



magali desbazeille

the grass is always greener on the other side ☐ l'herbe est toujours plus verte ailleurs

you think therefore i am (following you) ☐ tu penses donc je te suis
sand table ☐ la sable de table

the machine

ou l'œuvre en marche de magali desbazeille don snyder

En s'appuyant sur trois images précises de la littérature américaine du 19^{ème} siècle, Léo Marx a fort bien résumé l'intrusion de la machine dans la conscience d'une Amérique rurale encore jeune.

« Rappelons-nous une scène de *Walden ou la vie dans les bois*, écrit-il : Thoreau est assis à rêver lorsque soudain, comme le cri d'une chouette qui traverserait la forêt, on entend le sifflement d'une locomotive ; ou cette autre scène fantastique de *Moby Dick*, où Ismaël explore le ventre d'une baleine échouée sur la plage : l'image change subitement, le squelette du Léviathan devient une fabrique de textiles de la Nouvelle-Angleterre ; enfin le petit drame qui survient dans *Huckleberry Finn* alors que Huck et Jim font de la barque paisiblement : un bateau à vapeur, tel un monstre surgissant dans la nuit, les percute. ¹ »

« Dans ces exemples, la machine apparaît le plus souvent de manière très soudaine, dit Marx. Après l'apparition de la machine, les réactions de la société vont changer vis-à-vis de la technologie : ainsi, trois chapitres plus loin, Marx parle d'une « prose intoxiquée » qui « semble suivre une logique simple et irrésistible : les choses primordiales de la vie avant tout, le reste – espoirs, paix, égalité, liberté et bonheur - dépendrait de la technologie. ² »

Et pourtant, plus loin encore, Marx décrit une perception différente de la technologie, cette fois liée à une désillusion :

« Les dénouements de *Walden ou la vie dans les bois*, de *Moby Dick* et de *Huckleberry Finn* se répètent dans la version moderne de la fable ; à la fin le... héros est soit mort soit totalement rejeté par la société, il se retrouve seul et impuissant... »

Et de continuer en observant que « pour changer la situation, il faudrait de nouveaux symboles du possible... la création de tels symboles repose plus ou moins entre les mains des artistes... ³ » Alors que Marx termine son livre en mettant l'accent sur les conséquences sociales et politiques de l'arrivée subite de la technologie, cette idée de « nouveaux symboles du possible » a fait son chemin ; la technologie a également eu des conséquences sur les arts, et surtout aujourd'hui.

in the gallery

the work of magali desbazeille
don snyder

With three sharply-drawn images from 19th century literature, Leo Marx summarized the intrusion of machine technology into the pastoral consciousness of a younger North America:

We recall the scene in *Walden* when Thoreau is sitting rapt in a reverie and then, penetrating his woods like the scream of a hawk, the whistle of the locomotive is heard; or the eerie passage in *Moby-Dick* where Ishmael is exploring the innermost recesses of a beached whale and suddenly the image shifts and the leviathan's skeleton is a New England textile mill; or the dramatic moment in *Huckleberry Finn* when Huck and Jim are floating along peacefully and a monstrous steamboat suddenly bulges out of the night and smashes straight through their raft. ¹

“More often than not in these episodes,” Marx states, “the machine is made to appear with startling suddenness.” And once it has appeared, society’s reactions to it and to the technology it embodies begin to shift: three chapters later, Marx refers to an “intoxicated prose” which “seems to rest on the simple but irresistible logic of first things first: all other hopes, for peace, equality, freedom, and happiness, are felt to rest upon technology.” ²

Further on, however, Marx describes a different perception of this same technology, now laced with disillusion:

The outcome of *Walden*, *Moby-Dick* and *Huckleberry Finn* is repeated in the typical modern version of the fable; in the end the...hero is either dead or totally alienated from society, alone and powerless....

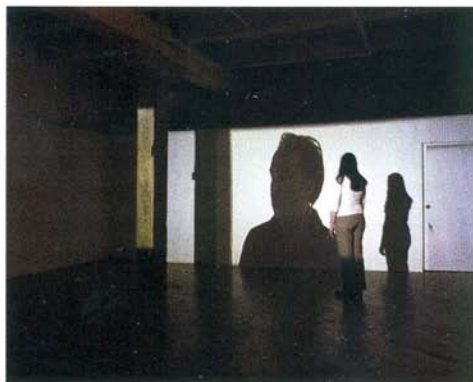
He continues with the observation that “to change the situation we require new symbols of possibility... the creation of those symbols is in some measure the responsibility of artists....” ³ While *The Machine in the Garden* ends with an emphasis on the social and political consequences of technology’s sudden arrival, the idea of “new symbols of possibility” has many implications for the arts, particularly at present.

the grass is always greener on the other side
l'herbe est toujours plus verte ailleurs

On peut comparer l'intrusion rapide et récente de l'informatique dans notre conscience au choc du bateau à vapeur contre la barque de Huck. Un bref coup d'œil sur les titres de livres ayant pour thème la révolution informatique suffit à nous renvoyer au cycle établi par Marx : arrivée soudaine, « épiphanie » positiviste et désillusion éventuelle. *The Soul of a New Machine*, de Tracy Kidder (1981), décrit de manière vivante l'esprit inventif d'une entreprise qui n'existe plus. Le livre écrit en 1993 par Steven Levy, *INSANELY GREAT : The Life and Times of Macintosh, the Computer That Changed Everything*, représente, du moins par son titre, la « prose intoxiquée » de l'ère informatique. Enfin, le récent ouvrage de Simon Garfinkel, *Database Nation : The Death of Privacy in the 21st Century* souligne le même rejet, la même impuissance exprimés dans le livre de Marx.

Notre ère informatique nous pousse à partager les propos de Andreas Vowinckel, qui décrit comme suit notre monde de médias et de médiateurs :

« Aujourd'hui encore, les hommes se fuient, ils se réfugient dans des « images » reproduisant une réalité... réalité en laquelle nous croyons plus volontiers qu'en nous-mêmes et nos propres vies... »



« Les images s'auto-alimentent, poursuit-il en citant Vilem Flusser... un nouvel échange est né, une rétroaction ou « feedback » entre l'image et l'événement. » Le désir de sensationnel et la soif de nouvelles images, qui débouchent sur la répétition et l'ennui, portent Vilem Flusser à conclure que « l'interaction entre les hommes et les images mène à l'entropie, à la mort. ⁴ »

Nous nous retrouvons une fois de plus dans le besoin de nouveaux symboles du possible, à croire qu'au moins une partie de ces symboles naîtront des efforts des artistes. Les œuvres de Magali Desbazeille présentées à la Ryerson University cette année et l'installation créée lors de sa résidence et exposée à la Ryerson Gallery nous confortent dans cette idée. Ses créations, dont certaines témoignent d'une grande complexité technologique, ne sont ni aliénantes, ni même hostiles. Elles rendent possible une interaction totalement nouvelle entre les hommes et les images. Enfin, dernier point des plus importants, elles révèlent un esprit humaniste et rappellent les valeurs de l'action et de la pensée individuelles.

In our own time the computer has intruded as quickly into our consciousness as the steamboat that tore apart Huck's raft. Even a quick look at the rhetoric of titles that span the computer revolution shows the same cycle of sudden appearance, positivist epiphany and eventual disillusion that Marx traces out for us. Tracy Kidder's *The Soul of a New Machine* (1981) vividly captured the spirit of invention at a company that no longer exists; Steven Levy's *INSANELY GREAT: The Life and Times of Macintosh, the Computer That Changed Everything* (1993) represents, at least in its title, an 'intoxicated prose' of the computer era; and Simon Garfinkel's recent jeremiad, *Database Nation: The Death of Privacy in the 21st Century* (2000) proclaims the same alienation and individual powerlessness that is the concluding theme of *The Machine in the Garden*. At this point in the computer era, many would agree with Andreas Vowinckel, who describes our mediated world in these terms:

Human beings are still running away from themselves, escaping into "pictures" of a reproduced reality, a reality... in which we believe more readily than in ourselves and our real [lives]....

"The pictures," writes Vilem Flusser, "nourish themselves.... A new kind of traffic has evolved, a feedback between image and event." ... The desire for sensational imagery and lust for new pictures, which leads in the end to repetition and boredom, brings Vilem Flusser to the conclusion that "The interaction between people and images is heading for entropy, for death."⁴

We find ourselves again in need of new symbols of possibility, and again believing that at least some of these symbols will result from the effort of artists. Each of the works that Magali Desbazeille brought to Ryerson this year, and the installation that she created while in residence here, point in this direction. Her machines, although technologically complex, are neither alienating nor unfriendly; her works make possible entirely new kinds of interaction between people and images; and most important, the works are humanist in spirit and affirmative of the value of individual thought and action.



L'élégante logique cartésienne de *Tu penses donc je te suis* nous plonge dans « le flux des pensées intérieures de la foule », selon les mots de Magali Desbazeille. Les spectateurs - acteurs - marchent sur une image vidéo projetée au sol, montrant des piétons filmés par en-dessous, à travers un sol transparent. Les spectateurs peuvent être plusieurs à expérimenter l'interactivité en même temps. Dès qu'une personne synchronise ses pas sur ceux de l'un des piétons filmés, la pensée de ce dernier se fait entendre. La technologie (systèmes de détection des spectateurs et d'analyse informatique des plus complexes) est utilisée pour communiquer des messages universels. « Nous ne parlons pas comme nous pensons... les pensées intérieures sont libres de toutes contraintes, elles sautent d'un sujet à un autre... le spectateur est surpris par des fragments de pensées et sourit : n'est-il pas dévoilé à son insu ? » dit Magali Desbazeille à propos de son projet.

La technologie est devenue un nouveau symbole du possible.

En effet, du matériel de vidéo surveillance sert ici une cause artistique. Il permet de partager des pensées, ouvre à toutes les oreilles ces petites voix intérieures qui font partie de notre collectif, de la communication humaine.

La table de sable, créée pour la pièce *Highway 101* de la Compagnie Meg Stuart/Damaged Goods, extrait d'un spectacle mêlant performance et interactivité, revisite avec fraîcheur trois traditions artistiques : la peinture de sable tibétaine, la performance et l'installation vidéo. Une vidéo montrant des personnes allongées est projetée sur une table en verre couverte de sable. Pendant la projection, deux danseurs interprètes manipulent le sable et par la même occasion l'image des personnes filmées.

Celles-ci changent de forme et de position au fur et à mesure que le sable est amassé, porté, relâché, ou même jeté de la table... « l'image semble alors traverser la table de verre et tomber au sol. » Le danseur interprète agit en temps réel sur les images filmées en vidéo. *La table de sable* est une astucieuse combinaison de l'ancien et du nouveau : une technologie contemporaine, un matériau vieux comme le monde - le sable - et une pratique au moins aussi ancienne que la peinture de sable tibétaine, dont la tradition consiste à effacer le mandala à peine terminé pour amasser le sable à nouveau. Le rituel, la danse, la performance dessinent ensemble une nouvelle dimension de l'art, où la machine ne sert pas son propre propos, mais celui d'un artiste.

L'herbe est toujours plus verte ailleurs a été créée et exposée à la Ryerson Gallery en février 2001. Cette installation établit une rencontre entre la psychologie et la technologie. Rappelons que l'espace de la Ryerson Gallery comprend un faux mur n'atteignant pas le plafond, et situé devant le mur du fond d'origine. Magali Desbazeille a filmé ce faux mur, que le spectateur voit projeté en taille réelle et in situ (projection 1). Nous observons des personnages se déplacer dans l'espace, s'approcher du mur, se demander ce qu'il y a derrière. Quelques-uns passent devant le mur sans même le regarder, mais la plupart le fixent plus ou moins longtemps, certains essaient même d'escalader la paroi, les uns en sautant, les autres à l'aide d'un tabouret ou d'une échelle. Lorsque l'un d'eux réussit à regarder par-dessus le mur, son visage apparaît derrière le spectateur, au-dessus de la porte d'entrée de la galerie (projection 2). Il regarde en bas, voit ce qu'il y a de l'autre côté, en rit ou bien reste indifférent. Puis il redescend du mur (projection 1), en même temps que disparaît son visage au-dessus de la porte (projection 2). Il quitte l'espace. Par moments, on entend une voix espiègle proposer :

« T'en veux ? » ... « T'en veux un p'tit bout ? »

The elegant Cartesian logic of *You think therefore I am (following you)* gives us access to “the flow of inner thoughts in the closeness of a crowd,” according to Desbazeille. Participants walk over an image of projected video, which shows pedestrians, filmed beforehand from underneath a transparent floor. As each participant (the piece can be viewed/experienced by many individuals simultaneously) synchronizes movement with the steps of a figure in the video, the thoughts of that individual suddenly become audible: the most complex of sensing and recording technologies are used to communicate universal messages. In her notes for the work, Desbazeille says, simply, that “we don’t speak as we think... inner thoughts are unrestrained. They jump from one subject to another.... The spectator is surprised by these fragmented inner thoughts and smiles to himself. Is he revealed despite himself?” Here is a new symbol of possibility: the technology of surveillance utilized for the sharing of thought,

providing access to the inner voices that are part of our collective human dialogue.

The sand table collaboration, from a longer performance/interactive piece, Highway 101 (with Meg Stuart/Damaged Goods Company), blends the traditions of sand painting, performance and video installation in a startlingly fresh way. Video footage, usually of two prone figures, is projected onto a glass table covered with sand. During the projection, live performers (dancers) manipulate the sand and therefore the projected images. These images, of real individuals, change shape and relative position, metamorphosing into a variety of new images as the sand is shifted, lifted, or even scraped away from the table, at which point a part of the image seems to “disappear through the glass ...and fall on the floor.” Live dancer and filmed dancer become participants who interact with each other in the real time of the video work. Technologies of great sophistication are combined with an ancient material and a practice at least as old as Tibetan sand painting, in which the mandalas are scraped away and the sand heaped together as soon as the work is complete. Ritual and dance,

interaction and performance work together here to realize a new vision,
where the machine is used intelligently, not for the sake of its own power, but simply to make the work possible.

The grass is always greener on the other side, made for and installed at the Ryerson Gallery in February, 2001, represents another bringing together of the psychologically revealing and the technologically complex. Video footage of the back wall of the gallery is projected, actual size, on the wall itself. We observe figures moving into the frame as they approach the wall and consider what might be behind it. They look, briefly or for a longer time, and then they might attempt to scale the wall, sometimes by jumping, other times by using a stool or a ladder. The few who manage to get a grip on the top molding are suddenly shown (over the viewer’s right shoulder) above the gallery entrance door: we see their faces staring down at whatever is on the other side, smiling (or not) at what is there. After a few moments they jump or climb down, and their faces and hands disappear from the second projection. Eventually they walk out of the frame projected on the back wall. Occasionally, figures pass in front of the wall but do not consider climbing it. At unpredictable intervals, a perky voice asks: “Do you want some?” Other times, equally friendly, the voice inquires: “Do you want a bite?”

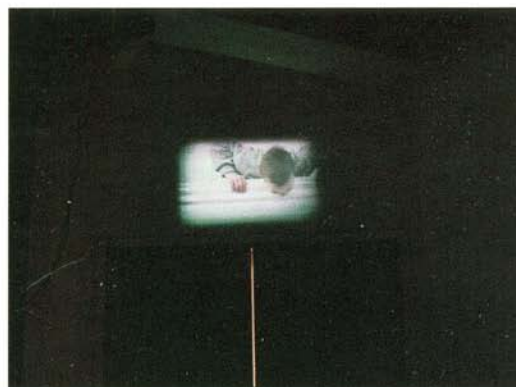
the grass is always greener on the other side
l'herbe est toujours plus verte ailleurs

Magali Desbazeille, écrivant à propos de son travail, pose d'autres questions :

« Que cherchez-vous ? Pourquoi penser que c'est plus intéressant là bas ?

Vous levez-vous pour chercher quelque chose ? Êtes-vous sûr de regarder dans la bonne direction ? Êtes-vous trop curieux, ou pas assez ? Pouvez-vous admettre que vous voulez savoir ou allez-vous feindre le désintérêt ? Direz-vous aux autres que vous êtes curieux de regarder ou le garderez-vous pour vous ? »

Dans la semi-obscurité de la projection vidéo, l'ombre des spectateurs, elle aussi projetée contre le mur, se confond avec les personnages du film. Aucune autre lumière ne vient compromettre la beauté du signal vidéo. L'image filmée ayant été ralentie, les plus simples mouvements nous donnent une impression de grâce et de prestance, c'est comme si nous assistions à une sarabande. La technologie actuelle fusionne avec les rythmes et les formes organiques. Les nouveaux symboles du possible sont sollicités, sans jamais desservir l'élément humain – ce qui confère à toute œuvre d'art son expression fondamentale et son sens.



En fait, il n'y a rien derrière le mur. Par cette simple absence, Magali Desbazeille indique que les gens auraient été déçus s'il y avait vraiment eu quelque chose. Nous sommes finalement abandonnés à des images, à l'espace et aux questions. Ces questions nous sont posées par l'intermédiaire de machines, mais elles restent des questions humaines. Les installations de Magali Desbazeille ne célèbrent pas la machine ; elles ne la condamnent pas non plus. Elles portent un regard sur sa présence comme si l'on s'agissait d'une évolution logique ; la machine produit donc une forme artistique des plus naturelles.

Don Snyder, Professeur, il enseigne à la School of Image Arts de Ryerson.

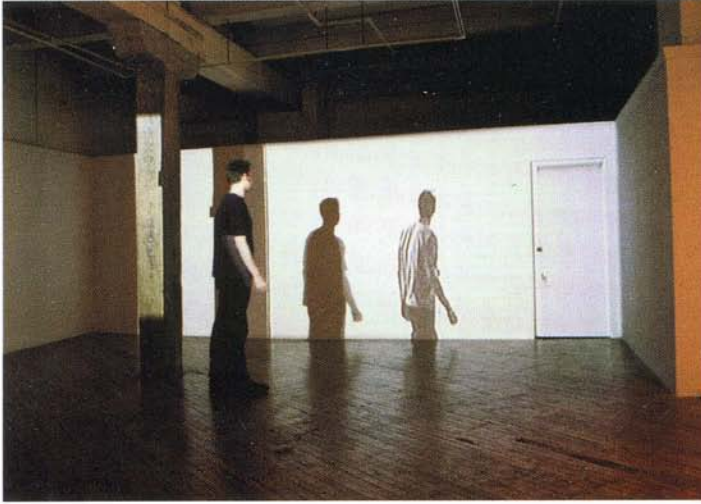
Traduction : Céline Richert et Christine Clair, avec la collaboration de Magali Desbazeille

¹ *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, Léo Marx, Oxford University Press, New York, 1964, p. 15.
Ndt : les ouvrages cités par Leo Marx sont respectivement ceux de Henri David Thoreau, Herman Melville et Mark Twain.

² Idem, p. 192.

³ Ibidem, pp. 364-5.

⁴ *THE ABSENCE OF THE PRESENCE : Concerning the Idea of Production in the Work of Jochen Gerz*, in *Jochen Gerz : Life After Humanism*, Andreas Vowinkel, Neues Museum Weserburg, Bremen, 1992, pp. 39-40.



Desbazeille's notes for this work ask other questions:

What do you look for? Why do you think it is more interesting here or there?
Do you get up to search for something? Are you sure you are looking in the
right direction? ...Are you too curious or not enough? Can you admit you want
to know or do you fake not caring? Would you tell everybody you are curious to
look or would you just keep it for yourself?

In the half-light of the video projection, gallery visitors cast their own shadows on the wall, becoming also a part of the work. No other light compromises the beauty of the video signal, and while the work unfolds in real time, the actions of the filmed participants are slowed down by the computer. Even the simplest step or movement has a dance-like grace and stateliness, reminding one of a sarabande. Current technologies blend seamlessly with ancient forms and rhythms; new symbols of possibility are crafted here, but in a way that never discards the human element -- that which gives any work of art its fundamental expression and meaning.

In the end, there is nothing behind the wall. Desbazeille points out, correctly, that people would be disappointed in anything that was actually there. We are left with the images, the environment and the questions. These questions are illuminated for us and posed to us by machines, but they are human questions at bottom. Magali Desbazeille's works neither celebrate the machine nor inveigh against it, but look on its sudden arrival as the most natural of occurrences, and the art that the machine makes possible as the most natural of forms.

Don Snyder, Professor at the School of Image Arts, Ryerson.

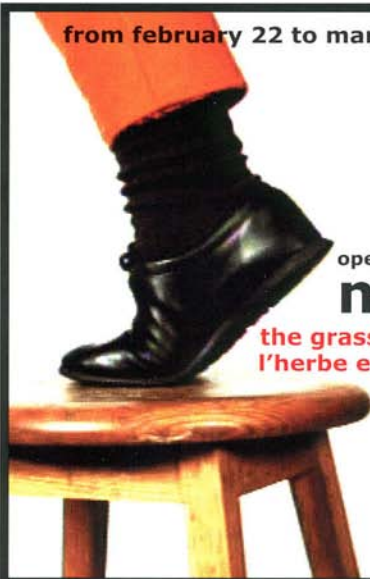
¹ Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York: Oxford University Press, 1964, p. 15

² Ibid., p. 192

³ Ibid., pp. 364-5

⁴ Andreas Vowinkel, *THE ABSENCE OF THE PRESENCE: Concerning the Idea of Production in the Work of Jochen Gerz*, in *Jochen Gerz: Life After Humanism*, Bremen: Neues Museum Weserburg, 1992, pp. 39-40.

from february 22 to march 10, 2001 / du 22 fevrier au 10 mars, 2001.



opening february 22. 6-9 / vernissage. 22 fevrier. 6h-9h

magali desbazeille

the grass is always greener on the other side.
l'herbe est toujours plus verte ailleurs.

ryerson gallery. 80 spadina avenue. suite 305
toronto, ontario, canada. M5V 2J4
gallery hours: wednesday to saturday 12-5.
mercredi-samedi 12h-5h.

the grass is always greener on the other side ☐ l'herbe est toujours plus verte ailleurs

