

David Hoffos

Scenes from the House Dream

National Gallery of Canada, Ottawa

November 6, 2009 to February 14, 2010

Despite the impending calamities hidden in many of the works in *Scenes from the House Dream*, David Hoffos's gathering of twenty installations into one, dark, enveloping space feels warm and fuzzy. True, a monster lurks under a boat, vapours rise in a noisy forest, and snow drifts through the open windows of a deserted house, but the exhibition curated by Shirley Madill remains appealing and enchanting.¹ Visiting children eagerly step on stools to peer through small windows in the wall that open onto magical worlds in which tiny ghostly figures appear and disappear, teasing their imaginations and arousing a titillating fear and pleasure. Older folks, like this jaded art critic, are transported to a childhood-time before art, a time of puppet shows and magicians, of making shoebox dioramas and clay gnomes, and reading fairy tales in which secret doors, hollow trees, and wardrobes lead into strange worlds that seem as real as the one that was left behind.

How difficult it is, through a lifetime, to keep recouping that sense of wonder and awe for human-made things that brings us to art in the first place. Hoffos's exhibition manages not only to do this, but also to create a scope for grown-ups to consider such enigmas as why we seem to need illusions as consolations for our reality, and what it means to be a person rather than a puppet.

The soothing, immersive atmosphere that Hoffos creates for his work sets it apart from Tony Oursler's disturbing spectacles and Wyn Geleynse's discreet constructions, though these artists too, project moving characters onto constructed models. The total enclosure of *Scenes from the House Dream* allows for a withdrawal from



David Hoffos, *Scenes from the House Dream: C.P. Fail* (detail), 2008, installation, courtesy the artist and Trépanier Baer Gallery, photo: David Miller

the real world into a womb-like dream space in which time dissolves and unre-membered feelings of a prelapsarian wholeness begin to emerge.

Hoffos counters this regressive mood by leaving plenty of clues about how this dream-state is created. Our path is littered with TVs that show the moving images reflected in the dioramas behind the windows. He even allows for a look behind the scenes: through a hole in the wall we peek into a storage space, only to see this reality muddled by a not-so-real cat, snoozing among the boxes. The last installation, *Hall Room* (2008), presents the exit from the dream. We look at the sheet-covered props from the scenes we have just seen. They are placed in a hall of mirrors that reflect rows of columns to infinity; the desire to suspend our disbelief in the wondrous, and to connect to something beyond ourselves, is as endless as this mirrored room.

It is a longing that runs freely through popular culture – through the panoramas, dioramas, and phantasmagoria of the nineteenth century, and the Imax and sci-fi movies of the twentieth, all of which resonate in Hoffos's work. In this tradition, we viewers have no control over what we see; its interactivity resides solely in imagining

an otherworldly power that helps us forget ourselves. In one installation, *Petite Princess* (2008), the viewer finds herself at the end of the puppet master's invisible strings: caught by a spy camera, she becomes one of the illusory characters, moving about behind a window of an otherwise deserted house.



David Hoffos, *Scenes from the House Dream: Airport Hotel* (detail), 2004, installation, courtesy of Trépanier Baer Gallery, photo: David Miller

To be connected to the larger authorial power of a puppeteer answers a desire for transcendental connections, but foils the opposing will to cut the strings and write one's own stories. Hoffos recognizes the roles that contradictory desires for connectedness and self-sufficiency play in becoming a person. By letting the viewers in on his conspiracy of illusions, he plays

these desires out against each other, and presents an illusionary fulfilment of both.

The puppeteer and his strings are nowhere to be found, but the other-worldly atmosphere of the darkened, placeless space facilitates consoling dreams of his presence. The small characters behind the windows and the three life-sized figures that mingle with the viewers in front of them present an independence that is just as illusionary: they are nothing but ephemeral forms, colour, and sound, disconnected from the real bodies that they represent.

Hoffos, the absent puppet-master, searches to repair connectivity by relying on technology, even though technology helped us cut the strings in the first place. To this end, he ignores the computer – with its built-in commands that usurp our freedom – but uses dated techniques of mirrors, lenses, and video projections, which he can set to his sleight of hand, and which can (almost) be comprehended by his viewers.

C.P. Fail (2008) shows a train halted in the middle of a forest. A train, with its sleek self-contained compartments, its speed and linear forward movement, is the epitome of technological progress, but here it is stopped in its tracks. The train is not abandoned; we can see people inside, moving toward each other, seeking contact, sitting down. Embedded in this wonder of technology, these people create a temporary home by making human connections – the only ones they know that can be made real.

¹ David Hoffos: *Scenes from the House Dream* was organized by the Rodman Hall Art Centre (RHAC) at Brock University in St. Catharines, in partnership with the Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, and Trépanier Baer Gallery, Calgary. The National Gallery is the second venue on a tour that continues to the Art Gallery of Nova Scotia in Halifax and the Museum of Contemporary Canadian Art in Toronto. In 2011, the Illingsworth Kerr Gallery at the Alberta College of Art in Calgary will be the tour's final stop.

Petra Halkes is an artist and writer living in Ottawa.

Contrainte / Restraint

OBORO et maison de la culture

Marie-Uguay, Montréal

Du 7 novembre au 12 décembre 2009

Il est rare que nous ayons l'occasion de voir à Montréal une exposition d'artistes de l'Amérique latine, qui plus est une exposition d'artistes jeunes pour la plupart. Sous-titrée « Nouvelles pratiques en arts médiatiques du Brésil et du Pérou », cette exposition réunissait des œuvres des deux pays choisis par trois commissaires : Julie

Belzile, du Québec, Kiki Mazzucchelli du Brésil et Miguel Zegarra du Pérou. Les trois commissaires ont voulu représenter des pratiques médiatiques de ces pays dans la mesure où elles abordent certains thèmes : la surveillance médiatique, la mondialisation que les technologies favorisent sur les plans économique et culturel, la violence étatique, civile ou quotidienne ainsi que la dictature et la guerre qui marquèrent le Brésil et le Pérou à des degrés divers; plusieurs des œuvres touchent aussi au thème concomitant du rapport entre l'espace privé et la sphère publique dans l'univers médiatique.

La planète est désormais quadrillée par des technologies permettant de communi-

quer à distance avec une facilité jamais vue, toutefois elles favorisent aussi une hypersurveillance par des autorités omniprésentes, mais insidieuses. Les œuvres de l'artiste Rodrigo Matheus faisant partie d'un triptyque et s'intitulant *Google Earth, Tokyo* (2008), *South Pole* (2008), *Grand Canyon* (2008) y font référence. Ces trois œuvres font voir ce que le titre désigne par un montage d'images tirées de la technologie de Google. Elles font comprendre que la planète n'est désormais plus qu'un vaste champ répertorié dont la visualisation à distance la fait vivre au rythme d'un village global, mais illustre aussi l'ampleur des moyens de surveillance qui nous surplombent.

Plusieurs des exposants sont de jeunes artistes nés au milieu des années 1970. Cela se remarque dans certaines œuvres se présentant comme des jeux vidéo ou dont des éléments en sont extraits : *Matari 69200* (2005) de Rolando Sánchez en est l'exemple le plus explicite, étant un jeu se présentant sur un moniteur avec une manette de jeu que le visiteur peut manipuler. Le commissaire péruvien nous explique à propos de cette œuvre : « *Matari 69200* explore l'expérience médiatique de la chose publique dans l'espace privé, en faisant allusion à un imaginaire et à une mémoire générationnels. La génération des artistes [qui] a vécu une réclusion dans l'espace privé [à cause de la violence



José Carlos Martinat, *Stereo Reality Environment 3: Brutalismo*, 2007, installation interactive, coll. du Tate Modern, photo : Paul Litherland

politique au Pérou dans les années 1980] entre des écrans (allumés puis soudainement éteints par des explosions [terroristes causées par le Sentier lumineux]) qui montraient des jeux vidéo et des dessins animés, en alternance avec des bulletins d'information annonçant l'hyperinflation, des épidémies, des génocides et la destruction »¹.

Dans la plupart des sociétés latino-américaines, au Brésil comme au Pérou certainement, les plus riches et de plus en plus les classes moyennes se réfugient dans un espace non seulement privé, mais protégé et barricadé; une œuvre significative à cet égard est celle du Brésilien Amilcar Packer intitulée *Video #15* (2008). La commissaire brésilienne écrit à son propos : « Le corps nu exposé par Amilcar Packer dans son installation vidéo enveloppante semble évoquer ces gens abandonnés de l'autre côté des clôtures et des murs érigés par l'élite, comme des corps privés des droits fondamentaux et exclus

du système judiciaire institué par une puissance souveraine. Le corps de Packer se trouve dans un espace clos et obscur où il est soumis à des forces extérieures qui le projettent violemment d'un côté et de l'autre et où il tente de se maintenir assis sur une chaise, le tout mettant en évidence sa vulnérabilité... »²

Pourtant, cet enfermement sécuritaire demeure ouvert aux images médiatiques et aux produits de l'industrie culturelle, comme les jeux dont l'une des catégories très répandues est le *first person shooter*. L'œuvre *Alvo* (Cible) (2008), du duo péruvien Leandro Lima et Gisela Motta, tout en n'étant pas des plus subtiles place le spectateur dans la position de la cible d'un tel jeu; les mêmes artistes reproduisent dans *Armas.Obj.* (Armes.Obj.) (2008), sous forme de sculptures, les « armes » que de tels jeux mettent à la disposition des jeunes. La référence à la guerre et à la violence ne vise pas qu'un commentaire sur l'état de la société locale, mais aussi la

circulation d'une idéologie de la violence véhiculée par la culture populaire et les industries culturelles mondialisées. Aussi reclus soit-on, est-on jamais à l'abri de la violence médiatique? L'espace public comme lieu d'échanges et de débats entre des personnes privées, tel que l'a illustré Habermas dans une perspective historique de la société bourgeoise, est complètement perverti et c'est maintenant l'espace privé qui se voit, de partout, assailli malgré les murs de protection que l'on érige.

L'une des œuvres les plus fortes de l'exposition est celle du Péruvien José Carlos Martinat intitulée *Stereo Reality Environment 3: Brutalismo* (2007). Cette œuvre reproduit l'architecture « brutaliste » du « Pentagonito » (petit Pentagone), siège des services secrets péruviens. À intervalles réguliers, la sculpture crache, grâce à de petites imprimantes, des textes en français, en anglais et en espagnol qui résultent de recherches effectuées en temps réel sur le Web afin de trouver tout ce qui est associé au style brutaliste en architecture et tout ce qui renvoie à l'histoire récente du Pérou, laquelle est marquée par la brutalité de sa lutte contre le terrorisme. Ainsi sont associés dans une même structure les rapports entre l'État péruvien et les États-Unis, la violence d'État, mais aussi la mémoire de cette histoire récente telle qu'elle se construit dans les flux d'Internet. Se retrouvent de cette manière, encore une fois, les collusions des pouvoirs étatiques avec les technologies de l'information, mais aussi la possibilité que celles-ci offrent de faire circuler une contre-information en vue de la résistance et de la mémoire historique. Pourtant, l'aspect massif de la sculpture nous rappelle que le pouvoir de l'État demeure un monolithe obscur, opaque et effrayant.

Si la plupart des artistes sont relativement jeunes, le Brésilien Lucas Bambozzi

est un artiste plus chevronné s'étant notamment déjà fait connaître dans les années 1980 par ses travaux vidéo-graphiques. Il aborde, lui, un aspect plus discret, moins flamboyant que la violence étatique. Par son œuvre *Run>Routine* (2007) il met en rapport la contradiction entre la prévisibilité qu'un programme d'ordinateur requiert ou impose – ce qui se manifeste sur l'écran par la routine donnant l'ordre à l'appareil de jouer telle ou telle séquence vidéo – et l'imprévisible qui caractérise la vie quotidienne représentée par les séquences d'accidents fortuits, laisser échapper un objet qui se fracasse au sol par exemple. Peut-être est-ce notre angoisse de l'imprévisible qui nous fait nous en remettre à l'informatique et au contrôle. Cette œuvre suggère, à n'en pas douter, notre ambivalence à l'égard des contraintes. N'est-ce pas là la définition même du jeu : une fantaisie libre qui s'impose des règles contraignantes?

1 Miguel Zegarra, catalogue de l'exposition, en ligne : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2205>. 2 Kiki Mazzucchelli, catalogue en ligne : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2204>.

Jean Gagnon est commissaire d'exposition et critique d'art. Reconnu comme spécialiste de l'art vidéo dès les années 1980, il observe plus particulièrement les rencontres de l'art avec les technologies. De mars 2008 à septembre 2009 il a été directeur de SBC galerie d'art contemporain à Montréal. De 1998 à 2008, il était directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. De 1991 à 1998, il était conservateur des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada.

La subversion des images

Surréalisme, photographie, film
Fotomuseum Winterthur, Winterthur
Du 27 février au 24 mai 2010

Quelque vingt-cinq ans après *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, exposition conçue en 1985 par Rosalind Krauss et Jane Livingston, le Fotomuseum Winterthur présente une exposition¹ d'envergure qui entend recenser et analyser les diverses fonctions assignées par les surréalistes aux images indicielles. À l'aide de plus de 400 œuvres plastiques, une dizaine de films et une centaine de documents, distribués suivant neuf sections thématiques, l'exposition rassemble les travaux de ces figures de proue du mouvement que sont Man Ray, Kertesz et compagnie, mais présente aussi des œuvres moins connues – envoûtantes mises en scène photographiques d'Artaud, par



Brassaï, *Sans titre*, vitres cassées d'un atelier de photographe, c. 1934, épreuve argentique, 17,3 x 29,8 cm, Musée Folkwang, Essen © Succession Brassaï / RMN

exemple – et fait découvrir des artistes moins célèbres dont les créations, à la même époque, partagent une volonté de réforme des modes de saisie du réel et de rupture des structures de la subjectivité.

Le titre de l'exposition, à double sens, témoigne de cette conscience aiguë qu'avaient les surréalistes de la force d'attraction et de séduction des images techniques qui, dès cette époque, commencent à prolifé-

rer et à s'infiltrer dans les moindres interstices de l'activité publique et privée. Subversion, ainsi, des images qui constituent la réserve culturelle des représentations qui nous organisent comme sujets, de l'ensemble des « codes » et repères d'identification fixés que la caméra, en sa mécanique même, répète et réaffirme; mais subversion, également, par l'image, c'est-à-dire reconnaissance de cette puissance positive qu'ont les représentations de déréglé l'expérience visuelle et, par conséquent, de redéfinir les coordonnées du désir, de redessiner les contours du réel.

Dans la mouvance de ces mises en cause radicales de la raison instrumentale entamées notamment par Marx et Freud, les surréalistes s'étaient donc donné pour tâche de générer autant de perturbations des représentations « idéales » contenues dans le « programme » photographique, de produire des images qui s'inscrivent dans un rapport différentiel au régime visuel dont la photographie, dispositif idéologique par excellence, est le dépositaire.