 62 × 10 cm







All the Names I, 2014

Silicone, textiles de coton, papier

Silicone, cotton textiles, paper

27 x 43 x 33 cm



All the Names

Voici une question piège : les femmes fétichisent-elles ? Cette question a surgi au cours d'une conversation avec une amie, portant sur les fétiches érotiques masculins. La discussion avait été déclenchée, en partie, par *Le Guide pervers du cinéma* de Slavoj Žižek, dans lequel ce dernier avance que le désir ou l'érotique a tendance à être anticipatoire chez les hommes, alors qu'il a tendance à être rétrospectif chez les femmes, c'est-à-dire qu'il relève de la remémoration. Il se peut, bien sûr, que Žižek et moi-même soyons les complices d'une sexualisation totalement fabriquée et imaginaire, mais qu'en est-il si ce n'est pas de l'imagination ? Qu'en est-il si c'est effectivement le cas ? Et si ça expliquait, du moins en partie, la sexualisation du fétiche, érotique ou autre ? Donc, je reformule mon interrogation initiale : si l'on admet que le désir masculin est anticipatoire, il se matérialisera nécessairement dans des objets qui présagent ou préparent sa réalisation (par exemple, un élément de lingerie) ; et si le désir féminin est rétrospectif, la question demeure : les femmes fétichisent-elles et, si oui, comment ? Mon interlocutrice semblait penser que les femmes ne fétichisent pas — ne déplacent pas le désir sexuel dans un objet — et je suis plutôt du même avis, du moins en ce qui a trait à l'érotique. Mais le travail de Liz Magor m'a mené à penser autrement puisque, tout compte fait, il y a quelque chose de profondément fétichiste dans ce qu'elle fait et, de plus, son fétichisme singulier se situe grandement dans l'espace du souvenir. Par son abondance de tissus, de textures et d'objets semblant témoigner silencieusement de récits perdus à tout jamais, son œuvre signale une fétichisation matérielle et explicite du passé. En fait, ses compositions méticuleuses — semi-emballages, vêtements, traces de consommation (mégots, restes de repas dans des assiettes empilées) — indiquent la préservation d'histoires révolues. Il est difficile de dire si cette fétichisation a quelque chose d'érotique. Si tel était le cas, on pourrait établir une analogie avec le mode allusif et sublimé, aux tonalités victoriennes, qui caractérise les nouvelles de sa compatriote Alice Munro.

All the Names, 2014, est une œuvre qui se distingue en ce sens. Cette série de sculptures est constituée de boîtes en caoutchouc de silicone semi-transparent, contenant des piles de papiers et de cartons qui sont visibles, mais illisibles. Comme une bonne part des œuvres de Magor, celle-ci exerce un attrait qui se situe entre la fascination authentique et une quasi-indifférence qui découle de sa banalité. L'attraction et la répulsion propres à cette œuvre proviennent directement de sa qualité encyclopédique, presque biblique. Par ailleurs, l'exhaustivité supposée par le titre — *All the Names* — suggère à la fois quelque chose de complet mais aussi la mort, par exemple une liste définitive établie après le décès du sujet auquel elle renvoie vraisemblablement (d'où sa discrète charge pathétique), c'est-à-dire l'exhaustivité et le trépas, l'exhaustivité par le trépas. Et en quoi consiste précisément cette liste ? S'agit-il de tous les gens

que cette personne a connus durant sa vie ? Des noms des membres de sa famille, de ses proches, de ses collègues et, surtout, de ses amants ? Je dis « surtout » parce que la liste des amants est celle qui est la plus mystérieuse et inaccessible. (Pensez-y : qui d'autre que vous connaît l'identité de vos amants ? Contrairement à la famille, aux proches et aux collègues qui laissent nécessairement des traces, l'index complet de vos amants, des liens affectifs les plus durables aux amourettes les plus passagères, est un secret dont la révélation totale n'appartient généralement qu'à vous.) D'où la fascination exercée par l'œuvre — l'accès à tous ces noms qui ne sont pas disponibles d'habitude, même aux plus proches confidents. Mais, dans le fond, ça intéresse qui ? Puisque nous ne connaissons pas le sujet et que ça ne nous intéresserait peut-être pas si nous le connaissions, l'attrait mystérieux du contenu de la boîte a une façon de se dégonfler au moment où il s'affirme (source d'un pathétique totalement différent et, incidemment, peut-être plus profond : celui de l'anonymat).

Enfin, *All the Names* livre un autre paradoxe qui, dans ce cas-ci, va du côté d'une certaine asymétrie (ce n'est pas un mot, je sais) : l'œuvre fonctionne comme une allégorie tout en conservant son caractère entièrement personnel et privé. Ainsi, elle évite adroitement le péché de l'allégorie (littéraire), en subordonnant et donc en instrumentalisant le personnel, soit l'irréductible, au programme précis de l'allégorie.

Chris Sharp

All the Names

Here's a loaded question: Do women fetishize? This question came up in a conversation with a lady friend while discussing male erotic fetishes. The discussion was prompted, in part, by Slavoj Žižek's *The Pervert's Guide to Cinema*, in which he held that for men, desire or the erotic tends to be anticipatory, while for women, desire or the erotic tends to be retrospective, i.e., in remembering. Of course, both Žižek and myself might be complicit in a wholly manufactured and imaginary gendering, but what if this is not imaginary? What if this is indeed the case? And what if it explains, at least in part, the gendering of fetish, erotic or otherwise? Thus to reformulate my initial question, if male desire is anticipatory, it is bound, of necessity, to materialize in objects that foreshadow and forestall the realization of desire (e.g., lingerie); whereas if female desire is retrospective, the question is whether women fetishize and, if so, how? My interlocutor seemed to believe that women do not fetishize—displace sexual desire onto an object—and I was inclined to agree with her, at least as far as the erotic was concerned. But the work of Liz Magor has led me to think otherwise, for, all things considered, there is something deeply fetishistic about what Magor does, and what is more, its particular fetishism is very much of the order of remembering. Full of textiles, textures and objects that seem to operate as mute testimonies of irretrievable histories, her work points toward an explicit material fetishization of the past. Indeed, from the partial packaging to clothes to the traces of consumption (cigarette butts, the leftovers of consumed meals on stacked plates), Magor's meticulous compositions point toward the preservation of bygone narratives. Whether or not this fetishization possesses an erotic dimension is hard to say. If it were, an analogue might be found in the Victorian allusiveness and sublimation that characterize the short stories of her compatriot Alice Munro.

All the Names, 2014, is a special work in this sense. This series of sculptures consists of a box fashioned out of semi-transparent silicone rubber, containing stacks of paper and cardboard, which are visible, but not legible. Like a great deal of Magor's work, this piece exercises an appeal that vacillates between genuine fascination and a borderline indifference born of banality. However, the push and pull of the work is wholly particular to this piece and is the direct by-product of its quasi-biblical encyclopedic quality. On the one hand, the putative exhaustiveness contained in the title—*All the Names*—simultaneously suggests both completion and death, as in the completion of a list through the death of the subject to which it presumably refers (and therein lies its understated pathos), i.e., totality and expiration, totality through expiration. And what precisely is this list? All the people this particular person has known over the course of her life? Names of family, friends, colleagues and, most importantly, lovers? I say “most importantly” because the list of lovers is always the most mysterious and inaccessible (think about it—who but you knows who all your

lovers have been? Unlike the facts of family, friends and colleagues who necessarily leave trails, the entire catalogue of your lovers, from enduring affective attachments to the most fleeting trysts, is a secret whose complete disclosure is more or less at your sole disposal). Hence, this work's fascination. Access to all the names—names not normally available to even the most intimate confidants. And on the other hand, who cares? Since we don't know who the subject is, and might not care even if we did, the mysterious appeal of the box's contents has a way of deflating the moment as it asserts itself (a source of an entirely different and maybe even deeper pathos, incidentally: the pathos of anonymity).

Finally, *All the Names* performs yet another paradox, which in this case tends toward a certain asymmetricality (not a word, I know): it functions as an allegory while retaining its wholly personal and private character. As such, it deftly obviates the sin of (literary) allegory, which is to subordinate and therefore instrumentalize the personal, i.e., the irreducible, to the specific agenda of the allegory.

Chris Sharp

Formal I, 2012

Silicone, chaise

Silicone, chair

81 × 61 × 81 cm



Being This, 2012

78 boîtes, papier, textiles et matériaux trouvés

78 boxes, paper, textiles, found objects

Vue de l'installation / View of the installation

Catriona Jeffries, Vancouver

48,2 x 30,5 x 6,3 cm (chaque boîte / each box, approx.)





Being This

Ce royaume ressemble à un entrepôt, mais je suis croyante.

Par la ruelle, escalader les marches en béton, entrer dans la magie.

Ah, bon, un bric-à-brac.

Précisément, des toiles, non tendues. Chemises, blazers, corsages et tricot, pliés, en boîte et agencés comme des paysages, dans un nid d'emballage-cadeau. Non, c'est beaucoup plus que ça — c'est du montage, ou une course avec des ciseaux à la main. Des choix, partout ! Omniprésents et tous mauvais ! Mauvaise couleur à côté de la mauvaise forme dans le mauvais tissu (WTF), trop de choix, Village des Valeurs, pouah. Mais un éclairage fluorescent. De l'espace. Inspirez. Sûrement, au milieu de toute cette pauvreté, il y a assez de place pour les idées... et les cigarettes !

Expirez. Ces foutues colonnes — tout le monde les déteste et fait semblant de ne pas les voir, mais Liz, elle, ne fait pas semblant. Elle en peint les bases d'un jaune bout filtre de cigarette. Est-ce bien la galerie Catriona Jeffries ou une parodie de l'art comme objet commercial — une farce, ennoblie grâce à l'emballage-cadeau, un espacement assassin et le lieu, le lieu, le lieu ? Très pointu.

Avertissement du Médecin-chef. Liz monte ses paysages comme les experts avaient l'habitude d'assembler des dinosaures. Délibérément, de manière non scientifique, terriblement et merveilleusement ! Ici, il y aura des monstres : un corsage (pour le bureau, en soie ?) abâtardi par *HERIOT BAY** écrit en grosses lettres, d'une exubérance tellement débile ado. Tissus, papiers et emballages de friandises désasortis s'ouvrent, se hérissent ou s'étouffent dans des décolletés en V, des encolures et des cols. (Et ce sont des portraits sans tête... hors-la-loi, mais n'est-ce pas le cas de tous les paysages ?) Des détails encombrant les toiles : logos et étiquettes et paillettes et peluches et mégots tellement propres qu'ils arrivent certainement de l'atelier et non de la rue. Des soupçons de fil inégaux servent de coutures, mais ce ne sont que des gestes en l'air. Certains cols ne peuvent pas avoir été dessinés ; certaines toiles sont de vrais Frankenstein. Sous-tendant, chevauchant des lavis de filet et de gaze — combien ont conservé leur intégralité, combien sont des bribes ?

Sur la moitié des toiles, un gant ou la forme d'un gant signale un élément. La promesse que cette zone-ci est plus importante que les autres. Je n'y crois pas. Des emblèmes de couronnes, avec leurs quatre pointes et leur flèche centrale — un doigt d'honneur. Labels et logos, libérés de leurs ancrages, prélevés sur un autre cadavre, servent (en fait) de signatures obscènes. Devrais-je les lire ou tout simplement les regarder ? *m&m's** et *PREMIUM PLUS** ont plus de charisme que *argence* et *Blin & Blin**. Mais le lettrage plus fin est plus difficile à voir, ce qui lui donne une plus grande valeur, parce que seuls les gens les plus perspicaces et instruits sont à l'affût de ce qui est

difficile à voir. Ai-je bien saisi ? Je ne suis pas certaine de comprendre le jeu de mots, donc je m'assieds ici avec une grille, un alphabet et beaucoup trop de possibilités. C'est de la pauvreté, ou de la poésie coup de cœur.

Being This... Que fait l'œuvre d'art dans des circonstances contraires ? Elle reste là à se demander : « Suis-je assez bonne pour vous ? » Ce qui peut se traduire par : « Êtes-vous assez bons pour moi ? » La plupart des gens ne sont pas en quête d'émotions fortes dans les galeries, probablement parce qu'ils s'entêtent à vouloir savoir, merde, ce qu'ils sont en train de regarder. À l'Armée du Salut, tu sais ce que tu es en train de regarder : tu n'as qu'à lire l'étiquette. Tout a été désiré puis rejeté — mais pas complètement ! Au-dessus d'un bac à lingerie, une affiche déprimante vous apprend que LA PAUVRETÉ N'EST PAS NÉCESSAIREMENT UNE CONDAMNATION À PERPÉTUITÉ. Allez vous faire foutre ! Il y a, bien entendu, des gens plus fortunés qui achètent ici, pour le plaisir d'obtenir quelque chose pour rien, le proverbial article griffé parmi les pommes pourries. N'y a-t-il pas toujours quelqu'un qui arrive avant vous ? Comme il n'y a pas assez de bonnes choses pour tout le monde, il faut ajouter quelque chose de spécial dans tout le reste, dans ce qui reste. Aubaines, idées « originales », coup de chance, moment de célébrité, instants mémorables — il ne faut pas être un génie ! On pense et on ressent comme la masse, tout est à dix sous la douzaine, ou moins. Laissez simplement venir à vous ce qui est spécial, parce que ça ne manquera pas d'arriver.

Faisant un pas arrière devant les tableaux, toujours maquillée, j'entre presque en collision avec ce qui ressemble à des housses à vêtements, libérées de la responsabilité d'être véritablement des housses. Ce sont des pigments projetés dans l'espace. Elles s'effondrent, ou ploient, sur des dossiers de chaises, telles des cercueils mous. Mais elles ne sont pas molles — c'est moi qui le suis. Je ne peux pas m'empêcher d'anthropomorphiser. Deux « housses » portent une meurtrissure d'un violet profond ; l'autre, une rougeur rosâtre. Ça dit « Holt Renfrew ». Des leurres.

L'art et la mode, et l'art sur la mode, saisir le quotidien en-passe-d'obsolescence comme une fourmi dans de l'ambre (kitsch) ou des fruits pourrissant dans l'huile (gloire). Marcher rapidement parmi les étalages remplis à craquer de l'Armée du Salut, c'est comme lire les *CliffsNotes*** des cinq dernières années sur la mode, sans jamais avoir ouvert un *Vogue*. Bandes horizontales, motifs floraux et pois... la collection de Liz sépare les indispensables de la dépréciation sournoise.

La plupart des royaumes sont des vêtements usés. Je me consacre à l'art parce que la plupart des autres choses ne font même pas semblant d'avoir besoin de moi.

Isabelle Pauwels

* Logos, marques de commerce et textes sur certaines pièces de vêtement.

** NdT : Les *CliffsNotes* sont des guides américains à l'intention des étudiants, portant sur divers sujets principalement littéraires.



WASH ONLY
NET WEIGHT
A SEC
RARECITY
CA20035
VZ0010

LULL
YOU SHALL NOT
PASS

Being This

The kingdom looks like a warehouse, but I'm a believer.
Through the alley, up the concrete stairs, enter magic.
Oh, junk.

Specifically, canvases, unstretched. Shirts and blazers and blouses and sweaters, folded, boxed and mounted like landscapes, framed by a flounce of gift wrap. No, much more than that—editing, or running with scissors. Choices, everywhere! Overwhelming and wrong! Wrong colour next to wrong shape in wrong material (WTF), too many choices, Value Village ough. But, fluorescents. Spacing. Breathe. Surely, in the midst of all this poverty, there is enough room for ideas—and cigarettes!

Exhale. Everyone hates those damn poles, pretends not to see them, but Liz won't pretend. She paints their bases cigarette-filter yellow. Is this Catriona Jeffries or a parody of art as commercial object—filler, elevated by virtue of gift wrap, killer spacing and location, location, location? Very cutting.

Surgeon General's Warning. Liz puts her landscapes together the way experts used to assemble dinosaurs. Deliberately, unscientifically, wonderfully terribly! Here there be monsters: a blouse (office wear, silk?) mongrelized with *HERIOT BAY** in chunky lettering, so hopelessly rah rah high school cafeteria. Unrelated fabrics, papers and snack wrappers bloom, bristle or choke at V necks, scoops and collars. (Oh and they're headless portraits... outside the law, aren't all landscapes?) Details clot the canvases: logos and labels and sequins and fluff and cigarette butts so clean they're studio not street. Uneven dashes of thread act like stitches, but they're gestures in free space. Some collars can't be by design; some canvases are straight up Frankensteins. Underlying, overlapping, washes of meshes and gauzes, how many parts are integral, how many are piecemeal?

In half the canvases, one glove, or the shape of a glove, points to a feature. A promise that *this* area of the canvas is more important than another. I don't believe it. Crown emblems, with their four nubs and central spire, flip the bird. Labels and logos, released from their moorings, grafted from another cadaver, make (actually) obscene signatures. Should I be reading them, or just looking at them? *m&m's** and *PREMIUM PLUS** have more charisma than *argence* or *Blin & Blin**. But skinny lettering is harder to see, which makes it more valuable, because only the discerning and well educated are looking for things that are hard to see. Am I getting this right? I can't get a grip on the wordplay, so here I sit with a grid, an alphabet and too much possibility. That's poverty, or chart-topping poetry.

Being This... What does the artwork do, in barren conditions? It sits there, asking, "Am I good enough for you?" Which translates as, "Are you good enough for me?"

Most people don't go thrill seeking in galleries, presumably because they insist on knowing what the hell they're looking at. At the Sally Ann, you know what you're looking at—just read the price tag. Everything here's been wanted, then rejected—but not all the way! Above the lingerie rack, a gloomy poster informs me that *POVERTY DOESN'T HAVE TO BE A LIFE SENTENCE*. Fuck off, please. Of course, better-off people shop here too, for the rush of getting something out of nothing, the proverbial designer label stashed among the bad apples. Doesn't somebody else always get there first? Because there's never enough of the best to go around, so you got to put the special in everything else, in what's left over. Bargains, "original" ideas, strokes of luck, brushes with fame, memorable moments—it doesn't take a genius! We think and feel as a swarm, everything's a dime a dozen—or less. Just let special come to you, because of course it will.

Backing away from the paintings with my make-up on, I almost bump into what looks like garment bags, free of the responsibility of actually being bags. They're pigments cast into space. They slump, or arc, over chair backs like soft coffins. But they're not soft—I am. I can't stop anthropomorphizing. Two "bags" contain a deep purple bruise, the other a pink blush. Holt Renfrew, it says. Sow's ear.

Art and fashion, and art about fashion, capture the everyday turning-into-obsolescence like an ant in amber (kitschy) or rotting fruit in oils (glory). Speed walking down the tightly packed racks at Sally Ann is like reading the *CliffsNotes* for the last five years in fashion, without ever cracking a *Vogue*. Horizontal stripes, floral patterns and polka dots... Liz's collection divorces the staples from prefab acquiescence.

Most kingdoms are hand-me-downs. I give art the time of day because most other things don't even pretend to need me at all.

Isabelle Pauwels

* Logos, labels or texts on certain pieces of clothing.



The Rules, 2012

Bois, peinture

Wood, paint

Socle / plinth : 96,5 × 457,2 × 25,4 cm

Installation : 185,4 × 457,2 × 73,7 cm



Opal, 2014

Gypse polymérisé, papier de soie, mouchoirs, sacs en plastique
Polymerized gypsum, tissue paper, handkerchiefs, plastic bags
48 x 40,5 x 15 cm

—

Pom Pom, 2014

Gypse polymérisé, jouet en fourrure, papier, pompons, cellophane
Polymerized gypsum, fur toy, paper, pompoms, cellophane
58,5 x 39,5 x 15 cm







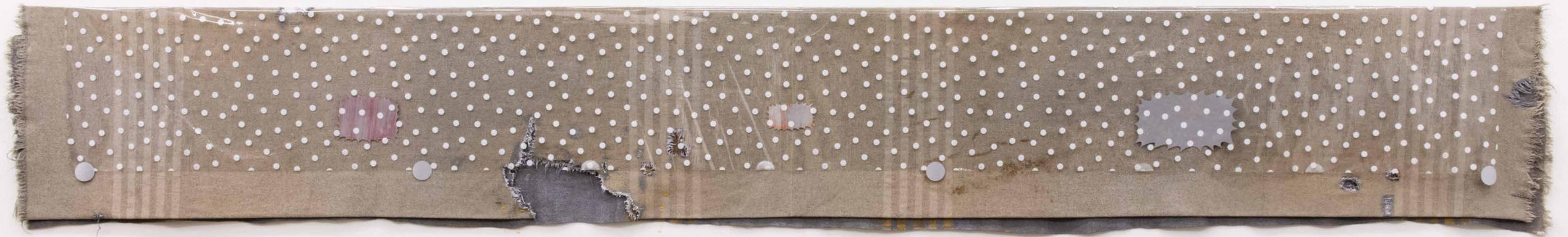
Violator, 2015

Laine, peinture, cellophane

Wool, paint, cellophane

61,5 x 411 x 2 cm







Speckled Veil, 2015

Gypse polymérisé, oiseau naturalisé, cellophane
Polymerized gypsum, naturalized bird, cellophane
35 x 31 x 33 cm



Gold Box, 2015

Gypse polymérisé, oiseau naturalisé, plastique
Polymerized gypsum, naturalized bird, plastic
17 x 45 x 9 cm



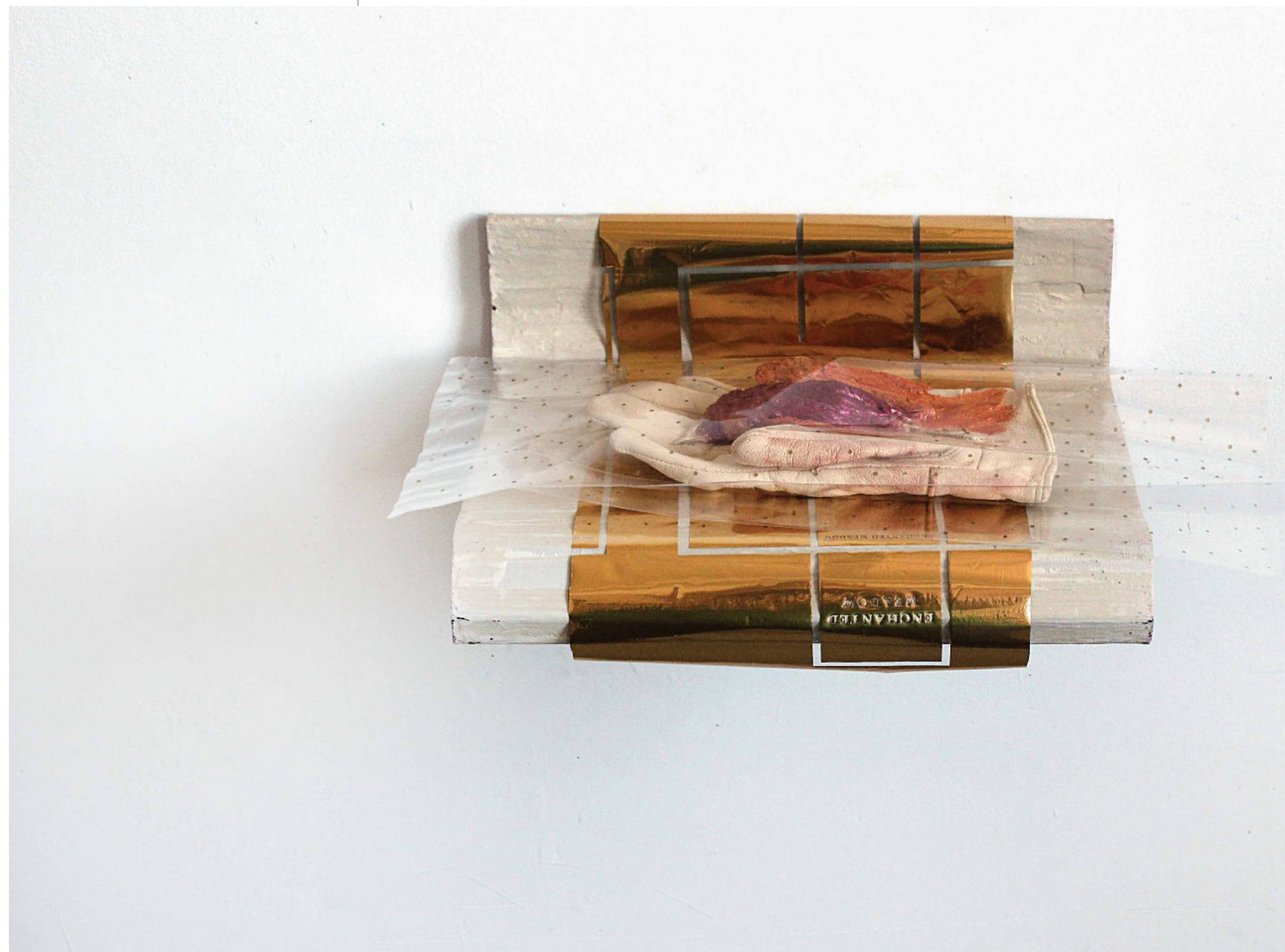


Ladies Soft Leather (Russet), 2015

Gypse polymérisé, cellophane, papier aluminium

Polymerized gypsum, cellophane, foil

14 x 29 x 21 cm



Pink Shimmer, 2015

Gypse polymérisé, oiseau naturalisé, cellophane
Polymerized gypsum, naturalized bird, cellophane
15 x 32 x 19 cm



Pink Shimmer

Parce qu'ils se déplacent entre ciel et terre, les oiseaux ont traditionnellement symbolisé la transcendance. L'association de l'âme humaine avec l'oiseau explique pourquoi l'on considère de mauvais augure la découverte d'un oiseau mort près de chez soi. Par ailleurs, nous avons tenté, progressivement, d'accepter le droit des animaux à exister en dehors des besoins humains et de la mythologie. Il est nécessaire de voir des liens entre nous et d'autres créatures, mais c'est une autre affaire que de les voir comme des messages cosmiques qui nous sont transmis personnellement.

Walter Benjamin évoque la capacité que nous avons perdue de voir des correspondances entre des éléments comme les étoiles, les entrailles animales et les humains. Les oiseaux font peut-être bien partie d'un langage qu'autrefois nous comprenions. Mais ce n'est pas un rapport ésotérique entre humains et animaux qui est en cause. L'idée du présage s'apparente plutôt à une pièce de théâtre, dont nous serions à la fois le public et la vedette. Si nous ramassons un oiseau mort pour réfléchir au sens qu'il apporte à notre récit, il se trouve alors relégué au rang d'accessoire. Malheureusement.

Il existe un célèbre oiseau accessoire au théâtre, celui de *La Mouette* (1895) d'Anton Tchekhov. Cet honneur titulaire donne une fausse impression du passage banal de la mouette dans cette pièce : tuée en coulisse, elle est apportée sur scène par Constantin qui la brandit d'un air menaçant au visage de Nina. Plus tard, elle est empaillée puis mise au placard. Quand on ressort la mouette pour Trigorine, l'écrivain qui avait lui-même demandé qu'on la conserve, il ne s'en souvient même plus.

Tel est le destin de la taxidermie. Dans l'Égypte ancienne, les estomacs de certains ibis momifiés étaient remplis de nourriture pour les sustenter durant leur voyage dans l'au-delà. L'animal naturalisé, par ailleurs, est préservé pour être oublié parmi nos cendriers.

Après avoir examiné ces restes, nous tombons sur *Pink Shimmer* de Liz Magor. Le gros-bec errant de cette œuvre a été pendant des années dans une boîte qui faisait partie d'une collection d'oiseaux du XIX^e siècle provenant du Mexique, que la conservatrice Allison Glenn a donnée à Magor. Un substitut de main nous le présente délicatement, contrairement à la manière dont Constantin brandit la mouette. Mais, devant ce corps suffisamment bien traité pour nous imposer le fardeau subtil de lui accorder notre attention, notre réaction sera vraisemblablement la même que celle de Nina : « Qu'est-ce que ça signifie ? »

La mouette que tient Constantin est un présage, mais il n'est pas d'origine surnaturelle, puisqu'il a lui-même écrit son scénario : « Un jour, je me tuerai moi-même de la même manière. » Quand Trigorine trouve la mouette plus tard, elle lui inspire une histoire : un homme arrive, rencontre une fille qui a l'esprit libre d'une mouette et la détruit. Andrew Sofer fait remarquer que, quand la mouette est dans les mains de Constantin, Nina n'y voit pas un symbole, mais un cadavre. Le spectateur de *Pink Shimmer* ferait bien d'adopter le même point de vue, pour ne pas se faire piéger dans une fiction. En effet, c'est le destin de Nina lorsqu'elle se donne un rôle dans l'histoire de Trigorine.

Comparé à ce mélodrame, le registre émotionnel de l'œuvre de Magor est silencieux, mais il joue sur une confusion semblable quant à ce qui motive nos sentiments, y compris celui de ne rien ressentir à l'égard de l'oiseau. Une partie de la confusion provient de la manière dont Magor met en scène ses œuvres : on dirait que quelqu'un se fait du souci pour quelque chose, qu'il cache quelque chose. Se trouver devant ces sculptures peut donner l'impression d'entrer sur scène après un spectacle.

Par ailleurs, les œuvres de Magor s'abordent de près, et les qualités de leurs matériaux sont mises en valeur, même lorsqu'elles sont rendues en usant de processus mimétiques comme le moulage. Ce ne sont pas des accessoires. Il n'y a pas de personnage associé aux objets de *Pink Shimmer* ; pourtant, nous trouvons dans l'oiseau un amalgame de Constantin l'indigent et de Trigorine le profiteur. Sianne Ngai parle de l'agression qui émane de ce type d'objets, quand nous laissons leur indigence requérir notre attention. Les créatures sans défense reconnaissent notre pouvoir, mais elles nous font également rapetisser et roucouler, quand nous nous transformons en elles. Voici le paradoxe de l'imitation : il est possible de devenir soi-même l'agent de sa propre dissolution. Ainsi, Roger Caillois dit des insectes qui imitent leur environnement, soi-disant pour survivre, qu'ils s'écartent de la vie.

La duperie n'est toutefois pas l'objectif des moulages incorporés à *Pink Shimmer*. L'oiseau ne gît pas dans une boîte-simulacre, mais sur le moulage de la surface intérieure d'une boîte. Cela entraîne la ruine de cette boîte quand on la sépare du moule — activité de destruction autant que de duplication. Ce qui était un espace de protection et de dissimulation dans la boîte se trouve réemployé comme tablette de présentation.

Cela nous rappelle que, si nous pouvions regarder à l'intérieur du gros-bec errant, nous n'y trouverions rien à part une autre surface de présentation. Confrontés au mur de la matière, nous sommes mis face à nos propres surfaces. En imagination, nous passons à travers notre peau, les parois de nos organes et les membranes de nos cellules, pour rejoindre la couche des acides aminés. Une théorie des origines de la vie avance que les acides aminés sont d'abord apparus grâce à une combinaison d'eau, de chaleur, d'éclairs, de gaz toxiques et de minéraux de roches. N'allions-nous pas vers l'intérieur ? Dans quel enfer inorganique sommes-nous ?

Nous apercevons quelque chose parmi les pierres, et cela nous réoriente. Si le gros-bec errant ne se soucie pas de nous, il nous offre toutefois sa vie pour nous rappeler la nôtre. Tout compte fait, il s'avère un présage : comme le canari proverbial, il nous prévient qu'il n'y a pas d'oxygène dans la bulle dégonflée des objets de consommation représentée par le sac en cellophane iridescent. Si nous ne sommes pas prêts à reposer parmi les cendriers, ce démon familier prendra volontiers notre place. Il ne s'attend pas à de la gratitude ; il y est déjà de toute façon.

Trevor Mahovsky



Pink Shimmer

Because they move between earth and the heavens, birds have traditionally symbolized transcendence. The association of human souls with birds is why the discovery of a dead one close to our home is considered ominous. Yet we have increasingly tried to accept the right of animals to exist outside of human needs and mythology. It is necessary to see connections between us and other creatures, but seeing them as cosmic messages sent to us personally is another matter.

Walter Benjamin talks about our lost ability to see correspondences between things such as stars, animal entrails and humans. Maybe birds really are part of a language we once understood. And yet, an esoteric connection between humans and animals is not the issue. The fantasy of the omen is more like a bit of theatre, in which we are both audience and star. If we pick up the dead bird to ponder the way it signifies in our story, it is elevated to the realm of prop. Alas.

There is one famous prop bird in theatre, and it is the gull of Anton Chekhov's *The Seagull* (1895). That titular honour belies the seagull's undignified passage through the play: shot in offstage action, it is brought on stage by Konstantin to be held menacingly in the face of Nina. Later, it is stuffed and then shoved in a cupboard. When the seagull is brought out for the writer Trigorin, who had originally asked that it be preserved, he has no recollection of it.

Such is the fate of taxidermy. In ancient Egypt, some mummified ibises had their stomachs filled with food to sustain them in their journey beyond us. The piece of taxidermy, on the other hand, is prepared so that it might rest forgotten amongst our ashtrays.

Sifting through this detritus, we come upon Liz Magor's *Pink Shimmer*. The evening grosbeak found in this work sat for years in a box, as part of a nineteenth-century bird collection from Mexico that curator Glenn Allison passed on to Magor. A surrogate hand gently proffers it to us, unlike the way Konstantin brandishes the seagull. But, presented with this body that has been fussed enough to place a subtle burden upon us to respond with attention in kind, our reaction is likely the same as Nina's: "What does this mean?"

The seagull in Konstantin's hand is an omen, though not supernatural, for his script is self-penned: "Soon I'll kill myself the same way." When Trigorin later finds the gull, it inspires a story: a man arrives, finds a girl with the free spirit of the gull and destroys her. Andrew Sofer notes that when the seagull is in Konstantin's hands, Nina sees not a symbol, but a corpse. The viewer of *Pink Shimmer* might do well to maintain the same perspective, to forestall being trapped in a fiction. For that proves Nina's fate when she casts herself in Trigorin's story.

Compared to this melodrama, the emotional register of Magor's work is muted, yet it plays upon a similar confusion as to what motivates one's feelings, including

the feeling of not feeling anything, regarding the bird. Part of the confusion is the staged way Magor arrays her works: it appears as if someone has been worrying over something, hiding something. Coming upon these sculptures can feel like walking onto a stage after the show.

Yet the address of Magor's works is close-range, and the qualities of their materials are foregrounded, even when those qualities are demonstrated through mimetic processes such as casting. They are not props. There is no character associated with the objects of *Pink Shimmer*, though we find an amalgam of the needy Konstantin and the user Trigorin in the bird. Sianne Ngai writes of an aggression exuded by such objects, when we allow their neediness to become a demand for our care. Helpless things acknowledge our power but they also make us shrink down and coo, as we make ourselves like them. This is the paradox of mimicry: one can be the agent of one's own dissolution. Thus, Roger Caillois describes insects that imitate the space around them, ostensibly in order to survive, as pushing away from life.

Deception is not the purpose of the casts incorporated into *Pink Shimmer*, however. The bird doesn't rest upon a simulacral box, but upon a cast of the interior surface of a box. This entails ruining the box when tearing it from the cast, an activity of destruction as much as duplication. What was a space for protection and concealment inside the box is repurposed as a shelf providing a surface for display.

It reminds us that if we could look inside the evening grosbeak, we would find nothing but another surface that displays to us. Confronted by that wall of material, we are turned back upon our own surfaces. We imaginatively pass through our skin, organ walls and cell membranes, and reach the surfaces of amino acids. One theory of the origins of life argues that the creation of amino acids was first made possible by a combination of water, heat, lightning, toxic gases and minerals from rocks. Weren't we headed inward? What inorganic hell is this?

We spy something amongst the stones, and it restores our bearings. The evening grosbeak may not care for us, but he offers his life as a reminder of our own. He turns out to be an omen after all: like the proverbial canary, he warns that there is no oxygen inside the deflated commodity bubble that is the iridescent cellophane bag. If we are not ready to rest amongst the ashtrays, this familiar will happily take our place. He has no need of gratitude; he is already there anyway.

Trevor Mahovsky

Glow Pet, 2015

Gypse polymérisé, textile, plastique

Polymerized gypsum, textile, plastic

44 x 38 x 17 cm





Pearl Pet, 2015

Gypse polymérisé, polyéthylène
Polymerized gypsum, polyethylene
27 x 29 x 26 cm



Membership, 2016

Gypse polymérisé

Polymerized gypsum

243,7 × 133,5 × 119,5 cm



Still Alive, 2016

Gypse polymérisé, veste en peau de cerf

Polymerized gypsum, deerskin jacket

48,5 x 85,7 x 26,7 cm





Good Shepherd, 2016

Gypse polymérisé, laine, sacs plastique, drap
Polymerized gypsum, wool, plastic bags, sheet
133,5 x 261,5 x 30,5 cm





Des produits problématiques: la sculpture de Liz Magor



Pour Liz Magor, le procédé du moulage recèle généralement un potentiel de production à l'échelle industrielle. Entre ses mains, cependant, cette possibilité n'est jamais simple, car elle entre en concurrence avec des conditions subjectives — tantôt spirituelles ou sociales, tantôt érotiques ou ethniques — qui ne satisfont pas vraiment aux exigences de l'efficacité et du profit. Ses œuvres flirtent, sans toutefois s'y conformer, avec les cultures dominantes axées sur la marchandise, le capitalisme et le consommateur. Le présent texte examine comment et pourquoi ses œuvres sculpturales en particulier sont des produits problématiques, souvent décolorés et intégrant des objets trouvés et abandonnés qui ne semblent ni originaux, ni raffinés, ni au goût du jour. Elle moule toutes sortes d'objets indésirables et sans valeur, allant de jouets à des troncs d'arbres, et les combine avec d'autres matériaux afin d'alimenter la spéculation sur la perte d'un certain charme commercial ou de l'éclat trompeur de la mode. Ses techniques m'incitent à ralentir, à prendre mon temps et à écouter ces objets négligés afin de comprendre leur différence et leur rapport à l'obsolescence — qui n'est pas sans

rappeler la condition des humains ou la façon dont ils composent avec le désir, les comportements compulsifs et de dépendance ainsi qu'avec les concepts de valeur, de pertinence et d'utilité. Dans ses différentes séries d'œuvres, Magor recourt souvent à la répétition, notamment pour exprimer l'idée et l'intention de production de masse, tout en évoquant des comportements compulsifs et obsessifs qui peuvent être improductifs et entraîner l'isolement. En fait, Magor imite souvent divers aspects de la fabrication traditionnelle, mais manuellement, ce qui laisse place à des variations insolites, à des bizarreries et à des ambiguïtés. Elle invoque la notion d'inefficience, laquelle ne tient pas le coup face aux exigences des machines de marketing et de production bien rodées, rapides et implacables. S'il lui arrive de montrer la production sous un jour optimiste, elle reflète souvent cette forme d'échec dans des installations où des « produits » personnalisés sont associés à des signes d'aliénation et de sédation. Et bien que Magor représente souvent de banals objets de consommation sous forme de séries, je voudrais montrer que certaines de ses sculptures ont le pouvoir d'invoquer des qualités spirituelles et des comportements rituels qui problématissent autrement leur statut de produits¹.

Chaque pièce de la série *Humidors*, 2004, présente les moulages en plâtre de deux mouffles de cuir. Ces accessoires ont été reconvertis, comme le titre le suggère, en contenant pour de vraies cigarettes, à côté de briquets — ajoutés là par commodité, bien sûr. Comme c'est souvent le cas dans le travail de Magor, l'ampleur de cette série suggère la fabrication à plus grande échelle. Toutefois, ces *Humidors* affichent des couleurs légèrement différentes, comme si leur auteur jouait avec un prototype potentiel, bien que voué à l'échec par manque d'attrait commercial². J'envisage alors la répétition des *Humidors* comme un signe de résistance, la réitération d'un

engagement envers la création habile et originale de ceux (et pour ceux) qui se battent pour vivre en marge, une donnée démographique dissociée du *modus operandi* de la plupart des mercaticiens. Selon moi, cette lutte est en partie représentée par la présence d'une drogue peu recommandable, la nicotine. Mais l'extérieur presque monochrome et très détaillé de ces œuvres porte des traces d'usure, dont des fentes et des marques de négligence. Ces signes de souffrance témoignent de l'isolement de ces objets (et sujets), qui évoluent à l'écart d'une forme traditionnelle de compagnie ou de système qui les liait antérieurement à des idéologies de conformité, comme la croyance aux choix de consommation libérateurs (ou libéraux) qui ne sont peut-être pas des choix du tout. Dans sa forme antérieure de vêtement d'hiver, la moufle offrait de la chaleur, mais elle sert désormais d'étui branché (à température contrôlée?) pour un dispositif d'administration de drogue.

Les œuvres de la série *Sleepers*, 1999, comportent toutes une tête de vraie poupée bien enveloppée dans un moulage en caoutchouc de silicone évoquant une couverture. Seuls les cheveux de la poupée sont visibles. Comme une bonne partie des œuvres de Magor, ces pièces allient des objets trouvés à des matériaux moulés. Étant donné leur nombre, elles semblent être le fruit d'une initiative — un effort constant — visant à développer un prototype (pour une sorte de jouet étrange) d'un intérêt mercantile douteux. Encore une fois, un éventail d'objets en apparence personnalisés est offert : les *Sleepers* possèdent des cheveux de couleur et de longueur différentes et présentent un assortiment de « couvertures » aux couleurs et textures diverses. Alors que certaines enveloppes affichent des tons de bleu et de jaune, d'autres sont plutôt blanches, avec des traces de rouge et d'orange. Mais les couleurs des moulages dégagent toutes une impression de détérioration matérielle (et corporelle) ou de

1 Les sculptures de Magor peuvent bien sûr être associées aux pratiques d'imitation ou de repositionnement de biens « ordinaires » ou de consommation de masse, qui sont à leur tour mis en marché par les galeries commerciales.

2 Le port de mouffles compliquerait le geste de fumer, voire le rendrait impossible. La grandeur des mouffles ajoute une certaine absurdité et étrangeté, ce qui est accentué par la quantité de cigarettes qui y sont stockées.

3 Voir John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Ready-made*, Londres, Verso, 2007, p. 30-32, 81-83.

4 Pour un commentaire éclairant, voir Harry Braverman, « Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century (1974) », New York, Monthly Review Press, 1998, p. 89. Il existe une édition française : Harry Braverman, *Travail et capitalisme monopoliste*, Paris, Maspero, 1976 [N.d.T.]. Voir également Sheila Cohen, « A Labour Process to Nowhere? », *New Left Review*, n° 165 (septembre-octobre 1987), p. 39.

négligence prolongée : les enveloppes sont sales et abîmées, et leur motif décoratif s'est peu à peu estompé — un autre signe de l'obsolescence des personnes et des produits, ou du fait que les sujets et les objets peuvent tomber en désuétude. Ils semblent en effet marqués par le déclin. Mais j'observe aussi des degrés d'entropie différents : le silicone se détériore parfois de manière déconcertante — étant donné les occupants, tout petits et vulnérables, qui y dorment paisiblement. Certains moulages sont en meilleur état que d'autres, mais ils s'accrochent néanmoins à une certaine forme d'intégrité : ils persistent en tant que symboles des modes de production ou de fabrication individualisés qui sont de plus en plus étrangers à notre monde.

Comme l'a observé John Roberts, le discours gestionnaire sur l'efficacité a entraîné, au cours des dernières années, une polarisation accrue entre les travailleurs et les dirigeants³. Bien que les compétences s'améliorent aux échelons de la supervision et de l'administration, les travailleurs, eux, n'en profitent pas : leur travail est dépouillé de son autonomie et de son caractère sensuel. De nos jours, la division du travail est de plus en plus fragmentée, et les processus sont réorganisés, ce qui permet au capital d'acheter les éléments de production séparément, meilleur marché⁴. Il est moins coûteux d'employer une main-d'œuvre abondante qui se consacre à une seule et même tâche plutôt qu'à diverses tâches qui impliquent des temps de transition et des rythmes de travail différents. Chaque progrès en matière de productivité — et d'automatisation — diminue le nombre de travailleurs vraiment productifs, parallèlement à la division et à la subdivision du travail, ainsi qu'à la fragmentation des autres tâches. En un sens, je dirais que Magor défend le concept de compétences variées — ou peut-être ce qu'il en reste — face à un système de gestion qui cherche à restreindre cette autonomie, à priver les gens de compétences artisanales et d'acquisition de connaissances, et à imposer une séparation entre les étapes de conception et d'exécution à l'étape de la production. L'approche répétitive de Magor — qui permet d'obtenir des résultats similaires sans être identiques, tout en évoquant une entreprise d'envergure — peut être interprétée comme l'expression de méthodes de fabrication élaborées et complexes, résultat d'une multitude de procédures et connaissances appliquées à des propriétés matérielles et formelles précises. Sa démarche engage donc un dialogue critique avec l'idéologie de l'efficacité. Il s'agit en partie d'une relation dialogique, notamment parce

que certaines parties ou surfaces des œuvres de Magor sont attrayantes — une quantité déterminée de choses qui peuvent être consommés sans difficulté. Magor incorpore des fragments d'objets préfabriqués : des cheveux lustrés de poupée, un morceau de chocolat *Toblerone* enveloppé, des cigarettes bien emballées, une jolie étiquette de vêtements — et les loge dans un tout complexe qui échoue (ou défaille) face aux rouages de la machine mercantile.

Tweed (Kidney), 2008, se compose d'une bouteille de whisky insérée dans le moulage d'un vêtement d'extérieur en laine, au fond beige strié de marques, de traînées et de taches de vert, de rouge et de bleu. Je me demande dans un premier temps comment il a été possible de rendre ces couleurs sur le plan technique, puis j'envise la surface comme un motif abstrait coloré qui refuse, en sa qualité d'objet de plâtre posé sur une table, d'être considéré comme une peinture sur toile (tissée) que l'on aurait pu accrocher au mur. Malgré l'immobilisme suggéré par le plâtre, l'intégration en saillie de « réels » produits de consommation — dont la durée de conservation est parfois limitée — génère une tension avec la notion classique d'objet précieux (beaux-arts). Je remarque alors que le terme *kidney* (« rein ») dans le titre attire l'attention sur l'endroit où la bouteille a été implantée, instaurant ainsi une forme de conscience corporelle : une incitation linguistique à imaginer que la veste est usée au point de porter définitivement l'empreinte de son utilisateur, ou peut-être au point de devenir un cadavre imbibé d'alcool. Ici, la bouteille — encore pleine d'un liquide ambré — est placée là où se trouverait le rein de la personne qui porterait la veste, établissant ainsi un lien entre ladite bouteille et une partie vulnérable de l'anatomie. Si je nourris une dépendance, mon corps peut devenir comme une carapace de plâtre, dénué de toute personnalité. Cela peut s'exprimer par

les étiquettes que d'autres me donnent (par exemple, « consommateur abusif »), ou encore par moi-même, toujours à la recherche d'une nouvelle dose⁵. Finalement, je pourrais en venir à ne plus me reconnaître moi-même, à devenir un Autre aux yeux des étrangers et de mes proches, une simple carapace de plâtre.

Le traitement des vêtements dans les séries *Tweed* et *Leather* n'est pas sans rappeler les tissus que Robert Rauschenberg intégrait dans les premières œuvres de sa série « Combine », comme *Charlene*, 1954. Dans le champ de cette composition relativement complexe, Rauschenberg met en évidence un sweatshirt tendu sur un panneau, telle une peau, et marqué de taches et d'éclaboussures qui évoquent subtilement les processus pulsionnels et libidinaux du corps. Comme l'a fait remarquer Graham Bader, l'incertitude, qui est un élément essentiel pour comprendre cette œuvre, allie timidement l'expérience matérielle et l'idée de confronter un autre corps. J'avancerais que les représentations de produits de consommation de Magor, qui déploient un mode d'assemblage semblable, permettent à l'artiste d'explorer le double statut du corps, à la fois substance charnelle (un lieu de désir qui peut être pénétré) et surface signifiante (un lieu qui appelle à être qualifié et expliqué) : de la même manière que les sujets sont appelés à être touchés, et les livres, lus. À cet égard, le concept de « peau mœbienne », de Jean-François Lyotard, est intéressant en ce qu'il décrit des surfaces constituées de multiples textures couvertes d'angles, de plis et de cavités, des détails qui revêtent une grande importance dans les pièces de Magor. Pour Lyotard, cette peau dépasse le schéma freudien qui repose sur une coupure radicale entre l'extérieur et l'intérieur — de même que le cadre lacanien, selon lequel le désir découle exclusivement d'un état de manque. Cette peau correspondrait plutôt à un corps « ouvert et étalé [...] comme si l'on

5 Pour une réflexion plus approfondie sur le thème de la dépendance dans l'œuvre de Magor, voir Sara Krajewski, « Outside the Comfort Zone », dans *Liz Magor: The Mouth and Other Storage Facilities*, Seattle et Vancouver, Henry Art Gallery et Simon Fraser University Gallery, 2008, p. 49-53.

6 Pour une excellente analyse, voir Graham Bader, « Rauschenberg's Skin », *Grey Room*, n° 27 (printemps 2007), p. 104-118. Voir également Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 2-3.

couperait la jambe d'un vieux pantalon à l'aide de ciseaux de tailleur⁶ ». Par conséquent, je choisis de ne pas réduire ma lecture des œuvres de Magor à un examen de leur iconographie figée de la perte. Les produits de consommation qu'elle propose expriment également l'espoir et la génération, comme des décors habités de corps inopinés et de personnages improbables, avec juste ce qu'il faut de composantes fragmentaires pour amener l'observateur à s'interroger sur ce à qui ou à quoi il a affaire.

Dans chacune des œuvres de la série *Leather*, une ou plusieurs vraies cigarettes sont mises en relation avec le moulage d'une veste et d'un chandail bien usés, appariés et pliés comme s'ils allaient être vendus, rangés ou glissés dans une valise. Le textile défraîchi se voit ici confier le rôle de réceptacle, destiné non pas à couvrir un corps humain, mais à contenir du tabac. Ces matières réaffectées — une veste devenue cendrier — me semblent réfractaires à la notion de productivité, affranchies en partie des formes de communication instrumentalisées, comme celles qu'emploie le marketing classique. Dans le cas de *Leather (4 cigs)*, 2008, le moulage d'un manteau gris boutonné a été piqué de mégots qui brûlaient peut-être au moment de leur insertion. Je fais soudainement le lien entre les opérations de moulage et de pénétration par un produit du tabac de forme phallique et la construction de la différence. Par ailleurs, je considère ces actions — notamment les perforations précises dans le plâtre — comme nécessitant une multitude de compétences, comme un processus de production complexe comportant plusieurs étapes —, rendu possible par l'accumulation de connaissances sur les matériaux et la forme — testé et accompli par Magor à maintes reprises. À mon avis, c'est l'absence de « porteurs » humains pour revêtir ces objets de plâtre, combinée avec ma constatation du contraste créé par la présence de vraies cigarettes, qui donne lieu à de telles interprétations, aussi subjectives soient-elles.

Puis, je réfléchis au fait que les pièces de *Leather* et *Tweed* sont des offrandes destinées à exprimer, ou en quelque sorte à incarner, des vœux. Elles peuvent donc être interprétées comme des produits au long pedigree. Selon la tradition, un ex-voto est une image ou un objet offert en remerciement d'une prière exaucée. Les offrandes votives, parfois des représentations sculpturales de parties du corps qui ont été guéries, peuvent signifier l'obtention d'une grâce divine ou témoigner d'une foi renouvelée

après une longue épreuve. En ce qui a trait aux œuvres de Magor constituées de vestes, la nature de ces maux demeure nébuleuse, mais je dirais qu'une série de rites préparatoires ont été soigneusement exécutés et dédiés à une personne mise à rude épreuve pendant une longue période, possiblement en proie à un désir néfaste envers la cigarette, l'alcool — ou pour le soulagement et le raffermissement d'une identité ou d'un corps en perpétuelle fluctuation. Dans leur évocation fragmentée d'organes et de peaux, les ex-voto de Magor pourraient refléter un processus de libération de soi à partir d'un état disloqué. Et sa démarche pourrait chercher à rendre compte de ces rituels répétés — de moulage, de juxtaposition, d'incantation — qui se sont révélés efficaces. Tout comme une veste, la maladie ou le désir néfaste pourraient, l'instant d'un moment, avoir été écartés.

Georges Didi-Huberman a analysé toute une série d'ex-voto retrouvés dans la cathédrale d'Exeter en 1943⁷. Disposés à proximité de la tombe d'un évêque, ceux-ci comprenaient de petites figurines, des fragments anatomiques et des masses (non-figuratives) de cire brute. Lorsqu'il s'agit de parties du corps, les zones douloureuses sont représentées. Mais les offrandes en cire non façonnée possèdent toutes, quant à elles, une signification profonde et intime. Malgré le fait qu'elles soient abstraites, elles sont dans le droit fil de la notion de signification secrète associée à une personne, à l'incarnation d'un individu. Ces représentations sommaires se trouvent à l'opposé du spectre par rapport aux portraits en buste qui fournissent des descriptions détaillées de personnages, tel un tout cohérent, facile à consommer. Selon Didi-Huberman, la cire, que l'on associait à la magie du mimétisme et à la notion de « gain temporel psychique », était appréciée notamment en raison de sa malléabilité et de sa capacité de transformation. Cette matière permet une forme de prolongement temporel à

partir du moment où le vœu est formulé : « La cire s'adapte plastiquement aux malheurs et aux prières, elle peut se transformer en fonction des symptômes et des désirs⁸. » La cire peut se faire chair, être comprise comme un matériau de désir — la chaleur des mains à elle seule lui confère la vie. La notion d'humilité « ascétique », que l'on peut associer à la non-figuration et à des plâtres aux subtiles allusions corporelles, n'est pas étrangère à la pratique de Magor. Pour l'artiste, l'ex-voto peut également prendre la forme d'un vœu et d'un désir personnel qui puise à même les aspects vulnérables et viscéraux du scénario votif : mon organe atteint, mes vêtements, etc. Ses « offrandes » donnent corps au temps psychique. Elles pourraient signifier un passage soudain de l'infortune au miracle. L'installation, dans l'exposition, pourrait être composée d'œuvres qui rendent grâce pour cette libération, des artefacts qui émanent d'un processus de transformation psychique. Il pourrait s'agir d'objets dotés d'une signification psychique, ce que suppose la façon dont ils sont présentés. Par leur consécration — après les avoir moulés et combinés à d'autres objets —, leur donateur indique qu'il ou elle les chérit et leur est reconnaissant. Toutefois, ces offrandes ne doivent pas nécessairement être des biens précieux ou de valeur au sens habituel. Il peut s'agir d'un vêtement, d'alcool, d'un animal, etc.

Puis je réfléchis à la façon dont les plateaux et les dessus de table de Magor — tous moulés en plâtre et combinés avec des biens de consommation — traduisent ces tensions entre le corps et l'esprit, entre l'offense et l'offrande, entre les allusions allégoriques à des comportements destructeurs et à des relations prometteuses empreintes de révérence et de respect. Je perçois dans ces éléments un glissement sémantique entre le statut de simples supports (soit des biens usuels) et celui d'autels où sont exécutés des rituels. Certains renferment des

7 Voir Georges Didi-Huberman, « Ex-Voto: Image, Organ, Time », *L'Esprit Créateur*, vol. 47, n° 3 (automne 2007), p. 7-16 ; et du même auteur, *Ex-voto: images, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006. Pour une analyse pertinente de la relation entre les ex-voto et les pratiques artistiques conceptuelles, voir Irene V. Small, « Believing in Art: The Votive Structures of Conceptual Art », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 55/56 (printemps-automne 2009), p. 294-307.

8 Didi-Huberman, « Ex-Voto: Image, Organ, Time », p. 9. [Notre traduction.]

9 L'étrange rapport symbolique qu'établit Gober entre les objets domestiques et le corps s'applique également à la pratique de Magor. Freud était persuadé que l'image de la maison et de ses composantes (escaliers, fenêtres, portes) en rêve symbolise, sous forme voilée, les désirs libidinaux d'une personne. Il est possible que nous ressentions de l'appréhension lorsque nous sommes confrontés à « quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement ». Si la survie de la « maison » en tant qu'institution de socialisation dépend du refoulement du désir et de la peur, alors les souvenirs rattachés à la maison, lorsqu'ils surviennent de manière involontaire, peuvent entraîner une impression d'étrangeté. Voir Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio-essais », p. 221-222. Pour des commentaires éclairants, voir Nancy Spector, « Robert Gober: Homeward Bound/Auf der Heimreise », *Parkett*, n° 27 (mars 1991), p. 80-89.

10 Pour une analyse pertinente, voir Hal Foster, « An Art of Missing Parts », *October*, n° 92 (printemps 2000), p. 128-156. Les remarques de Foster sur la façon dont Gober « soigne » l'image pour la matérialiser sont particulièrement intéressantes au regard de la démarche de Magor. Contrairement aux assemblages de cette dernière, les objets de Gober s'apparentent souvent à des ready-mades, mais n'en sont jamais. Tout comme dans le cas des œuvres de Magor, cependant, le ready-made est représenté, mais maintenu à l'état de référence : « La notion d'auteur n'est pas catégoriquement rejetée, elle est plutôt légèrement perturbée — juste assez pour devenir énigmatique. » [P. 132.] Par cette façon de travailler, l'artiste n'invente pas vraiment de formes, « il recrée des tableaux où le sujet n'est pas figé en ce qui a trait à l'identité, la différence et la sexualité. » [P. 134.] Les objets semblent parfois venir d'ailleurs, plutôt de lieux inconscients, ce qui encourage la spéculation. Que veut cet Autre ? Qu'est-ce qu'un objet sexuel pour moi ? Quel est mon genre ou ma sexualité ? À cet égard, notons que Magor et Gober ont exposé ensemble à plusieurs reprises.

objets vides (un cendrier, un emballage de friandise) dans leur chair de plâtre, mais ils présentent néanmoins des taches et des marques qui évoquent l'exécution répétée de sacrifices ou la consommation compulsive de produits potentiellement nocifs. À ces aspects s'ajoutent des fissures et des craquelures qui m'apparaissent également altérées, du fait de leur surprenante capacité à évoquer des fluides et des processus organiques, tout en symbolisant un éventail de notions allant de l'imprudence et du libidinal à l'intellectualisme et à la vigilance, de l'ignoble au spirituel, du profane au sacré en passant par le purement banal. Ainsi, lorsque j'examine leurs surfaces et leurs textures, je vois en ces supports d'étonnants symboles d'un soi fracturé et fragmenté, mais en perpétuelle quête de quelque chose (de quelqu'un) d'autre. Ces tensions rappellent en quelque sorte les figurations de portes et d'éviers de Robert Gober, qui représentent des états de vénération et de reproche, d'amour et de haine⁹. Elles contiennent des strates d'associations avec un corps consumé, ravagé ou épuisé — ou honoré et purifié. Gober se projette lui aussi dans des contextes faits d'autels et de tables de dépeçage, de souvenir et d'oubli, de dévotion et de destruction, mais d'une manière davantage ancrée dans une forme spécifique (catholique) de conflit spirituel¹⁰.

Ailleurs, Magor intègre des animaux, des créatures qui incarnent — avec une immédiateté et une intimité théâtrales — des glissements sémantiques entre les statuts d'être humain, d'animal et de bien de consommation. Le moulage d'un raton laveur le montre recroquevillé comme s'il dormait, mais l'alignement volontaire et régulier de ses membres — tête, mains, pattes et queue fortement rapprochées — suggère une intervention humaine et même une certaine manipulation rituelle. Les pattes sont délicatement disposées les unes sur les autres. Mais *Racoon*, 2008, comporte également un plateau, des friandises et un bol, lesquels se trouvent sur un bout de tissu moulé. Les courbes du dos et de la tête du raton laveur font soigneusement écho à celles du plateau. Et on discerne des poils isolés qui émergent çà et là du plâtre. Outre ces détails réalistes étonnants, j'observe qu'une partie du pelage présente un aspect pictural. Les zones blanches et abstraites sur le ventre et dans le dos du raton laveur contrastent avec les extrémités — le museau, le bout de la queue, les coussinets de ses pattes — reproduites dans les moindres détails, avec des accents charbon. Et pourtant, le tout reste essentiellement

dans un registre monochrome, du blanc au gris. La gamme de couleurs restreinte évoque une forme de nivellement lié à la technique du moulage — en tant que procédé de reproduction, ce que la présence de reluisantes friandises non moulées bleues et argentées, dispersées dans un bol et près de la tête du raton laveur, rend d'autant plus manifeste. Puis il m'apparaît que le processus de travail de Magor — qui fait appel à des impressions et à des manipulations complexes — vise à réanimer des corps, tant humains que non humains. Ce processus peut être interprété en rapport avec les rituels qui servent à invoquer le surnaturel. Bien sûr, il est habituel aujourd'hui de converser avec des images et des objets (par exemple, des écrans) comme s'il s'agissait de corps vivants, et de les accepter à la place de corps réels. Dans une certaine mesure, cette pratique provient des sociétés archaïques qui associaient des images aux êtres qui avaient quitté le monde des vivants, qui n'étaient plus présents dans leur corps ou qui demeureraient dans les limbes¹¹. Certaines communautés de culte ressentaient le besoin de consacrer ou d'oindre certains objets — comme des animaux, des aliments ou des biens usuels, tels des plateaux et des vêtements ayant un lien avec le défunt — dans le but de les réanimer : ces pièces étaient conçues par un artisan, mais consacrées par un prêtre ou un chaman qui les convertissait en véhicules dotés du pouvoir de transmettre des images de l'au-delà.

Puis il me vient à l'esprit que le *Racoon* pourrait figurer le repos. Il peut être envisagé comme une composante d'une stratégie matérialiste favorisant une résistance contemplative face aux impératifs économiques et culturels oppressants qui s'opposent de plus en plus à toutes les formes de repos, en particulier celles qui ne dépendent pas des réseaux numériques. Comme l'a fait valoir Jonathan Crary, le sommeil est aujourd'hui perçu comme « la figure d'une

subjectivité sur laquelle le pouvoir n'a que peu de prise et comme un état qui, finalement, ne peut être instrumentalisé ou contrôlé de l'extérieur — qui élude ou contrecarre les exigences de la société de consommation globale¹². » Les animaux semi-conscients ou inconscients de Magor illustrent un état chancelant entre la vulnérabilité et la confiance, entre l'exposition et la prudence. Ils évoquent la relation entre la protection d'autrui et l'insouciance vivifiante que peuvent procurer de longues périodes de repos et de sommeil. Il est intéressant de considérer la position polémique de Crary au sujet des régimes de personnalisation et d'autodétermination numérique en relation avec la démarche sculpturale de Magor :

Toute nouveauté technologique apparente conduit à une plus profonde acceptation par l'individu de sa dépendance envers des occupations totalement réglées ; c'est aussi une augmentation du nombre de points sur lesquels l'individu est inséré dans l'application de nouveaux systèmes et tentatives de contrôle¹³.

Les scintillantes friandises éparpillées autour du raton laveur endormi symbolisent à mes yeux ce monde de consommation et de circulation immatérielles et effrénées — carburant aux calories vides, en quelque sorte — qui repose sur l'accélération de la production de nouveauté et sur la perte corollaire de mémoire collective et de conscience historique. Crary observe que, de nos jours, nous sommes conditionnés à éviter ou à exercer avec modération toute activité où le temps consacré ne peut être optimisé à l'aide d'une interface et à ce qui s'y rapporte. Le monde 24/7 requiert le maintien stratégique de l'illusion de choix et d'autonomie, l'un des fondements du système d'autorégulation planétaire¹⁴. Les produits médiatiques actuels sont des ressources qui doivent être activement gérées, manipulées, échangées, vérifiées, archivées, recommandées ou « suivies ». Toute activité de visionnement

11 Pour une analyse fascinante, voir Hans Belting, « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology », *Critical Inquiry*, n° 31 (hiver 2005), p. 302-319.

12 « [...] a figure for a subjectivity on which power can operate with the least political resistance and a condition that finally cannot be instrumentalized or controlled externally — that evades or frustrates the demands of global consumer society. » Jonathan Crary, *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Londres, Verso, 2013, p. 36. [Notre traduction.] Il existe une version française de cet ouvrage : *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, traduit par Grégoire Chamayou, Paris, La Découverte, 2014 [N.d.T.].

13 « Any apparent technological novelty is also a qualitative dilation of one's accommodation to and dependence on 24/7 routines; it is also part of an expansion in the number of points at which an individual is made into an application of new control systems and enterprises. » *Ibid.*, p. 43. [Notre traduction.]

14 *Ibid.*, p. 56.

offre de nombreuses options d'actions simultanées et interruptives de choix et de commentaires. Ce système est tributaire de la normalisation de la notion d'interface continue — laquelle cherche à établir une relation continue avec l'écran illuminé, qui sollicite constamment l'attention ou une réponse. Du fait qu'elles intègrent des figures de détente et de repos indubitablement issues de lentes manipulations manuelles, et bien que la présence d'objets trouvés ou bon marché y ajoute toujours une certaine complexité, les œuvres sculpturales de Magor critiquent l'idée même de « s'exprimer » rapidement, ou de façon claire et efficace, même dans la plupart des messages promotionnels. Elle jette les bases qui me permettent de tenter une affirmation spéculative dans ces contextes hégémoniques d'accélération. Son approche basée sur l'assemblage m'offre la possibilité de façonner des temporalités et des durées singulières qui — notamment en raison de leur lenteur — résistent en partie aux systèmes et aux économies de contrôle fondés sur des modes de production accélérés. C'est pourquoi la circulation autour des installations sculpturales de Magor permet une forme de désengagement réparateur, qui témoigne d'une foule d'habitudes et de gestes spéculatifs intrinsèquement incompatibles avec le capitalisme actuel — lequel opère désormais à toute heure du jour et de la nuit, nous poussant à l'activité constante et compromettant ainsi certaines formes de communauté et d'expression politique.

[Traduction de Nathalie de Blois]

« The Unclean Life » et l'ascèse intramondaine – Une lecture des sculptures de Liz Magor



Une méthode pour endormir les enfants consiste à les envelopper dans une couverture ou un châle comme dans un cocon. Cette tradition de « l'emballage » est le propre de nombreux peuples primitifs ; elle a comme but de laisser dormir les bébés tranquillement et de les protéger d'une sur-stimulation des sens à leur réveil, grâce à un lange serré. Dans les cultures occidentales, cette méthode a également été appliquée jusqu'au milieu de siècle dernier, et elle est revenue à la mode aujourd'hui, quoique des critiques perçoivent dans cette pratique d'immobilisation une entrave contraignante. Liz Magor a créé une série de sculptures intitulée *Sleeper*, 1999, qui, de par leurs formes, nous font penser à cette idée de l'emballage. Il s'agit d'objets plutôt longs, en silicone, de la grandeur de jeunes enfants endormis, à l'extrémité desquels des têtes de poupées et leur chevelure restent en grande partie invisibles. La tête fait référence à un corps caché à l'intérieur, mais qui n'est pas présent physiquement puisqu'il s'agit d'un moulage sculptural creux¹.

Ces œuvres éveillent l'empathie, cependant ce sentiment de solidarité reste confus pour plusieurs raisons. La perception visuelle qu'on en a n'entre dans aucun champ d'expérience ni de connaissance. Dans la salle d'exposition, on les place surtout en tant qu'objets autonomes, à même le sol, ou plus rarement sur une planche. Bien qu'ainsi, dans le premier cas, ils paraissent singuliers et sans contexte, ils évoquent chez le visiteur des espaces sociaux définis. Est-ce que Magor se réfère à la société canadienne de la fin des années 1990, aux rôles de la femme, des enfants ou des itinérants ? Ou s'intéresse-t-elle plus à la forme qu'au contenu ? L'ambiguïté de l'interprétation déclenche chez le spectateur un mélange d'affection et de distance qui sera examiné ici plus en détail.

La question de la connotation sociale

Des sculptures à connotation sociale se retrouvent dans plusieurs groupes d'œuvres de Liz Magor. Pensons par exemple à l'objet peu élevé *Double Cabinet (Blue)* de 2001 qui est également placé sur le sol et consiste en un moulage de deux piles de serviettes. D'un côté, on voit des serviettes couleur rouille et bordeaux, soigneusement empilées ; de l'autre, la pile se révèle creuse. Dans l'ouverture, on voit 22 bouteilles de gin pleines. Dans ce contexte, les serviettes imitent — selon une interprétation possible — la fonction des sacs de papier brun tels qu'on les utilise en Amérique du Nord afin de camoufler la consommation d'alcool dans l'espace public. Pourtant ici aussi, l'objet est exposé sans autres références et dégage par là une étrange distance par rapport à son entourage. L'interprétation du contenu appartient uniquement au spectateur. Magor joue avec la simple lecture superficielle, mais aussi avec le « mensonge » qu'elle contient, comme elle l'appelle elle-même :

Je m'intéresse à la manière dont les moulages ne disent la vérité qu'en surface, c'est-à-dire

seulement en apparence, et j'emploie diverses tactiques concrètes afin de soutenir cette apparence. Comme si, en plus d'un sujet manifeste, la sculpture était une contradiction contenant en elle-même une vérité apparente et un mensonge matériel².

Au milieu des années 1980, le conservateur suisse Jean-Christophe Ammann qualifiait les œuvres qui n'avaient de référence ni à leur public ni à leur époque ou à leur contexte spatial et social, de « tombées du ciel³ ». Cette description me semble assez adéquate pour les œuvres de Liz Magor. L'artiste en réfère visuellement à des contextes sociaux, mais elle ne situe pas les objets comme narration. Ignore-t-elle l'intention de l'art des années 1990 d'être plus qu'un succédané de l'industrie de la culture ? Elle évite une localisation claire et nette de ses œuvres quand elle donne des entrevues. Et pourtant, elle thématise les problèmes quotidiens d'une grande ville, d'une part dans son langage plastique, et d'autre part dans l'absence de contexte voulue de ses œuvres ; et elle transfère ces problèmes de manière subliminale dans la salle d'exposition. Les descriptions concernant les œuvres de Magor exposent assez souvent le fait qu'elles déclenchent un malaise chez le spectateur et le laissent en même temps sur sa faim⁴. Qu'est-ce que le vide entre la non-compréhension et le potentiel affectif des œuvres a comme effet ?

Forme et contenu

Une petite rétrospective : depuis les années 1970, le travail de Magor s'intègre dans différents axes thématiques de manière très autonome. L'artiste participe aux discussions formelles à l'égard des sculptures et installations de son époque et garde en même temps ses distances. Elle prend souvent position :

Je ne suis pas conceptuelle [...]. Je dis, "oh, j'ai ce matériau avec telles caractéristiques. Je vais explorer ses caractéris-

1 Liz Magor, dans un courriel à l'auteure daté du 9 février 2016.

2 *Ibid.*

3 Le terme de « Drop Sculpture » relié à cette idée était utilisé spécialement dans le débat à l'égard de l'occupation de l'espace public dans les années 1980 et 1990. Cf. Jean-Christophe Ammann, « Plaidoyer pour un art dans l'espace public », *Parkett*, n° 2 (1984), p. 6-35, p. 6.

4 Par exemple, Céline Kopp, « Are We Looking at Dead Birds? », dans Liz Magor. *The Blue One Comes in Black*, Marseille et Milan 2015, p. 10.

5 Sky Goodden, « These Are Not Ideas; These Are Things : A Conversation with Liz Magor », *Momus*, 13 novembre 2015, <http://momus.ca/these-are-not-ideas-these-are-things-a-conversation-with-liz-magor/> (téléchargé le 1^{er} déc. 2015).

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 Cf. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus (L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme)*, édition complète, Munich 2004 [1904, 1920], chap. : « Askese und kapitalistischer Geist » (« Ascèse et esprit capitaliste »), p. 182-202.

tiques et voir ce qui, pour le moment, est invisible dans son comportement." [...] Ce ne sont pas des idées, ce sont des objets. Je suis complètement contre les idées⁵.

Ainsi elle répond de façon convaincante à la question précédemment posée de l'absence de mise en contexte des objets. Parallèlement à son intérêt pour de telles discussions formelles sur les méthodes de production, Magor traite de sujets sociaux dans ses œuvres. Dans la série *Sleeper* et dans *Double Cabinet*, elle aborde les problèmes des civilisations occidentales et des thématiques sociales, en gros ; plus précisément la relation entre individu et société. Avec une attitude nonchalante, elle thématise aussi les revendications féministes en utilisant dans de nombreuses œuvres des matériaux qui sont traditionnellement associés au féminin, comme par exemple des textiles dans la série *Being This*, 2012, ou des objets de la maison dans *Provincial Sideboard*, 1993. Magor ne s'attache pas à des détails ou à des principes ; elle renforce plutôt l'évidence de son approche par la négation verbale de thématiques typiquement féminines. Pour donner un exemple, on peut mentionner son opinion par rapport à « la maison et le foyer » — anciennement le lieu le plus typique pour la femme selon l'imaginaire social, comme elle l'explique dans l'entrevue citée précédemment : « La maison : ce n'est pas une notion douloureuse, c'est juste du travail⁶. » L'intérêt de Magor se concentre surtout sur les petits changements perturbateurs de la vie d'une personne et sur ce qui irrite la psyché humaine et crée des peurs. Elle fait la remarque suivante :

Je m'intéresse aux traumatismes qui n'attirent pas l'attention, qui sont plutôt des irritants, de petites anxiétés [...]. Il y a une entropie et une destruction générales à l'œuvre dans votre vie. Ce n'est pas que votre toit soit en train de s'effondrer, mais il y a beaucoup de choses dont vous êtes responsable et cela échoue. Une humiliation constante. L'échec de tout cela⁷.

D'où vient l'intérêt de thématiser cette peur constante, le petit échec, le sentiment de ne pas suffire ? Quel arrière-fond social Magor remet-elle en question ?

L'ascèse intramondaine

Une porte s'ouvre lorsque l'on regarde le rôle de l'éthique protestante dans la société occidentale — surtout en Amérique du Nord. La piété protestante est connue pour sa sécularité — Max Weber l'associe à l'*idéal-type* de « l'ascèse intramondaine⁸ ».

Elle ne cherche pas un espace pour le sacré institutionnellement délimité et renonce aussi à la contemplation mystique. Le lieu déterminant de l'exercice de la foi protestante est la vie quotidienne et le fait d'agir activement dans ce monde⁹. C'est pourquoi la valorisation de ce qui n'est pas spectaculaire et du quotidien fait intégralement partie d'une conduite idéale de la vie : chaque acte est soumis à une autodiscipline. On décide de renoncer à l'oisiveté, tout en contrôlant continuellement le soi, l'esprit et le corps. La piété protestante est accompagnée d'une rationalisation parfaite de la conduite de la vie. Tout pathos, émotion, pulsion, aussi bien que la sensualité, sont exclus. En 1904, Max Weber décrit cela dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* comme suit : « On ne dit pas encore comme [Benjamin] Franklin, que "le temps, c'est de l'argent", mais la phrase a pour ainsi dire une valeur au sens spirituel. Le temps est infiniment précieux parce que toute heure perdue est soustraite au travail consacré à la gloire de Dieu¹⁰. » Ce serait répréhensible de se reposer sur ses possessions, de jouir de sa richesse avec comme conséquence l'oisiveté et le désir charnel, et de se laisser détourner de son aspiration à une vie « pure ». Ce ne sont pas les loisirs et le plaisir, mais seulement le fait d'agir qui servirait à accroître Sa gloire, selon la volonté de Dieu. Des pertes de temps à cause de la sociabilité, du luxe, et même du sommeil en comparaison de sa nécessité pour la santé (six à huit heures maximum) seraient blâmables. Le travail discipliné fonctionnerait comme un moyen ascétique prouvé depuis toujours. Selon Weber, il est le « remède » préventif spécifique pour toutes les tentations que le puritanisme résume sous le terme de « unclean life » (vie impure)¹¹.

Le lien structurel avec le travail et les méthodes de production du fordisme

Dans la contemplation de l'art de Liz Magor, il

n'y a pas de loisir. Elle met en relief le non spectaculaire et quotidien protestants, justement pour attirer l'attention sur la fragilité du « clean life ». Magor montre tout ce qui ne correspond pas à l'*idéal-type* de l'ascèse intramondaine. Ses œuvres n'étudient pas le luxe ou les possessions, mais ce qui peut avoir lieu à côté, ou même en dehors de l'activité rémunérée, comme par exemple le sommeil dans la série *Sleeper* (l'association d'un jeune enfant qui dort avec un lieu ouvert est angoissante ; ou bien avec le fait de boire, mal vu dans le protestantisme). Cette interprétation concernant le contenu trouve son pendant dans l'intérêt de Magor pour l'existence propre des objets, leur matérialité, la forme de leur production et la manière dont ils sont perçus par le spectateur. Elle prend la thématique du travail et essaie de tester l'idée de production de masse industrielle au regard de méthodes de production différentes et de leurs projections rationalisées¹². Elle réalise cela aussi bien par le choix des techniques qu'elle utilise, le moulage ou la *ready-made*, que par le contenu, lorsqu'elle thématise l'héritage matériel de la société. Dans une œuvre de jeunesse datant de 1980, intitulée *Production*, elle représente l'idée de production de masse de manière exemplaire. Elle montre un site produisant des briques à partir de papier recyclé. On voit les éléments d'une usine : la machine qui forme les briques et les briques empilées. Dans des œuvres ultérieures, c'est la forme du moulage qui évoque l'idée de production de masse. Une forme de production industrielle est utilisée pour la fabrication d'une pièce unique. L'artiste s'intéresse également à des marchandises de masse recyclées et usagées, par exemple dans une série d'œuvres faites de couvertures de laine comme *Eatonia*, *Laurentian/Woolmark* et *Maple Leaf*, 2011. Elle a fait nettoyer de vieilles couvertures et met en relief les endroits usés, par exemple en encerclant les trous de mites d'un fil coloré. Les couvertures sont ensuite

9 « Chaque action au service du prochain, même la plus petite, selon les critères de différenciation de la communauté répartie en classes, a la dignité religieuse de servir Dieu, tout comme une prière ou une action en apparence particulièrement sacrée. » Friedrich Wilhelm Graf, *Der Protestantismus. Geschichte und Gegenwart* [Le protestantisme. Passé et présent], Munich, 2006, p. 80. [Notre traduction.]

10 Weber, *Ethik op. cit.*, p. 184. [Notre traduction.]

11 En référence au présent qui n'est plus marqué par l'ascèse, mais plutôt par l'hédonisme, on voit aujourd'hui différemment le lien entre capitalisme et culture. Flexibilité, créativité, interconnexion et orientation vers des projets sont les nouveaux mots-clefs du capitalisme présent. Ce modèle d'un capitalisme de réseau, proposé par les sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello, ne sera pas davantage exploré ici. Cf. Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris 1999.

12 Dans la théorie des sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello, cette phase est appelée « deuxième esprit » du capitalisme qui prend historiquement forme par réaction à la critique sociale entre les années 20 et 70 du XX^e siècle. C'est l'époque où la production de masse du fordisme se déploie entièrement. Cf. Boltanski, Chiapello, *Esprit*, op. cit.

13 « La culture du sentiment était influencée de façon massive par le déploiement d'attitudes marquées par le protestantisme qui visaient entre autres la restriction de toute expression sentimentale spontanée. L'amour était rendu intime et ainsi retiré de la sphère publique ; le deuil était ritualisé et l'agressivité était civilisée ou supprimée. » Friedrich Wilhelm Graf, *Der Protestantismus*, Munich, 2006, p. 86. [Notre traduction.]

14 Goodden, *Not Ideas*, art. cit.

15 Graf, *Protestantismus*, op. cit., p. 88. [Notre traduction.]

exposées sur des cintres, en partie encore enveloppées dans le plastique protecteur du nettoyeur. Ainsi, elles obtiennent non seulement une deuxième vie en défiant la société de gaspillage, mais elles sont aussi individualisées par les applications, reçoivent une sorte d'âme et ont un effet d'empathie. Cette série contraste avec les *ready-made*, également utilisés par Magor dans ses œuvres — des biens de consommation produits industriellement tels des canettes de bière, des cigarettes, de petites bouteilles de whisky ou des papiers de bonbons.

Le renoncement à des règles sociales : « The unclean life »

En dernier lieu, il y a les bienfaits du plaisir, qui font oublier pour quelques instants la rationalité du quotidien et renoncer à l'autodiscipline. C'est à cause d'eux, selon les discours vertueux de l'Angleterre victorienne et en Amérique du Nord, que l'on se détournait de la forme d'expression la plus essentielle à une foi vécue — le combat contre les dangers de la dépendance et de l'alcoolisme¹³. Liz Magor, marquée par l'environnement fortement protestant de Vancouver, attire l'attention dans ses œuvres sur cette zone de tension entre le contrôle émotionnel et la face cachée du capitalisme. Le protestantisme, en raison de son éthique draconienne et ascétique de renoncement et de travail ainsi que de l'obsession de continuer sans relâche à accumuler et réinvestir les profits, a été tenu pour responsable de l'échec du capitalisme. Les œuvres *Double Cabinet (Blue)* et *Carton II*, 2006, traitent du danger de la dépendance de façon très claire. *Stack of Trays*, 2008, montre également des restants d'une consommation d'alcool et de cigarettes. *Tweed (Kidney)*, créée en 2008, est la forme moulée d'une veste pliée, dans le dos de laquelle une découpe dans le tissu laisse apparaître une bouteille de whisky. Ces œuvres semblent être des vestiges d'une époque où l'on pouvait encore fumer à l'intérieur ou rappellent des milieux sociaux auxquels nous n'avons peut-être pas accès. Ces représentations n'expriment pas de mélancolie ; elles sont, comme l'écrit Magor elle-même, des « choses¹⁴ » et donc des auto-affirmations d'une possible réalité. De cette façon, Magor semble démontrer que l'éthique du passé est toujours vivante car au XIX^e et au début du XX^e siècle, « celui qui menait une vie dissolue, qui n'était pas fiable, qui contractait des dettes et faisait finalement faillite, était non seulement perçu comme ayant économiquement échoué, mais était exclu en tant que pécheur responsable par lui-même de son échec et de sa déchéance sociale¹⁵. » Beaucoup de ces valeurs sont

encore aujourd'hui implicitement ancrées dans la mémoire culturelle des sociétés (protestantes) et sont, la plupart du temps, inconsciemment reproduites¹⁶. Les œuvres de Magor utilisent la répétition continue de schèmes sociaux et mettent sous les yeux du spectateur sa propre peur de l'échec en société. C'est du moins une lecture possible de la série d'œuvres de *Sleeper* — le fait de dormir dans l'espace public. Car celui qui perd son chez-soi, perd la plupart du temps aussi son réseau social. Cette perte de relations et de proximité est surtout visible au travers de l'image du jeune enfant « déplacé ». Il en est de même pour une consommation d'alcool démesurée, comme le suggère l'œuvre *Double Cabinet (Blue)*. Magor évoque chez nous un malaise vis-à-vis d'objets autonomes parce qu'elle en fait notre miroir et nous renvoie ainsi à notre propre interprétation. Cela ne vaut pas seulement pour le décodage individuel des œuvres, lequel est essentiellement un acte cognitif, mais aussi pour nos expériences esthétiques dans un sens plus restreint. Magor jette littéralement ses thématiques ou « choses », comme elle le dirait, à nos pieds, soustraites au temps et sans référence claire. Au moyen de tout un héritage social, elle montre le danger de l'isolement du sujet et donc du détachement des règles sociales et des réseaux communautaires¹⁷.

(traduction de Margit Reimer)

16 Dans leurs recherches, Aleida et Jan Assmann ont développé le terme de la « mémoire collective » en rapport avec un modèle de mémoire théorique. Cf. par exemple « Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität » (« Mémoire collective et identité culturelle »), dans Jan Assmann, Tonio Hölscher (dir.), *Kultur und Gedächtnis, (Culture et mémoire)*, Francfort-sur-le-Main, 1988, p. 9-19.

17 La singularisation du sujet est dans l'éthique protestante aux antipodes du rattachement du capital à l'institution sociale de base de la famille. Le protestant devrait travailler aussi bien pour le petit que pour le plus grand bien de la communauté. Dans ses aspects « durs » et fondamentalistes, le protestantisme offre une conception du monde résistant aux crises avec un schème clair d'une bonne conduite de vie. Cf. Graf, *Protestantismus, op. cit.*, p. 89.

Actes sculpturaux

À propos de l'actualité de l'œuvre sculptural de Liz Magor



Liz Magor représente une tradition sculpturale étroitement liée à la réalité sociale, reprenant des événements contemporains et réfléchissant à sa propre implication. Ses mondes d'images, hautement psychologisés, se révèlent aujourd'hui productifs pour une jeune génération qui manifeste de plus en plus de considération pour son œuvre. Ses travaux sont le théâtre de discussions à propos des matériaux, de questions par rapport à l'objet et à l'espace, et qui non seulement se répètent dans l'art sculptural contemporain dans son rapport avec le virtuel ou bien à partir du virtuel, mais traitent intensément d'une ontologie de l'ordinaire.

L'œuvre de Liz Magor déclenche des discussions par rapport à des « déclarations ironiques, légères, précieuses de l'art dans l'usage, dans le quotidien, dans le monde de la récupération, dans les marges de manœuvre entre autonomie et fonction¹ », l'alternance entre « High » et « Low ». Très tôt, elle s'intéresse à des objets ordinaires, grâce auxquels elle montre des changements dans le monde : des processus de transformation qui s'expriment à travers les matériaux et qui communiquent.

Des moulages de vêtements, des cadavres d'animaux, des substances provoquant une dépendance ainsi que des objets de consommation et de ménage en grande variété se présentent d'une manière allégorique. Des mondes s'ouvrent, s'étendant des contextes mentaux, ou concrets, au monde de la consommation et du commerce de détail ; des espaces privés pleins de désirs aux salles de musées qui sont socialement cautionnées et qui, à leur tour, suivent un autre ordre. Ce faisant, Magor utilise des matériaux qui sont transformables ou qui sont arrêtés dans leur possible transformation par l'intervention artistique ultérieure, sans pour autant cacher la source de ce flux : des textiles rencontrent du latex et du silicone, des objets de plâtre polymérisé, des branches, du bois. Chacun de ces matériaux est connu et déclenche une certaine émotion chez le spectateur. Leur utilisation varie entre des œuvres de grand format et de petits travaux intimes. Chaque matériau semble développer sa propre intelligence, évoquant chez le spectateur un sentiment sans équivoque de contact et de corporéité. La présence tactile d'œuvres auxquelles il est interdit de toucher semble être provocatrice. Leur force d'expression se développe par le fait que la distance entre le spectateur et l'objet n'a justement pas été franchie et qu'elle devient le lieu légitime de la perception. C'est ainsi que la réception entre en jeu :

Ainsi cette œuvre tente de représenter la différence entre l'œuvre d'art en tant que telle et l'œuvre d'art dans un environnement dans lequel on ne peut la reconnaître. L'œuvre dans son ensemble remet ainsi en question la création d'une œuvre d'art et montre les circonstances dans lesquelles elle pourrait être considérée — et son identité, mal comprise².

Les êtres humains n'apparaissent jamais directement dans les œuvres de Magor ; ils sont cependant toujours présents de par

l'élément psychologique. Dans l'espace entre l'objet et sa propre corporalité se crée alors un sentiment d'absence qui veut être nommé dans l'exposition. La sculpture devient ici une métaphore sociale et épistémologique, ou un modèle qui ouvre des espaces de tensions, en thématissant justement la fragilité humaine. Derrière se trouve une exigence artistique qui refuse de manière critique, émancipée et réflexive, d'être instrumentalisée par le monde du musée. Ce qui prime ici, c'est d'exercer une perception et une manière de connaître qui, à l'opposé de l'avant-garde classique, ne visent pas la vie totale, mais les conditions et devoirs de la vie sociale afin d'atteindre une efficacité ici et maintenant.

Matériaux

Chez Liz Magor, l'objet peut changer de statut à n'importe quel moment : l'œuvre et le produit de consommation, l'art et la vie, sont clairement séparés dans leur fonction et dans un contraste chargé de tensions. Ainsi une certaine distance est créée, qui engendre un effet de distanciation, et en devient productive. Ce moyen d'une singularisation dans l'espace d'un traitement spécifique des matériaux et l'expérimentation de « nouveaux » matériaux plastiques sont des éléments rendant fructueuse la réflexion sur les tendances les plus récentes de la sculpture. Au cours des dernières années s'est ouvert dans l'art contemporain un débat sur les matériaux qui semble nouveau, mais qui est ancré de manière généalogique à l'ensemble du xx^e siècle. Jörg Heiser résume la discussion comme suit :

De gros morceaux de bœuf, fraisés à l'aide d'un scanneur 3D à partir de marbre de Vérone, drapés sur des rampes d'aluminium. Des bouteilles d'eau, déformées par la chaleur, couchées sur une table lumineuse comme de prestigieux sacs à main. Des images vidéo qui montrent des claviers d'ordinateur couverts de vomis (coupure),

1 Manfred Schneckenburger, « documenta und Diskurs », dans *documenta 8*, vol. 1, Kassel, 1987, p. 16.

2 Philip Monk, « Liz Magor », dans *documenta 8*, vol. 2, Kassel 1987, p. 156.

3 Jörg Heiser, « Die Kunst der digitalen Eingeborenen » (« L'art des indigènes informatisés »), *Deutschlandfunk.de*, collection *Netzkultur (Culture réseautée) (2/5)*, http://www.deutschlandfunk.de/post-internet-art-die-kunst-der-digitalen-eingeborenen.1184.de.html?dram:article_id=304141, 11.01.2015

4 *Idem*.

5 Cité d'après <http://www.fridericianum.org/exhibitions/speculations-on-anonymous-materials>

ensuite un type en costume intégral de renard avec des cordes en cuir sado-maso qui saute, assis sur un gros ballon³. Toute une génération d'artistes prend le matériau de son œuvre sur Internet. C'est la réalité devant laquelle ils se trouvent et qui correspond à leur propre vie quotidienne. Les artistes du *Minimal Art*, de *l'Arte Povera* ou bien Liz Magor n'ont pas agi autrement. Pour la génération plus jeune, le monde illusoire du *World Wide Web* a des conséquences concrètes, réelles et qui sont montrées⁴.

La jeune artiste Pamela Rosenkranz dit, par exemple, qu'il « est plus intéressant de parler des matériaux qui déterminent l'œuvre que de l'identité de l'artiste⁵... » Rosenkranz travaille par rapport au corps humain, mais elle le remet en question. Au centre de ses œuvres, il y a des vides intentionnels — absences non seulement physique, mais aussi mentale à travers lesquelles elle se représente un corps et esprit à la fois concret et subjectif dans ses œuvres de manière d'autant plus claire, paradoxalement. Chez Liz Magor qui, tout comme la jeune artiste suisse, est qualifiée d'artiste travaillant de façon conceptuelle, les sculptures renvoient presque toujours à ce qui est d'abord corporel, comme un phénomène de proximité et peut-être aussi d'intimité. Elles confrontent le spectateur avec une trace suggérant le corps, justement parce que ce dernier paraît déjà perdu, déclenchant ainsi un besoin de restitution, du fait de sa commercialisation ou de son abolition. À la perte de la grande utopie universelle dont il faut faire le deuil depuis les années 1980, Magor oppose le potentiel des petites utopies individuelles. Il s'agit de l'idéal d'une fusion de l'art et de la vie, transmis par la nostalgie d'une réalité des corps et d'un doute à ce sujet. Cela transparait dans toute l'histoire de l'art depuis la modernité classique et trouve toujours de nouvelles formes. Cependant Pamela Rosenkranz doit — contrairement à Magor — traiter différemment l'intimité, puisque celle-ci est désavouée à cause d'Internet et de ses réseaux sociaux. Le privé et le public sont étrangement mêlés. De là s'impose la nécessité de les différencier.

Un cadavre d'animal, en tant qu'objet abject, devient chez Liz Magor le contre-projet d'une superficialité scintillante, distancée et désincarnée. Alors que les utopies d'aujourd'hui traitent de la libéralisation des échanges commerciaux qui ont un effet corrupteur sur le consommateur, des batailles matérialistes

du beau monde de la marchandise et du poids des grandes valeurs de production, avec les moyens reliés à ces mêmes valeurs, chez Liz Magor, ce sont les à-côtés, les choses d'une moindre valeur qui occupent le devant de la scène, celles qui parlent de matériaux et de matérialité, de consommation et d'oralité. Dans *Study for a Farce*, 2012, les matériaux ne symbolisent pas seulement la qualité théâtrale des vêtements, mais aussi le faux et le manque de fiabilité présent dans l'acte de la représentation. Chez Rosenkranz, en revanche, on trouve toujours un élément d'imitation de la texture d'un matériau par un autre, quasiment comme un « fake ». Comment peut-on, par exemple, imiter la surface lisse de l'eau ou d'un liquide de manière sculpturale, comme dernièrement dans l'œuvre *Our Product*, 2015, exposée à Venise au Pavillon de la Suisse ? Ici aussi, une référence matérielle est produite, que l'on ne peut pas saisir par l'intellect uniquement. L'installation jette des ponts fugaces entre l'homme et ses réalisations, entre la nature et la culture. En fin de compte, pour les deux artistes, ce qui compte, c'est la signification des choses par rapport à l'homme. Et cet espace, la tension entre les choses et le spectateur, remet en question le postulat esthétique de beauté, de vérité et d'exigence de totalité qui était propre à la sculpture jusqu'à la modernité classique.

Ainsi s'expriment forcément des critiques et de la distance vis-à-vis d'une quelconque exigence dogmatique, et même les créateurs de mondes alternatifs sont obligés de réfléchir au fait qu'il n'y a pas seulement « un », mais « d'autres mondes » qui existent, comme alternatives à la position de chacun, au modèle dominant. C'est cette fragilité dans le postulat, l'ouverture vis-à-vis d'autres mondes, qui a donné à la sculpture une nouvelle importance après le *ready-made*. Okwui Enwezor décrit cela très précisément :
[Ces concepts artistiques] ont libéré

un médium qui semblait — au plus tard depuis l'invention du *ready-made* de Marcel Duchamp qui a radicalement aboli la sculpture de la modernité — être voué à la mort, structurellement parlant. Cette transformation du statut de la sculpture moderne est l'acte sculptural par excellence, car, en remettant fondamentalement en question la relation entre forme et auteur, Duchamp a ouvert grand la porte à la déstructuration ; cette transformation n'a pas seulement expulsé la sculpture en tant que monument de son piédestal et anéanti du coup son contenu symbolique de glorification du pouvoir, mais elle s'est avérée marquante pour la pensée des artistes⁶...

De nos jours les conditions de production de l'objet sont autant à disposition que leur cadre analytique, qui émerge du façonnage et de l'acte créateur et qui produit de nouvelles lectures et de nouveaux systèmes de perception. Enwezor poursuit :
L'objet sculptural [...] élargit continuellement la façon dont le public perçoit les œuvres positionnées, pour ainsi dire, entre l'acte et la technique, entre le sculptural et le performatif, le visuel et le haptique, et entre le traduit et l'animé⁷.

L'objet

Dans le débat de la plus jeune génération à propos de la matérialité, des termes tels que « réalisme spéculatif », « corrélationisme » ou bien « nouveau matérialisme » apparaissent souvent. Dans les hypothèses qui y sont reliées, l'axiome selon lequel seul le sujet pensant trouve l'accès au monde est devenu obsolète. On accorde maintenant aussi aux êtres non humains et aux choses la capacité de ne plus seulement se soumettre à la réification par l'homme, mais de suivre plutôt leurs propres lois. Selon cette façon de penser, l'homme n'est

6 Okwui Enwezor, « Préface », dans *Skulpturales Handeln* (Actes sculpturaux), Patrizia Dander, Julienne Lorz (dir.), Ostfildern, 2012, p. 7.

7 Ibid.

8 Ana Teixeira Pinto, *The Real Deal – Spekulativer Realismus in Deutschland*, (*The Real Deal – Réalisme spéculatif en Allemagne*), Frieze d/e, vol. 10, juin à août 2013.

plus au centre, mais se trouve face à l'objet qui a sa propre identité. En conséquence, il n'y a pas seulement un monde, mais de nombreuses perspectives différentes sur le monde qui ne doit pas nécessairement être une construction sociale. Ana Teixeira Pinto exprime cela dans les mots suivants :

Le corrélationisme est un [...] néologisme qui désigne le fait que, depuis Kant, la pensée philosophique est restée prisonnière de l'hypothèse que toute tentative pour représenter la réalité reflète en fin de compte la perspective de l'observateur — la pensée se meut donc dans un cercle « corrélationiste ». « La pensée ne peut pas, dit Meillassoux, sortir d'elle-même afin de comparer le monde tel qu'il est *en soi* avec le monde tel qu'il est *pour nous*, et de faire la distinction entre ce qui dépend de notre relation au monde et ce qui appartient au monde lui-même »⁸.

Il est fascinant de regarder les œuvres de Liz Magor sous cet angle. Dans une série, elle analyse l'ontologie de l'ordinaire en mettant de vieilles couvertures de laine dans de nouveaux contextes, en leur donnant une nouvelle vie ou de nouvelles fonctions. Cela nous rappelle un peu les surréalistes qui transgressaient le principe de la rationalité grâce au rêve et à l'érotisme, et en faisant cela, exploraient, à l'aide de techniques automatistes, le subconscient freudien. Chez Magor, l'objet semble être sûr de sa propre identité en tant qu'objet autonome, mais il gagne encore en authenticité et en diversité métaphorique. Ses sculptures ne semblent pas se limiter à réduire l'art à son autonomie et reflètent plutôt le rôle involontaire de l'objet comme symbole de réussite sociale à une époque où l'attitude de refus de l'art est de plus en plus instrumentalisée. Peut-être que le soi-disant « réalisme spéculatif » doit lui-même propager la loi intrinsèque de l'objet afin d'échapper au piège de l'instrumentalisation ouvert en tout temps. Pour les objets de Magor, c'est facile : ils se positionnent sûrs d'eux-mêmes dans l'espace et apparemment, cela leur est égal d'être personnifiés ou de rester dans une distance objectivante.

Le jeune Norvégien Yngve Holen se sert d'un scanner 3D pour transférer des morceaux de viande débités grossièrement en une image virtuelle qui est ensuite sculptée dans du marbre rouge typique de Vérone par un de ses tailleurs de pierre. Holen expose les blocs massifs sur des tables d'équarrissage métaphoriques qu'il construit à partir d'éléments d'une scène. La série d'œuvres

Extended Operations, 2014, se sert d'une esthétique résultant d'une fusion de mondes *online* et *offline* afin de renforcer la virtualité et le concret comme étant deux formes d'égale valeur de la même factualité. Chaque morceau de viande représente différentes facettes de la même idée d'un objet, qui cependant sont équivalentes. Holen explore ici les dissociations du corps, de l'être et de l'espace, apparaissant comme dans Google Street View, qui rend possible la navigation dans l'espace concret.

Magor prend comme point de départ encore d'autres paradigmes. Elle appartient à plus forte raison au surréalisme et à ses automatismes. Ce sont d'autres préalables que ceux d'un discours numérique de matérialité et de surface en termes actuels. Or chez les plus jeunes, l'équilibre délicat entre l'esthétique informatisée et le toucher matériel a parfois l'air forcé, artificiel, ce qui semble même être le but. Alors que chez Magor, on trouve une intelligence souveraine et de l'humour, la sculpture de l'âge informatisé doit encore s'émanciper des modèles de son temps. Tandis que Magor arrive à produire un lien plausible avec notre monde quotidien, dans la génération qui la suit, le message véhiculé reste du domaine de la spéculation. Ces artistes plus jeunes arrivent quand même à créer cet espace interstitiel mentionné plus haut, à le nommer et à le « déclencher » physiquement. Seule la démythologisation de ses propres paramètres reste à résoudre. Chez Magor, par contre, la « re-reproduction » inclut l'appropriation d'images, de procédés, de formes, de métaphores — et le rattachement à une iconographie donnée, qui s'exprime d'une nouvelle manière. Ce faisant, peu impressionnée, elle rejette le mythe d'une autonomie esthétique et d'un art formaliste.

L'espace

La dialectique entre forme et espace trouve toujours une nouvelle expression chez Magor.

La forme transforme l'espace ; et le mouvement du spectateur dans l'espace change la forme. Depuis les années 80 du siècle dernier, nous assistons à un rapprochement de plus en plus important des arts traditionnels avec le théâtre ; l'espace d'exposition « de ces nouvelles œuvres complexes est prismatique, et il offre, à partir d'une perspective homogène, des points de vue et de convergence continuellement changeants⁹. » Magor emmène le spectateur dans un espace (la salle d'exposition) qui est intime, ne serait-ce que pour la simple raison qu'il attire avec des stimuli placés intentionnellement, et qu'il veut être exploré. Dans *One Bedroom Apartment*, 1996, les objets implorent quasiment d'être découverts. On doit s'approcher de près, s'immerger ou se déplacer quelque peu vers la droite ou la gauche, regarder les objets à partir de tous les points de vue, pour simplement percevoir ce qui se cache derrière les matériaux et couches. Les objets racontent des histoires justement par ce qu'ils ne montrent pas et par là, ce qui manque. Ici encore, le vide a un effet constituant pour l'histoire, parce qu'elle provoque et voudrait devenir une expérience corporelle.

Dans la deuxième moitié du xx^e siècle, l'élargissement de l'espace de perception se lie de façon productive au souhait de sortir des conceptions de l'art conventionnelles et institutionnalisées. L'action de l'artiste et la réaction du spectateur promettent justement d'atteindre ce but. Pour Magor, la composante humaine de l'espace résultant des multiples niveaux de perception prime — sans pourtant quitter le paradigme de la sculpture autonome. Pour une génération plus jeune, représentée entre autres par Aleksandra Domanović, le travail avec la sculpture autonome s'avère difficile ; elle s'attelle quand même à la tâche, sceptique, pour se vouer, après une analyse détaillée, renouvelée en toute ouverture et vulnérabilité, au sculptural¹⁰. Les limites entre l'apparente immatérialité de la vie informatisée et son matériel

9 Vittorio Fagone, « Kontinuität und Wandel im Verhältnis zwischen Kunst und Technologie im 20. Jahrhundert » (« Continuité et changement dans la relation entre l'art et les technologies au 20^e siècle »), dans *documenta* 8, vol. 1, Kassel, 1987, p. 30.

10 Cf. Dander, Lorz, *Skulpturales Handeln*, op. cit., p. 13 s.

11 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie der Wahrnehmung (Phénoménologie de la perception)*, Berlin 1966 (Paris 1945), p. 301. [Notre traduction.]

12 Vincent Fecteau, cité d'après Bruce Hainley, « Back to Front », *Frieze*, 131, mai 2010, p. 126.

d'origine d'un côté, et de l'autre la corporéité du spectateur, sont poussées jusqu'à l'extrême. Dans la série de sculptures *The Future Was at Her Fingertips*, 2013, Domanović montre des études produites par impression 3D de la « main de Belgrade », développée en 1963 par Rajko Tomović et qui avait la réputation d'être une des premières prothèses de ce genre. Ce sont des phases sculpturales intermédiaires, des objets qui, avec leur matérialité indéfinissable, semblent provenir directement d'histoires de science-fiction. Ici aussi le spectateur est appelé à toujours redéfinir la limite entre le corps et la technique, entre la vie et le virtuel. Les matériaux montrent des potentiels qui restent encore à penser. Comme dans un *setting*, le corps est ici un instrument et, en même temps, un senseur. Maurice Merleau-Ponty résume bien ceci : « Faire l'expérience d'une structure ne veut pas dire l'accepter passivement : cela veut dire l'expérimenter, la prendre en soi, se l'approprier, en trouver le sens immanent¹¹. » Alors que chez Magor, c'est encore la subjectivisation qui est au centre, chez Domanović, c'est le travail avec des images, des objets et des espaces déjà existants qui devient le lieu « désobjectivé » de la réflexion.

L'essence

À l'aide de peu d'exemples, on peut montrer très clairement comment la sculpture a évolué dans les dernières décennies, depuis les années 1980, quelles distinctions nous devons faire et surtout comment des artistes tels que Liz Magor ont développé assez tôt dans leur carrière un langage de la forme, sous-estimé parfois jusqu'à nos jours, et qui anticipe des questions contemporaines. Les œuvres de Magor se soustraient aux catégorisations, montrent leurs qualités sculpturales et gagnent ainsi une grande qualité psychologique. Le langage analytique n'est pas la seule façon de penser et chez Magor, il s'oppose plutôt à la perception. Le sculpteur Vincent Fecteau l'a si bien exprimé : « Le monde qui nous entoure, et aussi le monde émotionnel et psychologique, peuvent être expérimentés comme un arrangement changeant à chaque instant de formes, de couleurs, d'espaces et de structures de surface¹². » Le spectateur est constamment appelé à articuler sa perception, à la comparer avec la vie réelle, et en même temps, à la dissoudre à nouveau. Il s'agit finalement, dans les œuvres de Magor, de formes de connaissance subjectives sur lesquelles la vie s'édifie.

[Traduction de Margit Reimer]



Problematic Products: On Liz Magor's Sculpture



For Liz Magor, casting is often a process that implies the potential for production on an industrial scale. In her hands, however, this potential is consistently complicated, as it competes with subjective conditions—sometimes spiritual or social, sometimes erotic or ethnic—that do not fully serve the demands of efficiency and profit. Her work courts with, yet does not conform to, prevailing cultures of the commodity, the capitalist or the consumer. I wish to dwell on how and why her sculptural works in particular are problematic products, often drained of colour and incorporating found articles, castaway stuff that does not at all seem novel, slick or hip. Unwanted and unvalued, everything from toys to tree trunks is cast and combined with other material so that it promotes speculation about a loss of retail allure or a shedding of the thin veneer of fashion. Her methods encourage me to slow down, wander about and listen to those neglected things, to understand their difference and their relationship to obsolescence—in ways that are analogous to the predicaments of people, or how they might struggle with desires, with compulsive and addictive behaviours and with

the ideas of value, relevance and worth. Often expressed in separate series of works, repetition is a device she employs partly because she wishes to communicate the notion and ambition for mass production, while suggesting compulsive and obsessive behaviours that may be unproductive and isolating. Indeed, Magor regularly mimics aspects of conventional manufacturing, but does so in ways that manually make room for unusual variations, oddities and ambiguities. She invokes ideas of inefficiency, qualities that fail in the face of smoothly running, rapid and relentless machines of marketing and manufacturing. While her project strikes some notes of optimistic production, it also often conveys such failures, within displays that combine personalized “products” with signs of alienation and sedation. While Magor does often represent mundane consumer items in a serial manner, I will argue that some of her sculptures are capable of invoking spiritual qualities and ritualized behaviours that further problematize their status as products.¹

Magor’s series of *Humidors*, 2004, each feature plaster casts of two leather mittens. These accessories have been repurposed, as the title suggests, as storage for real cigarettes, along with lighters—a feature added for convenience, no doubt. As with much of Magor’s work, the extent of this series helps to suggest manufacture on a larger scale. And yet these humidors differ somewhat in colour, as though the author of this packed appliance were playing with the possibilities for a prototype, one doomed to be deemed lacking in marketability.² But then I reconsider the repetition of the *Humidors* as a sign of resistance, as a repeated enactment of a commitment: to skilful and eccentric production by (and for) those who struggle to lead lives on the margins, a demographic divorced from the *modus operandi* of most marketers. For me, the struggle is signified in part by the presence of a disreputable

drug, nicotine. But with their highly detailed, mostly monochrome exteriors, these works bear evidence of wear and tear, including cracks and atmospheric neglect. Evidence of suffering marks these objects (and subjects) as standing alone, somehow dwelling apart from conventional companionships or from systems that once wedded them to ideologies of conformity, of the belief in liberating (or liberal) consumer choices that may not be really choices at all. In its former form as winter wear, this thing once provided warmth, but it is now repurposed as a cool (and temperature controlled?) container for drug delivery devices.

Magor’s series of *Sleepers*, 1999, each exhibit the head of a real doll, tightly cocooned within a blanket-like form cast in silicone rubber. Only the doll’s hair is visible. As with much of her *oeuvre*, these works feature found objects combined with cast material. Given their numbers, they seem the results of an enterprise—an ongoing effort—to develop a prototype (for some sort of strange plaything) with questionable market relevance. And again, a catalogue of seemingly customized product choices is on offer: they have different lengths and hair colours, and exhibit an array of “blanket” colours and textures. While some are wrapped in shades of blue or yellow, others are relatively white, with infusions of red and orange. But the cast colours all exude a sense of material (and bodily) deterioration or long-term neglect: these wraps are soiled and weathered, and the decorative pattern imprinted upon them has gradually faded—further signifying the obsolescence of people and product, or how subjects and objects may fall out of favour. They do appear to have passed their prime. But I also discern differences in states of entropy: the silicone is sometimes breaking down in disconcerting ways—given their diminutive and vulnerable occupants, slumbering away within. Some are faring better than

1 Of course, Magor’s sculptures can be associated with the practices of mimicking or repositioning “run of the mill” or mass-marketed commodities, which are in turn marketed by commercial galleries.

2 The wearing of mittens would make the act of smoking challenging, if not impossible. Adding a further sense of absurdity and strangeness is the sizable scale of the mitten, enhanced by the number of smokes packed within it.

3 See John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade* (London: Verso, 2007), pp. 30-32, 81-83.

4 For helpful commentary, see Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century* (1974) (New York: Monthly Review Press, 1998), p. 89. See also Sheila Cohen, “A Labour Process to Nowhere?” *New Left Review* 165 (September-October 1987), p. 39.

others, and yet they still cling to a certain condition of integrity: they persist as signs for individualized modes of manufacturing or making that are progressively more foreign in our world.

As John Roberts has observed, the managerial discourse of efficiency has in recent years led to a greater polarization between workers and management.³ While skills undergo refinement within supervisory and administrative sectors, workers do not benefit from these changes: their labour is stripped of its autonomy and sensuous form. In our time, the division of labour has increasingly broken down, and labour processes have been recomposed, allowing capital to purchase the dissociated elements of production more cheaply.⁴ It costs less to employ many workers engaged on one dedicated task, compared to a range of tasks requiring change-over times and different work rhythms. Each advance in productivity—and automation—shrinks the number of truly productive workers, corresponding to the division and subdivision of jobs, along with the fragmentation of the remaining tasks. In a sense, I would suggest that Magor defends the concept of varied skills—or maybe what remains of those skills—in the face of a managerial system that seeks to subject such autonomy to restriction, to strip folks of crafting abilities and accumulated knowledge, to force a split between conception and execution at the point of production. I read Magor’s repetitive approach—yielding results that are similar but not identical, while pointing to the possibility of extensive enterprise—as expressing manufacturing methods that are elaborate and complicated, that are the result of multiple processes and insights into specific material and formal qualities. As such, her project engages in a critical dialogue with ideologies of efficiency. It is a dialogical relationship partly because Magor’s works contain seductive surfaces and morsels—a measured amount of stuff which may be consumed without complication. For Magor, ready-made goods—the glistening hair of a doll, a packaged piece of Toblerone chocolate bar, a cluster of neatly packed cigarettes, a charming clothing label—are incorporated in a fragmentary fashion and housed within a complicated whole that fails (or falters) in the face of the smoothly running marketing machine.

Tweed (Kidney), 2008, features a bottle of whisky inserted into a cast wool article of outerwear, with a beige background colour combined with more fragmentary green, red and blue smudges,

smears and spots. On a technical level, I first wonder just how this cast clothing's colours have been rendered, and then consider the surface as an abstract pigmented pattern, resistant, in its plaster table-based objecthood, to being received as a painting on (woven) canvas that maybe was meant to be hung on the wall. Despite the staying power implied by gypsum, I read Magor's insertion of protruding "real" consumer products—some with limited shelf lives—as contributing to a sense of a tension with traditional notions of precious (fine-art) products. I then notice that the titular term "kidney" draws attention to where the bottle has been surgically implanted, hence enhancing a mood of bodily awareness: a linguistic prodding to imagine the jacket being worn to the point of permanently imprinting a wearer's physique, or perhaps to the point of becoming a booze-infused cadaver. Here the bottle—still filled with amber liquid—has been positioned where the kidney of the wearer would be, thus establishing a connection between bottle and a vulnerable anatomical spot. Feeding an addiction, my body may become like a plaster shell, lacking any depth of personality. This may be signified by how I am labelled by others (i.e., a "substance abuser") or by myself, perpetually in pursuit of the next fix.⁵ Ultimately, I might no longer recognize myself, becoming an Other to strangers and loved ones, a mere plaster shell.

The treatment of clothing in Magor's series of *Tweed* and *Leather* works is reminiscent of Robert Rauschenberg's integration of textiles into early Combines such as *Charlene*, 1954. Within Rauschenberg's relatively complex compositional field, a sweatshirt figures prominently; he stretched it, skin-like, across a panel, with paint stains and splatters situated so that they may serve as subtle signs for the body's libidinal and pulsating processes. As Graham Bader has observed, the uncertainty that is central to the

understanding of his work uneasily combines material experience *and* the concept of confronting another body. I would suggest that Magor's renderings of consumer products, expressing a similar structure of assemblage, are employed as a means to explore the body's dual status as both carnal substance (a site of desire, potentially to be penetrated) and signifying surface (a site to be labelled and explained): as subjects to be touched and texts to be read. Relevant in this regard is Jean-François Lyotard's notion of "Moebian skin," with surfaces made up of multiple textures, covered in corners, creases and cavities, details that are quite prominent in Magor's display. For Lyotard, such skin lies beyond a Freudian schema rooted in a rigid division between exterior and interior—and beyond a Lacanian framework that understands desire as deriving solely from a condition of lack. Rather, such a skin is the body, "open and spread ... as if your dressmaker's scissors were opening the leg of an old pair of trousers."⁶ Accordingly, I choose not to reductively read Magor's project solely in terms of a still-life iconography of loss. Her offerings of consumer goods are also hopeful and generative, as stage sets populated by unexpected bodies and unlikely characters, with just the right amount of fragmentary features to provoke mobile musing about what or who is on hand.

For each of Magor's series of *Leather* works, one or more actual cigarettes are juxtaposed with a well-worn cast jacket and sweater, gathered up and folded so that it seems ready for sale, for storage or for packing in luggage. This rather shabby textile has been "cast" to play the role of receptacle, repurposed not for a human body but for tobacco. I read these recast materials—the jacket becomes an ashtray—as productively opaque, partially freed from instrumentalized forms of communicative meaning, like those used in conventional marketing. In the case of *Leather (4 cigs)* 2008, a cast grey coat with

5 For some treatment of the theme of addiction in Magor's work, see Sara Krajewski, "Outside the Comfort Zone," in *Liz Magor: The Mouth and Other Storage Facilities* (Seattle and Vancouver: Henry Art Gallery and Simon Fraser University Gallery, 2008), pp. 49-53.

6 For an excellent discussion, see Graham Bader, "Rauschenberg's Skin," *Grey Room 27* (Spring 2007), pp. 104-118. See also Lyotard, *Libidinal Economy*, trans. Iain Hamilton Grant (Bloomington: Indiana University Press, 1974), pp. 2-3.

7 See Georges Didi-Huberman, "Ex-Voto: Image, Organ, Time," *L'Esprit Créateur* 47, 3 (2007), pp. 7-16, and idem, *Ex-voto: images, organe, temps* (Paris: Bayard, 2006). For some relevant comments on relationships between the *ex-voto* and conceptual art practices, see Irene V. Small, "Believing in Art: The Votive Structures of Conceptual Art," *RES: Anthropology and Aesthetics* 55/56 (Spring-Autumn 2009), pp. 294-307.

done-up buttons has been stuck with smokes, perhaps burning at the moment of insertion. I suddenly associate the combined activities of casting and penetration by a tobacco product and a phallic form with the construction of difference. In addition, I consider these varied tasks—including the exacting creation of punctures in the plaster—as an activity of varied skills, a complex, multi-stepped enterprise of production made possible by an accumulated knowledge of material and form—which Magor has tested and performed repeatedly. In my view, it is the absence of human wearers for such plaster renderings, combined with my recognition of the contrasting presence of actual cigarettes, that provokes such readings, subjective as they are.

But then I reflect on the idea that the *Leather* and *Tweed* figures are offerings, intended to express, or somehow embody, vows. As such they may be read as products with an ancient pedigree. Traditionally, *ex-votos* are images or objects displayed in thanks for an answered prayer. Sometimes sculptural depictions of ailing body parts that have been healed, votive offerings may signify proof of divine favour or may serve as testaments of renewed faith following a prolonged ordeal. In the case of Magor's jacket-based works, the nature of such ailments remains nebulous, but I speculate that a series of preparatory rites were painstakingly performed, and identified with the portrayal of a person who has been under duress for a prolonged period of time, perhaps falling prey to a damaging desire—for smokes, for booze or for relief and resolution, from an identity or a body that is forever in flux. In their fragmented referencing of organs and skins, Magor's votives may reflect a performative process of freeing the self from a state that is fractured. And her work may be meant to reflect the remnants of such repeated rituals—of casting, of juxtaposition, of incantation—that were successful. Like a jacket, the disease or the damaging desire could, maybe just for a moment, have been shed.

Georges Didi-Huberman has discussed a vast collection of *ex-votos* found in Exeter Cathedral in 1943.⁷ Arranged in the vicinity of a bishop's tomb, they included small-scale figurines, anatomical fragments and masses of raw (non-figurative) wax. In the case of the body parts, a site of suffering is represented. But the unworked wax offerings were each regarded as deeply and intimately meaningful; despite the abstraction, they were in keeping with a notion of secret signification identified with a

single person, an incarnation of one individual. Such reductive renderings lie at the other end of the representational spectrum from portrait busts that serve up detailed descriptions of a character as an easy-to-consume, coherent whole. For Didi-Huberman, wax was a preferred material partly because of its malleability and transformability, identified with a belief in imitative magic and in the idea of “psychic temporal gain.” This material allows for a temporal extension from the moment when the vow is made: “Adapting itself plastically to misfortunes and to prayers, it can change when symptoms and desires change.”⁸ Wax permits the gain of flesh, registering as a material of desire—a life conferred on it by the simple warmth of hands. Relevant to Magor’s practice is the idea of “ascetic” humility identified with non-portraiture and the rendering of plaster with broader bodily significance. For Magor, the votive may also take the form of a vow and a personal desire that is rooted in the vulnerable and visceral aspects of the votive scenario: my suffering organ, my clothes, etc. Her “offerings” give form to psychic time and could signify a sudden change from misfortune into miracle. In the gallery, I envision a display inhabited by works giving thanks for this relief, artifacts that emanate in the wake of a psychically processed ordeal. They may be objects of psychic significance, supported by the ways in which they are given. In devoting them—after casting and combining them with other things—the giver indicates that he or she holds them dear or is beholden to them. Crucially, such offerings need not be precious or valuable commodities in the normal sense: an article of clothing, some booze, an animal, and so on.

And then I ponder how Magor’s trays and tabletops—also cast in gypsum and combined with consumable goods—reflect these tensions between mind and body, between offence

and offerings, between allegorical allusions to destructive behaviours and to hopeful relationships of reverence and respect. I read these things as shifting semantically between the status of mere support surfaces (i.e., conventional products) and of altars for enacting rites. While some have empty objects (an ashtray, a candy wrapper) embedded in their plaster flesh, they are infused with stains and smudges that may indicate either a repeated practice of sacrifice or a compulsive consumption of goods that may not be good for us. But combined with these features are cracks and fissures that strike me as tainted too, in their unexpected ability to reflect bodily processes and fluids, and to serve as signs ranging from the reckless and libidinal to the intellectualized and careful, from the base to the spiritual, from the profane to the sacred to the utterly mundane. Hence, while inspecting their surfaces and textures, I find that these supports become surprising symbols for a self that is fractured and fragmentary, yet continually striving for something (or someone) further. Such tensions are, in some sense, reminiscent of Robert Gober’s renderings of doors and sinks, representing states of reverence and reproach, love and hate.⁹ There are layered associations with a body consumed, wasted or burned out—or honoured and cleansed. And Gober does similarly identify with contexts of altar and slaughter bench, remembrance and oblivion, devotion and destruction, albeit in a manner more rooted in a specific (Catholic) sense of spiritual conflict.¹⁰

Elsewhere, Magor throws animals into the mix, creatures that enact—with theatrical traits of immediacy and intimacy—semantic shifts between the status of human, animal and consumable product. The cast of a raccoon has been captured in a curled-up position akin to sleep, but the assertive and regular alignment of limbs—with head, hands, feet and tail all meeting

8 Didi-Huberman, “Ex-Voto: Image, Organ, Time,” p. 9.

9 Gober establishes an uncanny, symbolic continuum between domestic objects and the body in a manner that is relevant to Magor’s practice as well. Freud was convinced that dream images of the house and its attributes (staircases, windows, doors) represent, in veiled form, libidinal desires of an individual body. We may experience dread when confronting that which is “familiar and old-established in the mind [but]... has been estranged only by the process of repression.” If survival of the “home” as an institution for socialization depends on the repression of desire and fear, then memories of the home, when conjured involuntarily, may lead to uncanny sensations. See Freud, “The Uncanny” (1919), in *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, trans. A. Strachey (New York: Harper & Row, 1958). For some helpful commentary, see Nancy Spector, “Robert Gober: Homeward Bound/Auf der Heimreise,” *Parkett* 27 (March 1991), pp. 80-89.

10 For relevant discussion, see Hal Foster, “An Art of Missing Parts,” *October* 92 (Spring 2000), pp. 128-156. Of particular interest with regard to Magor’s project are Foster’s comments about Gober’s method of “nursing” an image into material form. Of course, unlike Magor’s assemblages, Gober’s objects often look like ready-mades but they never are. But as with Magor’s work, his ready-made is represented but then suspended as a reference: “Authorial origin is not flatly disavowed so much as slightly disturbed—just enough to be rendered enigmatic.” (p. 132) In this way of working, the artist does not so much invent forms “so much as retrace tableaux in which the subject is not fixed in relation to identity, difference, and sexuality.” (p. 134) The objects do seem at times to have arrived from another place, more unconscious than not, and hence encourage speculation. What does this Other want? What is a sexual object for me? Which gender or sexuality am I? In this regard, it is notable that Magor has exhibited with Gober several times.

11 For an intriguing discussion, see Hans Belting, “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology,” *Critical Inquiry* 31 (Winter 2005), pp. 302-319.

in close proximity—suggest human intervention and a similar sense of ritualistic manipulation. Paws are neatly and respectfully placed atop one another. But *Racoon*, 2008, also features a tray, candies and a bowl, all of which rest on a cast piece of fabric. The curvatures of the raccoon’s back and head carefully echo those of the tray. And actual individual hairs may be discerned, poking through the plaster surface. Along with such stark realistic details, I notice generalized expanses of fur that are painterly in texture. The white and abstracted areas of the raccoon’s torso and back contrast with extremities—the snout, the tip of the tail, the individual pads on each paw—rendered in minute detail, with charcoal accents. And yet almost all of it registers within a monochrome context, from white to grey. I read the restricted colour range in terms of a levelling activity associated with casting—as a process of reproduction, made all the more apparent by being juxtaposed with gleaming, non-cast blue-and-silver candies, scattered near the head and placed in the bowl. But then I reflect upon Magor’s process—one that integrates intricate imprinting and manipulating activities—as one intended to reanimate bodies, both human and non-human. Such activity may be interpreted in relation to rituals intended to invoke the supernatural realm. Of course it is conventionally the case today that we converse with images and things (e.g., screens) as though they were living bodies, and accept them in place of actual bodies. To some extent, such practices originate with archaic societies’ association of images with those no longer in the land of the living, no longer present in their bodies, or those that remain in a state of limbo.¹¹ Some cultic communities felt the need to consecrate or anoint certain objects—such as animals, food or everyday articles, like trays and clothing, identified with the departed—so as to reanimate them: these items were composed by an artisan but consecrated by a priest or shaman, who converted the things in question into a medium, with the power to transmit images from beyond.

And then it occurs to me that Magor’s *Racoon* may be a rendering of rest. I can read it as part of a materialist strategy of facilitating contemplative resistance—to oppressive economic and cultural imperatives which are increasingly against all kinds of repose, particularly those divorced from digital networks. As Jonathan Crary has argued, slumber these days has become “a figure for a subjectivity on which power can operate with the least political resistance *and* a condition that finally cannot be instrumentalized or controlled externally—that evades or

frustrates the demands of global consumer society.”¹² Situated in states of semi-consciousness or unconsciousness, Magor’s animals represent a wavering condition, between vulnerability and trust, between exposure and care. They allude to the relation between the safekeeping of others and the revivifying carelessness which prolonged periods of rest and sleep can provide. Crary’s polemic against regimes of digital personalization and self-administration is one worth recognizing in relation to Magor’s sculptural statements:

Any apparent technological novelty is also a qualitative dilation of one’s accommodation to and dependence on 24/7 routines; it is also part of an expansion in the number of points at which an individual is made into an application of new control systems and enterprises.¹³

Strewn next to the snoozing raccoon are vibrant and shiny candies, which for me signify this realm of restless, immaterial consumption and circulation—one with empty calories, as it were—that depends on the accelerating pace of novelty production and a corresponding disablement of collective memory and historical awareness. Crary notes that committing to activities where time spent cannot be leveraged through an interface, and its links, is now something we are conditioned to avoid or to do sparingly. The 24/7 world requires a strategic maintenance of the illusion of choice and autonomy, one of the foundations of a global system of auto-regulation.¹⁴ Current media products are resources to be actively managed and manipulated, exchanged, reviewed, archived, recommended or “followed.” Any act of viewing is layered with options for simultaneous and interruptive actions, choices and feedback. The system depends on normalizing the idea of a continuous interface—one that aspires to be seamless in its engagement with illuminated screens that unremittingly demand

interest or response. Incorporating figures of rest and repose in which decelerated and manual manipulation has undoubtedly played a role—and yet always complicated by the presence of found and cheap objects—Magor’s sculptural works critique the very notion of “saying” anything with speed, or with communicative clarity and efficiency, including most marketing messages. She sets a stage upon which I stand a chance to stake a speculative claim within such hegemonic environments of acceleration. Her assemblage-based scenario offers me the opportunity to carve out singular temporalities and durations which—partly due to their slowness—are partially resistant to systems and economies of control that depend on rapid speeds of processing. Against this backdrop, I envision the physical circulation around Magor’s sculptural settings as having a restorative withdrawal, signifying a set of speculative habits and gestures that is intrinsically incompatible with the current capitalist marketplace—which now operates through every hour of the day and night, pushing us into constant activity, eroding forms of community and political expression.

¹² See Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London: Verso, 2013), p. 28.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 42, 56.

“The Unclean Life” and Inner-worldly Asceticism – A Reading of Liz Magor’s Sculptures



One way of getting babies to sleep is to wrap them up in a blanket or cloth, like a cocoon. This tradition of “swaddling” is found among many indigenous peoples, helping babies to sleep peacefully and protecting them from sensory overload in waking phases. Until the mid-twentieth century the method was also often used in Western cultures, where it has now come back into fashion, although critics link it with duress and bondage. In formal terms, Liz Magor’s sculpture series *Sleeper*, 1999, recalls the idea of swaddling: elongated objects made of silicone the size of small children, with doll’s heads attached to one end, their faces mostly hidden, their hair tumbling out. The heads point to a body hidden inside, a body that is not physically present as the sculptures are hollow-cast.¹

These works solicit empathy, but the feeling remains confusing for various reasons. What we see doesn’t fit into any category of experience or knowledge. In the exhibition space, the sculptures are mostly placed directly on the floor (or less often on a ledge) as autonomous objects. Although this makes them appear isolated and without context, they evoke specific

social spaces. Is Magor referring to Canadian society in the late 1990s? To the role of women, children or homeless people? Or is she more interested in form than content? This ambiguity evokes a mixture of affect and distance in the viewer that I will examine in more detail below.

The question of social connotation

Several of Magor's groups of works contain sculptures with social connotations. These include *Double Cabinet (Blue)*, 2001, a low object placed on the floor that consists of a cast of two piles of towels. Seen from one side they look like carefully layered rust- and burgundy-coloured hand towels; from the other side the pile turns out to be hollow, with twenty-two full bottles of gin standing inside. One interpretation is that the towels mimic the function of the brown paper bags used in North America to get around bans on consuming alcohol in public places. Here too, however, the object is shown with no further referential links, making it appear strangely aloof from its surroundings. Interpretation of its content is left entirely to the viewer. Magor plays with such simple readings of the surface, but also with the "lie" concealed within, as she calls it:

I'm interested in how the casts tell the truth only on the very surface, i.e. in appearance only, while employing a variety of physical tactics to maintain that appearance. As though, in addition to the overt subject, the sculpture is a contradiction having both an apparent truth and a physical lie.²

In the mid-1980s, Swiss curator Jean-Christophe Ammann said that when works did not seek to establish a link with their audience, time or immediate social context, it was as if they had "fallen from the sky."³ This description is not unsuited to Magor's works. She refers visually to issues within society, but the objects are not situated as narrative. Is Magor ignoring the aim of art in the 1990s to be more than just

a surrogate for the culture industry? In interviews, she avoids clearly positioning her works. But in her visual language and in the deliberately context-free zone of her works, she does address everyday problems of urban living, transferring them into the exhibition space in sublimated form. Descriptions of Magor's works often mention the way they unsettle viewers at the same time as leaving them unsatisfied.⁴ What is the effect of this gap between incomprehension and the affective potential of the works?

Form and content

Since the 1970s, Magor's works have addressed different themes in highly distinctive ways. The artist touches on the formal discussions of her time concerning sculptures and installations, while also distancing herself from them. She has often stated her position:

I am not conceptual. ... I say, "oh I have this material with this characteristic. I am going to explore the characteristics and see what's unseen so far in its behaviour." ... These are not ideas; these are things. I'm totally against ideas.⁵

This amounts to a plausible answer to the question posed above concerning the non-contextualization of her objects. Parallel to her interest in such formal debate concerning methods of production, Magor also addresses social themes in her work. With the *Sleeper* and *Double Cabinet* series, for example, she speaks about the problems of Western civilization, specifically the relationship between individual and society. In a nonchalant way, she also touches on feminist issues, often using materials traditionally associated with the feminine, including her use of textiles in the series *Being This*, 2012, or domestic items in *Provincial Sideboard*, 1993. Rather than becoming fixated on details or fundamentals, Magor increases the self-evidence of her approach by the verbal negation of typically feminine themes. One example of this is her

1 Liz Magor in an e-mail to the author dated February 9, 2016.

2 Ibid.

3 The related concept of "drop sculptures" was used especially in the debate on occupying public space in the 1980s and 1990s. See "Jean-Christophe Ammann: Plädoyer für eine Kunst im öffentlichen Raum," in *Parkett* 2 (1984), pp. 6-35: 6.

4 See, for example, Céline Kopp, "Are We Looking at Dead Birds," in *Liz Magor. The Blue One Comes in Black* (Marseille and Milan: Triangle France and Mousse Publishing, 2015), p. 10.

5 "These Are Not Ideas; These are Things: A Conversation with Liz Magor by Sky Goodden," November 13, 2015: <http://momus.ca/these-are-not-ideas-these-are-things-a-conversation-with-liz-magor/> (accessed December 1, 2015).

6 Ibid.

7 Ibid.

8 See Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1905) (London and New York: Routledge, 1992), chapter on "Asceticism and the Capitalist Spirit," pp. 155-184.

9 "Every activity in the service of one's neighbour, even the smallest, judged unworthy by the criteria of a body politic structured into estates, has the religious dignity of being the service of God, just like a prayer or an act considered especially sacred." Friedrich Wilhelm Graf, *Der Protestantismus. Geschichte und Gegenwart* (Munich: Beck 2006), p. 80.

10 Weber, *Protestant Ethic*, p. 158.

11 In a present marked not by asceticism but by hedonism, the connection between capitalism and culture is now conceived of differently, in terms of buzzwords like mobility, flexibility, creativity, networking and project-orientation. This model of "network capitalism" proposed by the sociologists Luc Boltanski and Ève Chiapello cannot be discussed in detail here. See Boltanski and Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (1999) (London and New York: Verso, 2005).

take on "hearth and home," formerly considered the natural place for women within society, as she notes in the interview quoted above: "home: it's not a painful notion, just work."⁶ Magor is particularly interested in small, disruptive changes in a person's life, things that irritate the human mind and create anxieties. She remarks:

I am interested in the below-the-radar traumas, which are more like irritants, small anxieties. ... There's a general entropy and destruction going on in your life. It's not like your roof is caving in, but there's a lot of stuff that you are responsible for, and it fails. A constant humiliation. The failure of it.⁷

What is the source of Magor's interest in this constant anxiety, in minor failure, in a sense of inadequacy? Which social background is she calling into question?

Inner-worldly asceticism

One approach to these questions opens up with regard to the role played in Western society, and especially in North America, by the Protestant ethic. Protestantism is known for its worldliness, associated by Max Weber with the ideal type of "inner-worldly asceticism";⁸ it seeks no institutionally defined sacred space, as well as forgoing mystical contemplation. The key arena of Protestant faith is everyday life and active intervention in the world here on earth.⁹ Hence the idealization of living a life that is unspectacular and ordinary: every act is subjected to self-discipline; sloth is forsworn, accompanied by the permanent control of the self, the mind and the body; Protestant piety goes hand in hand with a perfect rationalization of personal behaviour; pathos, emotion and sensuality are all banished. In 1904, Weber described this in *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* as follows: "It does not yet hold, with [Benjamin] Franklin, that time is money, but the proposition is true in a certain spiritual sense. It is infinitely valuable because every hour lost is lost to labour for the glory of God."¹⁰ It is immoral to rest on one's possessions, to enjoy one's wealth at the price of idleness and carnality, becoming distracted from the pursuit of "holy" life. According to God's will, not leisure and pleasure, but only action serves to enhance his glory. Wasting time with socializing, luxury, more sleep than is healthy (six hours, certainly no more than eight) are reprehensible. Disciplined labour functions as a time-tested ascetic technique; according to Weber, it is the specific defence against all of the temptations referred to by Puritanism as the "unclean life."¹¹

The structural link to work and Fordist production methods

Looking at Magor's art offers no opportunity for leisure. She emphasizes the unspectacular and the ordinary, precisely in order to point to the fragility of the "clean life," highlighting all that does not correspond to the ideal of inner-worldly asceticism. Her works deal not with luxury or possessions, but with things that can take place alongside or even without gainful employment, like sleep in the *Sleeper* series (the association with a child sleeping in public is scary) or drinking, an activity frowned on by Protestants. This content-based reading finds its counterpart in Magor's interest in the life of objects, their materiality, the form of production and the way they appear to the viewer. She addresses the theme of labour and, via various methods of production, tries to test the idea of industrial mass production and its rationalized output.¹² This takes place both in her choice of techniques (casts and ready-mades) and in terms of content when she uses the material leftovers of society. In an early work from 1980 entitled *Production*, she acts out the idea of mass production in exemplary form: she shows a production facility where bricks are made out of recycled paper. We see the elements of a factory, the machine that shapes the bricks and, finally, the bricks themselves. In later works, the form of the cast points to the idea of mass production. A form of industrial production is used to make something unique. The artist is also interested in discarded and second-hand mass goods, as in a series of works made of woollen blankets entitled *Eatonia, Laurentian/Woolmark* and *Maple Leaf*, 2011. She had old blankets cleaned and then highlighted their worn-out spots, for example by embroidering around moth holes with colourful thread. They are then exhibited on coat hangers, some still in the protective plastic covers from the cleaners. As well as gaining a second lease on life and defying the

throwaway culture, their embellishments individualize them, giving them a kind of soul and making them empathetic. This series contrasts with the ready-mades used by Magor in other works—industrially manufactured goods like beer cans, cigarettes, small whisky bottles or candy wrappers.

Renouncing society's rules: "The unclean life"

These items are associated with pleasures indulged in as a way of momentarily forgetting the rationality of everyday life and renouncing self-control. In the discourses of virtue of Victorian England and North America, such behaviour was already perceived as undermining the main forms of expression of lived faith—the fight against the dangers of addiction and alcoholism.¹³ Magor, shaped by the strongly Protestant culture of Vancouver, points in her work to this set of tensions between emotional control and the dark sides of capitalism. With its strict ascetic ethos of renunciation and labour, and with its compulsion to constantly accumulate and reinvest profit, Protestantism has been blamed for the failure of capitalism. The works *Double Cabinet (Blue)* and *Carton II*, 2006, clearly address the theme of addiction. Similarly, *Stack of Trays*, 2008, shows leftovers after the consumption of alcohol and cigarettes. *Tweed (Kidney)*, 2008, is a cast of a folded jacket with a whisky bottle protruding from a cut or tear in the back of the fabric. Today, these works look like throwbacks to a time when people could still smoke indoors, recalling social milieus to which we may not have access. These works are not melancholic; instead, as the artist writes, they are "things"¹⁴ and thus affirmations of possible reality. In this way, Magor seems to highlight the ongoing moral ethos of the past, for in the nineteenth and early twentieth centuries, "those who lived unsound lives, were unreliable, got into debt or went bankrupt, were not only perceived as economic failures but also

¹² In the theory of Boltanski and Chiapello, this phase is referred to as the "second spirit" of capitalism. It emerged in response to social criticism between the 1920s and the 1970s, the period when Fordist mass production became fully developed. See Boltanski and Chiapello, *New Spirit of Capitalism*, pp. 16-19.

¹³ Emotional culture was hugely influenced by the spread of attitudes shaped by Protestantism that aimed not least to subdue all spontaneous outbursts of feeling. Love was made an intimate matter, effectively banishing it from the public sphere; mourning was ritualized; and aggression was civilized or suppressed. See Graf, *Protestantismus*, p. 86.

¹⁴ "These Are Not Ideas; These Are Things."

¹⁵ Graf, *Protestantismus*, p. 88.

¹⁶ In their research, Aleida and Jan Assmann have developed the concept of "collective memory" using a theoretical model of memory. See, for example, Jan Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity," in *New German Critique* 65 (1995), pp. 125-133.

¹⁷ In Protestant ethics, this isolation of the subject contrasts with channelling capital back into the family, society's basic institution. Protestants should work for both the smaller and the larger community. In its "hard" fundamentalist aspects, Protestantism offers a crisis-resistant worldview with a clear model for how to live well. See Graf, *Protestantismus*, p. 89.

marginalized as sinners who had brought failure and social decline on themselves."¹⁵ Even today, many of these values are still tacitly anchored in the cultural memory of (Protestant) society, often being unthinkingly replicated.¹⁶ Magor's works pick up on this continuing replication of social patterns and force viewers to face their own fears of failure in society. This is one potential reading of the *Sleeper* series—as sleeping in public space. For in most cases, those who lose their homes also lose their social networks. This loss of relationships and close ties is illustrated especially clearly by the image of the "displaced" infant. The same is true of excessive alcohol consumption, as suggested by *Double Cabinet (Blue)*. Magor's autonomous objects make us uncomfortable because they become our mirror image, leaving interpretation to us alone. This applies not only to the decoding of individual works, which is essentially a cognitive act, but also to our aesthetic experiences in a narrower sense. Magor takes her social themes or "things," as she would say, without any time frame or clear reference, and literally throws them at our feet. Using society's leftovers, she highlights the dangers of the isolation of the subject and the associated detachment from social rules and structures.¹⁷

[Translated by Nicholas Grindell]

Sculptural Acts On the Topicality of Liz Magor's Sculptural *Oeuvre*



Liz Magor stands for a sculptural tradition that has close ties with social reality, that takes current developments on board and that reflects on its own involvement. Her highly psychologized visual worlds are now proving productive for a young generation, making an examination of Magor's *oeuvre* all the more important. Her works offer a discursive arena for questions of material, object and space that are not only recurring in today's sculptural art, with its relationship to or position within the virtual, but are also being worked through in an ontology of the ordinary.

Magor's work prompts an engagement with "art's ironic, relaxed, precious dealings with usage, everyday life, the consumer world, the latitude between autonomy and function,"¹ the interplay of "high" and "low." Early on, she worked with objects of humble origins to show changes in the world: processes of transformation that communicated and continue to communicate themselves via the material. Casts of clothing, dead animals and addictive substances, as well as a large variety of household and consumer items, are portrayed in an allegorical fashion. Worlds open up, ranging from mental and physical

contexts to the realm of shopping, from private spaces full of desires to museum spaces approved by society where a different order prevails. To achieve this, Magor works with materials that are mutable, or whose mutability can be arrested by a subsequent artistic intervention without negating their fluid origins: textiles combined with latex and silicone, objects made of polymerized plaster, twigs, wood. Each of these materials is known and triggers a specific emotional response in the viewer. Their usage varies between large-scale works and small, intimate moments. Each material seems to develop its own intelligence that evokes an unmistakable sense of touch and physicality in the viewer. The tactile presence of works that are not allowed to be touched poses a challenge. Their force of expression derives from the unbridgeable gap between viewer and object that makes distance the legitimate site of perception. That pushes reception itself into the foreground:

This work thus attempts to present the difference between the artwork as such and the artwork in a setting where it could not be identified. In this way, the work as a whole calls the making of art into question and shows the conditions under which it is viewed and where its identity could be misunderstood.²

Although people never appear in her works directly, the psychological dimension means they are always present. In the space between the object and the viewer's own physicality, a feeling of absence then arises that seeks to be named. Here, sculpture becomes a social and epistemological metaphor, or a model that opens up tensions precisely by focusing attention on human fragility. This is backed up by the work's critical, emancipated and reflexive refusal to be co-opted by the museum world. The emphasis here is on exercises in perception and cognition which, in contrast to the classical avant-garde, address not life as a whole but the conditions

and tasks of social life, aiming for an impact in the here and now.

Material

In Magor's work, an object can change its status at any time: in functional terms, work and consumer product, art and life, are clearly set apart in a contrast loaded with tension. This creates a certain distance that generates a productive defamiliarization. These techniques of isolation in space, specific treatment of materials and experimentation with "new" sculptural materials are aspects that can be usefully discussed in relation to current trends in sculpture. In recent years, contemporary art has seen a debate on materials that appears to be new but that actually has roots in the whole of the twentieth century. Jörg Heiser sums up the debate as follows:

Big pieces of beef, milled from Veronese marble using 3D scans, draped over aluminum ramps. Water bottles, deformed by heat, presented on a light box like a luxury handbag. Video footage of computer keyboards covered in vomit, then cut to a man in a full-body fox costume with added bondage straps hopping around on an exercise ball.³

An entire generation of artists is taking its material from the Internet. That is the reality they are presented with and which corresponds to their everyday life. The artists of Minimal Art, Arte Povera or Liz Magor proceeded no differently. For the younger generation, the virtual world of the Internet has real, solid consequences, and these are shown.⁴

The young artist Pamela Rosenkranz, for example, says it is "more interesting to talk about art in terms of the material that determines the work, rather than the artist's identity."⁵ Rosenkranz deals with the human body, but calls it into question. Her works have deliberate gaps at

1 Manfred Schneckenburger, "documenta und Diskurs," in *documenta 8*, Vol. 1 (Kassel, 1987), p. 16.

2 Philip Monk, "Liz Magor," in *documenta 8*, Vol. 2 (Kassel 1987), p. 156.

3 Jörg Heiser, "Die Kunst der digitalen Eingeborenen," in *deutschlandfunk.de*, Reihe *Netzkultur* (2/5), http://www.deutschlandfunk.de/post-internet-art-die-kunst-der-digitalen-eingeborenen.1184.de.html?dram:article_id=304141 (accessed January 11, 2015).

4 Ibid.

5 Quoted from <http://www.fridericianum.org/exhibitions/speculations-on-anonymous-materials> (accessed January 11, 2015).

their centre, an absence both corporeal and spiritual that paradoxically causes a specific subjective body and mind to appear all the more clearly. Like Rosenkranz, Magor is referred to as a conceptual artist, and her sculptures almost always refer to the physical, as a manifestation of closeness and perhaps also intimacy. They confront the viewer with a trace that points to the body precisely because it already seems lost (as a result of its commercialization or its abolition) thus triggering a need for restitution. In response to the loss of the one grand universal utopia, as bemoaned since the 1980s, Magor promotes the potential of small, individual utopias. The ideal of the merging of art and life is conveyed here by a mixture of desire and doubt concerning the reality of bodies. This runs through the whole of art history since classic modernism, taking on an ever-changing succession of new forms. Unlike Magor, however, Rosenkranz has to deal differently with intimacy, as it has been discredited by the Internet and its social channels where the private and the public are strangely mixed. This gives rise to the demand to keep them apart.

In Magor's work, the abjection of an animal corpse features as a counter-model to glittering, distanced, disembodied superficiality. Whereas today's utopias are about achieving liberation from corrupting commerce, wasteful consumerism and the ballast of elevated production values with the means of these same values, Magor foregrounds the less valuable things that speak of material and materiality, of usage and orality. In *Study for a Farce*, 2012, the materials symbolize not only the theatrical quality of clothing, but also the duplicity and unreliability that lies in the act of representation. In Rosenkranz's work, on the other hand, there are often moments where the quality of one material is imitated by another, as a kind of fake. How is it possible, for example, to sculpturally imitate the smooth surface of water or liquid, as in her recent work *Our Product*, 2015, in the Swiss pavilion at the *Venice Biennale*? Here, too, a link is made to the physical that cannot be understood in purely intellectual terms. The installation fleetingly bridges the gap between man and his creations, between nature and culture. Ultimately, both artists are interested in the meaning of objects in their relationship with humans. And this divide, the tension between objects and viewers, calls into question the aesthetic claim of beauty, truth and unity made by sculpture until classical modernism.

Critique and distancing are the inevitable responses to any form of dogmatic claim to validity, and the creators of alternative worlds, too, must engage with the fact that there is not just “the one” but that “other worlds” exist, alternatives to one’s own position, to the prevailing model. It is this fragility and openness to other worlds that gave sculpture after the ready-made a new relevance. Okwui Enwezor describes this in emphatic terms, writing that these artistic concepts

liberated a medium which appeared structurally moribund, at least since Marcel Duchamp’s invention of the ready-made and its radical abrogation of modernist sculpture. This transformation of the status of modernist sculpture is the sculptural act *par excellence*, for in its inherent questioning of the relationship between forms and authorship, Duchamp opened the aperture of deconstructing that not only removed sculpture from its base as a monument, and thus the evisceration of its symbolic content in the form of the celebration of power, but also has proved formative in the thinking of artists.⁶

Today, the conditions of production for objects are just as open to dispute as the analytical framework resulting from the act of making itself, shaping new forms of legibility and systems of perception. Enwezor continues:

The sculptural object ... continuously extends the public’s own perception of the works which are positioned, as it were, between act and making, the sculptural and performative, the retinal and haptic, the translated and animated.⁷

Object

In recent debate on materiality, the terms “speculative realism,” “correlationism” and “new materialism” are often heard. In this context, the axiom that only a thinking subject

gains access to the world has become obsolete. Instead, non-thinking beings and objects are also credited with the ability not only to submit to being treated as objects by humans, but to obey their own laws. In this thinking, rather than occupying a central position, the viewer faces the object that takes on an identity all its own. Consequently, there is not the one world but many different perspectives on a world that does not always have to be socially constructed. Ana Teixeira Pinto puts it as follows:

Correlationism is a neologism coined by Meillassoux, who maintains that philosophical argument from Kant onwards has been trapped by the following assumption: that any attempt to represent reality represents instead the perspective of the human observer the “correlationist circle.” As Meillassoux puts it: “Thought cannot get outside itself in order to compare the world as it is *in itself* to the world as it is *for us* and thereby distinguish what is a function of our relation to the world from what belongs to the world alone.”⁸

It is fascinating to consider Magor’s work in this light. In one series, she examines the ontology of the ordinary by placing old woollen blankets in new contexts, renewing or repurposing them. This is somehow reminiscent of the Surrealists, who subverted the principle of rationality by means of dreams and eroticism, exploring the Freudian subconscious with the help of techniques based on psychic automatism. Magor’s objects, too, can be sure of their own autonomous identity, but they gain additional authenticity and metaphorical diversity. In her sculptures, reducing art to its autonomy seems far too restrictive; instead, their attitude of refusal reflects back the inadvertent role of the object as status symbol in times of growing instrumentalization. But perhaps so-called “speculative realism” must propagate the autonomy of the object in order to avoid the ever-present trap of being

6 Okwui Enwezor, “Foreword,” in Patrizia Dander and Julienne Lorz, eds., *Skulpturales Handeln. Sculptural Acts* (Ostfildern, 2012), p. 7.

7 Ibid.

8 Ana Teixeira Pinto, “The Real Deal – Speculative Realism in Germany,” in *frieze d/e* 10 (June 2013).

co-opted. Magor’s objects have no trouble achieving this; they stand confidently in the space and they seem not to care whether they are personalized or remain in objectifying distance.

The young Norwegian artist Yngve Holen uses a 3D scanner to transfer coarsely hewn blocks of meat into a virtual replica that is then carved by a Veronese mason from the local red marble. Holen then lays these squat chunks on metaphorical butcher’s blocks made out of stage elements. The series *Extended Operations*, 2014, deploys an aesthetic that proceeds from a merging of online and offline worlds, asserting virtuality and physicality as two equal forms of the same facticity. Each piece of meat represents a different iteration of one and the same idea of an object that are all of equal value. In these works, Holen traces a dissociation of body, being and space similar to that found in Google Street View, which allows virtual navigation in physical space.

Magor’s approach is based on different assumptions. Unlike the digital discourse of materiality and surfaces in current approaches, she is closer to Surrealism and its automatism. Within the younger generation, positions on a line between digital aesthetic and material haptics sometimes feels forced, contrived or even an end in themselves. Whereas Magor’s work is marked by confident intelligence and humour, sculpture in the digital age still needs to emancipate itself from the dictates of its time. Whereas Magor manages to create a plausible link to the world of everyday life, the statements made by the next generation necessarily remain in the realm of speculation. Nonetheless, these younger artists do manage to generate the above-mentioned tension, naming and physically “triggering” it. All that remains to be resolved is a demythologization of the conditions under which they work. Magor’s critical re-reproduction, by contrast, includes the appropriation of images, procedures, forms and metaphors, as well as linking to an existing iconography that is reformulated. With this approach, the myth of aesthetic autonomy and formalist art is fearlessly cast aside.

Space

In Magor’s work, the dialectic between form and space is constantly reformulated. The form alters the space, and the movement of the viewer in the space alters the form. Since the 1980s, the traditional arts have been increasingly turning

toward theatre; the exhibition space “of these new, complex works is prismatic, offering constantly changing angles and points of convergence for a unified perspective.”⁹ Magor takes the viewer with her into an (exhibition) space that is private because of the way it lures with deliberately positioned stimuli, asking to be explored. In *One Bedroom Apartment*, 1996, the objects almost beg to be investigated. You have to go up close, dig your way in or push something aside, look from every angle, just to see what is hidden behind the fabrics and layers. The objects tell stories precisely by not showing something and via what is missing. Here, too, a gap constitutes the narrative because it issues a challenge and demands to be made accessible to physical experience.

In the second half of the twentieth century, broadening perceptive horizons entered into a productive alliance with a desire to break out of conventional and institutionalized views of art. The action of the artist and the reaction of the viewer promised to achieve just this. For Magor, the human component of space resulting from diverse levels of perception occupies a prominent position—but without abandoning the paradigm of the autonomous sculpture. For a younger generation, working on autonomous sculpture is difficult. One such artist is Aleksandra Domanović: skeptically, she approaches the task nonetheless and, after in-depth analysis, she openly and vulnerably devotes herself once again to the sculptural.¹⁰ The borders between the supposed immateriality of digital life and its source material, and the physicality of the viewer are pushed to breaking point. In her series *The Future Was at Her Fingertips*, 2013, Domanović shows 3D-printed studies of The Belgrade Hand, developed in 1963 by Rajko Tomović as one of the first prostheses of its kind. They are intermediate stages of sculptures, objects whose undefinable materiality

seems to come straight out of a science-fiction story. Here, too, the viewer is challenged to continually redraw the line between body and technology, between life and digitality. The material shows potential that has yet to be conceived of. As in a test set-up, the body is both instrument and sensorium at the same time. Maurice Merleau-Ponty sums this up: “To experience a structure is not to receive it into oneself passively. It is to live it, to take it up, assume it and discover its immanent significance.”¹¹ Whereas in Magor’s work, the focus is still on subjectivization, Domanović turns working with existing images, objects and spaces into a desubjectivized place of reflection.

Essence

These few examples make it very clear how sculpture has developed in the decades since the 1980s, which lines can be drawn and how artists like Liz Magor in particular were early in developing a still underrated formal idiom that anticipated contemporary issues. Magor’s works defy categorization, emphasizing their sculptural qualities and achieving a highly psychological quality. Analytical language is not the only way of thinking, contrasted here with perception. As the sculptor Vincent Fecteau has so fittingly put it: “The world around us, even our emotional or psychological world, can be experienced as a continually shifting arrangement of shapes, colours, spaces, textures.”¹² The viewer is permanently called on to articulate his/her perception, to compare it with real life, and at the same time, to break it down again. Ultimately, Magor’s work is about the subjective forms of cognition on which life is built.

[Translated by Nicholas Grindell]

9 Vittorio Fagone, “Kontinuität und Wandel im Verhältnis zwischen Kunst und Technologie im 20. Jahrhundert,” in *documenta* 8, Vol. 1, p. 30.

10 Dander and Lorz, *Skulpturales Handeln. Sculptural Acts*, pp. 13ff.

11 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (1945) (London/New York: Routledge, 2002), p. 299.

12 Vincent Fecteau, quoted by Bruce Hainley, “Back to Front,” in *frieze* 131 (May 2010), p. 26.

Bibliographie / Bibliography

Monographies choisies / Selected Monographs

Arnold, Grant, et al. *Liz Magor*. Toronto et Vancouver, The Power Plant et Vancouver Art Gallery, 2002.

Farrell-Ward, Lorna. *Liz Magor: Production/Reproduction*. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1980.

Greenfield, Val. *Liz Magor*. Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1981.

Hogg, Lucy, et al. *Liz Magor*. Toronto et Vancouver, Art Gallery of York University et Contemporary Art Gallery, 2000.

Kopp, Céline, dir./ed. *Liz Magor. The Blue One Comes in Black*. Marseille et Milan, Triangle France et Mousse Publishing, 2015.

Krajewski, Sara et Bill Jeffries. *Liz Magor: The Mouth and Other Storage Facilities*. Seattle et Burnaby, Henry Art Gallery et Simon Fraser University Gallery, 2008.

Monk, Philip et Liz Magor. *Liz Magor*. Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986.

Snider, Greg. *Liz Magor: April 27-May 22, 1977*. Victoria, The Art Gallery of Greater Victoria, 1977.

Ouvrages choisis et catalogues d'expositions / Selected Books and Exhibition Catalogues

Ajji, Tejpal, Nicholas Brown et Jen Hutton. *What It Really Is*. Toronto, Red Bull 381 Projects, 2009.

Anderson, Shannon. *Burrow / Terrier*. Oakville, Oakville Galleries, 2007.

Bradley, Jessica. *Ian Carr-Harris/ Liz Magor: Canada XLI Biennale di Venezia*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, 1984.

De Baere, Bart, et al. *Intertidal: Vancouver Art and Artists*. Antwerpen et Vancouver, Museum van Hedendaagse Kunst (MuHKA) et Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 2006.

Fischer, Barbara et Ihor Holubizky. *Toronto Sculpture Garden*. Toronto, Toronto Sculpture Garden, 1998.

Fleming, Marnie et Reid Diamond. *Beaver Tales*. Oakville, Oakville Galleries, 2000.

Fraser, Marie, et al. *Zoo*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2010.

Godmer, Gilles et Réal Lussier. *Pour la suite du Monde*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992.

Gosselin, Claude, et al. *Les 20 ans du CIAC*. Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 2003.

Grenville, Bruce et Scott Steedman, dir./eds. *Visions of British Columbia: A Landscape Manual*. Vancouver, Douglas & McIntyre et Vancouver Art Gallery, 2010.

Hutton, Jen, dir./ed. *The Most She Weighed / The Least She Weighed: A Reader*. Toronto, Susan Hobbs Gallery, 2011.

Landry, Pierre, et al. *Histoires des Amériques*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004.

Lee, Emmy. *The Tree: From the Sublime to the Social*. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2008.

Long, Timothy et Beckman-Long, Brenda, dir./eds. *Double or Nothing: Problems of Presence in Contemporary Art*. Regina, MacKenzie Art Gallery, 2013.

Mag Uidhir, Christy. *Art and Abstract Objects*. Oxford, Oxford University Press, 2013.

Newlands, Anne. *Canadian Art: From Its Beginnings to 2000*. Toronto, Firefly Books, 1999.

Rooks, Michael. *Take Me There, Show Me the Way*. New York, Haunch of Venison, 2008.

Rokeby, David. *Liz Magor: In the Gardens*. Oakville, Oakville Galleries, 2004.

Rugoff, Ralph, et al. *Baja to Vancouver: The West Coast and Contemporary Art*. San Francisco, Seattle, San Diego et Vancouver, CCA Wattis Institute, MCA San Diego, Seattle Art Museum et Vancouver Art Gallery, 2004.

Shaughnessy, Jonathan. *Elements of Nature*. Ottawa et Shawinigan, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada et La Cité de l'énergie, 2005.

Townsend, Melanie, Bruce Barber et Candice Hopkins. *CAMPsites*. Banff et London, Walter Phillips Gallery et Museum London, 2008.

Écrits de l'artiste / Writings by the Artist

[S. t.], *American Visions / Visiones de las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*. Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob et Ivo Mesquita, dir./eds., New York, American Council for the Arts et Allworth Press, 1994.

« Ancient Affections (on the work of Paul Mathieu) », *Making China in China*, Richmond, Richmond Art Gallery, 2006.

« Auto Portrait », *Instabili. La question du sujet*, Montréal, Galerie Powerhouse et Artex, 1990.

[S. t.], *Beaver Tales*. Reid Diamond et Marnie Fleming, dir./eds., Oakville, Oakville Galleries, 2000.

[S. t.], *Histoires des Amériques*. Pierre Landry et al., Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004.

« Home and Native Land », *Texts*, [été/Summer 1992].

« The Lenticular », *Facing History: Portraits from Vancouver*. Karen Love, dir./ed., Vancouver, Presentation House Gallery et Arsenal Press, 2002.

« The Palace of the Queen », *The Palace of the Queen / Corrine Corry. No fixed address / Joey Morgan*. Toronto, Mercer Union, 1987.

[S. t.] *Toronto: A Play of History / Jeu d'histoire*. Toronto, The Power Plant, 1987.

« White House Paint », *Real Fictions: Four Canadian Artists*. Sydney, Museum of Contemporary Art, 1996.

Publications de l'artiste / Artist Publications

Magor, Liz. *Four Notable Bakers*. Toronto, 1983.

Magor, Liz. *Seventeen Books*. Toronto, 1982.

Magor, Liz, et Joey Morgan. *How to Avoid the Future Tense*. Banff, Walter Phillips Gallery, 1991.

Articles, entrevues et critiques choisis / Selected Articles, Interviews and Reviews

Adler, Dan. « Liz Magor: Susan Hobbs Gallery », *Artforum* [été/Summer 2007].

Brown, Nicholas. « Liz Magor », *Hunter and Cook* (automne/Fall 2009).

Bueti, Frederica. « No Fear, No Shame, No Confusion », *Frieze* [19 novembre/November 19, 2013]. <http://www.frieze.com/shows/review/nofearnoshameno-confusion/>

Campbell, Deborah. « The Outlaw », *Canadian Art* [été/Summer 2009]. <http://canadianart.ca/features/2009/06/15/theoutlaw/>

Carr-Harris, Ian. « Liz Magor: An Interview », *C Magazine*, n° 11 (automne/Fall 1986), p. 56-57.

Goodden, Sky. « These Are Not Ideas; These Are Things: A conversation with Liz Magor », *Momus* [13 novembre/November 13, 2015]. <http://momus.ca/these-are-not-ideas-these-are-things-a-conversation-with-liz-magor/>

Heth, Shannon. « Artist Liz Magor: Wilderness Escape », *Montecristo* (automne/Autumn 2010). <http://montecristomagazine.com/magazine/autumn2010/artistlizmagor>

Hoffmann, Jens. « The Importance of Being an Influence: Liz Magor », *Mousse*, n° 52 (février/February 2016).

Katz, Flora. « No Fear, No Shame, No Confusion, Triangle France avec Liz Magor accompagnée de Jean-Marie Appriou, Andrea Büttner et Laure Prouvost », *Art Press*, 2014. <http://www.artpress.com/2014/03/03/no-fear-no-shame-no-confusion-triangle-france-avec-liz-magor-accompagnee-de-jean-marie-appriou-andrea-bu776ttner-et-laure-prouvost/>

Lafo Rosenfield, Rachel. « The Potency of Objects: A Conversation with Liz Magor », *Sculpture* [novembre/November 2012], p. 36-41.

Laurence, Robin. « Liz Magor's *I is being This* is only about itself », *The Georgia Straight* [4 décembre/December 4, 2012]. <http://www.straight.com/article849476/vancouver/lizmagorsi-beingonlyaboutitself>

Laurence, Robin. « Material Intelligence: The Art of Liz Magor », *Border Crossings* n° 22, 2 (mai/May 2003), p. 36-40.

Low, Anne. *FrameWork 11/15* [Susan Hobbs Gallery], novembre/November 2015. <http://data.logograph.com/SusanHobbs/docs/Document/1150/FrameWork%2011-15.pdf>

Marshall, Lisa. « Liz Magor: Cool as Corny, Luxury as Trash », *Canadian Art* [juin/June 12, 2013]. <http://canadianart.ca/reviews/2013/06/12/lizmagoriis-beingthis/>

McLaughlin, Bryne. « Liz Magor's Accumulations », *Canadian Art* [24 novembre/November 24, 2015]. <http://canadianart.ca/reviews/liz-magors-accumulations/>

Milroy, Sarah. « Crusty old dead things that make you think about life », *The Globe and Mail* [4 juin/June 4, 2009]. <http://www.theglobeandmail.com/arts/picturesareoutexperienceisin/article783355/>

Milroy, Sarah. « Liz Magor's Artistic Salvage Operation », *The Globe and Mail* [30 novembre/November 30, 2012]. <http://www.theglobeandmail.com/arts/artandarchitecture/lizmagorsartistic-salvage-operation/article5838328/>

Milroy, Sarah. « Pictures are out – experience is in », *The Globe and Mail* [14 février/February 14, 2009]. <http://www.theglobeandmail.com/arts/picturesareoutexperienceisin/article783355/>

Suksi, Lena. « Toronto: Liz Magor at Susan Hobbs Gallery », *C Magazine* [printemps/Spring 2016].

Tousley, Nancy. « Liz Magor: Interview », *Canadian Art* [printemps/Spring 2000], p. 70-74.

Tousley, Nancy. « Liz Magor », *Prix du Gouverneur général en arts visuels et médiatiques 2001 / The Governor General's Award in Visual and Media Arts 2001*, Ottawa, Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts, 2001.

Woodley, E. C. « Real Dead Ringers: The Art of Liz Magor », *Border Crossings*, n° 30, 1 (mars/March 2011). <http://bordercrossingsmag.com/article/realdeadringerstheartoflizmagor>

Woodley, E. C. « Liz Magor », *Art in America* [octobre/October 2011]. <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/lizmagor/>

Liste des expositions / List of Exhibitions

Liz Magor

Née en 1948 à Winnipeg, Manitoba.
Vit et travaille à Vancouver,
Colombie-Britannique

*Born in 1948 in Winnipeg, Manitoba.
Lives and works in Vancouver,
British Columbia*

Formation / Education

1970-1971 Vancouver School of Art,
Vancouver
1968-1970 Parsons School of Design,
New York
1966-1968 University of British
Columbia, Vancouver

Expositions individuelles / Solo Exhibitions

2017
Liz Magor. Habitude
Migros Museum für Gegenwartskunst,
Zurich ; Kunstverein in Hamburg

2016
Catriona Jeffries, Vancouver
Liz Magor. Habitude
Musée d'art contemporain de Montréal ;
Centre d'art contemporain d'Ivry –
le Crédac, Paris

2015
Surrender, The Gershon Iskowitz Prize,
Art Gallery of Ontario / Musée des
beaux-arts de l'Ontario, Toronto
Peep-Hole, Milan
Susan Hobbs Gallery, Toronto

2014
Liz Magor: A Thousand Quarrels,
Presentation House Gallery, Vancouver

2013
*Liz Magor: No Fear, No Shame, No
Confusion,* Triangle France, Marseille

2012
I is being This, Catriona Jeffries,
Vancouver

2011
Susan Hobbs Gallery, Toronto

2009
Susan Hobbs Gallery, Toronto

2008
The Mouth and Other Storage Facilities,
Henry Art Gallery, Seattle ;
Simon Fraser University Gallery,
Burnaby (British Columbia)
MOUTH: FULL, Equinox Gallery,
Vancouver

2007
Susan Hobbs Gallery, Toronto

2005
Susan Hobbs Gallery, Toronto

2004
Equinox Gallery, Vancouver

2003
The Power Plant, Toronto
Susan Hobbs Gallery, Toronto

2002
Vancouver Art Gallery, Vancouver

2001
Equinox Gallery, Vancouver

2000
Stores, Susan Hobbs Gallery, Toronto
Deep Woods, Art Gallery of York
University, Toronto
Stores, Contemporary Art Gallery,
Vancouver

1999
Equinox Gallery, Vancouver

1998
Susan Hobbs Gallery, Toronto

1996
Messenger, Toronto Sculpture Garden
Susan Hobbs Gallery, Toronto

1993
Liz Magor: Early Works, Oakville
Galleries, Oakville (Ontario)
Susan Hobbs Gallery, Toronto

1991
Constructing Cultural Identity:
Liz Magor, Edmonton Art Gallery

1987
Mendel Art Gallery, Saskatoon ;
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg ;
Musée d'art contemporain de Montréal

1986
Art Gallery of Ontario, Toronto
The Ydessa Gallery, Toronto

1984
The Ydessa Gallery, Toronto

1982
The Ydessa Gallery, Toronto

1981
The Ydessa Gallery, Toronto
Alberta College of Art, Calgary

1980
The Ydessa Gallery, Toronto
Production / Reproduction, Vancouver
Art Gallery

1979
Southern Alberta Art Gallery,
Lethbridge (Alberta)
Fine Arts Gallery, University of British
Columbia, Vancouver
Art Gallery of Greater Victoria, Victoria

1977
Art Gallery of Greater Victoria, Victoria

Expositions collectives / Group Exhibitions

2016
You be Frank, and I'll be Earnest:
Alisa Bareboym / Liz Magor, Glasgow
Sculpture Studios, Glasgow
History Made by Artists, CLEARING,
New York

2015
Our Lacustrine Cities, Chapter NY,
New York

2014
L'Intruse, Marcelle Alix, Paris

2013
California-Pacific Triennial, Orange
County Museum of Art, Newport Beach
(California)

2012
After Presence, MacKenzie Art Gallery,
Regina
Zoo, Musée d'art contemporain de
Montréal

2011
*The Most She Weighed / The Least
She Weighed,* Susan Hobbs Gallery,
Toronto

2010
*It Is What It Is: Recent Acquisitions
of New Canadian Art / C'est ce que
c'est. Acquisitions récentes d'art actuel
canadien,* National Gallery of Canada /
Musée des beaux-arts du Canada,
Ottawa
Marburg! The Early Bird!, Marburger
Kunstverein, Marburg

2009
*Nothing To Declare: Current Sculpture
from Canada,* The Power Plant, Toronto
What It Really Is, Red Bull 381 Projects,
Toronto

2008
Take Me There Show Me The Way,
Haunch of Venison, New York

2007
Remaking the Real, Susan Hobbs
Gallery, Toronto

2005
Intertidal: Vancouver Art and Artists,
Museum van Hedendaagse Kunst
Antwerpen (MuHKA), Antwerp
CAMP(sites), Museum London, London
(Ontario); Walter Philips Gallery, Banff
(Alberta)

2003
Baja to Vancouver, Seattle Art Museum,
Seattle ; Wattis Institute, San Francisco;
Vancouver Art Gallery ; Museum of
Contemporary Art, San Diego
*Histoires des Amériques / Histories
of the Americas,* Musée d'art
contemporain de Montréal

2001
*Elusive Paradise / Paradis
insaisissables,* National Gallery of
Canada / Musée des beaux-arts du
Canada, Ottawa

1997
inSITE, San Diego/Tijuana

1996
Real Fictions: Four Canadian Artists,
Museum of Contemporary Art, Sydney
(Australia)

1995
Notion of Conflict, Stedelijk Museum,
Amsterdam
From Wunderkammer to Cyberspace,
Foto Biennale Enschede (Nederlands)

1993
Canada, une nouvelle génération,
FRAC des Pays de la Loire, Gétigné-
Clisson (France) ; Musée des beaux-
arts, Dole (France)

1992
Pour la suite du Monde, Musée d'art
contemporain de Montréal

More than One Photography, Museum
of Modern Art, New York

1991
Between Views and Points of View,
Walter Phillips Art Gallery, Banff
(Alberta)
*Places with a Past: Site Specific
Art in Charleston,* Spoleto Festival,
Charleston (South Carolina)

1990
*Meeting Place: Robert Gober, Liz
Magor, Juan Muñoz,* Art Gallery of
York University, Toronto; Nickle Arts
Museum, Calgary ; Vancouver Art
Gallery

1989
*Canadian Biennale of Contemporary
Art / Biennale canadienne d'art
contemporain,* National Gallery of
Canada / Musée des beaux-arts du
Canada, Ottawa
Les Cents jours d'art contemporain,
Centre international d'art
contemporain, Montréal

1987
Documenta 8, Orangerie, Kassel
*Toronto: A Play of History (Jeu
d'histoire),* The Power Plant, Toronto

1985
Aurora Borealis, Centre international
d'art contemporain, Montréal

1984
Ian Carr-Harris / Liz Magor, La Biennale
di Venezia

1982
Mise en Scene, Vancouver Art Gallery
The 4th Biennale of Sydney, Art
Gallery of New South Wales, Sydney
(Australia)

1981
The Winnipeg Perspective 1981 – Ritual,
Winnipeg Art Gallery

1978
Obsessions, Rituals, Controls,
MacKenzie Art Gallery, Regina

1977
Four Places, Vancouver Art Gallery

1975
Young Contemporaries '75, London
Regional Art Gallery, London (Ontario)

1974
Librations, Art Gallery of Greater
Victoria, Victoria

1973
Pacific Vibrations, Vancouver Art
Gallery

Liste des œuvres

Sauf indication contraire, les œuvres exposées font partie de la collection de l’artiste.

Bird Nest Kits: Hammond’s Flycatcher, 1975
Bois, papier, carton, matières végétales, plastique
35,5 × 23 × 21,5 cm
Collection de John Cook, Ottawa

Bird Nest Kits: Red-Winged Blackbird, 1975
Bois, papier, carton, matières végétales, plastique
27,5 × 50,5 × 28,5 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Bird Nest Kits: Robin, 1975
Bois, papier, carton, matières végétales, plastique
25,3 × 34 × 25 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery
Don de Robert Keziere

Sowing Weeds in Lanes and Ditches, 1976
Rayonnage de bois, semences, herbe, enveloppes, boîtes, gants de jardinage, pots d’argile, livres, outils, plateaux et autres matériaux de jardinage
195,5 × 195,5 × 27 cm
Collection de la Banque d’œuvres d’art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa

Double Scarp, 1980
Textile, plâtre, acier
18,5 cm × 165 cm × 47 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery
Don de l’artiste

Production, 1980
Journaux, bois, acier, environ 2500 briques en papier
Machine : 134,6 × 81,3 × 61 cm.
Chacune des briques : 5,1 × 10,2 × 20,3 cm
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 1984

The Most She Weighed / The Least She Weighed, 1982
Plomb, aluminium
38,4 × 77,2 × 38,3 cm et 30,5 × 62,2 × 31 cm
Collection de Ydessa Hendeles, Toronto
Avec l’aimable permission de Ydessa Hendeles Art Foundation

Skidegate Chair, 1988
Cèdre, acier, flanelle, mousse
83,5 × 59,5 × 55 cm ; extérieur 62,8 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds d’acquisition de la Vancouver Art Gallery

Cabin in the Snow, 1989
Installation avec coton et maquette d’une cabane en bois rond
Dimensions variables
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 2004

Field Work, 1989
10 épreuves à la gélatine argentique sur papier
55,9 × 71,1 cm ou 71,1 × 55,9 cm
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 1993

Banff Chair, 1991
Base en acier, mousse de polyuréthane souple, fourrure synthétique, gants en peau de cerf
77 × 88 × 111 cm
Collection du McMaster Museum of Art, Hamilton
Achat, avec le soutien de la Walter and Duncan Gordon Foundation
Challenge Grant, McMaster Museum of Art, l’Université McMaster, Hamilton

Provincial Sideboard, 1993
Buffet en bois, métal et plâtre avec coquilles d’œufs et bitume, épreuve à la gélatine argentique retouchée et encadrée, castor de fourrure synthétique
169 × 182,8 × 75,5 cm
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 1993

*** One Bedroom Apartment**, 1996
Résine de polyester, meubles, contenu de maison
Dimensions variables
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Messenger, 1996-2002
Bois, plâtre, textile, objets trouvés
305 × 305 × 427 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery
Don de l’artiste

Hollow, 1998-1999
Gypse polymérisé, tissu, mousse
182,8 × 106,7 × 121,9 cm
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Acheté en 1999

Burrow, 1999
Gypse polymérisé, tissu, mousse
58 × 198 × 137 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery
Achat, avec le soutien financier du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada et du Fonds d’acquisition de la Vancouver Art Gallery

Sleeper 1, 1999
Silicone, tête de poupée
12 × 70 × 22 cm
Collection de la MacKenzie Art Gallery, Regina
Achat, avec le soutien financier du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada

Sleeper 2, 1999
Silicone, tête de poupée
12 × 78 × 22 cm
Collection de Gerd Metzдорff, Vancouver

Sleeper 3, 1999
Silicone, tête de poupée
10,5 × 51,5 × 13 cm
Collection de la MacKenzie Art Gallery, Regina
Achat, avec le soutien financier du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada

Sleeper 4, 1999
Silicone, tête de poupée
12,5 × 76 × 17,5 cm
Collection de la MacKenzie Art Gallery, Regina
Achat, avec le soutien financier du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada

Sleeper 8, 1999
Silicone, tête de poupée
12,7 × 91,4 × 19 cm
Collection de Francine Périnet, Rimouski

Sleeper 9, 1999
Silicone, tête de poupée
16 × 84 × 22 cm
Collection particulière, Toronto

Chee-to, 2000
Gypse polymérisé, grignotines au fromage
42 × 167,5 × 200 cm
Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto
Achat, avec le soutien financier du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada, avec la participation du E. Wallace Fund, 2000

Double Cabinet (Blue), 2001
Gypse polymérisé, canettes de bière
22,9 × 68,6 × 43,2 cm
Collection particulière, Vancouver

Double Cabinet (Rust and Wine), 2001
Gypse polymérisé, bouteilles de gin
24 × 69 × 43 cm
Collection de Roy L. Heenan, Montréal

Napkin I, 2001
Silicone
5,1 × 24,1 × 12,7 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Napkin II, 2001
Silicone
4,4 × 33,6 × 20,3 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Napkin III, 2001
Silicone
4,4 × 33,6 × 17,7 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Tube, 2001
Gypse polymérisé
32 × 267 × 167 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Volvic, 2002
Gypse polymérisé, bouteilles d’eau
38 × 245 × 61 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Wrap, 2003
Gypse polymérisé, isolant de fibre de verre
88 × 84 × 254 cm
Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto
Don de l’artiste, 2014

Humidor, 2004
Gypse polymérisé, cigarettes, cigares, briquets, allumettes
Édition 1/6
28 × 15 × 10 cm
Collection de John McCaig, Vancouver

Humidor, 2004
Gypse polymérisé, cigarettes, cigares, briquets, allumettes

Édition 2/6
28 × 15 × 10 cm
Collection des Oakville Galleries, Oakville
Achat en 2007, avec le soutien du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada, de la Walter and Duncan Gordon Foundation et de la Corporation de la Ville d’Oakville

Humidor, 2004
Gypse polymérisé, cigarettes, cigares, briquets, allumettes
Édition 3/6
28 × 15 × 10 cm
Collection particulière, Calgary

Humidor, 2004
Gypse polymérisé, cigarettes, cigares, briquets, allumettes
Édition 6/6
28 × 15 × 10 cm
Collection de la Kamloops Art Gallery, Kamloops
Achat, avec le soutien financier de la province de Colombie-Britannique

Humidor, 2004
Gypse polymérisé, cigarettes, cigares, briquets, allumettes
28 × 15 × 10 cm
Collection de Larry Cohen, Vancouver

Near Clear, 2005
Gypse polymérisé, silicone
144,8 × 20,3 × 63,5 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Carton I, 2006
Gypse polymérisé, cigarettes, paquets de cigarettes
29,2 × 53,3 × 48,2 cm
Collection de Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Toronto

Carton II, 2006
Gypse polymérisé, cigarettes, gomme à mâcher, allumettes, briquets
Édition 1/2
29,2 × 53,3 × 48,2 cm
Collection du Musée d’art contemporain de Montréal

Carton II, 2006
Gypse polymérisé, cigarettes, gomme à mâcher, allumettes, briquets
29,2 × 53,3 × 48,2 cm
Édition 2/2
Collection des Oakville Galleries, Oakville
Achat en 2007, avec le soutien du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada, de la Walter and Duncan Gordon Foundation et de la Corporation de la Ville d’Oakville

Hat and Gloves, 2007
Gypse polymérisé, barres de chocolat
Édition 1/2
9 × 21 × 25 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Hat and Gloves, 2007
Gypse polymérisé, barres de chocolat
Édition 2/2
7,6 × 22,9 × 17,8 cm
Collection de Roy L. Heenan, Montréal

Tray (Stacked Lotus), 2007
Gypse polymérisé
Édition 1/2
2,2 × 34,6 × 34,6 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds d’acquisition de la Vancouver Art Gallery

Tray (Stacked Lotus), 2007
Gypse polymérisé
Édition 2/2
2,2 × 34,6 × 34,6 cm
Collection de Paul Mathieu, Vancouver

Buck (Blanket), 2008
Gypse polymérisé, coton
25,5 × 51 × 51 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Leather (4 cigs), 2008
Gypse polymérisé, cigarettes
17 × 43 × 61 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds d’acquisition de la Vancouver Art Gallery

Long Table (Ashtray), 2008
Gypse polymérisé
51 × 61 × 198 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Long Table (Wrappers), 2008
Gypse polymérisé, papier aluminium
51 × 61 × 198 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Mouse on Cloth, 2008
Gypse polymérisé
8,9 × 63,5 × 45,7 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Racoon, 2008
Gypse polymérisé, bonbons
12,7 × 53,9 × 83,1 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds d’acquisition de la Vancouver Art Gallery

Stack of Trays, 2008
Gypse polymérisé, gomme à mâcher, objets trouvés
25 × 45 × 47 cm
Collection particulière, Calgary

Squirrel (Cake), 2008
Gypse polymérisé
12,7 × 60 × 80 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds d’acquisition de la Vancouver Art Gallery

Tray (Altoids), 2008
Gypse polymérisé
35,5 × 28,5 × 4 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds d’acquisition de la Vancouver Art Gallery

Tray (Bird/Heart), 2008
Gypse polymérisé, chocolats
5 × 45 × 45 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Tweed (Kidney), 2008
Gypse polymérisé, bouteille
15 × 46 × 43 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds d’acquisition de la Vancouver Art Gallery

Tweed (Toblerone), 2008
Gypse polymérisé, carton
41 × 41 × 13 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Eatonia, 2011
Laine, tissu, métal, fil
145 × 62 × 6 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Laurentian/Woolmark, 2011
Laine, tissu, papier, plastique, métal
142 × 56 × 11 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Maple Leaf, 2011
Laine, teinture, tissu, métal, plastique, fil
147,5 × 62 × 10 cm
Collection de Joe Friday et Grant Jameson, Ottawa

Being This, 2012
24 d’une série de 78 boîtes, papier, textiles et matériaux trouvés
48,2 × 30,5 × 6,3 cm (chaque boîte, approx.)
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Formal I, 2012
Silicone, chaise
81 × 61 × 81 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

* **The Rules**, 2012
Bois, peinture
Socle : 96,5 × 457,2 × 25,4 cm
Installation : 185,4 × 457,2 × 73,7 cm
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

H.B.C., 2013
Laine, teinture, tissu, métal, bois, fil
162,5 × 70,5 × 7,5 cm
Collection de Nancy McCain et Bill Morneau, Toronto

All the Names I, 2014
Silicone, textiles de coton, papier
27 × 43 × 33 cm
Collection particulière, Toronto

Opal, 2014
Gypse polymérisé, papier de soie, mouchoirs, sacs en plastique
48 × 40,5 × 15 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Pom Pom, 2014
Gypse polymérisé, jouet en fourrure, papier, pompons, cellophane
58,5 × 39,5 × 15 cm
Collection de Karen et Greg Pedersen, Calgary

Glow Pet, 2015
Gypse polymérisé, textile, plastique
44 × 38 × 17 cm
Collection de Joe Friday et Grant Jameson, Ottawa

Gold Box, 2015
Gypse polymérisé, oiseau naturalisé, plastique
17 × 45 × 9 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Ladies Soft Leather (Russet), 2015
Gypse polymérisé, cellophane, papier aluminium
14 × 29 × 21 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Pearl Pet, 2015
Gypse polymérisé, polyéthylène
27 × 29 × 26 cm
Avec l’aimable permission de la Shlesinger-Walbohm Family Collection, Toronto

Pink Shimmer, 2015
Gypse polymérisé, oiseau naturalisé, cellophane
15 × 32 × 19 cm
Avec l’aimable permission de la Susan Hobbs Gallery, Toronto

Speckled Veil, 2015
Gypse polymérisé, oiseau naturalisé, cellophane
35 × 31 × 33 cm
Collection de Steven Wilson et Michael Simmonds, Toronto

Violator, 2015
Laine, peinture, cellophane
61,5 × 411 × 2 cm
Collection du Musée d’art contemporain de Montréal

Good Shepherd, 2016
Gypse polymérisé, laine, sacs plastique, drap
133,5 × 261, 5 × 30,5 cm
Collection du Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich

Membership, 2016
Gypse polymérisé
243,7 × 133,5 × 119,5 cm
Avec l’aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver

Still Alive, 2016
Gypse polymérisé, veste en peau de cerf
48,5 × 85,7 × 26, 7 cm
Collection Freybe, Vancouver

*Ces œuvres ne sont pas dans l’exposition au Musée d’art contemporain de Montréal.

Liste des illustrations
p. 8 et 16
Production, 1980
Journaux, bois, acier, environ 2500 briques en papier
Machine : 134,6 × 81,3 × 61 cm
Chacune des briques : 5,1 × 10,2 × 20,3 cm

p. 192
Fresh Pack, 2009
Gypse polymérisé, cigarettes, bois
61 × 121 × 63,5

p. 202
Sleeper 6, 1999
Silicone, tête de poupée
14 × 15 × 66 cm

p. 210 et 236
One Bedroom Apartment, 1996
Résine polyester, meubles, contenu de maison
Dimensions variables

p. 220
Long Table (Ashtray), 2008
Gypse polymérisé
51 × 61 × 198 cm

p. 220
Leather Ashtray, 2008
Gypse polymérisé
17,1 × 45,7 × 48,3 cm

p. 230
Sleeper 7, 1999*
Silicone, tête de poupée
10 × 13 × 44 cm

List of Works

Unless otherwise indicated, the works on display are part of the artist's collection

Bird Nest Kits: Hammond's Flycatcher, 1975

Wood, paper, paperboard, plant materials, plastic
35.5 × 23 × 21.5 cm
Collection of John Cook, Ottawa

Bird Nest Kits: Red-Winged Blackbird, 1975

Wood, paper, paperboard, plant materials, plastic
27.5 × 50.5 × 28.5 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Bird Nest Kits: Robin, 1975

Wood, paper, paperboard, plant materials, plastic
25.3 × 34 × 25 cm
Collection of the Vancouver Art Gallery
Gift of Robert Keziere

Sowing Weeds in Lanes and Ditches, 1976

Wooden shelf, seeds, grass, envelopes, boxes, garden gloves, clay pots, books, tools, trays, other garden materials
195.5 × 195.5 × 27 cm
Collection of the Canada Council Art Bank, Ottawa

Double Scarp, 1980

Textile, plaster, steel
18.5 cm x 165 cm x 47 cm
Collection of the Vancouver Art Gallery
Gift of the artist

Production, 1980

Newspaper, wood, steel, approx. 2,500 paper bricks
Machine: 134.6 × 81.3 × 61 cm.
Each brick: 5.1 × 10.2 × 20.3 cm
Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa
Purchased in 1984

The Most She Weighed / The Least She Weighed, 1982

Lead, aluminum
38.4 × 77.2 × 38.3 cm and 30.5 × 62.2 x 31 cm
Collection of Ydessa Hendeles, Toronto
Courtesy Ydessa Hendeles Art Foundation

Skidegate Chair, 1988

Cedar, steel, flannel, foam
83.5 × 59.5 × 55 cm
Outside dia. 62.8 cm
Collection of the Vancouver Art Gallery, Vancouver Art Gallery Acquisition Fund

Cabin in the Snow, 1989

Installation with cotton and scale model of a log cabin
Variable dimensions
Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa
Purchased in 2004

Field Work, 1989

10 gelatin silver prints
55.9 × 71.1 cm or 71.1 × 55.9 cm
Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa
Purchased in 1993

Banff Chair, 1991

Steel base, soft polyurethane foam, synthetic fur, deerskin gloves
77 × 88 × 111 cm
Collection of McMaster Museum of Art, Hamilton
Purchased with the assistance of the Walter and Duncan Gordon Foundation Challenge Grant, McMaster Museum of Art, McMaster University, Hamilton

Provincial Sideboard, 1993

Sideboard of wood, metal and plaster with eggshell and bitumen, framed retouched gelatin silver print, beaver of synthetic fur
169 × 182.8 × 75.5 cm
Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa
Purchased in 1993

*** One Bedroom Apartment, 1996**

Polyester resin, furniture, household contents
Variable dimensions
Courtesy Susan Hobbs Gallery, Toronto

Messenger, 1996–2002

Wood, plaster, textile, found objects
305 × 305 × 427 cm
Collection of the Vancouver Art Gallery
Gift of the artist

Hollow, 1998–1999

Polymerized gypsum, textile, foam
182.8 × 106.7 × 121.9 cm
Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa
Purchased in 1999

Burrow, 1999

Polymerized gypsum, textile, foam
58 × 198 × 137 cm
Collection of the Vancouver Art Gallery
Purchased with the financial support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance Program and the Vancouver Art Gallery Acquisition Fund

Sleeper 1, 1999

Silicone rubber, doll head
12 × 70 × 22 cm
Collection of the MacKenzie Art Gallery, Regina
Purchased with the financial support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance Program

Sleeper 2, 1999

Silicone rubber, doll head
12 × 78 × 22 cm
Collection of Gerd Metzдорff, Vancouver

Sleeper 3, 1999

Silicone rubber, doll head
10.5 × 51.5 × 13 cm
Collection of the MacKenzie Art Gallery, Regina
Purchased with the financial support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance Program

Sleeper 4, 1999

Silicone rubber, doll head
12.5 × 76 × 17.5 cm
Collection of the MacKenzie Art Gallery, Regina
Purchased with the financial support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance Program

Sleeper 8, 1999

Silicone rubber, doll head
12.7 × 91.4 × 19 cm
Collection of Francine Périnet, Rimouski

Sleeper 9, 1999

Silicone rubber, doll head
16 × 84 × 22 cm
Private collection, Toronto

Chee-to, 2000

Polymerized gypsum, cheesies
42 × 167.5 × 200 cm
Collection of the Art Gallery of Ontario, Toronto
Purchased with financial support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance program and with the assistance of the E. Wallace Fund, 2000

Double Cabinet (Blue), 2001

Polymerized gypsum, beer cans
22.9 × 68.6 × 43.2 cm
Private collection, Vancouver

Double Cabinet (Rust and Wine), 2001

Polymerized gypsum, bottles of gin
24 × 69 × 43 cm
Collection of Roy L. Heenan, Montréal

Napkin I, 2001

Silicone
5.1 × 24.1 × 12.7 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery, Toronto

Napkin II, 2001

Silicone
4.4 × 33.6 × 20.3 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery, Toronto

Napkin III, 2001

Silicone
4.4 × 33.6 × 17.7 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery, Toronto

Tube, 2001

Polymerized gypsum
32 × 267 × 167 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Volvic, 2002

Polymerized gypsum, bottles of water
38 × 245 × 61 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery, Toronto

Wrap, 2003

Polymerized gypsum, fibreglass insulation
88 × 84 × 254 cm
Collection of the Art Gallery of Ontario, Toronto
Gift of the artist, 2014

Humidor, 2004

Polymerized gypsum, cigarettes, cigars, lighters, matches
Edition 1/6
28 × 15 × 10 cm
Collection of John McCaig, Vancouver

Humidor, 2004

Polymerized gypsum, cigarettes, cigars, lighters, matches
Edition 2/6
28 × 15 × 10 cm
Collection of Oakville Galleries, Oakville
Purchased in 2007 with the support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance Program, the Walter and Duncan Gordon Foundation and the Corporation of the Town of Oakville

Humidor, 2004

Polymerized gypsum, cigarettes, cigars, lighters, matches
Edition 3/6
28 × 15 × 10 cm
Private collection, Calgary

Humidor, 2004

Polymerized gypsum, cigarettes, cigars, lighters, matches
Edition 6/6
28 × 15 × 10 cm
Collection of the Kamloops Art Gallery, Kamloops
Purchased with financial support of the Province of British Columbia

Humidor, 2004

Polymerized gypsum, cigarettes, cigars, lighters, matches
28 × 15 × 10 cm
Collection of Larry Cohen, Vancouver

Near Clear, 2005

Polymerized gypsum, silicone
144.8 × 20.3 × 63.5 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery, Toronto

Carton I, 2006

Polymerized gypsum, cigarettes, cigarette packages
29.2 × 53.3 × 48.2 cm
Collection of Gerald Sheff and Shanitha Kachan, Toronto

Carton II, 2006

Polymerized gypsum, cigarettes, chewing gum, matches, lighters
Edition 1/2
29.2 × 53.3 × 48.2 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

Carton II, 2006

Polymerized gypsum, cigarettes, chewing gum, matches, lighters
Edition 2/2
29.2 × 53.3 × 48.2 cm
Collection of Oakville Galleries, Oakville
Purchased in 2007 with the support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance Program, the Walter and Duncan Gordon Foundation and the Corporation of the Town of Oakville

Hat and Gloves, 2007

Polymerized gypsum, chocolate bars
Edition 1/2
9 × 21 × 25 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery,
Toronto

Hat and Gloves, 2007

Polymerized gypsum, chocolate bars
Edition 2/2
7.6 × 22.9 × 17.8 cm
Collection of Roy L. Heenan, Montréal

Tray (Stacked Lotus), 2007

Polymerized gypsum
Edition 1/2
2.2 × 34.6 × 34.6 cm
Collection of the Vancouver Art
Gallery, Vancouver Art Gallery
Acquisition Fund

Tray (Stacked Lotus), 2007

Polymerized gypsum
Edition 2/2
2.2 × 34.6 × 34.6 cm
Collection of Paul Mathieu, Vancouver

Buck (Blanket), 2008

Polymerized gypsum, cotton
25.5 × 51 × 51 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Leather (4 cigs), 2008

Polymerized gypsum, cigarettes
17 × 43 × 61 cm
Collection of the Vancouver Art
Gallery, Vancouver Art Gallery
Acquisition Fund

Long Table (Ashtray), 2008

Polymerized gypsum
51 × 61 × 198 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Long Table (Wrappers), 2008

Polymerized gypsum, foil
51 × 61 × 198 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Mouse on Cloth, 2008

Polymerized gypsum
8,9 × 63,5 × 45,7 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery,
Toronto

Raccoon, 2008

Polymerized gypsum, candies
12.7 × 53.9 × 83.1 cm
Collection of the Vancouver Art
Gallery, Vancouver Art Gallery
Acquisition Fund

Stack of Trays, 2008

Polymerized gypsum, chewing gum,
found objects
25 × 45 × 47 cm
Private collection, Calgary

Squirrel (Cake), 2008

Polymerized gypsum
12.7 × 60 × 80 cm
Collection of the Vancouver Art
Gallery, Vancouver Art Gallery
Acquisition Fund

Tray (Altoids), 2008

Polymerized gypsum
35.5 × 28.5 × 4 cm
Collection of the Vancouver Art
Gallery, Vancouver Art Gallery
Acquisition Fund

Tray (Bird/Heart), 2008

Polymerized gypsum, chocolates
5 × 45 × 45 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery,
Toronto

Tweed (Kidney), 2008

Polymerized gypsum, bottle
15 × 46 × 43 cm
Collection of the Vancouver Art
Gallery, Vancouver Art Gallery
Acquisition Fund

Tweed (Toblerone), 2008

Polymerized gypsum, cardboard
41 × 41 × 13 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Eatonia, 2011

Wool, fabric, metal, thread
145 × 62 × 6 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery, Toronto

Laurentian/Woolmark, 2011

Wool, fabric, paper, plastic, metal
142 × 56 × 11 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery,
Toronto

Maple Leaf, 2011

Wool, dye, fabric, metal, plastic,
thread
147.5 × 62 × 10 cm
Collection of Joe Friday and Grant
Jameson, Ottawa

Being This, 2012

24 of a series of 78 boxes, paper,
textiles, found objects
48.2 × 30.5 × 6.3 cm (each box, approx.)
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Formal I, 2012

Silicone, chair
81 × 61 × 81 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

*** The Rules, 2012**

Wood, paint
Plinth: 96.5 × 457.2 × 25.4 cm,
Installation: 185.4 × 457.2 × 73.7 cm
Collection of the National Gallery of
Canada, Ottawa

H.B.C., 2013

Wool, dye, fabric, metal, wood, thread
162.5 × 70.5 × 7.5 cm
Collection of Nancy McCain and
Bill Morneau, Toronto

All the Names I, 2014

Silicone, cotton textiles, paper
27 × 43 × 33 cm
Private collection, Toronto

Opal, 2014

Polymerized gypsum, tissue paper,
handkerchiefs, plastic bags
48 × 40.5 × 15 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery, Toronto

Pom Pom, 2014

Polymerized gypsum, fur toy, paper,
pompoms, cellophane
58.5 × 39.5 × 15 cm
Collection of Karen and Greg Pedersen,
Calgary

Glow Pet, 2015

Polymerized gypsum, textile, plastic
44 × 38 × 17 cm
Collection of Joe Friday and Grant
Jameson, Ottawa

Gold Box, 2015

Polymerized gypsum, naturalized bird,
plastic
17 × 45 × 9 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery,
Toronto

Ladies Soft Leather (Russet), 2015

Polymerized gypsum, cellophane, foil
14 × 29 × 21 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Pearl Pet, 2015

Polymerized gypsum, polyethylene
27 × 29 × 26 cm
Courtesy the Shlesinger-Walbohm
Family Collection, Toronto

Pink Shimmer, 2015

Polymerized gypsum, naturalized bird,
cellophane
15 × 32 × 19 cm
Courtesy Susan Hobbs Gallery,
Toronto

Speckled Veil, 2015

Polymerized gypsum, naturalized bird,
cellophane
35 × 31 × 33 cm
Collection of Steven Wilson and
Michael Simmonds, Toronto

Violator, 2015

Wool, paint, cellophane
61.5 × 411 × 2 cm
Collection of the Musée d'art
contemporain de Montréal

Good Shepherd, 2016

Polymerized gypsum, wool, plastic
bags, sheet
133.5 × 261.5 × 30.5 cm
Collection of the Migros Museum für
Gegenwartskunst, Zurich

Membership, 2016

Polymerized gypsum
243.7 × 133.5 × 119.5 cm
Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Still Alive, 2016

Polymerized gypsum, deerskin jacket
48.5 × 85.7 × 26.7 cm
Freybe Collection, Vancouver

* Work not included in the exhibition
at the Musée d'art contemporain
de Montréal.

List of Illustrations

p. 8 and 16
Production, 1980
Newspaper, wood, steel, approx.
2,500 paper bricks
Machine: 134.6 × 81.3 × 61 cm
Each brick: 5.1 × 10.2 × 20.3 cm

p. 192
Fresh Pack, 2009
Polymerized gypsum, cigarettes,
wood
61 × 121 × 63.5

p. 202
Sleeper 6, 1999
Silicone rubber, doll head
14 × 15 × 66 cm

p. 210 and 236
One Bedroom Apartment, 1996
Polyester resin, furniture,
household contents
Variable dimensions

p. 220
Long Table (Ashtray), 2008
Polymerized gypsum
51 × 61 × 198 cm

p. 220
Leather Ashtray, 2008
Polymerized gypsum
17.1 × 45.7 × 48.3 cm

p. 230
Sleeper 7, 1999*
Silicone rubber, doll head
10 × 13 × 44 cm

Biographies des auteurs

Dan Adler est professeur agrégé d’histoire moderne et contemporaine de l’art à l’Université York de Toronto. Il est l’auteur de *Hanne Darboven: Cultural History 1880-1983* (Afterall Books/ MIT Press, 2009) et le codirecteur, avec Mitchell Frank, de *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism* (Ashgate Press, 2012). Ancien éditeur principal de la *Bibliography of the History of Art* à l’Institut de recherche Getty de Los Angeles, il collabore régulièrement aux revues d’art *Frieze* et *C Magazine*. Il travaille présentement à l’écriture d’un livre consacré aux diverses esthétiques récentes en sculpture d’assemblage.

Outre ses recherches universitaires formelles, le professeur Adler a également pris part au Programme d’études indépendantes du Whitney Museum. En tant que commissaire d’exposition, il a réalisé *Francis Bacon and Henry Moore: Terror and Beauty* (2014), au Musée des beaux-arts de l’Ontario, ainsi que *When Hangover Becomes Form: Rachel Harrison and Scott Lyall* (2006), à la Contemporary Art Gallery de Vancouver et au Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE). Il a coprésidé le colloque DAAD *Tainted Goods: Contemporary Sculpture and the Critique of Display Cultures in Germany and Europe*, tenu à l’Université York et à l’Université de Toronto en mai 2012.

Ian Carr-Harris est un artiste travaillant à Toronto et dont l’œuvre a été exposée au pays et à l’étranger depuis 1971 — à la *Biennale de Venise*, à la *documenta* de Cassel, à la *Biennale canadienne* du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, à la *Biennale de Sydney*, Australie, et à la *Biennale de Montréal*. Il a été lauréat du Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques et, en 2012, récipiendaire du Life Achievement Award de la Toronto Friends of the Visual Arts. Ian Carr-Harris est membre fondateur et administrateur de la galerie A Space, à Toronto, et du Power Plant, en 1987,

et professeur honoraire à OCAD University (Université de l’École d’art et de design de l’Ontario). Il est représenté par la Susan Hobbs Gallery de Toronto.

Géraldine Gourbe est philosophe et professeure de théorie de l’art. Elle enseigne à l’École supérieure d’art de l’agglomération d’Annecy ; elle a été assistante à l’Institut d’études politiques de Paris et, parmi d’autres occupations, est professeure invitée à l’Université de Metz. En avril 2015, elle publiait *In the Canyon, Revise the Canon: Utopian Knowledge, Radical Pedagogy and Artist-run Community Art Spaces in Southern California*, une anthologie de textes sur l’histoire sociale de l’art de la fin des années 1960 à aujourd’hui à Los Angeles. Elle prépare en ce moment un ouvrage intitulé *Kaprow, Californien* ou *L’inservitude volontaire*, sur l’influence du féminisme de la côte Ouest sur l’œuvre, la pédagogie et la vie d’Allan Kaprow.

Lesley Johnstone est conservatrice et chef des expositions et de l’éducation au Musée d’art contemporain de Montréal. Elle a été co-commissaire de *L’avenir (looking forward)*, *Biennale de Montréal 2014* et de *La Triennale québécoise 2011* ainsi que commissaire d’expositions individuelles d’artistes : Patrick Bernatchez (2014), Eve Sussman (2013), Tino Sehgal (2013), Valérie Blass (2012), Luanne Martineau (2010), Francine Savard (2009) et Lynne Marsh (2008). L’exposition collective *Les Lendemains d’hier* (2010), regroupant artistes québécois, canadiens et internationaux, témoigne de son intérêt pour des approches conceptuelles et interdisciplinaires.

Lesley Johnstone a également œuvré comme commissaire indépendante et dirigé de nombreuses publications sur l’art contemporain, dont *Formes hybrides. Redessiner le jardin contemporain* ; *Réfractions. Trajets de l’art contemporain au Canada* ; et *Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming and Lyne Lapointe*. Elle a été directrice

artistique du Festival international de jardins aux Jardins de Métis de 2003 à 2007, chef des publications au Centre canadien d’architecture de Montréal de 1998 à 2003, et longtemps associée au Centre d’information Arttexte, également à Montréal.

Liz Magor est une artiste travaillant à Vancouver. Ses expositions individuelles, outre *No Fear, No Shame, No Confusion*, à Triangle France, Marseille (2013), ont eu lieu au Power Plant, Toronto (2003) ; à la Vancouver Art Gallery, Vancouver (2002) ; au Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto (1986) ; ainsi que dans les galeries Susan Hobbs de Toronto et Catriona Jeffries de Vancouver. Elle a participé à plusieurs expositions de groupe, dont *Pacific Triennial*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, Californie (2013) ; *Light My Fire: Some Propositions about Portraits and Photography*, Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto (2013) ; *Zoo*, Musée d’art contemporain de Montréal, Montréal ; *After Presence*, MacKenzie Art Gallery, Regina (2012) ; *The Mouth and Other Storage Facilities*, Henry Art Gallery, Seattle (exposition itinérante), 2008 ; *Histoires des Amériques*, Musée d’art contemporain de Montréal, Montréal ; *Baja to Vancouver*, Wattis Institute, San Francisco ; *Vancouver Art Gallery*, Vancouver ; *Museum of Contemporary Art*, San Diego (2004) ; *Paradis insaisissables. Le Prix du millénaire*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (2001) ; *Aurora Borealis*, Centre international d’art contemporain, Montréal (1985). Pour l’avenir, signalons des expositions individuelles au Musée des beaux-arts de l’Ontario, à Toronto, et à Peep-Hole, Milan, et un projet au Glasgow Sculpture Studio, à Glasgow.

Liz Magor est la récipiendaire du prix Gershon Iskowitz en 2015, de l’Audain Prize for Lifetime Achievement en 2009 et du Prix du Gouverneur général en 2001. En 1984, elle représentait le Canada à la *Biennale de Venise* ; elle

a également participé à la *Biennale de Sydney*, Australie, en 1982 et à la *documenta 8*, à Cassel, en 1987.

Liz Magor est représentée par les galeries Susan Hobbs, à Toronto, Catriona Jeffries à Vancouver, et Marcelle Alix, à Paris.

Trevor Mahovsky est un artiste basé à Toronto. Il travaille avec l’artiste Rhonda Wheppler, basée à New York, depuis 1984. Récipiendaires, en 2014, du prix Glennfiddich Artistes en résidence pour le Canada, ils ont exposé à l’étranger et honoré une commande d’art public pour la gare Main Street du *skytrain* de Vancouver. Trevor Mahovsky a écrit dans des publications de musées tout comme dans les revues spécialisées, dont *Canadian Art* et *Art Forum*.

Isabelle Pauwels est établie à New Westminster, C.-B. Travaillant premièrement en vidéo et installation, elle allie dans ses œuvres performance et réalisme documentaire. En 2014, elle présentait sa première performance théâtrale, intitulée *,000*, au Experimental Media and Performing Arts Center de Troy, État de New York.

Heike Munder s’est formée en études culturelles à l’Université de Lunebourg. Elle est directrice du Migros Museum für Gegenwartskunst de Zurich depuis 2001. Elle est cofondatrice de la Halle für Kunst Lüneburg, qu’elle a codirigé entre 1995 et 2001. Elle a été commissaire des expositions *Resistance Performed* (2015), *Dorothy Lannone* (2014), *Geoffrey Farmer* (2013), *Ragnar Kjartansson* (2012), *Tatiana Trouvé* (2009), *Tadeusz Kantor* (2008), *Rachel Harrison* (2007), *It’s Time for Action – There’s No Option* (2006), *Marc Camille Chaimowicz* (2006), *Yoko Ono* (2005) et *Mark Leckey* (2003). Heike Munder enseigne régulièrement, en particulier à l’Université de Lunebourg, au Goldsmiths College de Londres, à l’Université de Berne, à la Haute École d’art de Zurich et à l’Académie

Jan van Eyck de Maastricht. Depuis 1995, elle a abondamment publié en art dans des catalogues et revues. En 2012, elle était membre du jury du prix Turner.

Chris Sharp est écrivain et commissaire indépendant ; il travaille à partir de Mexico, où il codirige l’espace projet Lulu. Ses écrits ont paru dans de nombreux magazines, catalogues et sites Web.

Corin Sworn est une artiste vivant à Glasgow. Elle est reconnue pour ses installations méditatives et pour ses œuvres en vidéo qui expriment et explorent les chemins de l’histoire, où la fiction et un point de vue personnel convergent dans la circulation des choses. En 2014, elle a remporté le prix Max Mara Award for Women Artists, et en 2013, elle a représenté l’Écosse à la 55^e *Biennale de Venise*. Elle a exposé, entre autres lieux, aux Oakville Galleries (2016), à la Whitechapel Gallery (2015), en Australie à la 19^e *Biennale de Sydney* (2014), à la Tate Britain’s Art Now (2011), à la Contemporary Art Gallery de Vancouver. Corin Sworn est représentée par la KorperAstner Gallery et par Natalia Hug, et elle est professeure associée en art à la Ruskin School of Art, à Oxford.

Bettina Steinbrügge a étudié les beaux-arts, la philologie anglaise et la littérature comparée à Cassel. Elle a dirigé la Halle für Kunst Lüneburg (Lünebourg) de 2001 à 2007. Elle a enseigné à l’Université de Lunebourg, au Kunstraum de la Leuphana Universität Lüneburg, et à la Haute École d’art et de design (HEAD) à Genève. En 2014, elle a également été nommée professeure d’histoire de l’art à la Hochschule für bildende Künste de Hambourg. Depuis 2007, elle est membre de l’équipe de programmation du Forum Expanded du *Festival international du film de Berlin (Berlinale)*. De 2009 à 2011, elle a été conservatrice à La Kunsthalle – Centre d’art contemporain Mulhouse, et de décembre 2010 à la fin de 2013,

elle a été conservatrice senior au Belvedere/21er Haus à Vienne. Bettina Steinbrügge est actuellement (depuis janvier 2014) directrice du Kunstverein in Hamburg et elle publie régulièrement des écrits sur les pratiques en art contemporain, avec une attention particulière à l’art par rapport à l’image mouvante.

Authors' Biographies

Dan Adler is an associate professor of modern and contemporary art at York University in Toronto. He is the author of *Hanne Darboven: Cultural History 1880-1983* (Afterall Books/MIT Press, 2009) and co-editor (with Mitchell Frank) of *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism* (Ashgate Press, 2012). A former senior editor of the *Bibliography of the History of Art* at the Getty Research Institute in Los Angeles, he regularly contributes reviews to *Frieze* and *C Magazine*. He is currently working on a book manuscript on the aesthetics of recent assemblage sculpture.

In addition to his formal university studies, Dr. Adler is an alumnus of the Whitney Museum's Independent Study Program. His curatorial credits include the exhibitions *Francis Bacon and Henry Moore: Terror and Beauty* (2014) held at the Art Gallery of Ontario and *When Hangover Becomes Form: Rachel Harrison and Scott Lyall* (2006), held at the Contemporary Art Gallery in Vancouver and Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE). He was co-organizer of the DAAD-sponsored conference *Tainted Goods: Contemporary Sculpture and the Critique of Display Cultures in Germany and Europe*, held at York University and University of Toronto in May 2012.

Ian Carr-Harris is an artist based in Toronto whose work has been exhibited nationally and internationally since 1971. Exhibitions include the *Venice Biennale*, *documenta*, Kassel, the *Canadian Biennial* at the National Gallery of Canada, Ottawa, the *Biennale of Sydney*, Australia, and the *Biennale de Montréal*. He is a laureate of the Governor-General's Awards in Visual and Media Arts and the 2012 recipient of the Life Achievement Award from the Toronto Friends of the Visual Arts. He was a founding board member of the artist-run centre A Space in Toronto and of The Power Plant in 1987, and is Professor Emeritus at OCAD University. He is represented by the Susan Hobbs Gallery in Toronto.

Géraldine Gourbe is a philosopher and a professor of art theory. She teaches at the *École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy* and has held positions as a lecturer at the Institut d'études politiques in Paris and, currently, as visiting professor at the Université de Metz. In April 2015, she published *In the Canyon, Revise the Canon: Utopian Knowledge, Radical Pedagogy and Artist-run Community Art Spaces in Southern California*, an anthology of essays on the social history of art in Los Angeles from the late 1960s to the present. She is now working on *Kaprow, Californien ou L'inservitude volontaire*, examining the influence of West Coast feminism on the art, teaching and life of Allan Kaprow.

Lesley Johnstone is a curator and Head of Exhibitions and Education at the Musée d'art contemporain de Montréal. She co-curated the 2014 *Biennale de Montréal: L'avenir (looking forward)* and the *Québec Triennial 2011*, and has curated solo exhibitions by Patrick Bernatchez (2014), Eve Sussman (2013), Tino Sehgal (2013), Valérie Blass (2012), Luanne Martineau (2010), Francine Savard (2009) and Lynne Marsh (2008). Her group exhibition *Yesterday's Tomorrows* (2010) featured Québec, Canadian and international artists who revisit Modernist architecture and design.

Johnstone has worked as an independent curator, written many catalogue essays and edited a number of critical anthologies and monographs on contemporary Canadian art, including *Hybrids: Reshaping the Contemporary Garden in Métis*, *Sight Lines: Reading Contemporary Canadian Art* and *Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming and Lyne Lapointe*. She was artistic director of the *International Garden Festival* at the Jardins de Métis from 2003 to 2007 and head of publications at the Canadian Centre for Architecture from 1998 to 2003, and was long associated with the Artex information centre in Montréal.

Liz Magor is an artist based in Vancouver. Solo exhibitions include *No Fear, No Shame, No Confusion*, Triangle Gallery, Marseille, France (2013); *The Power Plant*, Toronto (2003); *Vancouver Art Gallery* (2002); *Art Gallery of Ontario*, Toronto (1986); and shows at Susan Hobbs Gallery, Toronto, and Catriona Jeffries, Vancouver. Recent group exhibitions include *Pacific Triennial*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, California (2013); *Light My Fire: Some Propositions about Portraits and Photography*, Art Gallery of Ontario, Toronto (2013); *Zoo*, Musée d'art contemporain de Montréal; *After Presence*, MacKenzie Art Gallery, Regina (2012); *The Mouth and Other Storage Facilities*, Henry Art Gallery, Seattle (touring) 2008; *Histories of the Americas*, Musée d'art contemporain de Montréal; *Baja to Vancouver*, Wattis Insitute, San Francisco; *Vancouver Art Gallery*; *Museum of Contemporary Art*, San Diego (2004); *Elusive Paradise. The Millennium Prize*, National Gallery of Canada, Ottawa (2001); and *Aurora Borealis*, Centre international d'art contemporain, Montréal (1985). Forthcoming shows include solo exhibitions at the Art Gallery of Ontario and at Peep-Hole, Milan, as well as a project at the Glasgow Sculpture Studio.

Liz Magor is the recipient of the Gershon Iskowitz Prize (2014), the Audain Prize for Lifetime Achievement (2009) and the Governor General's Award (2001). She represented Canada at the *Venice Biennale* in 1984 and participated in the *Biennale of Sydney*, Australia, in 1982 and *documenta 8*, Kassel, in 1987.

Liz Magor is represented by the Susan Hobbs Gallery in Toronto, Catriona Jeffries in Vancouver, and Marcelle Alix in Paris

Trevor Mahovsky is a Toronto-based artist who has worked in collaboration with New York-based artist Rhonda Weppler since 2004. Recipients of the 2014 Glenfiddich Canadian Artists in Residence Prize, they have exhibited internationally and recently completed a public art commission for Vancouver's Main Street SkyTrain station. Mahovsky has written for gallery publications, as well as for magazines including *Canadian Art* and *Artforum*.

Isabelle Pauwels is based in New Westminster, B.C. Working primarily in video and installation, she blends performance and documentary realism in her art. In 2014, she presented her first theatrical performance, *000*, at the Experimental Media and Performing Arts Center in Troy, N.Y.

Heike Munder majored in cultural studies at the University of Lunenburg, Germany. She has been director of the Migros Museum für Gegenwartskunst in Zurich since 2001. She co-founded the Halle für Kunst in Lunenburg, which she co-directed between 1995 and 2001. Previously curated exhibitions include *Resistance Performed* (2015), *Dorothy Iannone* (2014), *Geoffrey Farmer* (2013), *Ragnar Kjartansson* (2012), *Tatiana Trouvé* (2009), *Tadeusz Kantor* (2008), *Rachel Harrison* (2007), *It's Time for Action—There's No Option* (2006), *Marc Camille Chaimowicz* (2006), *Yoko Ono* (2005) and *Mark Leckey* (2003). She teaches regularly at the University of Lunenburg, Goldsmiths College (London), University of Bern, Zurich University of the Arts and Jan van Eyck Academy (Maastricht), among others. Since 1995, she has written extensively on art in catalogues and art magazines. In 2012, she was on the Turner Prize jury.

Chris Sharp is a writer and independent curator based in Mexico City, where he co-runs the project space Lulu. His writing has appeared in many magazines, catalogues and websites.

Corin Sworn is an artist living in Glasgow. She is recognized for thoughtful installations and video works that expose and explore the way history, fiction and personal perspective converge in the circulation of things. In 2014, she won the Max Mara Award for Women

Bettina Steinbrügge studied fine arts, English philology and comparative literature in Kassel. She was director of the Halle für Kunst in Lunenburg, Germany, from 2001 to 2007. Steinbrügge has taught at the University of Lunenburg, the Kunstraum of Leuphana University of Lunenburg and the Geneva University of Art and Design (HEAD). In 2014, she was also appointed professor of art history at the University of Fine Arts in Hamburg. Since 2007, she has been a member of the programming team for the Forum Expanded section of the *International Film Festival* in Berlin (*Berlinale*). From 2009 to 2011, she curated for La Kunsthalle – Centre d'art contemporain Mulhouse, and from December 2010 to the end of 2013, she was senior curator for contemporary art at the Belvedere/21er Haus in Vienna. Steinbrügge is currently director of the Kunstverein in Hamburg (since January 2014) and publishes regularly on contemporary practices with particular focus on art and the moving image.

Musée d'art contemporain de Montréal

Directeur et conservateur en chef /
Director and Chief Curator :
John Zeppetelli

Directeur des opérations / *Director of Operations* : Yves Théoret

Directrice Marketing, Communications et Fondation / *Director Marketing, Communications and Foundation* : Anne-Marie Barnard

Chef des expositions et de l'éducation /
Head of Exhibitions and Education : Lesley Johnstone

Gestionnaire des collections et des ressources documentaires /
Collections and Information Resources Manager : Anne-Marie Zeppetelli

Chef des services techniques / *Head of Technical Services* : Carl Solari

Responsable des éditions / *Head of Publications* : Chantal Charbonneau

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

The Musée d'art contemporain de Montréal is a provincially owned corporation funded by the Ministère de la Culture et des Communications du Québec. The Musée receives additional funding from the Department of Canadian Heritage and the Canada Council for the Arts.

Musée d'art contemporain de Montréal
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec)
CANADA H2X 3X5
T 514 847-6226
www.macm.org



MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL Québec

Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich

Directrice et commissaire de l'exposition / *Director and curator of the exhibition* : Heike Munder

Conservateur / *Curator* : Raphael Gygax

Chef de l'administration / *Head of Administration* : Catherine Reymond

Conservatrice de la collection /
Collection Curator :
Nadia Schneider Willen

Registraire/Chercheuse scientifique, Collection / *Registrar/Scientific Researcher, Collection* : Anna-Lena Gugger

Registraire, Expositions/Chercheuse scientifique, Collection / *Registrar, Exhibitions/Scientific Researcher, Collection* : Cornelia Huth

Chef des relations avec la presse et des relations publiques / *Head of Press and Public Relations* : René Müller

Adjointe administrative /
Administration Assistant : Katja Jaisli

Chercheuse scientifique, programmes publics / *Scientific Researcher, Public Programs* : Alena Nawrotzki

Éducatrice en art / *Art Educator* : Cynthia Gavranic

Stagiaires / *Interns* : Franziska Bigger, Angela Margherita Walti

Chef des services techniques, Expositions / *Head of Technical Services, Exhibitions* : Monika Schori

Chef des services techniques, Expositions et événements / *Technical Services, Exhibitions and Events* : Markus Bösch

Chef des services techniques, Collection / *Technical Services, Collection* : Muriel Gutherz, Barbara Lenherr

Coordonnatrice des archives médias /
Coordinator Media Archive : Gabi Deutsch

Coordonnateur des services aux visiteurs, Programmes publics /
Visitor Services, Public Programs : Robin Bhattacharya

Services aux visiteurs / *Visitor Services* : Kathrin Bentele, Yuko Edelmann, Niria Frey, Simone Fröbel, Michèle Graf, Max Heinrich, Daniel Keller, Céline Matter, Nico Meyer, Christa Michel

Services techniques / *Technical Services* : Christian Eberhard, Cristina Golland, Steffen Kuhn, Konstantinos Malonakis, Emanuel Masera, Monika Stalder, Oli Wahmann, Fabienne Bodmer, Nicolas Duc, Wanda Nay

Migros Museum für Gegenwartskunst
Limmatstrasse 270
P.O. Box 1766
8031 Zurich
Suisse / *Switzerland*
T +41 (0) 44 277 20 50
F +41 (0) 44 277 62 86
info@migrosmuseum.ch
migrosmuseum.ch

MIGROSMUSEUM für Gegenwartskunst

Une institution du Pour-cent culturel
Migros. migros-kulturprozent.ch

An institution of the Migros Culture Percentage. migros-kulturprozent.ch

Kunstverein in Hamburg

Directrice et commissaire de l'exposition / *Director and curator of the exhibition* : Bettina Steinbrügge

Adjoints à la conservation / *Curatorial Assistants* : Anna Nowak, Tobias Peper

Chef de l'administration / *Head of Administration* : Emek Ulusay

Gestion des expositions / *Exhibition Management* : Corinna Koch

Chef des relations avec la presse et des relations publiques / *Head of Press and Public Relations* : Anna Nowak

Soutien aux membres / *Member Support* : Brigitte Skerra

Présidente du comité d'honneur /
Chairwoman of Patrons :
Frauke Willems

Réceptionniste / *Front Desk* :
Maike Nuppnau

Stagiaires / *Interns* :
Catherine Frèrejean, Pauline Pfeffer

Chef des services techniques, Expositions / *Head of Technical Services, Exhibitions* : Robert Görss

Conseil d'administration / *Board* : Florian Berger, Stefanie Busold, Harald Falckenberg, Ernst Josef Pauw, Christina Schmitz-Morkramer, Klaus Schockmann, Christoph Seibt, Andrés Siebold, Timm Weber

Kunstverein in Hamburg
Klosterwall 23
20095 Hamburg
Allemagne / *Germany*
T +49 (0) 40 322157
F +49 (0) 40 40322159
hamburg@kunstverein.de
kunstverein.de

KUNSTVEREIN IN HAMBURG



Botschaft von Kanada



Hamburg | Ministry of Culture

Cet ouvrage est coproduit par le Musée d'art contemporain de Montréal, le Migros Museum für Gegenwartskunst de Zurich et le Kunstverein in Hamburg.

This catalogue is published by the Musée d'art contemporain de Montréal, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, and Kunstverein in Hamburg

Remerciements / Acknowledgments

Liz Magor désire remercier celles et ceux qui ont partagé les risques avec elle en amenant des œuvres de l'atelier vers leurs lumineuses galeries : Ydessa Hendeles, Susan Hobbs, Andy Sylvester, Catriona Jeffries, Isabelle Alfonsi et Cécilia Becanovic.

Liz Magor would like to thank those who have shared the risk with her by bringing work out of the studio into their bright, white rooms: Ydessa Hendeles, Susan Hobbs, Andy Sylvester, Catriona Jeffries, Isabelle Alfonsi and Cécilia Becanovic

Sous la direction de / Editors :

Dan Adler, Lesley Johnstone, Heike Munder, Bettina Steinbrügge

Responsable des éditions / Head of Publications : Chantal Charbonneau

Traduction / Translation :

Nathalie de Blois, Nicholas Grindell, Susan Le Pan, Margit Reimer, Colette Tougas

Révision et lecture d'épreuves en français / Copy-editing and proofreading, French : Olivier Reguin

Révision et lecture d'épreuves en anglais / Copy-editing and proofreading, English : Susan Le Pan

Photographes / Photographs :

Aurélien Mole (p. 104-105)
Barrie Jones (p. 68, 70-71, 75, 100, 202, 230)
Isaac Applebaum (p. 43-45, 58-59, 69, 210, 236)
Kim Clarke (p. 80-81)
Liz Magor (p. 148-151)
Rachel Topham (p. 36-39, 218-219)
Richard-Max Tremblay (p. 90-93)
Robert Keziere (p. 8, 16, 32-33, 35, 52-53)
Scott Massey (p. 25-27, 102-103, 108-109, 111-117, 192, 220)
SITE Photography (p. 106-107, 118-119, 124, 126-127, 133-137, 140-141, 144-147, 152-157, 164-167, 182-183, 185-191)
Synthescape (p. 94-95)
Trevor Mills (p. 42, 46-51, 54-57, 60-61, 66-67, 86-89)
Toni Hafkenschied (p. 101, 120-123, 125, 158-163, 168-169, 172-173, 176-181)
Yvan Boulerice (p. 28-31)
Avec l'aimable permission de la Susan Hobbs Gallery / *Courtesy Susan Hobbs Gallery* (p. 77-79)
Avec l'aimable permission de la Ydessa Hendeles Art Foundation / *Courtesy Ydessa Hendeles Art Foundation* (p. 40-41)

Design graphique / Graphic design :

Makara – Sabrina Dufort-Boucher, Marc-André Roy

Impression / Printer : Marquis

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

Magor, Liz, 1948-

Liz Magor

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 22 juin au 5 septembre 2016. Comprend des références bibliographiques. Textes en français et en anglais. Publié en collaboration avec : Migros Museum für Gegenwartskunst. Publié en collaboration avec : Kunstverein in Hambourg.

ISBN 978-2-551-25829-1

1. Magor, Liz, 1948- - Expositions. 2. Sculpture canadienne - 20e siècle - Expositions. 3. Sculpture canadienne - 21e siècle - Expositions. 4. Installations (Art) - Expositions. I. Johnstone, Lesley. II. Migros Museum für Gegenwartskunst. III. Kunstverein in Hamburg. IV. Titre.

N6549.M336A4 2016 730.92
C2016-940668-7F

© 2016, l'artiste, les auteurs, le Musée d'art contemporain de Montréal, le Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, et le Kunstverein in Hamburg

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, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Magor, Liz, 1948-

Liz Magor

Catalogue of an exhibition held at the Musée d'art contemporain de Montréal from June 22 to September 5, 2016. Includes bibliographical references. Text in French and English. Co-published by: Migros Museum für Gegenwartskunst. Co-published by: Kunstverein in Hamburg.

ISBN 978-2-551-25829-1

1. Magor, Liz, 1948- - Exhibitions. 2. Sculpture, Canadian - 20th century - Exhibitions. 3. Sculpture, Canadian - 21st century - Exhibitions. 4. Installations (Art) - Exhibitions. I. Johnstone, Lesley. II. Migros Museum für Gegenwartskunst. III. Kunstverein in Hamburg. IV. Title.

N6549.M336A4 2016 730.92
C2016-940668-7E

© 2016, the artist, the authors, Musée d'art contemporain de Montréal, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, and Kunstverein in Hamburg

All rights reserved for reproduction, publication, translation, adaptation or representation, in whole or in part, for all countries. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form without the written permission of the 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
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Musée d'art contemporain de Montréal
Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich
Kunstverein in Hamburg

LIZ MAGOR