



NELSON HENRICKS. TIME WILL HAVE PASSED. LE TEMPS AURA PASSÉ.

STEVE REINKE

# NELSON HENRICKS

TIME WILL  
HAVE PASSED.  
LE TEMPS  
AURA PASSÉ.

**NELSON  
HENRICKS**



**NELSON  
HENRICKS**

**TIME WILL  
HAVE PASSED.  
LE TEMPS  
AURA PASSÉ.**

Edited by Steve Reinke

Sous la direction de Steve Reinke

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Université Concordia University



**Video stills | Images vidéo**

p. 8

**Texts and transcripts | Textes et transcriptions**

Emission   Émission	1994	p. 28
Shimmer	1995	p. 34
Crush	1997	p. 40
The Pig's Tail	1998	p. 44
Time Passes   Le temps passe	1998	p. 57
Handy Man   Homme à tout faire	1999	p. 59
My Heart the Optometrist   Mon cœur l'optométriste	2001	p. 61
Satellite	2004	p. 63
Map of the City   Le plan de la ville	2006	p. 69
The Sirens   Les sirènes	2008	p. 75
Unwriting   Les mots retranchés	2010	p. 79
The New Rules   Les nouvelles règles	2010	p. 83

**Essay | Essai**

Nelson Henricks: Mute Rhythms	Steve Reinke	p. 96
Nelson Henricks: Rythmes Muets	Steve Reinke	p. 111

**Biographies**

p. 130



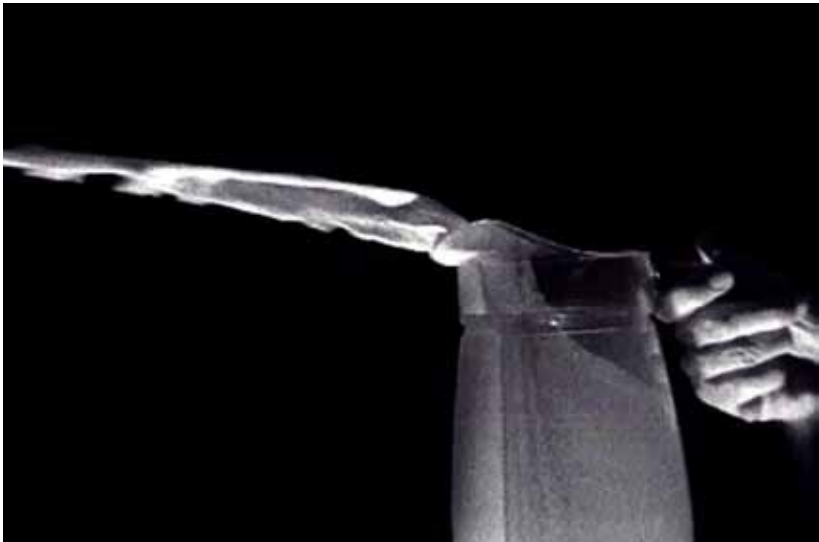
**Video stills**

**Images vidéo**



Emission  
1994

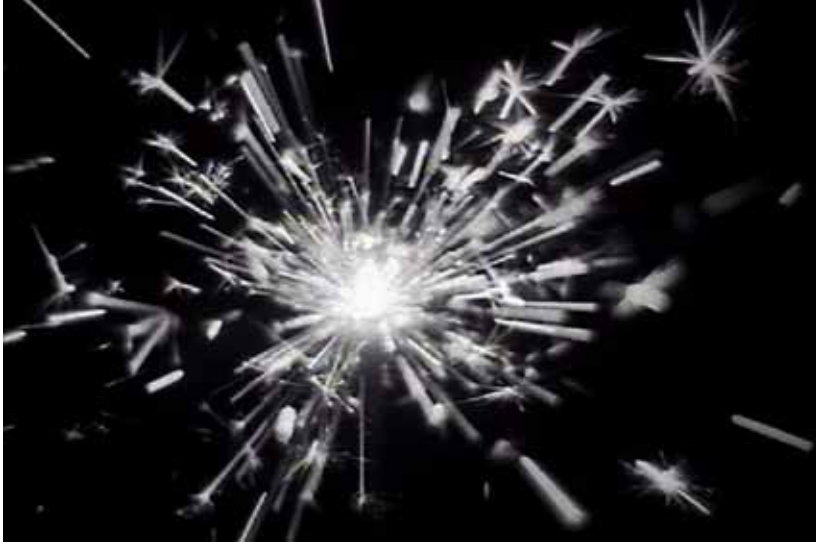
Émission





Shimmer  
1995





Crush  
1997





Time Passes  
1998

Le temps passe



Handy Man  
1999

Homme à tout faire







My Heart the Optometrist  
2001

Mon cœur l'optométriste



Fuzzy Face  
2001



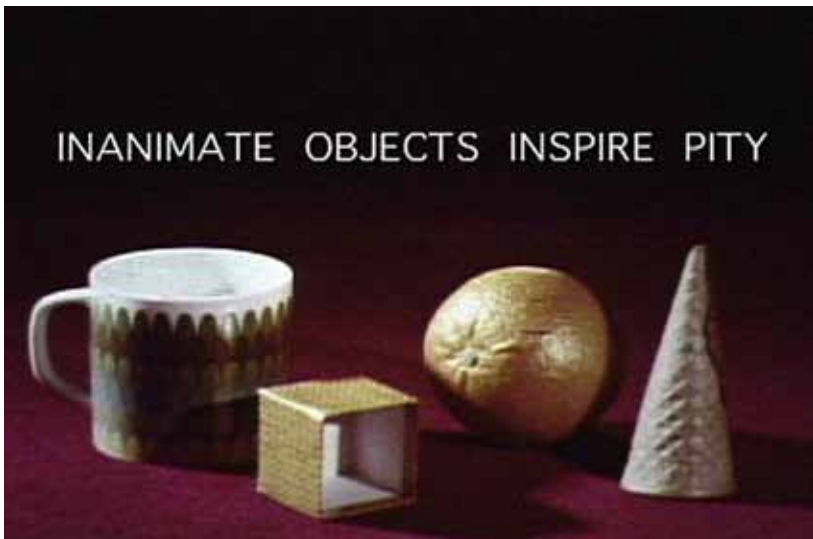


Happy Hour  
2002



Satellite  
2004





















**Texts and transcripts**  
**Textes et transcriptions**

**Emission**

12 min.

1994

Video transcript

Single channel video

I. Radio:

There was once a man who could feel ghosts. He could not see them but he could hear them as they passed through his body – thousands of ghosts, some of them from as far away as Malaysia, beamed off satellites and through his body. He could hear them all, all the time and if he concentrated, he could listen to one or two. He said, “Let me be your eyes and ears, your tongue, nose and hands. Let me feel for you.”

II. Emission:

You don't really listen. You ask questions all the time but you don't want the answers. Answers don't interest you. You only want attention. You don't want conversation. You want someone to talk to you. Not just to anyone. To you.

Information Sickness... Viral Information Looking for a Host... The Telephone: A 20th Century Disease... The Radio: A 20th Century Disease... The Television: A 20th Century Disease... The Computer: A 20th Century Disease...

So you decided that Super 8 wasn't good enough and that video wasn't good enough either. It had to be 70 mm on the big screen. It had to be Dolby sound on quadraphonic speakers. It had to be larger than life. This is how we wanted to see ourselves – not in the still

silence of painting, sculpture, and photography,  
but in full living colour with no commercial breaks.

III. She Said:

Let me be the female character because it was always I who wanted to take the perfect symmetry of this famous view and tear it to ribbons. Your face was on the magazine. Your face was on the billboard. Your face was printed a thousand times a minute. The look on your face – that one moment caught in the gears of the printing press – it was one out of millions, edited from all of the possible expressions your face was capable of. One frame from the film, one note from the score, one sound: your voice, disconnected, unnatural. It never was that way in real life, the way it sounded on the radio that night. Your story is not told. It is never told. Only one story. Everyone's story. No one's story. You could never find the tools. You could never find the reasons. You could never express the emotions that strangled you.

IV. Silent Film:

We were here. Scrawled on a wall. Marked on the skin. Written in blood and spit. From Africa to India. From Detroit to Sydney. An alphabet of destruction.

You asked me why this film is silent. I said, "Because there is no way to record that scream. Let the silence be the scream, or better yet, let the viewer hear his own scream. Let the terror be that close."

V. Wavelength:

The animal who spoke to me said that animals had always been able to speak, but that language was like a series of wavelengths, like a spectrum, and that different types of meaning and different qualities of thought were located at different parts of the spectrum. He was surprisingly eloquent, but then I noticed that

his speech was fractured. He could not read the book I showed to him, but he said that you could read more than books, that there was more than one way to read. He was very old. I could tell by the way he spoke that he was very wise, and apologized for the human race. I said, "I'm sorry we exploited you."

VI. The Boyfriend: I wake up from a nightmare, but my boyfriend is not in bed. Sometimes he is asleep on the floor. Other times, he is at the window, staring at the stars. There are also nights when I awake to find him sitting by the side of the bed, his eyes wide open, watching me sleep. These nights, I am sure that he has been watching me for a long time...

My mother told me stories of how the coyotes would lure the tame dogs to their deaths. First the coyotes would pretend that they were ordinary dogs. They would play with the tame dogs, leading them further and further into the trees. Later, when they were far away from town, the coyotes would kill them.

VII. More Real Than You: Put down. Your magazine. Turn off. The TV. Turn down. The radio. I look at you. Look at me. The microphone. The camera. They become. More real than you. The ink. The paper. They become. More real than you. Turn down. The volume. It's not. Your voice. Transmission's more real. The emission. Penetrates me. I want. To play you. Frame by frame. Needles in the red. Touching you. Holding you. In my arms. Tonight.

**Émission**

1994

Vidéo monobande

12 min

Transcription de la vidéo

I. Radio:

Il y avait un homme qui pouvait percevoir les fantômes. Il ne pouvait pas les voir, mais il pouvait les entendre lorsqu'ils traversaient son corps. Des milliers de fantômes, quelques-uns projetés de satellites d'aussi loin que la Malaisie filtraient son corps. Il pouvait les entendre, tous, tout le temps, et s'il se concentrait, il pouvait en écouter un ou deux. Il disait, «Laisse moi être tes yeux. Laisse-moi être tes oreilles. Laisse-moi être ta langue, ton nez, et tes mains. Laisse-moi te sentir.»

II. Émission:

Tu n'écoutes pas vraiment. Tu poses toujours des questions, mais tu ne veux pas les réponses. Les réponses ne t'intéressent pas. Tu veux seulement de l'attention. Tu ne veux pas de conversation. Tu veux que quelqu'un te parle. Pas à n'importe qui. A toi.

Malaise d'information... Information virale à la recherche d'un hôte... Le Téléphone: Une Maladie du 20<sup>e</sup> Siècle... La Radio: Une Maladie du 20<sup>e</sup> Siècle... La Télévision: Une Maladie du 20<sup>e</sup> Siècle... L'Ordinateur: Une Maladie du 20<sup>e</sup> Siècle...

Alors tu as décidé que le super 8 n'était pas à la hauteur et que la vidéo n'était pas mieux. Ça devrait être le 70 mm sur grand écran. Le son Dolby sur haut-parleurs quadraphonique plus grand que nature.



C'est de cette façon que nous voulions nous voir – pas dans le silence d'une nature morte, mais dans une vie pleinement colorée sans pause publicitaire.

III. Elle a dit :

Laisse-moi être le personnage féminin parce que c'était toujours moi qui voulait prendre la symétrie parfaite de cette vue célèbre et la mettre en lambeaux. Ton visage était sur la page couverture. Ton visage était dans la revue. Ton visage était sur le panneau d'affichage. Ton visage était imprimé mille fois par minute. L'expression sur ton visage. Ce moment unique figé dans le mécanisme de la presse d'imprimerie. Ce n'était qu'un plan parmi des millions, coupé de toutes ces possibilités d'expression que ta figure pouvait prendre. Un cadre du film. Une note de la trame sonore. Un bruit. Ta voix. Ce n'était jamais comme ça dans la réalité. De la façon dont on l'entendait à la radio ce soir-là. Ton histoire n'est pas racontée. Elle n'est jamais racontée. Seulement une histoire. L'histoire de tout le monde. L'histoire de personne. Tu ne trouvais jamais les outils. Tu ne pouvais jamais trouver une raison. Tu ne pouvais jamais exprimer les émotions qui t'étouffaient.

IV. Film muet :

Tu m'as demandé, « Pourquoi ce film est muet ? J'ai répondu, « Parce qu'il n'y a aucune façon d'enregistrer ce cri. Laisse le silence être le cri, ou mieux, laisse le spectateur entendre son propre cri. Laisse la terreur être si près. »

Nous étions ici. Écrit sur un mur. Marqué sur la peau. Écrit avec de la salive et du sang. De l'Afrique à l'Inde. De Détroit à Sydney. Un alphabet de destruction.

V. Longueur d'ondes :

L'animal qui m'a parlé m'a dit que les animaux ont toujours été capable de parler, mais que leur langage était comme une série de longueur d'ondes – comme

un spectre – et que plusieurs types de significations et différentes qualités de pensées étaient situés à divers niveaux du spectre. Étrangement, il avait le don de la parole, mais j’ai remarqué que sa façon de parler était saccadée. Il ne lirait pas le livre que je lui ai montré, mais il a dit qu’il pourrait lire plus que des livres – qu’il n’y a pas qu’une seule façon de lire. Il était très vieux. Je pourrais dire par sa manière de s’exprimer qu’il était très savant, et je lui ai présenté des excuses au nom de la race humaine. J’ai dit: «Je suis désolé, nous vous exploitons.»

VI. L’amant:

Je me réveille d’une cauchemar, mais mon chum n’est pas au lit. Quelquefois, il est endormi sur le plancher. D’autres fois, il est devant la fenêtre fixant les étoiles. Il y a aussi des nuits où je me réveille et le trouve assis à côté du lit, ses yeux grands ouverts, qui me regardent. Ces nuits, je suis convaincu qu’il me regardait longtemps dormir.

Ma mère me racontait des histoires de coyotes qui charmaient les chiens domestiques vers leur mort. Premièrement, les coyotes prétendaient être des chiens ordinaires. Ils jouaient avec les chiens domestiques et les conduisaient de plus en plus loin dans la forêt. Plus tard, quand ils étaient loin de la ville, ils les tuaient.

VII. Plus réels  
que toi:

Laisse tomber la revue. Etiens la télé. Baisse le volume de la radio. Je te regarde. Regarde-moi. Le micro. Le caméra. Ils deviennent plus réels. L’encre. Le papier. Ils deviennent plus réels que toi. Baisse le volume. Ce n’est pas ta voix. La transmission est plus réelle. La diffusion me pénètre. Je veux te voir. Un plan à la fois. Les aiguilles plafonnent. Te touchant. Te serrant. Dans mes bras. Maintenant.

**Shimmer**

7 min.

1995

Video transcript

Single channel video

Where do these voices come from? Where do they go? All I know is this: I have to tell you something, and you have to listen. You listen and I don't know why. But I want to tell you, and you want to listen. This is the only way we will ever be finished.

We can start here. In a dream I saw this: a light which came from behind the walls. In a dream I saw this all before. Where do these visions come from? Where do they go? Voices from behind the walls, visions from inside my bones. I don't know why.

In a dream I saw this: my dead grandmother introduced me to the dead. She said, "Here they are, your relatives who were in the circus." They stood on the other side of an amber-coloured doorway, blurry outlines, like clouds of smoke, framed by the black door jam. Relatives on my father's side.

I imagine them travelling, never staying anywhere very long, always moving onward. They saw strange things, many cities, things that most people never saw. They kept moving.

They kept moving. The others stayed. They were farmers, their clothing so dirty it seemed to be made of soil. Sundown. Someone is pitching hay. You're walking close by the one you love through a field of stubble. You can feel the soft, warm earth crumbling beneath your feet. It's late summer. You're nearly home now.

Landscape from the window of a moving car. You look at it and think, "It's almost like home, it's just the details that are different." But you can't change it enough to make it home, and you never will. You will never be more than a tourist here. And you feel like a hypocrite: missing a place you know you hate. You hate it more than any other place in the world. You are just in love with the idea of missing it. You never want to go back home.

Landscape as seen from the window of an airplane coming in for a landing. From the window, you see a patchwork of brown and yellow prairie under the afternoon sun – blue sky above – and something happens that you weren't expecting: memories rushing up from deep inside you, erupting out of your bones, streaming down your nerves and up your spinal cord to the base of your brain, impacting with a terrible force. Like a freight train, a distant horn in the blue night. Lights from the cars on the highway, seen through the trees. Cool air on a summer night. Lying on a couch, back on Grandma's farm, looking out the window, just about to fall asleep. You're home now.

I'm older now. I pull coins out of my pocket and save the ones that are older than me. History is everything that happened before I was born. I didn't have a concept of history until I was old enough to forget. I can't remember being alive before this moment. I have no idea how this began. My memories are borrowed from photo albums. Useless memories. I look in the mirror and see my father, and then I see a hundred years in a flash. My lover kisses me. We are rolling on my grandma's quilt. A thousand years pass through my face in a flash. I am the end of the line. Viruses and atom bombs. Violence on a molecular level. Throw the photos on the fire. The body turns inside out.

Grandma, Grandma. What can I remember about you? The folds around your eyes. A few details. Imagine if memory were passed on genetically. I would remember your memories. Instead, I remember you in the words I say and the gestures I make.

Whose dreams are these? Where do these voices come from? Where do these visions go? I've got to keep moving. I want to sit and think. But sadly I admit: I only think when I am in motion. Keep moving. It is the only way we will ever get finished.

Where did I come from? Where am I going? Are you listening? What more can be said? What more than: I'll be home soon. I've got to go. I'm afraid. Hold me. What holds me to you is tangible, almost real. It comes and goes. It is strong, but fragile. Weak. Unbearable. I try. I can't. I'm not allowed. What connects me to you is dimming. Slipping. Disappearing. Fading. It's done.

D'où viennent ces voix ? Où vont-elles ? Tout ce que je sais est ceci. Je dois vous dire quelque chose. Vous devez écouter. Vous écoutez et je ne sais pas pourquoi. Mais je veux vous dire, et vous voulez écouter. C'est de la seule façon qu'on en finira.

Nous pouvons débiter ici. Dans un rêve j'ai vu ceci : Derrière un mur, de la lumière. Dans un rêve je l'ai déjà vue. D'où viennent ces voix ? Où vont-elles ? Des voix derrière un mur. Des visions qui surgissent de mes os. Je ne sais pas pourquoi.

Dans un rêve j'ai vu ceci. Ma grand-mère décédée m'a introduit aux morts. Elle a dit, « Les voici : les membres de ta famille qui étaient dans un cirque. » Ils se tenaient de l'autre côté dans l'embrasure d'une porte de couleur ambre. Des silhouettes floues, comme des nuages de fumée, encadrées dans le montant d'une porte. De la parenté du côté de mon père.

Je les vois voyager. Ils ne restent jamais longtemps au même endroit. Toujours de l'avant. Ils ont vu des choses étranges. Plusieurs villes. Des choses que la plupart des gens n'ont jamais vues. Toujours de l'avant.

Toujours de l'avant. Les autres sont restés. Des fermiers. Leur linge si sale qu'on le croirait fabriqué de terre. Un coucher de soleil. Quelqu'un lance du foin. Dans les chaumes, tu marches près de la personne que tu aimes. On peut sentir la douceur, des pieds qui

se posent sur la terre chaude. On est vers la fin d'été.  
On est presque là.

De la fenêtre d'une voiture, un paysage en mouvement. Tu le regardes et penses : « Ça ressemble à celui où j'ai grandi. Certains détails sont différents. » Mais c'est impossible de les changer par ceux où j'ai grandi. Je serai toujours un touriste ici. Et tu te sens comme un hypocrite : manquant ce lieu que tu détestes. Tu le détestes plus que tout autre lieu au monde. Tu es seulement en amour avec l'idée qu'il te manque. Tu ne veux jamais y retourner.

De l'avion qui atterri, tu vois un paysage, un patchwork de prairies brunes et jaunes en dessous du soleil d'après-midi. En haut, un ciel bleu. Et soudain, un changement se produit. Des souvenirs profonds remontent à la surface et voyagent au travers ton corps. Foudroyants, ils jaillissent de tes os, traversent ton système nerveux, remontent à toute vitesse ta colonne vertébrale jusqu'au cerveau. Comme le sifflet d'un train tard la nuit. Des lumières de voitures sur l'autoroute, vues au travers des arbres. L'air frais, un soir d'été. Etendu sur un divan. À la ferme de grand-mère, en regardant par la fenêtre. Au moment de tomber endormi. Tu es arrivé.

J'ai vieilli. Je sors de la monnaie de ma poche et garde les pièces plus vieilles que moi. L'histoire est tout ce qui est arrivé avant ma naissance. Je n'avais aucun concept historique jusqu'au moment où j'ai pu oublier. Je ne peux me souvenir d'avoir vécu avant ce moment. Je n'ai aucune idée de comment cela a débuté. Mes souvenirs sont empruntés aux albums de photos. Souvenirs inutiles. Je regarde dans un miroir et aperçois mon père, et puis je vois cent ans dans un éclair. Mon amoureux m'embrasse. On se roule sur la

courte-point de ma grand-mère. Cent ans m'apparaissent dans un éclair. Je suis la fin de la lignée. Des virus et des bombes atomiques. De la violence au niveau moléculaire. Mets le feu aux photos. Le corps bascule.

Grand-mère. Grand-mère. Que puis-je me souvenir de toi? Les cernes autour de tes yeux. Quelques détails. Imagines si les souvenirs se transmettraient génétiquement: je me souviendrais de tes souvenirs. Au lieu, je me souviens de toi dans mes paroles et dans mes gestes.

À qui sont ces rêves? D'où viennent ces voix? Où vont ces visions? Je dois continuer. Je veux m'asseoir et réfléchir, mais j'admets avec tristesse que je pense seulement en mouvement. Continuer à bouger. C'est de la seule façon que nous en finiront. D'où est-ce que je viens? Où est-ce que je vais? Est-ce que vous m'écoutez? Quoi dire de plus? Quoi de plus: je serai là bientôt. Je dois partir. J'ai peur. Tiens moi. Ce qui nous retient est tangible. Presque réalité. Ça va et ça vient. C'est fort mais fragile. Faible. Insoutenable. J'essaie. Je ne peux pas. Ça m'est interdit. Ce qui nous rattache s'affaiblit. Glissant. Fuyant. Diminuant. C'est fait.



**Crush**

12 min.

1997

Video transcript

Single channel video

It's a matter of changing one's body, of changing one's shape. But how far can you go? There are many factors involved. It's not easy. It takes time. There are moments of frustration. But there is the goal: to become larger or smaller. To twist, to bend, to stretch, to break, to change one's shape. But what way is best? How far can you go? So many questions.

I have a vision of my ideal body and its potential. I would like to lose some weight. I would like to have more hair on my body. File down my fingers, cut them off completely. My teeth sharpened. My nose attenuated. I'm getting closer. This vision of the reconstruction is not interested in aesthetics. Just in hurrying evolution along a little. Where art and psychoanalysis lack the capacity to create true transformations, science is capable of miracles.

A super hero doesn't have to worry about feeling down. They know that they are good. They know they're better than the rest of us. Perfectly secure. Free of inadequacy. But what I want is the reverse. When I become an animal, I will dissolve, become anonymous and interchangeable with any other member of my species. Myself, I want to disappear. I want the "I" to disappear. I want the "me" to disappear. Nothing left but the shell of my body, housing a blank identity. Free.

It has been a long time since he has been out of the water. Days, in fact. He spends all of his time there, in the pool. He has learned how to sleep in the water, his head resting on the edge. How can he stand this confinement? Is he independently wealthy? Perhaps. A nice pool in a private home. Or is he just an obsessed individual? Hours at the public pool waiting for... for what? Fins, gills, webbed toes, sonar. All this, and more, will come in time. But afterwards, the goal must be to swim to the sea, immensely dissatisfied with being human.

No, I am not remembering. I am forgetting. There are no meanings left to make. No space left in my head. No point in learning. No point in starting over again. Nowhere to build once I have torn myself down. No one to talk to once I have rebuilt myself from nothing.

I am forgetting. All that which cripples me, I am erasing. Day by day, I am letting go of history. When I am free of the past, I will be free of my duty to the future. There is almost nothing left. Just one last thing. My words. I will shed them like a second skin. No more. At last, silence.

The edges of the body dissolve, become permeable. You are spreading. You are moving out. This feeling will never leave you. And... if... what?

Il s'agit de changement de corps, de changement de forme. Mais jusqu'où peut-on aller? Plusieurs facteurs doivent être considérés. Ce n'est pas facile. Cela prend beaucoup de temps. Nombreux sont les moments de frustration. Mais, il y a ce but à atteindre. Grandir. Rapetisser. Se tordre. Se courber. S'allonger. Se briser. Changer la forme. Mais qu'est-ce qui est le mieux? Jusqu'où peut-on aller? Tant de questions.

J'ai ma propre vision du corps idéal et de ses potentialités. J'aimerais perdre du poids. J'aimerais avoir plus de poils sur mon corps. Raccourcir mes doigts, les couper complètement. Mes dents, aiguisées. Mon nez, atténué. Je m'approche. Cette vision de reconstruction ne répond pas à une esthétique. Elle désire activer l'évolution. Là où l'art et la psychanalyse sont incapables de créer de véritables transformations, la science peut faire des miracles.

Les super-héros ne sont jamais inquiets ou déprimés. Ils connaissent leur valeur. Ils savent qu'ils sont mieux que nous tous. Sécures et sans souci des défaillances. Moi, c'est l'inverse que je vise. En devenant animal, je vais me dissoudre, devenir anonyme et me confondre avec tous les autres membres de mon espèce. Je veux disparaître. Je veux que le «je» disparaisse. Je veux que le «moi» disparaisse. Qu'il ne reste rien de moi qu'une carapace abritant une identité muette. Libre.

Il y a longtemps qu'il n'est pas sorti de l'eau. Des jours et des jours, en effet. Il passe tout son temps là. Dans la piscine. Il a appris à dormir là: il pose la tête sur les bords. Comment fait-il pour supporter cet isolement? Est-il riche? Peut-être. Une belle piscine dans une maison privée. À moins qu'il ne soit qu'un être obsédé? Des heures et des heures dans la piscine publique à attendre... quoi? Les ouïes. Les nageoires. Les pieds palmés. Tout ceci, et plus, adviendra. Ensuite, le but sera sans doute de nager jusqu'à la mer. Comme elle l'insatisfait, sa condition d'être humain.

Non, je ne suis pas en train de me souvenir. J'oublie. Il n'y a plus rien à dire. Plus d'espace dans ma tête. Aucune raison de vouloir apprendre. Aucune raison de recommencer. Nul part où reconstruire après m'être démolé. Personne à qui parler après m'être rebâti à partir de rien.

J'oublie. Tout ce qui m'a écorché, je l'oublie. Jour après jour, je laisse l'histoire s'enfuir. Quand je serai libéré du passé, je n'aurai pas d'obligations envers l'avenir. Il ne reste presque rien. Une seule chose. Mes mots. Je m'en dépouille comme d'une deuxième peau. Puis rien. Enfin, le silence.

Les contours du corps disparaissent. Deviennent perméable. Tu t'étales. Tu te répands. Cette sensation ne te quittera jamais plus.

Et... si... quoi?

From the first word I read, I was mesmerized and I remained so until the end. My friends had told me the book was boring. That the author was too intense – a writer's writer – and that he was prone to using a wide and complicated vocabulary, but I was completely drawn into the story. I read without counting the pages. I guess this might seem odd to you, given that I am a pig.

I love it when you find an author that you really connect with. You feel that there is a very real and direct communication between you and the writer. This is rare for me: I am a pretty lazy reader. I usually have a lot of trouble getting into theory or really sophisticated texts. It's difficult for me to know whether this is just because I am a pig, or because I have a learning disability, or something.

Other pigs I know don't really read. In fact, I think it's safe to say that I am the only pig living openly in human society. You might think that I'd be famous, but I'm not. People don't pay much attention to me. I go about my usual business. Shop on Mont-Royal. Have coffee on St.-Denis. And to be honest, I enjoy the anonymity. I don't want to be treated like some sort of *cause célèbre* or a freak. I am just an ordinary pig, and aside from a small circle of friends, I like to keep to myself.

In retrospect, I guess my goal was always to integrate. I know there are some people out there who are very

critical of the fact I shave myself, but so what? It's not like I have a lot of hair in the first place, and besides, I like to look as human as possible. It tends to make people less uncomfortable when they are talking to me at parties or whatever. I have had to live through some very excruciating moments. Some people tend to make these very stupid remarks about pigs and, I know, it's the shit thing. People – especially middle class people – get freaked out because pigs wallow in their own shit. They make all these mental associations, as if I am unclean or something, just because there are a few pigs out there who wallow in shit.

My circle of friends tends to be fringe types. They're more liberal. Either they think it's hip to hang around with a pig, or they just don't give a fuck. I moved through a lot of social circles since I got to Montréal. Musicians, artists, sex workers, students. Most of my friends now are gays. I like fags. They're bourgeois, but in a marginal way. They wear nice clothes, smell good, have tidy apartments and stuff, but still don't give into all the societal pressure to conform. They have good taste. I've learned a lot about class since I started hanging out with fags, and that's important to know if you're ever going to move up in the world.

I think I identify with gays for another reason, and again, it's the shit thing. I think ass fucking is what really freaks people out – it's this association with shit and dirtiness. But they've got class and style, and this is what I'm into: the contrast.

I've seen other, you know, *animals* around recently. And by *animals*, I think you know what I mean. I was at this party, and there was this goat there. We never spoke. Actually, we kind of avoided each other. It was as if we both understood the mutual embarrassment

we were causing one another. I looked across the room out of the corner of my eye, all the while pretending to be deeply engaged in some conversation. This goat is talking to someone, ignoring me, and I did the same, but we were both very hyper-conscious of each other's presence.

Katja called me up about two weeks ago. Told me some friend of her's had a friend who was a sheep. Some accountant from Toronto. Would I be interested in getting together with this guy. "Fuck no," I said, "What the hell do I want to talk to some fucking sheep from Toronto for?" It came out a bit rougher than I expected, and I regretted it later. I didn't want her to know she'd hit a nerve.

My boyfriend's name is Dan. He's a lot younger than me. I think he's 23 or 24 or something. I forget. Everyone tells me he's very cute. I wouldn't know. I'm in no position to evaluate. My friend Katja says he looks a lot like one of the guys from Depeche Mode, if that gives you any idea.

I am trying to think of how to describe Dan to you. Well, he's young and beautiful, and so he believes that he's indestructible. He drinks way too much and does too many drugs. Now that I think about it, he's a bit of a fuck-up, really. And, to be frank, he's not very bright. But I've never been able to determine whether it was a side effect of the drugs, or something else. Anyway, *il n'est pas un cent watt*, and for some reason that makes fucking him all the more pleasurable. Last night we were at his place and out of the blue he says:  
"You should get your nipples pierced."  
"All of them?"  
"Yeah. It would look cool."

“But not terrifically practical. They would get caught on the shag rug and stuff.”

“Well, you could just get one done.” He seems to lose interest in our conversation here, gets up, and starts rummaging around the room looking for God-knows-what.

“Why are you suddenly obsessed with me getting my nipples pierced?” He doesn’t react at first, still pawing through a pile of papers, and then stops abruptly. The words seem to have traveled across the room in slow-motion. He turns, looks at me hazily with a wide grin and then flops down onto the bed beside me.

“It’s really hot. I LOVE my nipples since I got them pierced.” Dan is always planning where he will get his next tattoo; which appendage he wants to have a hole punched in. He looks at me and starts rubbing his finger on one of my ears.

“You should get one here.”

“On my ear?”

“Yeah, right here. Where it flops over.” He suddenly grabs my ear and starts twisting it this way and that, like an artist searching for inspiration. I hate having my body handled in such an impersonal manner. It’s anything but sexy, and it gives me the creeps. But then he starts tweaking my nipples one by one between his fingers, and kissing my neck, and pretty soon I am getting hard. I put my hooves on his shoulder, and begin licking his ears. Pretty soon he’s moving down my chest, licking my nipples with tongue, and rubbing my dick and balls.

“Stand up,” he says. I get on all fours. I can’t really see what he’s doing so I ask him if he’s gonna get a condom on. He lubes up my asshole and then slides his cock in. Laying on my back while rubbing my stomach



with his hands, he fucks my asshole with his slender long dick, moving it in and out faster and faster.

My front legs collapse; my ass is in the air.

“Fuck me you bastard”, I growl through clenched teeth. Now he got a hold of my dick, and is jerking me off as we fuck. My eyes roll back in my head. I am seeing something blue, and then red. “Oh, fuck. You’re-good-you’re-good-you’re...” I ejaculate on the bedspread. Shit. Now I guess I’ll have to wash it.

I feel a lot of things for Dan, but love is not one of them.

“What are you writing?”

“Nothing.”

I know he sleeps around on me, and who can blame him. He’s young and beautiful. He might as well take advantage of it while he can. He goes out to the clubs a lot.

“I’m going out, OK?”

“OK.”

What’s odd is I am sure he loves me, but he’d never admit it if I asked him. I know he’d be furious if I slept around on him. He needs to know that I am there; stable and supportive as a set of bookends. We never talk about our feelings for one another.

“It must be weird.”

“What?”

“I don’t know. Being a pig and being gay, too.”

“I’m not gay.”

He laughs. “Then what was that all about?” He motions to the bed. “You can’t tell me you didn’t, you know, like it.”

“Well, yeah. But that’s not the point. I am into doing humans, but I am not the one who gets fucked up about gender. That’s your problem.”

“You’d do it with a chick?”

“Sure I would. Why not?”

“I don’t know. I just thought...”

His face curdles with disappointment. I have hurt him. Silence fills the room like a choking fog. I’d better say something.

“Look,” I say, getting off my chair and walking over to him, “Do you really only fuck me because I’m a guy? You’d fuck a sow in a minute. God damn city kid. Bet you can’t even tell the difference.”

He looks at me accusingly; his eyes crackling with anger. “The fact you’re a guy is what turns me on. I couldn’t get it up for a lady pig –”

“Sow –”

“WHATEVER! You’re being a guy is important.”

“But I’m not gay. And stop yelling. If you want, we can say I’m bisexual. I like doing humans. But that’s it. Message over.”

We sit in silence on the couch for a few more minutes. I put my head in his lap and look up at him. The Cute Cuddly Animal. I know he’s a sucker for this routine. He begins stroking my chin.

“Well, I dunno. You might be into... WHATEVER! But I am totally GAY.”

“Why don’t you fuck me?”

We start to make out. The discussion ends here. We don’t discuss his hang-ups. We don’t discuss the fact that he fucks animals. What do his parents think? Do they even know? I am angry with him, but only slightly. I’ve grown to accept how his mind works. How if he feels he has arrived at one solid conclusion, all other disparities cease to exist. I bite him more than usual tonight, just so he knows he hasn’t won.

“OW! That hurt!”

“Mmmm. Sorry.”

I once bit a man's thumb off in a bar. Well, that's an exaggeration. Only at the knuckle. He was trying to raise some stink about letting pigs into the bar. Showed that fucker in a hurry. We move from the couch to the bedroom. It's easier on my back.

"How could you put bacon in the salad when you knew he was coming?" The pot-luck had been relatively uneventful 'til now.

"Karen, please don't make a fuss about it. It's really not a big deal. There's plenty of other food here for me to eat. I'll be fine."

"I just can't BELIEEEVE it, Cathy. I mean, imagine how you would feel if you went to some party and someone was serving a salad with 'human bits' in it? I'd puke. Literally, I would." She turns to me. "I am SOOO sorry."

"Oh, it's OK. It's fine. Really." I couldn't bear to tell her that I actually like the taste of bacon. The idea of it revolted me at first. But it happened by accident. I ordered this sandwich, it had bacon in it, and the next thing you know – BOOM – you're a cannibal. But I'd feel too weird going down to the dep and buying bacon, so I seldom eat it. The idea of a ham sandwich or a pork roast is enough to make me feel queasy.

"Yeah, I'm sorry," says Cathy. "I didn't realize... I mean, I didn't kind of... I don't know..." – she lightly smacks her thin white fingers against her forehead – "... THINK! Anyways, DUH! I'm sorry." She smiles. "What's your name anyway?"

"Uh, I don't really HAVE a name. People just call me 'pig' if they have to call me something."

"Oh." She looks at me. Her head tilted slightly to the left. A sign of depression? Her blond straight hair

cascades over one of her blue blue eyes. She is chewing at her nail distractedly. She jerks her chin up, brushes her hair from her face with a sudden sweep of her hand. Her eyes scan the room quickly, and then she starts to study the floor. Did she hear me? Then she says:

“It must be weird having no name.” I like her. She’s young and has this undefinable yet tangible sexiness.

“Not for me, obviously. But it was an enormous hassle getting ID. It took me a long time to get a social insurance number. I don’t have a birth certificate. I don’t even know what day I was born on.”

“I bet you’re a Scorpio.”

“Gemini, actually. But I was born in the Year of The Pig, if you can appreciate that irony.”

She laughs. Her tits are gorgeous. Suddenly Karen appears again.

“Hey, pig, there’s someone I’d like you to meet. Robert, this is pig – pig, Robert. Uh, Rob is organizing a conference at McGill about something... oh, uh... maybe you should describe it...”

“Actually it’s a conference called ‘Becoming Animal: Social Perspectives on Bestial Relations’, and basically what we’re trying to focus on is how...”

Is he British? He definitely has an accent. Perhaps he’s an Australian. His thick black glasses are bobbing up and down. I can’t quite tell if he’s looking at me or not. He’s actually kind of sexy. Probably if you got his glasses off, he’d have a very cute face. I love his hair. It’s very fine and thick: reminds me of rabbit hair or fun fur or something. But he is not very sexual. Not interested in sex. Life of the mind. I should really make an effort to listen to what he’s saying.

“...have actually had confirmation from a number of respected thinkers.”

“Uh-huh.”

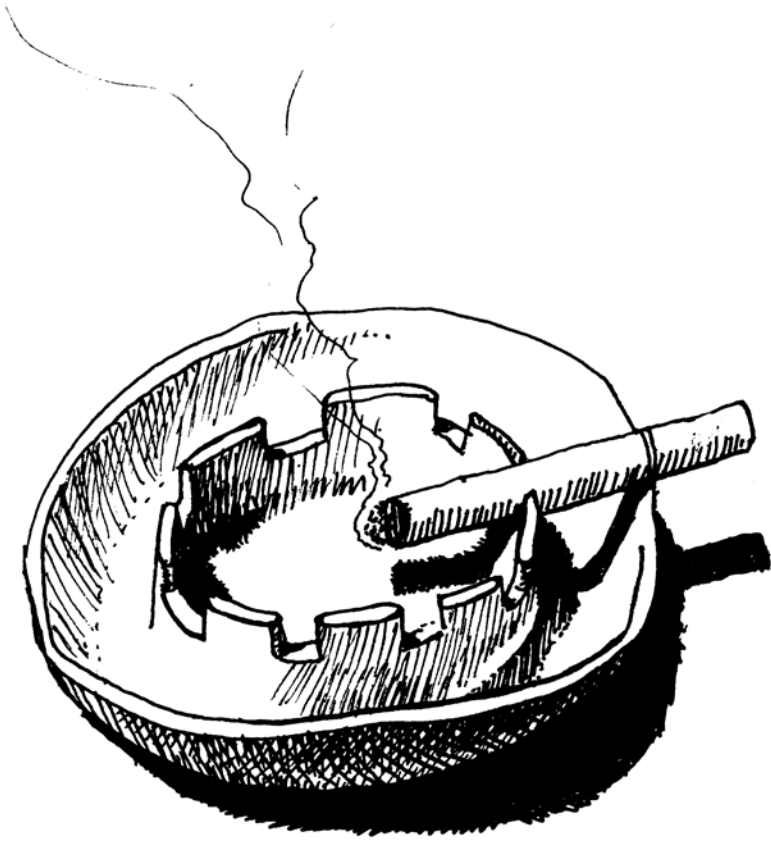
“...and we’re seeking a more balanced representation of...”

I wonder if there will be any money in this? I could really use another drink. My mouth feels really dry. I wonder if he smokes. Maybe I can bum a smoke off him. My feet hurt. Which is inevitable. I think I have poor circulation. I get so tired, just standing here. Someone else has taken command of this stereo. Thank God. I hate having to listen to that horrible drug addict music that Dan is always buying – The Flying Pumpkins or whatever. I wonder if anyone here has a joint?

The conference hall is surprisingly large. It is a theatre that was designed in the sixties; probably usually used for concerts and plays. The interior is done over in a lot of dark wood, all placed at angles, to enhance the acoustic qualities of the space. The place must seat about 1000 people. The room is half-full, but that still makes it pretty crowded. I feel that my paper didn’t go all that well. I’m on stage at the podium underneath blindingly bright lights. People are lining up at the mics placed in the audience, getting ready to ask questions. I have asked someone for a glass of water, but it has yet to materialize.

“Uh, this question is addressed to the pig. Uh, I was wondering, if that is how you actually feel about human society, why have you decided to make all this effort to integrate yourself?”

“Well, uh, that’s an interesting question. My feeling was basically – and I am speaking from a purely subjective point of view here – but was that basically there was really no future in being an animal. And so, approaching entirely from a Darwinian perspective,



I felt the best thing to do was to move away from the margin, and towards the centre.”

“But don’t you feel that the margins are a place for radical activity? As a location to destabilize the power of the centre?”

“As a theoretical position, yes, I agree with that. But on a practical level, I felt it was far more valuable to think virally. To infiltrate and infect the centre.”

A woman suddenly stands up in the crowd.

“You are fucking sell out. You are not a real animal anymore. You are just some right-wing conservative capitalist sell out. You have betrayed your own identity by co-opting the identity of the oppressor.”

Ouch. A small uproar is created in the first two rows of nay and yeah-sayers. I am starting to get nervous. My voice feels tight, like it will break at any moment.

“But...”, I squeak, “...this isn’t just about identity. It is about survival. And the ability to survive has always been predicated on one’s ability to adapt. To mimic. To camouflage. To develop the proper tools to ensure the propagation of the species. In a human world, the only way to survive is to get with the program.”

Underneath the lights, it is hot. I can’t actually see where the voices are coming from. They seem to emerge from a profound limitless darkness. I am squinting into the light. My throat feels incredibly dry and I wish I could have a drink of water. A moment or two later, everything goes black.

I wake up at the side off stage. A circle of people surrounds me. I start with embarrassment. How long was I out for? What did I say? The organizer of the conference looks down at me, his worried eyes reveal a mixture of concern and embarrassment. He offers me a drink from a tall clear glass.

Back at home that evening, my embarrassment gradually ripens into a sulk. I am laying on the couch with a blanket pulled up over my head. *I will never leave this apartment again*, I vow. I like looking at the folds and creases of the fabric, imagining mountains, sunsets and body parts. I can hear Dan shuffling about the apartment in his slippers. He is being surprisingly nurturing. It always surprises me when Dan is kind because it seems so contrary to his nature. I hear him put something porcelain down on the coffee table. He lifts up a corner of the blanket cautiously and peers at me with apprehension, as if he expects to be bitten, yelled at, beaten, or worse.

“I made you some soup,” he says hopefully. The steaming bowl smells good. “Are you hungry?” I don’t answer. He sits down beside me and starts rubbing my head. After awhile, I poke my head out and put my chin on his lap. I start eating the soup. It’s bland, but I eat without complaint.

We don’t speak for a long time. Dan turns on the TV and we begin to watch series of stupid sitcoms. I know that he is curious about what happened at the conference today, but I don’t have the energy to recount the whole story. Maybe tomorrow. It feels good just to be here with him. I always come crawling back to him when I am injured.

After two and a half sitcoms, I start thinking about calling Katja to tell her about what happened. It seems funnier the more I think about it. I’ll call her in the morning. I should do the laundry tomorrow, too. That bedspread needs washing. Dan senses I am relaxing and as a consequence, his consoling gestures are becoming more and more amorous. Soon he is under the blanket too, kissing me. His tongue is intertwined with mine.



He is rubbing his hands up and down my torso.  
It is slow, but good. Slow but good.

I started a new book today. It's something I had bought a long time ago and never read because it looked a bit boring. But it was really amazing: I read the first page, and I had the uncanny feeling that I was reading my own writing. I read two pages, three pages, four, ten. The way the author saw things was similar to how I saw them, but it wasn't just that. It was how she expressed herself, and how she saw what motivates people. It was a pleasant, yet eerie feeling. I'm pretty lucky to have two good books in a row like that. I always feel anxious starting a new book after I've read something really great. Nothing could ever be as good as that book you just read. It's a big relief to know I have another good book ahead of me.

**Time Passes**

6 min. 30 sec.

1998

Video transcript

Single channel video

No place is as real as this room.

I imagine my apartment when I am not there.  
The silent, empty rooms.

They write in order to disappear. This is a considerable task. To transfer one's self on to paper. Pages accumulate into books. Volume after volume. The page greets the pen amicably, hungrily, ceaselessly, wearily. Space contracts to this fluttering interval between the nib of the pen and the white, lined expanse of the page. The pen dives in – swirls, dots, crosses, dashes – comes up for air, dives back in again. The ink blazes like fireworks at dusk, glistening oily blue and wet, then falling flat and black as ashes.

No place is as real as this room.

Aucun lieu est aussi vrai que cette pièce.

J'imagine ma maison lorsque je ne suis pas là.  
Des pièces vides et silencieuses.

Ils écrivent pour qu'ils puissent disparaître. C'est une tâche considérable. De se transférer soi-même sur papier. Des pages qui s'accumulent en livres. Volume après volume. La page accueille le stylo amicalement. Avidement. Continuellement. Avec lassitude. L'espace se contracte en cet intervalle oscillant entre la pointe de la plume et l'étendue lignée de la page blanche. La plume plonge – tourbillonne, pointille, raye, se précipite – remonte pour de l'air, replonge une fois de plus. L'encre resplendit comme des feux d'artifices au crépuscule, miroitant du bleu huileux et mouillé et retombe comme des cendres noires.

Aucun lieu est aussi vrai que cette pièce.

**Handy Man**

10 min. 30 sec.

1999

Video transcript

Single channel video

**Tell me about beauty.  
Beauty is quiet.**

**Homme à tout faire**

10 min 30 s

1999

Transcription de la vidéo

Vidéo monobande

Parle-moi de la beauté.  
La beauté est silencieuse.

**My Heart the Optometrist**

1 min.

2001

Video transcript

Single channel video

I am near-sighted. When I see a potentially beautiful boy at a distance, I perceive him as perfectly beautiful. Gradually, as he approaches, he begins to accumulate defects which detract from his overall beauty, sometimes to the point where he ceases to be attractive at all. But, for a few instants, before the flaws come into focus, I see perfect beauty – 20/20 beautiful – and then I struggle to remember what this vision of perfection looked like, only to find that it's lost forever.

**Mon cœur l'optométriste**

1 min

2001

Transcription de la vidéo

Vidéo monobande

Je suis myope. Quand je vois un potentiellement beau garçon de loin, je le perçois comme étant absolument superbe. Puis, à mesure qu'il s'approche, il se met à accumuler des défauts qui le dépossèdent graduellement de sa beauté, parfois au point de perdre tout attrait. Mais pendant quelques instants, avant que les failles n'émergent à l'avant-plan, j'ai devant moi une beauté parfaite, une beauté 20/20 ; je m'efforce ensuite de garder le souvenir de cette vision de perfection, pour finalement me rendre compte qu'elle est perdue à jamais.

**Satellite**

6 min.

2004

Video transcript

Single channel video

Revolutions per minute

Beats per minute

Master bypass

Carpet bomb

Cut a rug

Boom-chick-a-boom

Modern love

Disco box

Drunk tank

Champagne swamp

Resurgent psychedelia

Convulsive confession

Gay igloo

Frozen fruit

Velveeta

Chlorine

32 Dots

Micro dots

Head space

Space bar

Candy ass

Normal shit

Tit city

No dice

Infant monkey



Baboon baby  
Flying erase heads  
King-size grump

Inanimate objects inspire pity  
Consume or lose  
Too many bills / Not enough cheques  
Refusing to play is an option  
There is nothing left of me  
It's as hard to be dumb as it is to be smart  
The universe is unimaginably huge  
Become an alien  
You are everything, stupid!  
Everything will destroy you

Our images are powerless  
Gunshots in the distance  
Bodies at the morgue  
Cum on my money  
Blood on my money  
Brand a logo on your body  
The body gathers scars  
So funny it hurts  
You are everything you hate  
Intelligence is insanity by consensus  
Sci-fi / lo-fi / hi-fi / veri-fi  
The trouble with whitey  
Imagine the space behind the camera  
Stare at something until it is meaningless  
Ambiguity is obsolete

Life is organized by sound  
Hangover without pleasure  
We didn't know much but we knew how to party

Everyone's pain feels real  
The houses go bye-bye  
The characters are trapped in the story  
Connecting with people is the most  
important thing we can do  
Connecting with people is the most  
painful thing we can do  
If it is it is  
It is if it is

Satellite

6 min

2004

Transcription de la vidéo

Vidéo monobande

Révolutions à la minute

Battements à la minute

Tête à tête

Boum-che-boum

Danse macabre

Pas de danse

Amour moderne

Boîte de nuit

Ivre mort

Flaque de champagne

Psychédélimisme résurgent

Confession convulsive

Igloo gai

Fruit confit

Velveeta

Chlorine

32 capsules

Capsules d'acide

Espace mental

Double espace

Agace-pissette

Angoisse ordinaire

Tétonville

Pas de veine

Enfant singe

Bébé babouin  
Têtes d'effacement  
Humeur massacrate

Les natures mortes inspirent la pitié  
Consommer ou perdre  
Trop de factures / Pas assez de chèques  
Refuser de jouer demeure une option  
Il ne reste plus rien de moi  
C'est aussi dur d'être idiot qu'intelligent  
L'univers est inconcevablement immense  
Deviens un extra-terrestre  
Tu es tout, stupide!  
Tout te détruira

Nos images n'ont pas de pouvoir  
Des coups de feu au loin  
Des cadavres exquis  
Du foutre sur mon argent  
Du sang sur mon argent  
Inscruste un logo sur ta peau  
Le corps amasse les plaies  
C'est si drôle, ça fait mal  
Tu es tout ce que tu haïs  
L'intelligence c'est la démente consensuelle  
Sci-fi / lo-fi / hi-fi / veri-fi  
Le problème avec les blancs  
Imagine l'espace derrière la caméra  
Fixe une chose jusqu'à ce qu'elle perde tout son sens  
L'ambiguïté est obsolète

La vie est organisée par le son  
La gueule de bois sans plaisir  
On savait pas grand-chose mais on savait faire la fête

La douleur de tout le monde semble vraie  
Les maisons font bye-bye  
Les personnages sont prisonniers de l'histoire  
Entrer en contact avec les gens c'est la chose  
qui fait le plus mal  
Entrer en contact avec les gens c'est la chose  
la plus importante  
C'est ça si c'est ça  
Si c'est ça c'est ça

**Map of the City**

21 min.

2006

Video transcript

Multi-channel video installation

So many rooms in this world, but you will live in just a few of them.

A house is levelled and in its place a new one is built, and forever after no one will remember that other house or those that came before it.

My body gives off heat and light, dim and flickering in slow motion. If you could see my whole life from beginning to end in a single motionless line, it would glow like neon tubing, snaking through the houses and rooms where I have lived.

Using small pieces of marble, tile, brick, and plaster, we can create a city from scratch. Clone it from the scattered bits and pieces of other cities. (Get it wrong.) This city is a hybrid of other cities. Scratch the past and the future bleeds out. We build a strange environment. A landscape in constant motion. A place that refers to other places (flows through them), without ever becoming fixed or stabilizing. The bodies of city's inhabitants are teeming with potential citizens. Each citizen represents the city in miniature. The city resembles one great, sprawling citizen.

*Many times you have desired to hear these words  
which I am saying to you and you have no one to hear*

*them from. There will be days when you will look  
for me and will not find me. \**

As a book is a building as a building is a book.

*Meaningless! Everything is meaningless! What does  
one gain from all this labour, toiling away under the  
sun? Generations come and generations go, but the  
earth remains forever. The sun rises and the sun sets  
and hurries back to where it rises. The wind blows  
south and turns to the north. Round and round it  
goes, ever returning on its course.*

*All streams flow into the sea, yet the sea is never  
full. To the place the streams come from, there they  
return again. What has been will be again. What has  
been done will be done again. There is nothing new  
under the sun. Is there anything of which one can say,  
“Look! This is something new!”? It was here long ago.  
It was here before our time. There is no memory of the  
people of old, and even those yet to come will not be  
remembered by those who follow.*

Arriving in the city, you are a stranger. You wander  
the streets anxious and alone. Each person you meet  
is a possible point of entry. Each person leads to a  
dozen more. Choose that first face carefully. Find  
the right gate to the city. Each face leads to a room.  
Rooms open onto other rooms. In this way, you will  
walk the city from end to end. Drifting from room  
to room.

*There was once a small city with only a few people  
in it. A powerful king came to make war against it.  
There lived in that city a poor but wise man. He saved*

*the city with his wisdom but non one remembers  
him now.*

*Become passers-by.*

*A city built on a high mountain and fortified cannot  
fall, nor can it be hidden.*

*I shall give you what no eye has seen and what  
no ear has heard. I shall give you what no hand  
has touched and what has never occurred to the  
human mind.*

After the end of everything I am here in this room  
cataloguing images. Millions of images each one crying  
for attention. I take care of them. I copy and file them.  
I give them life.

*So go and eat your food with gladness and drink  
your wine with a joyful heart, for it is now that you  
are favoured. Enjoy your life with those you love.  
All the days of this meaningless life that have been  
given to you under the sun. All your meaningless  
days. For this is your lot in life and in your toil  
and labour under the sun. Whatever your hands find  
to do, do it with all your might, for in the grave (where  
you are going) there is neither working nor planning  
nor knowledge nor wisdom. The race is not to the  
swift, nor the battle to the strong. Nor does food come  
to the wise or wealth to the brilliant. Time and  
chance will happen to them all.*

\* Passages in italics are freely adapted from the Gospel  
of Thomas and the Book of Ecclesiastes.



Tellement de pièces dans ce monde, mais tu ne vivras que dans quelques-unes.

On aplanit une maison et à sa place on en construit une nouvelle. Et jusqu'à la fin des temps personne ne se souviendra de cette autre maison ou de celles qui l'avaient précédée.

Mon corps dégage une chaleur et une lumière, faibles et vacillantes, au ralenti. Si vous pouviez voir toute ma vie du début à la fin en une seule ligne immobile, elle brillerait comme un tube au néon, serpentant dans les maisons et les pièces où j'ai vécu.

À l'aide de petits morceaux de marbre, de tuile, de brique et de plâtre, on peut créer une ville à partir de rien. La cloner à partir des miettes éparses d'autres villes. (Faire des erreurs.)

La ville est un hybride d'autres villes. Grattez le passé et le futur se répandra comme du sang. Nous construisons un environnement étrange. Un paysage sans cesse en mouvement.

Un endroit qui renvoie à d'autres endroits (qui circule entre eux), sans jamais se fixer ou se stabiliser. Les corps des habitants de la ville fourmillent d'autres citoyens potentiels. Chaque citoyen représente la ville en miniature. La ville ressemble à un grand citoyen étendu.

*Souvent vous avez désiré entendre les paroles que je vous dis maintenant et vous n'aviez personne pour vous les dire. Il y aura des jours où vous me chercherez et ne me trouverez pas. \**

Comme un édifice est un livre comme un livre est un édifice.

*Futile! Tout est futile! Que retire-t-on pour toute la peine que l'on se donne sous le soleil? Une génération s'en va, une autre vient, et la terre subsiste toujours. Le soleil se lève et le soleil se couche; il s'empresse de retourner au lieu où il se lève. Le vent se dirige vers le sud, tourne vers le nord; puis il tourne encore, et reprend les mêmes circuits. Tous les fleuves vont à la mer, mais la mer ne se remplit pas. Là d'où ils viennent, les fleuves retournent toujours. Ce qui a été sera à nouveau. Ce qui s'est fait se fera à nouveau. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Est-il une chose dont on dise: «Vois ceci, c'est nouveau!»? Cette chose existe depuis longtemps. Elle était là bien avant nous. Il n'y a pas de mémoire des gens d'autrefois, et même celle des gens qui viendront ne sera pas préservée par ceux qui les suivront.*

Quand vous arrivez dans une ville, vous êtes un étranger. Vous errez dans les rues, anxieux et solitaire. Chaque personne rencontrée est un autre point d'arrivée possible. Chaque personne mène à une douzaine d'autres. Choisissez soigneusement ce premier visage. Trouvez la bonne porte pour entrer dans la ville. Chaque visage mène à une pièce. Les pièces donnent sur d'autres pièces. De cette manière, vous parcourrez la ville de bout en bout. Déambulant de pièce en pièce.

*Il y avait autrefois une petite ville, avec peu d'hommes dans son sein. Un roi puissant marcha sur elle pour lui déclarer la guerre. Il s'y trouvait un homme pauvre et sage. Il sauva la ville par sa sagesse, mais personne ne se souvient de lui maintenant.*

*Devenez passants.*

*Une ville forte construite sur une haute montagne ne saurait être détruite, pas plus qu'elle ne saurait se dissimuler.*

*Je vous donnerai ce que l'œil n'a pas vu et ce que l'oreille n'a pas entendu. Je vous donnerai ce que la main n'a pas touché et ce qui jamais ne s'est produit dans l'esprit humain.*

Après la fin de tout, je suis ici, dans cette pièce, à inventorier des images. Des millions d'images, chacune réclamant mon attention. J'en prends soin. Je les copie et je les classe. Je leur donne la vie.

*Va, mange avec joie ton pain, et bois gaiement ton vin, car c'est aujourd'hui que tu es béni. Jouis de la vie avec les gens que tu aimes. Tous les jours de cette vie futile qui t'ont été donnés sous le soleil. Toutes tes journées futiles. Car c'est ton lot dans la vie, dans ton travail et ton labeur sous le soleil. Tout ce que ta main trouve à faire, fais-le de toutes tes forces, car dans le séjour des morts, où tu t'en vas, il n'y a ni œuvre, ni pensée, ni science, ni sagesse. La course n'est point aux agiles ni la guerre aux vaillants. Le pain ne va pas aux sages, ni la richesse aux intelligents. Ils seront tous soumis au temps et au hasard.*

\* Les passages en italique sont adaptés librement de l'Evangile selon Thomas et du livre de l'Ecclésiastique.

**The Sirens**

16 min.

2008

Video transcript

Multi-channel video installation

The song begins and without realizing it, you begin to sing along. You enjoy singing, even though your voice is not very good. So you sing when you are alone. You sing because it feels good. You want to know what the singer knows.

Make the loudest sound you can make. Bare your teeth, loosen your tongue. Force the air out of your lungs. The voice emerges from deep inside the abdomen. Let this feeling lift you up. It feels good.

They believed in a beauty so perfect that to gaze upon it would cause blindness. To hear it would cause madness. It is the destructive power of beauty that fascinates us.

A performance is captured on tape, in a recording studio, or by a travelling ethnographer. The recording becomes legendary. You get ready to listen to it. The disk feels heavy in your hands. An object of enormous density, loaded with latent potential. This performance, played and replayed for decades, convinces us of the singer's power.

When we hear the voice, we move to a place without words. Time is denied both future and past. We move sideways into the moment. Firmly and comfortably inside the body. It feels almost like singing itself.

The needles are pushed into the skin. Each one evokes a different sensation. This one is a prickle of pain, like a pinprick. This one feels cold, or hot. A carpenter's nail breaking the skin. A tightening muscle. A throbbing ache. An electric shock. Distributed across the body, this array creates a feeling of neither pain nor pleasure but of intensity. They remind you that the body is a field with which to receive information.

A deaf boy once told me that he could dance by feeling the beat. If you sing higher than the highest note, it becomes light. Lower than the lowest note, it becomes touch. When I sing, everything converges in my chest. Lines radiate from my sternum and pull the world in. When I feel the whole world inside me, I know I am singing well.

La chanson commence et, sans t'en apercevoir, tu te mets à chanter toi aussi. Tu aimes chanter, même si tu n'as pas beaucoup de voix. Ce qui fait que tu chantes quand tu es seul. Tu ne veux pas être chanteur. Tu veux savoir ce que le chanteur sait. Tu chantes parce que ça fait du bien.

Imagine le son le plus fort que tu puisses faire. Montre les dents. Détends ta langue. Expulse l'air de tes poumons. La voix part du plus profond de ton ventre. Laisse cette sensation t'emporter. Ça fait du bien.

Ils croyaient en une beauté si parfaite que la regarder entraînerait la cécité. Que l'entendre entraînerait la démence. C'est le pouvoir destructeur de la beauté qui nous fascine.

Une prestation est captée sur bande. Dans un studio d'enregistrement. Ou par un ethnographe voyageur. L'enregistrement devient légendaire. Tu t'apprêtes à l'écouter. Le disque semble lourd entre tes mains. Objet d'énorme densité, il est chargé d'un potentiel latent. Cette prestation, jouée et rejouée, nous convainc du pouvoir du chanteur.

Lorsqu'on entend la voix, on entre dans un lieu où les mots sont absents. Le temps n'a plus ni passé ni avenir. On se déplace latéralement dans ce moment. Ferme et confortablement dans le corps. On ressent presque la même chose que lorsqu'on chante.

Les aiguilles sont poussées dans la peau. Chacune suscite une sensation différente. Celle-ci produit un picotement douloureux, comme une piqûre d'épingle. L'autre semble froide, ou chaude. Un clou de menuisier qui entre dans la peau. Un muscle qui se contracte. Un élan. Un choc électrique. Distribuée partout sur le corps, cette constellation crée une impression qui est ni douleur ni plaisir, mais intensité. Les aiguilles nous rappellent que le corps est un champ qui permet de recevoir des renseignements.

Un garçon sourd m'a raconté un jour qu'il pouvait danser parce qu'il percevait le battement. Si tu chantes plus haut que la note la plus haute, cela devient lumière. Plus bas que la note la plus basse, cela devient toucher. Quand je chante, tout converge dans ma poitrine. Des lignes irradiant de mon sternum et attirent le monde vers moi. Lorsque je sens le monde entier en moi, je sais que je chante bien.

**Unwriting**

12 min.

2010

Video transcript

Multi-channel video installation

I say the words and they seem to have no meaning.  
The words are like a magic spell. It surprises me when  
I say them and they produce the desired effect.

I listen to you speak and my thoughts are arriving fast.  
There are so many things that I could tell you. So many  
that, when you stop talking, I am speechless.

I feel the typos when I write. I feel my fingers writing  
and hitting the wrong keys. And when I speak, I feel  
the mistakes with my mouth, lips, and brain. I hear  
the errors, but it is impossible to stop speaking.

Looking for a pen to write with. This one is not good  
enough. Neither is this one. Keep looking. Maybe if  
I can't find a good enough pen I won't have to write.

I have stopped writing, not because I have nothing  
to say, but due to an embarrassment of choice.

“Is this happening now? Or will it happen a long time  
from now? Or has it already occurred? The characters  
met, meet or will meet.”



Find a better way to say it. Say it again. Say it better.  
Rewrite it. Rewrite and revise. Get to the point. This is  
about writing. About writing and revising and repeating.

His phone rings. He looks at the screen and sees  
a name or a number. Should he answer?

There is a gap between what I want to say and what  
ends up being said. I think of what to say but choose  
the wrong words to say it.

I am looking for a subject. An idea. A gimmick.  
Something so novel it will make your jaw drop.

The audience did not come voluntarily.

It's like a metaphor, but it's not a metaphor.

The beauty of thinking the thought versus the beauty  
of putting the thought into words.

Je dis des mots et ils semblent n'avoir aucun sens.  
Les mots sont comme un sortilège. Je suis étonné  
quand je les dis et qu'ils produisent l'effet désiré.

Je t'écoute parler et des pensées me viennent  
rapidement. Il y a tant de choses que je pourrais te dire.  
Tant de choses que, lorsque tu cesses de parler, je reste  
sans voix.

Je sens les coquilles quand j'écris. Je sens mes doigts  
appuyer sur les mauvaises touches. Et quand je parle,  
je sens les erreurs avec ma bouche, mes lèvres et mon  
cerveau. J'entends les erreurs, mais il m'est impossible  
de cesser de parler.

Je cherche un stylo pour écrire. Celui-ci n'est pas assez  
bon. Celui-là non plus. Je continue de chercher. Peut-être  
que si je ne peux trouver un stylo assez bon, je ne serai  
pas obligé d'écrire.

J'ai cessé d'écrire, non pas parce que je n'ai rien à dire,  
mais parce que j'ai l'embarras du choix.

Est-ce que cela est vraiment en train d'arriver?  
Ou est-ce déjà arrivé? Ou est-ce que cela va arriver  
à un moment situé loin dans le futur? Les personnages

se rencontrent, ou se rencontreront, ou se sont rencontrés il y a longtemps.

Trouve une meilleure façon de le dire. Dis-le encore.  
Dis-le mieux. Réécris-le. Réécris et révise.  
Viens-en au fait. C'est d'écriture qu'il s'agit. D'écriture et de révision et de répétition.

Son téléphone sonne. Il regarde l'écran et voit un nom ou un numéro. Devrait-il répondre ?

Il y a un écart entre ce que je veux dire et ce qui finit par être dit. Je pense à ce que je veux dire, mais je choisis les mauvais mots pour le dire.

Je cherche un sujet. Une idée. Une combine. Quelque chose de si inusité que tu en resteras bouche bée.

Le public n'est pas venu de son plein gré.

C'est comme une métaphore, mais ce n'est pas une métaphore.

La beauté de penser une pensée versus la beauté de rendre une pensée par les mots.

I see the bear with a cub, and I know it is dangerous. It begins attacking me. I lie on the ground and play dead. There is a book on the ground open to the pages that show all the things a bear can do to you. Mauling. Excoriation. Dismemberment. At once, the bear is upon me. It is crushing my skull between its jaws. It's ripping off my skin. I continue to try to play dead, but I begin to vomit with fear. The bear will not relent. "I love the smell of puke," he says. "It only whets my appetite." We are rolling around on the floor of a cabin. If only I can succeed in rolling underneath the floorboards, I can escape. I will be safe. I somehow succeed in doing this, but the bear follows me. "Trying to get away, huh? That's useless." I don't remember what happens next.

The power goes out at the art show. It's hell for the video artists, but not so bad for the painters. The painters do OK.

He had a successful children's show on television. His success made him ambitious. He decided to take his program to a more adult audience. Unfortunately, he couldn't make the transition.

Reduced to a sad, frightened animal, face illuminated by the screen.

Think of someone you know. Think of the ways in which you know this person. Now imagine them being tortured, lying on the floor of a prison cell, receiving kicks to the head, stomach, legs and groin. Imagine them begging for their life, screaming like an animal, irrational, panicking, peeing themselves in mortal fear. Imagine them broken and insane, wishing to die. Now think of the torturers. They have been trained to do their job. Think about their belief and self-conviction. How much would it take to break you? To drive you crazy? To make you wish you were dead? How little it would take.

She read and read and read, and as she read, she disappeared. She became thinner and thinner. Her arms and legs were like sticks. Her face became gaunt. Her hair fell out. But still she read, and once she had finished reading, there was nothing left of her. The book consumed her completely.

When two people come together, a space of possibility is opened up. Each combination is different, unique and irreplaceable.

You'll always be beautiful and you'll never die.

Imagine your friends when they were children. Imagine yourself, as a child, meeting your friends when they were children. Now imagine yourself as an adult, meeting your friends when they were children.

We subject the body to extreme states and then determine the effects they have on the mind.

The brain thinking of the brain.

You watch the snow fall. Each possible variant in a snowflake's trajectory suggests a new parallel universe: a maddeningly infinite series of potential *nows*.

I am making art in my dreams. It seems that there are several finished videos. Some, or at least one, was a collaboration with someone from art school. There is also a 15-minute video in the style of *Planetarium* that was produced very quickly, but never released. It seems to bear some similarities to *Emission* – technology and autobiography – with sections of direct address to the camera. Last night I dreamt I had inserted new material into *Emission* – a head and shoulders shot of myself with coloured Christmas lights in the background reading off a list of names of tools. This new bit was meant to translate a section that was in French. How much work am I doing in my dreams? Is there any way I can get my hands on it?

Our medical procedure was to take the people who feel really, really bad, and make them feel really, really good.

Her most beautiful son was also the one who reminded her most of her loathsome ex-husband.

A famous Hollywood actor buys a bronze sculpture from an artist working in the abstract tradition. The artist is pretty proud of this. For many years, he lists this achievement on his CV. He has a photo of himself with the famous Hollywood actor standing in front of the sculpture. The photo is framed and displayed prominently in his studio. Many visitors are amazed and impressed. Several decades later, the famous Hollywood actor dies. He hasn't been in many films

lately, but people still remember him because he was incredibly famous, and because he did a lot of charity work. One night, the sculptor, still working in the abstract tradition, watches a documentary on TV about the famous Hollywood actor. There has been a bit of a media buzz since his passing. About thirty minutes into the documentary, the best friend of the famous Hollywood actor is interviewed. He happens to be another famous Hollywood actor of similar renown and profile. He tells a humorous anecdote that illustrates their deep and long-standing friendship. One year, the deceased (yet famous) Hollywood actor gave the other Hollywood actor a present on his birthday: a ridiculous abstract sculpture made out of bronze. Not to be outdone by this practical joke, the recipient of the gift had the sculpture melted down and made into another equally ridiculous sculpture – a kitschy female nude – which he gave back to the deceased Hollywood actor on *his* birthday. This exchange continued for decades until it became a kind of tradition, the piece of bronze changing shape twice yearly, according to the wit and whims of the actors. A garden gnome. A toilet. A hydrogen bomb. An enormous flamingo. The actor is crying as he tells the story. It's difficult to know if they are tears of grief or laughter.

The story of a boy who is coerced into evil against his better judgement.

They keep the good stuff under the counter. The stuff above the counter? That's just for tourists. The good stuff, the hard stuff, the stuff they listen to, is under the counter. It comes on old cassettes that are labelled by hand. The names are hastily written and difficult to read. You listen to the music at home and it fucks you

up. When you slip the headphones on, your eyes cross. It's that good. You don't want anyone else to hear this.

Stretch your arm out and move your finger just two degrees to the left. It opens up a whole chain of muscles and tendons in your arm, becoming a kind of tunnel you can slide your whole body into. A feeling of well being that spreads out like a honeyed fog. Like sex, but not.

He mixed flour, water and yeast in a bowl and then masturbated into it. Laid a damp towel over the bowl and put it someplace warm, on the floor, by the radiator. It started growing a baby; a fat doughy baby with closed eyes and elastic limbs.

In order to jump on your neck with both feet, I need to feel confident and positive.

Trying to stop time.

An image of such density and complexity that it resonates with you for hours afterwards. Pure sensation. No words.

Her solution to her weight problem was to date someone fatter than her.

The empty elevator moves between floors.

The season of slush. The season of dust. The season of yellow flowers. The season of small flies. The season of helicopters. The season of cotton fluff. The season of smoke.

You can't stop time but you can come close.



Je vois un ours avec son petit, et je sens le danger. L'ours se jette sur moi. Je m'étends sur le sol et je fais le mort. Il y a par terre un livre ouvert sur un passage illustrant tout ce qu'un ours peut infliger comme blessures. Lacérations. Excoriations. Mutilations. Soudain, l'ours m'empoigne. Il me broie le crâne avec ses mâchoires. Il m'arrache la peau. J'essaie toujours de faire le mort, mais la peur me fait vomir. L'ours ne modère pas ses ardeurs. « J'adore l'odeur du dégueulis, dit-il. Ça m'ouvre l'appétit. » Nous roulons en nous débattant sur le sol d'une cabane. Si j'arrivais à me glisser sous les lattes du plancher, je pourrais m'échapper. Je serais en sécurité. J'y réussis je ne sais comment, mais l'ours est toujours à mes trousses. « Tu essaies de te sauver, hein ? Ça ne sert à rien. » Je ne me souviens pas de ce qui arrive ensuite.

Une panne d'électricité survient pendant l'exposition. C'est l'horreur pour les artistes de la vidéo, mais pas dramatique pour les peintres. Les peintres ne s'en tirent pas trop mal.

Il a produit une émission télévisée pour enfants qui a eu du succès. Ce succès l'a rendu ambitieux. Il a donc décidé de présenter cette émission à un auditoire adulte. Malheureusement, la transition n'a pas réussi.

Réduit à l'état d'un animal triste et apeuré, le visage illuminé par la lueur de l'écran.

Pensez à quelqu'un que vous connaissez. Pensez à ce que vous savez de cette personne. Puis imaginez-la se faire torturer, étendue sur le sol d'une cellule de prison, en train d'être criblée de coups de pieds à la tête, à l'abdomen, aux jambes et au bas-ventre. Imaginez cette personne supplier qu'on lui laisse la vie sauve, hurler comme un animal, irrationnelle, paniquée, terrorisée au point de faire sous elle. Imaginez-la brisée et démente, souhaitant mourir. Maintenant, pensez aux tortionnaires. Ils ont été entraînés pour faire leur travail. Pensez à leurs croyances et à leurs convictions. Qu'est-ce qu'il faudrait pour arriver à vous briser? À vous rendre fou? À vous faire souhaiter mourir? Si peu de choses.

Elle lisait, lisait, lisait, et à mesure qu'elle lisait, elle disparaissait. Elle devenait de plus en plus maigre. Ses bras et ses jambes étaient filiformes. Les traits de son visage commencèrent à se tirer. Ses cheveux se mirent à tomber. Mais elle continuait de lire, et une fois sa lecture terminée, il ne restait plus rien d'elle. Le livre l'avait entièrement consumée.

Lorsque deux personnes se rencontrent, un espace de possibilités s'ouvre. Chaque combinaison est différente, unique et irremplaçable.

Tu seras toujours une beauté et tu ne mourras jamais.

Imaginez vos amis à l'époque où ils étaient enfants. Imaginez-vous vous-même, enfant, rencontrer vos amis alors qu'ils étaient enfants. Imaginez-vous maintenant adulte, rencontrer vos amis alors qu'ils étaient enfants.

Nous soumettons le corps à des états extrêmes, puis déterminons les effets de ces états sur l'esprit.

Le cerveau qui réfléchit au cerveau.

Vous regardez la neige tomber. Chaque variante possible dans la trajectoire d'un flocon suggère un nouvel univers parallèle : une succession affolante et infinie de *maintenant* potentiels.

Dans mes rêves, je fais de l'art. Je semble avoir terminé plusieurs vidéos. Certaines, ou du moins une, sont le fruit d'une collaboration avec un ancien camarade avec qui j'étudiais en art. Il y a aussi une vidéo de 15 minutes dans un style semblable à celui de *Planétarium* qui a été produite très rapidement, mais jamais distribuée. Elle semble présenter quelques similarités avec *Émission* – technologie et autobiographie –, car elle comporte des parties où je m'adresse directement à la caméra. La nuit dernière, j'ai rêvé que j'avais incorporé des ajouts à *Émission* : un plan en buste de moi-même, sur un arrière-plan de lumières de Noël multicolores, en train de lire une liste de noms d'outils. Ce nouveau segment était censé être la traduction d'un passage en français. Quelle quantité de travail est-ce que j'accomplis dans mes rêves ? Y aurait-il une façon de m'approprier ce travail ?

Notre intervention médicale consistait à faire en sorte que les personnes qui se sentent vraiment, vraiment mal en viennent à se sentir vraiment, vraiment bien.

Son fils le plus beau était aussi celui qui lui rappelait le plus son détestable ex-mari.

Un célèbre acteur d'Hollywood achète une sculpture en bronze d'un artiste dont le travail s'inscrit dans la tradition abstraite. L'artiste est très fier de cette vente.

Pendant de nombreuses années, ce moment fort figure dans son curriculum. Il possède une photographie où on le voit avec l'acteur d'Hollywood, debout devant la sculpture. La photo est encadrée et placée bien en évidence dans son studio. De nombreux visiteurs en sont impressionnés et émerveillés. Plusieurs décennies plus tard, le célèbre acteur d'Hollywood meurt. Il n'a pas joué dans beaucoup de films récemment, mais les gens se souviennent encore de lui parce qu'il était incroyablement célèbre, et parce qu'il était très investi dans les œuvres caritatives. Une nuit, le sculpteur, dont le travail s'inscrit toujours dans la tradition abstraite, regarde un documentaire à la télévision à propos du célèbre acteur d'Hollywood. Les médias se sont remis à parler de lui depuis sa mort. Environ trente minutes après le début du documentaire, le meilleur ami du célèbre acteur d'Hollywood est interviewé. Il est lui aussi un célèbre acteur d'Hollywood, de renommée et de notoriété équivalentes. Il raconte une anecdote cocasse qui illustre la longue et profonde amitié qui le liait au défunt. Une année, le défunt (mais célèbre) acteur d'Hollywood donne à l'autre acteur d'Hollywood un présent à l'occasion de son anniversaire : une ridicule sculpture abstraite faite en bronze. Pour ne pas être en reste à la suite de cette farce, le bénéficiaire du présent fait ensuite fondre la sculpture et fabrique une autre sculpture tout aussi ridicule – un nu féminin des plus kitsch –, qu'il offre au défunt acteur d'Hollywood à l'occasion de *son* anniversaire. Cet échange se poursuit pendant des décennies, jusqu'à en devenir une espèce de tradition, la pièce de bronze changeant de forme deux fois par année, selon l'humeur et les lubies des acteurs. Un nain de jardin. Une cuvette de toilettes. Une bombe hydrogène. Un énorme flamant. L'acteur pleure en

racontant l'histoire. Il est difficile de déterminer si ses larmes sont provoquées par la tristesse ou par le rire.

L'histoire d'un garçon qui est poussé à faire le mal à son corps défendant.

Ils gardent les bonnes choses derrière le comptoir. Ce qu'on trouve sur le comptoir? C'est pour les touristes. Ce qui est vraiment bon, ce qui cogne dur, les choses qu'ils écoutent, se trouvent derrière le comptoir. Il s'agit de vieilles cassettes étiquetées à la main. Les noms semblent avoir été inscrits à la hâte et sont difficiles à lire. Vous écoutez la musique à la maison et cela vous fout par terre. Lorsque vous enflez le casque d'écoute, vous vous mettez à loucher. C'est bon à ce point-là. Vous ne voulez pas que qui que ce soit d'autre entende cette musique.

Étendez le bras et déplacez le doigt juste deux degrés vers la gauche. Cela ouvre toute une chaîne de muscles et de tendons dans votre bras, qui devient une sorte de tunnel à l'intérieur duquel vous pouvez glisser votre corps tout entier. Un sentiment de bien-être qui s'étend telle une brume mielleuse. Comme le sexe, mais pas exactement.

Il mélange de la farine, de l'eau et de la levure dans un bol, puis se masturbe dedans. Il étend une serviette humide sur le bol et place le tout dans un endroit chaud, sur le sol, à proximité du radiateur. Un bébé se met à s'y développer, un gros bébé pâteux aux yeux clos et aux membres élastiques.

Pour sauter sur ton cou à pieds joints, je dois me sentir en confiance et positif.

Essayer d'arrêter le temps.

Une image d'une telle densité et d'une telle complexité  
qu'elle résonne ensuite en vous pendant des heures.  
Une sensation pure. Pas de mots.

La solution qu'elle a trouvée à son problème de poids  
a été de sortir avec quelqu'un de plus gros qu'elle.

L'ascenseur vide se déplace entre les étages.

La saison de la gadoue. La saison de la poussière.  
La saison des fleurs jaunes. La saison des mouches  
noires. La saison des hélicoptères. La saison de  
la peluche de coton. La saison de la fumée.

On ne peut pas arrêter le temps, mais parfois on  
y arrive presque.



**Essay**

**Essai**



Tense Beginnings

“Time will have passed.” Not “time will pass” (future), “time will be passing” (future continuous), or even “time will have been passing” (future perfect continuous). And not “time passes” (present), “time is passing” (present continuous), “time has passed” (present perfect), or “time has been passed” (present perfect continuous). Or, if we step into the past tenses: “time passed” (past), “time was passing” (past continuous), “time had passed” (past perfect), “time had been passing” (past perfect continuous). But instead: “time will have passed.” The future perfect. The past in the future, expressing an action in the future before another action in the future. But there is no action here, for the passing of time is the very ground of any action, the medium in which that action might occur. So to say “time will have passed by the time you arrive” – as opposed to, to say “the train will have left by the time you arrive” – says next to nothing: “Time will have passed before any particular future event occurs.” Yes, of course, time will have passed. Because time passes, time will have passed.

The past has passed. But, curiously, we can also say it in any tense and the meaning is about the same: *The past passes. The past is passing. The past has been passed. The past passed. The past was passing. The passed had passed. The passed had been passing. The past will have passed. The past will pass. The past will be passing. The past will*

*have been passing*. But if they seem to be more or less equivalent as facts/statements, they don't *feel* the same. Some of the propositions/statements are much sadder than others. They position us in relation to loss and desire in such different ways, with such different degrees of hope and resignation.

What, generally speaking, does the filmic image propose: that time passes, or that time has passed? If the particular filmic image is general rather than specific, it might merely propose that time passes: the filmed event, of course, occurred within time (is/was temporally embedded) but can happen again, is repeatable. Because of this quasi-scientific repeatability, there is no loss, and the filmic image lies, to a great extent, outside of history and subjectivity. But if the filmic event is a singular occurrence marked by specificity, we are suddenly faced with the possibly traumatic record of a loss, of something forever lost. Forever lost and the little scrap of celluloid (though it is likely to have been digitized, we can still see the grain and smell emulsion like a lizard smells swamp in human blood) may taunt us with romantic, nostalgic longings.

In *Time Passes*, time does indeed pass, though rarely in real time. The video – shot on 8mm film – is largely time-lapse, a single frame every second or so, greatly condensing the time of the event. (In time-lapse, events that took minutes or hours in the world – a flower blooming or maggots devouring a raccoon are common subjects – take seconds or minutes on the screen.) The passing of time that we see when the winter light passes through the interior of Nelson's Montreal apartment is at once a beautiful melancholy record of presence in one's home and an uncanny alienation from the experience of "home."

*Time Passes* is a moving record of presence due to the gorgeous framing of the shots and their everyday subject

matter: a houseplant, a shelf of books, and boots by the door. The sequence begins with individual shots in which the afternoon light penetrates into the interior, scans a particular section of the room – the light here is hard not to anthropomorphize as it creeps, spreads, reads, illuminates, blinds – before retreating/dissipating. In the sequence’s final shot, a skylight seems to suck or drain the diffused light from the interior altogether. So, there is presence here in three senses: firstly, we see that the interior space is not only inhabited but inhabited with a particular aesthetic sense or way of being: the boots placed just so, objects on a shelf, etc.; secondly, the light itself is an animate, anthropomorphized force; and thirdly, the deliberate framing shows a carefully vested familiarity with the space and how the afternoon light travels through it.

But there is also an uncanny alienation from the idea and experience of “home” in *Time Passes*. The first two intertitles: “Nothing is as real as this room,” and “I imagine my apartment when I am not there,” establish Henricks’ struggle to reconcile presence – the embodied experience of an event in time – with a reality that exists apart from him (or any particular subject). Even in the intimate domestic spaces he has arranged and inhabited, the light sweeps through independently of his will or presence. The images we see are both personal (the framing, the record of a particular home) and impersonal (the product of an apparatus that, once set up, runs on its own). The camera is a machine, its time-lapse recording a document. Henricks knows that a tree falling in the forest makes a sound even when he is not there to experience it, and enjoys the possibility of imagining his absence from the scene (this absence being a kind of death). He is thrilled by the prospect that his mechanical surrogate – the film camera – not only records the event in his absence, but produces a hyper-real document,

gorgeously condensed, bordering on the transcendent. Who needs to stay home wallowing in all this immanence when we can imagine our machines at work for us?

At first glance it may seem that *Time Passes* is, however beautifully shot, conceptually conservative, a kind of lyrical romanticism that seeks transcendence through a meditation on the immanent, the quotidian. But, as is usual in Henricks' work, there is a double movement. Whatever he gives us, he gives it to us only after it has been negated, cast in doubt. From the outset, Henricks problematizes the relation between presence and event, the independent exterior world of "Nothing is as real as this room" bumping against the subjective interior world of "I imagine my apartment when I'm not there." The images have it both ways. (*Time Passes* also attempts, with an almost Utopian vigour to draw parallels between writing as the apparatus between consciousness and language, and the camera as the apparatus between presence and event. Camera as surrogate for experience; writing as surrogate for consciousness.)

Does Henricks' *Time Passes* propose that time passes (the image as a document of the exterior world, a world of repeatable phenomenon) or that time has passed (the image as a document of something already lost, the interior world in which the subjective dimension of individual events predominates)? Well, both, of course: *time will have passed*, that more indeterminate temporal positioning that merely holds a place open for some future occurrence.

You Will Never  
Be an Animal

One would not, I expect, consider Henricks to be a social satirist, yet a strain of it runs through his work, coming to the foreground in his exquisite comedy of manners, *The Pig's Tail*. The short story was published as a chapbook and remains, sadly, Henricks' only work in the genre to date. It seems to me, in part, a sly critique on transgression as a

satiric tool, as it turns away from the punk alienation of then-contemporaneous writers like Kathy Acker and Dennis Cooper to view the gay/intellectual milieu of Montreal's *Plateau* with an affectionate bemusement. The narrator is a pig living among Montreal's hipsters, attempting to integrate. This being Montreal, and Henricks being Henricks, there are no great impediments to this integration. "I am the only pig living openly in human society. You might think I'd be famous, but I'm not. People don't pay much attention to me."

Henricks' pig is not an allegorical pig, like one of Orwell's farm animals, but a "real" pig – which makes the sex scene hilarious and strangely haunting – who has simply somehow entered the house of language. Henricks' pig is also unlike any of Kafka's speaking animals in that he seems to have total self – and social – awareness, is self-assured and urbane. The tale is told in the first person by the unnamed pig. He explains that no name is necessary, as he is the only one. There are other animals, though, integrating into human society: a goat, a sheep from Toronto. But these other others are a source of social anxiety and mutual embarrassment.

The story opens and closes with anecdotes of reading and writing. If the pig has pleasures in the society of humans (sex and physical intimacy, conversation) his only relatively unfettered pleasures are literary: first as a reader, then as a writer. As much as our protagonist is a social agent, he is also a textual pig, positioned between the anxieties and pleasures of reading and of writing, caught up in a complex of identifications and compositions.

Apart from a party scene in which the hosts are mortified because they've served the pig a salad with bacon (the pig doesn't mind), there are two main confrontations in the story. In the first, the pig argues to his boyfriend that

he does not consider himself gay. “I like doing humans. But that’s it. Message over.” In the second, the pig participates in a conference at McGill, “Becoming Animal: Social Perspectives on Bestial Relations,” where he is attacked for his integrationist desires. “You are a fucking sell out. You are not a real animal any more. [...] You have betrayed your own identity by co-opting the identity of the oppressor.”

But the pig sees it as more of a question of survival, feeling that, “basically there was no future in being an animal.” But there is, perhaps, also no future in being human. One of the central themes in two other works, the video *Crush* and the installation *Fuzzy Face*, is that of abandoning the human – the realm of self-awareness and language – through a process (a “line of flight” as Deleuze and Guattari would say) of becoming animal.

As in *Time Passes*, *Crush* presents its central theme in its opening text, here spoken haltingly in voice-over: “It’s a matter of changing one’s body, of changing one’s shape. But how far can you go?” The transformations initially suggested, through both image and voice-over, are simply those of body building, but the narrator’s “ideal body” then bifurcates into two possibilities: superhero and animal. As the underlying desires regarding physical transformations are explored, it becomes clear that the narrator is “immensely dissatisfied with being human” and fantasizes various processes of becoming animal. Becoming animal is equated with ego dissolution (“When I become an animal, I will dissolve, become anonymous”) culminating in an exit from the house of language (“Just one last thing: my words.”). In the end, becoming animal becomes a full-blown death drive involving not only ego dissolution, but physical dissolution as well (“The edges of the body dissolve, become permeable”).

In the installation *Fuzzy Face*, Henricks enacts a different kind of becoming animal. This single-take-without-cuts

documentation of a performance is a close up on Nelson's face as he meticulously transforms himself by gluing cotton balls to his face until it is covered and then – slowly, painfully – removing them. The transformation enacted here is not the radical transformation/dissolution suggested in *Crush*. Yet, partly because it is thoroughly enacted rather than merely suggested as a wish, possibility or idea, this becoming animal has a particular gravitas, a quiet intensity. It is a human, obviously, with the dexterity of a human, who glues the cotton to his face and gets spirit gum in his eye and – weeping, physically distraught – goes through the equally laborious (if more painful) process of removing the cotton. Not even a transformation, really, just an elaborate masking and unmasking, facing the camera, mute.

Muteness of  
the Long Duration  
Performer

It is a general rule: when Henricks speaks in his work, he speaks in voice-over and does not visually appear. This is not to say his body does not appear in his work, for it appears quite often. In fact, a fragmented kind of self-portraiture occurs throughout Henricks' work: the hands writing or fretting, a single eye (usually, it seems, the left one) looking, the mouth as receptacle or fountain. But rarely is the mouth (his mouth) speaking. Speech occurs separately from images of the body: voice and body rarely coincide. Not to say that his body does not communicate using various signs – semaphore in *Emission* and placards in *Failure*, for instance – just that these signs rarely include spoken language.

This is partly, I think, merely due to the fact that much of his work is densely edited, with the images, text, sound and voice each having a separate, if precisely and densely interwoven, existence. If he were to include images in which he speaks – the verbal pinned or stapled to the

visual – he would lose innumerable possibilities for montage. In the first section of *Crush*, for instance, the voice speaks haltingly, each word separate and deliberate. He begins to enunciate certain words at the end of a line in a manner, that while maintaining legibility, is somewhere between singing and humming. As he says, “But how far can you go?” the “go” is less spoken than sung/hummed. The image is a steel ring being rolled between the forefingers of his two hands, and the audio mixed with his voice is a resonating tone. At this point, it is not only the narrator who is speaking: the steel rings are speaking too, and it is the activity of the hands that seems to be making them speak. Again and again in Henricks’ work, speech becomes song, and song becomes non-verbal sound and it is the non-verbal sound that is wed with the image, non-verbal sound (music, as tone or rhythm) that motivates the image. The images are then deployed musically, and the montage often becomes rhythmic.

But some of Nelson’s work is not densely edited. He has a few pieces that harken back to the video-art tradition of the artist performing in front of a static camera and recording that activity/performance in a single take. I’m going to briefly discuss two of these here: *Fuzzy Face* (described above) and *Happy Hour*. *Happy Hour* has two components: a diptych of photographs and a three-channel video installation. It’s the video component I’m concerned with here. The one-hour performance is documented on three video channels. Nelson sits at a white table with a clock and bottles of Heineken and, at a somewhat leisurely pace, drinks several bottles. In the first channel he appears sober, and in subsequent channels he appears increasingly and clearly intoxicated, though never particularly sloppy. He seems consistently intent and self-absorbed (actually, downright sad) all the way through. (I don’t know why he is drinking Heineken; it seems a very poor choice to me.)



Like *Fuzzy Face*, this is a performance of a severely attenuated transformation. Cotton mask goes on, cotton mask come off. Apart from a bloodshot eye and some lovely beast images, there is no remainder, no transformation. Even less happens in *Happy Hour*. Beer gets drunk, the drinker gets slowly drunk, and while there is visible change in his behaviour – he appears unfocussed and wobbly – there is no visible change in his affect, and consequently, no particular internal or psychic development or transformation. He will be sober in a few hours; nothing will have changed.

Yet it is the muteness of these simple works, as well as their impoverishment, that seems to me incredibly moving, particularly in relation to Henricks' more well-known, densely edited works. It is in these video performances that several of the themes/problematics that run through his work are revealed most starkly and directly: the quandaries of self-portraiture, the impossible heaviness of writing and speech and literature, the passing of time and physical embodiment, and the self-consciousness of art-making within the discourses of contemporary post-conceptual practices.

Pure Signs (Montage  
is Empathy)

Beginning with *Satellite* (2004), Henricks developed new strategies for video installation, particularly in relation to montage. His editing – the way he puts the images, text, sound and voice together – changed radically. (The only other artist I know who has also successfully developed a new language as they moved from single channel to installation is Harun Farocki.) *Satellite* was followed by *Map of the City* (2006), *The Sirens* (2008) and *Unwriting* (2010), each of which builds on and expands the techniques and strategies Henricks developed for *Satellite*. I'll be focusing on *Map of the City*.

*Time Passes* begins with the on-screen texts “Nothing is as real as this room,” and “I imagine my apartment when I am not there.” *Map of the City* re-phrases these assertions as it moves out of interior domestic spaces to explore, initially, the city of Rome. It begins, as Henricks’ films so often do, with a simultaneous positive evocation of an interior subjective space and a plaintive of the loss or absence of those spaces: “So many rooms in this world, but you will live in just a few of them.”

One is just a tourist in the world, the world of signs. A semiotic tourist. Possessing or not possessing (and loving to possess or not caring), reading or not reading (as the signs move from legibility to illegibility, are forgotten or repressed), writing or not writing (engaging with signs through montage/empathy or turning away, disengaging, refusing to play).

Henricks’ signs – his basic material components – have always been simple and direct. His is a frontal assault/seduction. He doesn’t go at it slant-wise or creep up from behind. His writing – whether spoken or presented as on-screen text – is lapidary and aphoristic. There are no sub-clauses and no sub-texts. This is not to say the writing is not complex. There are, as we’ve seen above, aporias of presence and loss, but stated as directly and simply as possible. The images are likewise direct. We always know what it is we are looking at.

*Map of the City* eschews camera movement altogether. It is constructed from hundreds of still images. There is, in many of the sections, a play between wholeness and fragmentation. Bodies are fragmented, as they generally are in Henricks’ work, but here the bodies are Roman marble statuary. The fragmentation/framing is determined semiotically. That is, the images are not framed according to any abstract or formal consideration, but according to

semiotic/linguistic category. And these categories recur in Henricks' oeuvre: hands (mostly), but also eyes, mouths, penises. Maps – in this case, a map of Rome – are also presented as fragments.

But if the original object is no longer extant – if it has been smashed, erased or otherwise forgotten – the fragments can also be wholes. This is the case with the images from Roman ruins. Each artifact, each chunk of incised stone, is presented individually. This is both an invitation to reconstruct the smashed architecture and to consider the legibility of the individual fragments, which are covered by marks that are both pictorial and linguistic.

Subsequent sections of *Map of the City* feature images of small objects, things that could fit in the palm of one's hand. Small bits of hardware, game pieces, toys, figurines, wallet-sized identity or portrait photographs and wrist-watches photographed without shadow against bright monochrome backgrounds. The video begins in fragments, takes solace in a kind of infantilized wholeness – pocket-sized objects – before problematizing even these simple signs by alternating between photographs and drawings, and descending back to the fragment. “Meaningless! Everything is meaningless!”

In many of Henricks' videos and installations, the rhythm of the images is determined by the rhythm of the soundtrack. This is not the case in *Map of the City*, which not only eschews camera movement but also – excepting one section discussed below – rhythmic music or audio on the soundtrack. Rhythm is instead developed visually, through both the montage in each of the two channels, as well as in the relationship between channels.

Nelson uses the possibilities for rhythmic montage between the two channels (the rhythm of the left channel in

relation to the rhythm of the right channel) in a variety of ways. Initially, their rhythms are in sync: when the image on the left changes, the image on the right also changes. The dynamism in early sections of the video comes largely from the relations between text and image, which are kept scrupulously separate (intertitles are never over images, but have a separate channel). This results in the usual relation between image and text: image on one side and a text that refers to it on the other. But as the video goes on, the simple relation between image and text breaks down.

Writing in 1929, Sergei Eisenstein (filmmaker and theorist of montage), identified the seeming incommensurability of text and image as a central problem: “The forward movement of our epoch in art must blow up the Chinese Wall that stands between the primary antithesis of the ‘language of logic’ and the ‘language of images.’” In 1971, Jean-Francois Lyotard assigned a name to that dynamite: the figural. Lyotard recognized the failure of Saussurean structuralism and semiotics to comprehend the problem of meaning as being anything other than linguistic (that is, the possibility of images having meaning that is not linguistic). The figural is the force that turns language into image and image into text. Images become temporal, are made sequential and become discursive. Text becomes image, is removed from time and discourse and becomes spatialized. (For more on this, check out D. N. Rodowick’s amazing 2001 book, *Reading the Figural, or, Philosophy After New Media*.)

In *Map of the City*, it initially seems that Henricks is deploying his images linguistically, as simple, iconic signs. And, indeed, he is. The image of a map more or less signifies what the word “map” signifies. When the on-screen text says: “My body gives off heat and light, dim and flickering

in slow motion,” the images are of a film projector running a film, making a metaphor: the apparatus of film projection is the filmmaker’s body. And when the text reads: “A house is leveled / And in its place / A new one is built,” the images are metonyms of the text: fragments from Roman ruins. These uses of the image are primarily linguistic: the visual sign must be translated into a linguistic one in order to complete the metaphor or metonymy proposed by the text. As the installation goes on, Henricks deploys the figural as a force that breaks down the primacy of linguistic signification. Soon, the images will be doing it (signifying) for themselves.

About mid-way through the piece, he begins to play around with the text/image relations. A little story (which Henricks adapted from *Ecclesiastes*) is told through several titles:

*There was once a small city with only a few people in it. A powerful king came to make war against it. There lived in that city a poor but wise man. He saved the city with his wisdom but no one remembers him now.*

Each title is “illustrated” by a single image. The “powerful king” corresponds to a chess piece; making war, a toy soldier; the city, a key; wise man, toy man; wisdom, a medal; “nobody remembering,” an eraser. It is the increasing playfulness of the image/text relation – moving from the usual straightforward primacy of a text being merely illustrated by an image. The “poor but wise man” is illustrated by a hand-painted toy figurine of a man. The paint is chipped off. It is perhaps the only object that is not photographed in its entirety but leans into the frame, and seems to look at us. We empathize with this comical figure in a way we could not empathize with the chess king,

which functions only linguistically as the pictorial analog for the word/concept “king,” but does nothing else. Finally, the act of forgetting the poor but wise man, our chipped and humble friend (“nobody now remembers him now”), is illustrated by an eraser. The connection between forgetting, erasing and eraser is logical and legible, to be sure, and primarily linguistic. But the relationship is not direct, we have to make a little leap (the leap is what makes it funny). This leap opens up an opportunity for the figural to enter.

What seems to me most interesting about Henricks’ work are the strategies he uses in coupling audio with the figural. There is a section of *Map of the City* in which the opening and closing of a book is visually depicted through still images (one image of a book being held open followed by an image of the book being closed between the hands). But as the image changes from open to closed, there is the sound of a book slamming shut on the soundtrack. As the book is opened and closed, the soundtrack becomes rhythmic for the only time in *Map of the City*.

This sequence is analogous to one in *Unwriting* in which the lead of a pencil breaks just as a hand commences to put it to paper. In the case of *Unwriting*, we have four channels rather than two. As well, the image is thematically integrated in a more explicit way: the installation is about writer’s block, the impossibility of putting pen to paper. The repeated image of the lead breaking is accompanied by the sound of lead breaking, and forms a rhythmic, percussive soundtrack.

Again and again in Henricks’ work, the impossibility of linguistic communication – of reading and writing – is resolved by a turn away from language. But this turn away from linguistic representation does not resolve itself in the image. Instead, it finds solace in audio, whether as a

simple hum or drone, or a percussive banging. Rhythm is primary in Henricks' work, and it is the rhythm of becoming animal, of turning away from both linguistic and pictorial signification, turning away from consciousness itself to a pure, unmediated experience. Transcendence is the aural bath of the death womb.

Conclusion

I am still laughing at that last sentence!

But just one last thing about *Map of the City*. I had seen it several times, but there is one section I didn't remember until just looking at it again today. It seems to me completely strange to have it in the installation, and completely necessary. If there is a flight away from signification (death drive) in Henricks' work, there is always a corresponding attempt to keep making meanings. And meaning for Henricks is always rooted in social engagement, as empathic meaning. In the section I had repressed (I, too, walk around always accompanied by the giant image of an eraser) there are images from the maternity ward in a hospital (but personal snapshots, close-up) while the titles (the only time the first person is deployed in the piece) say, rather unconvincingly:

*After the end of everything, I am here in this room, cataloguing images. Millions of images, each one crying for attention. I take care of them. I copy and file them. I give them life.*

Une question  
de temps

«Le temps aura passé.» Pas «le temps passera» (futur), ni même «le temps va passer» (futur proche). Et pas non plus «le temps passe» (présent), «le temps est en train de passer» (présent progressif), ni «le temps a passé» (passé composé). Ou, si nous utilisons d'autres temps du passé, «le temps passa» (passé simple), «le temps passait» (imparfait), «le temps avait passé» (plus-que-parfait). Mais plutôt: «le temps aura passé.» Le futur antérieur. Le passé dans le futur, exprimant une action qui survient avant une autre action dans le futur. Mais il n'y a aucune action ici, car le passage du temps est le terrain même de toute action, le médium par lequel une action peut se produire. Alors dire «le temps aura passé au moment où tu arriveras» au lieu, par exemple, de «le train aura quitté la gare au moment où tu arriveras», équivaut à ne dire à peu près rien: «Le temps aura passé avant que n'importe quel événement futur se produise.» Oui, bien sûr, le temps aura passé. Parce que le temps passe, le temps aura passé.

Le passé a passé. Curieusement, nous pouvons aussi dire cette phrase à tous les temps et son sens demeure à peu près le même: *le passé passe. Le passé est en train de passer. Le passé passa. Le passé passait. Le passé avait passé. Le passé aura passé. Le passé passera. Le passé va passer.* Or si elles semblent plus ou moins équivalentes sur le plan des faits/énoncés, ces phrases ne *dégagent* pas la même chose. Certains des énoncés/propositions sont



beaucoup plus tristes que d'autres. Chacun d'entre eux nous place dans une relation très différente par rapport à la perte et au désir, et comporte un degré très différent d'espoir et de résignation.

De façon générale, que propose l'image filmique: que le temps passe, ou que le temps a passé? S'il s'agit d'une image filmique à caractère général plutôt que particulier, elle peut simplement proposer que le temps passe: l'événement filmé, bien sûr, est survenu dans le temps (il s'inscrit/s'inscrivait dans le temps), mais il peut se produire de nouveau, se répéter. En raison de cette possibilité de répétition quasi scientifique, il n'y a pas de perte, et l'image filmique demeure, dans une large mesure, à l'extérieur de l'histoire et de la subjectivité. Mais si l'événement filmique est une occurrence singulière marquée par une spécificité, nous faisons soudainement face à la possibilité d'être le témoin traumatisé d'une perte, d'assister à la disparition d'une chose qui sera ensuite perdue à jamais. Perdue à jamais, et le petit morceau de pellicule (le segment sera probablement tourné en numérique, mais on pourra toujours voir le grain et sentir l'émulsion, comme un lézard perçoit les traces de marécage dans le sang humain) risque d'éveiller en nous des désirs romantiques et nostalgiques.

Dans *Le temps passe*, le temps passe bel et bien, mais rarement en temps réel. La vidéo, tournée en 8 mm, comporte surtout des séquences en accéléré, filmées à raison d'une seule image par seconde ou à peu près, procédé qui a pour effet de condenser grandement le temps de l'événement. (En accéléré, des événements qui ont mis des minutes ou des heures à se dérouler dans le monde réel – une fleur qui s'épanouit ou des asticots qui dévorent un raton laveur sont des sujets courants – prennent à peine quelques secondes ou minutes à l'écran.) Le passage du temps que l'on voit lorsque la lumière de l'hiver parcourt

l'intérieur de l'appartement montréalais de Nelson est à la fois un beau témoignage mélancolique évoquant la présence d'une personne dans son foyer et une étrange aliénation de l'expérience du «chez-soi».

*Le temps passe* est un émouvant témoignage d'une présence en raison des magnifiques cadrages et de leur sujet, le quotidien : une plante domestique, une étagère remplie de livres et plusieurs paires de bottes placées à proximité de l'entrée. La séquence commence avec des prises de vue individuelles où la lumière de l'après-midi pénètre à l'intérieur, balaie une portion de la pièce – il est difficile ici de ne pas faire d'anthropomorphisme à l'égard de la lumière, qui se faufile, s'étend, lit, illumine et aveugle – avant de se retirer/se dissiper. Dans la prise de vue finale de la séquence, un puits de lumière semble aspirer ou drainer entièrement la lumière diffuse hors de la pièce. Il y a donc une présence ici dans trois sens : premièrement, nous voyons que l'espace intérieur est non seulement habité, mais habité selon une façon d'être ou un sens de l'esthétique particulier : les bottes placées de telle façon, les objets sur une étagère, etc. ; deuxièmement, la lumière elle-même est une force animée, anthropomorphisée ; et troisièmement, le cadrage délibéré témoigne d'une familiarité patiemment acquise avec l'espace et la façon dont la lumière de l'après-midi s'y déplace.

Mais *Le temps passe* comporte aussi une étrange aliénation de l'idée et de l'expérience du «chez-soi». Les deux premiers intertitres : «Rien n'est plus vrai que cette pièce» et «J'imagine mon appartement quand je n'y suis pas», établissent les efforts que fait Henricks pour réconcilier la présence, l'expérience incarnée d'un événement dans le temps, avec une réalité qui existe indépendamment de lui (ou de tout autre sujet). Même dans les espaces domestiques intimes qu'il a lui-même aménagés et habités, la lumière se

déplace indépendamment de sa volonté et de sa présence. Les images que nous voyons ont un caractère à la fois personnel (le cadrage, le choix d'un domicile particulier) et impersonnel (le produit d'un appareil qui, une fois installé, fonctionne par lui-même). La caméra est une machine, et ses images en accéléré constituent un document. Henricks sait qu'un arbre qui tombe dans la forêt produit un son même s'il n'est pas là pour en faire l'expérience, et apprécie la possibilité d'imaginer son absence de cette scène (cette absence étant une sorte de mort). Il est enthousiasmé à l'idée que son substitut mécanique, la caméra cinématographique, en plus de capter l'événement en son absence, produise un document hyperréel, superbement condensé, frôlant le transcendant. Pourquoi rester à la maison et se vautrer dans toute cette immanence quand on peut imaginer nos machines en train de travailler pour nous ?

À première vue, il pourrait sembler que *Le temps passe*, bien que magnifiquement filmée, constitue une œuvre conservatrice sur le plan conceptuel, empreinte d'une espèce de romantisme lyrique et en quête de transcendance par une méditation sur l'immanence, le quotidien. Mais comme c'est habituellement le cas dans le travail de Henricks, il existe un double mouvement. Quoiqu'il nous propose, il le fait seulement après que la chose a été niée, mise en doute. Dès le départ, Henricks interroge la relation entre la présence et l'événement, le monde extérieur indépendant du «Rien n'est plus vrai que cette pièce» se heurtant à l'univers intérieur et subjectif du «J'imagine mon appartement quand je n'y suis pas». Les images jouent sur les deux tableaux. (*Le temps passe* tente aussi, avec une vigueur presque utopique, de tracer des parallèles entre l'écriture en tant qu'instrument entre la conscience et le langage, et la caméra en tant qu'instrument entre la présence et l'événement. La caméra comme substitut de l'expérience, l'écriture comme substitut de la conscience.)

Dans *Le temps passe*, Henricks suggère-t-il que le temps passe (l'image en tant que document du monde extérieur, un monde fait de phénomènes qui se répètent) ou que le temps a passé (l'image en tant que document de quelque chose de déjà perdu, du monde intérieur où prédomine la dimension subjective des événements individuels)? Les deux, bien sûr : *le temps aura passé*, positionnement temporel plus indéterminé qui garde simplement une place ouverte aux occurrences futures.

Tu ne seras jamais  
un animal

On ne pourrait pas, j'imagine, considérer Henricks comme un satiriste social, mais l'ensemble de son travail présente tout de même une touche satirique qui ressort plus clairement dans son exquise comédie de mœurs, *The Pig's Tail*. Publiée sous forme de livret de colportage, la nouvelle est jusqu'à présent, malheureusement, la seule œuvre du genre produite par Henricks. Elle m'apparaît constituer en partie une astucieuse critique de la transgression, utilisée ici comme outil satirique, et se détourne de l'aliénation punk chère aux écrivains contemporains de l'époque tels que Kathy Acker et Dennis Cooper pour jeter un regard perplexe et empreint de tendresse sur le milieu gai/intellectuel du Plateau-Mont-Royal. Le narrateur est un porc qui vit dans les milieux branchés de Montréal et qui essaie de s'y intégrer. Comme il s'agit de Montréal, et Henricks étant Henricks, peu d'obstacles viennent empêcher cette intégration. «Je suis le seul porc qui vit ouvertement dans la société humaine. On pourrait s'attendre à ce que je sois célèbre, mais je ne le suis pas. Les gens ne font pas beaucoup attention à moi.»

Le porc de Henricks n'est pas un porc allégorique, comme les animaux de ferme d'Orwell, mais un «vrai» porc – ce qui rend la scène de sexe hilarante et étrangement obsessionnelle – qui s'est introduit on ne sait trop comment dans l'univers du langage. Le porc de Henricks diffère aussi de

tous les animaux parlants de Kafka en ce qu'il semble être entièrement conscient de lui-même et de son milieu social, et qu'il est sûr de lui et urbain. L'histoire est racontée à la première personne par ledit porc, qui n'a pas de nom. Il explique qu'il n'est pas nécessaire pour lui d'avoir un nom, car il est le seul porc du récit. Il y a toutefois d'autres animaux qui intègrent la société humaine: une chèvre, un mouton de Toronto. Mais ces autres «autres» sont une source d'anxiété sociale et d'embarras mutuel.

L'histoire commence et se termine avec des anecdotes sur la lecture et l'écriture. Si le porc se plaît dans la société humaine (le sexe et l'intimité physique, la conversation sont des plaisirs qu'il apprécie), les seuls plaisirs auxquels il s'adonne relativement sans entraves sont d'ordre littéraire: premièrement en tant que lecteur, puis en tant qu'écrivain. Notre protagoniste a beau être un acteur social, il est aussi un porc textuel, positionné entre les anxiétés et les plaisirs inhérents à la lecture et à l'écriture, pris dans une toile complexe d'identifications et de compositions.

Outre une scène se déroulant lors d'une soirée où les hôtes sont dans l'embarras après avoir servi au porc une salade avec du bacon (le porc ne s'en formalise aucunement), il y a deux importants affrontements dans l'histoire. Dans le premier, le porc dit à son copain qu'il ne se considère pas comme étant gai. «J'aime me faire des humains. Mais ça s'arrête là. Fin du message.» Dans le deuxième, le porc participe à une conférence à McGill, intitulée «Devenir animal: perspectives sociales sur les relations bestiales», où il est attaqué en raison de ses désirs intégrationnistes. «Tu n'es qu'un misérable traître. Tu n'es plus un vrai animal. [...] Tu as trahi ta propre identité en adoptant celle de l'opresseur.»

Mais le porc voit davantage les choses en termes de survie, et selon lui, «il n’y avait tout simplement pas d’avenir dans le fait d’être un animal». Mais il n’y a peut-être pas plus d’avenir dans le fait d’être un humain. L’un des thèmes centraux de deux autres œuvres, la vidéo *Crush* et l’installation *Fuzzy Face*, est celui de l’abandon de l’univers humain – le domaine de la conscience de soi et du langage – par un processus (une «ligne de fuite», comme diraient Deleuze et Guattari) consistant à devenir animal.

Comme dans *Le temps passe*, *Crush* présente son thème central dans un texte d’ouverture, livré ici par une voix hors champ au ton hésitant: «Il s’agit de changer son corps, de changer son apparence. Mais jusqu’où peut-on aller?» Les transformations suggérées au départ, tant par l’image que par la voix hors champ, n’évoquent que la musculation, mais l’idée que se fait le narrateur du «corps idéal» bifurque ensuite vers deux possibilités: le superhéros et l’animal. À mesure que sont explorés les désirs qui sous-tendent les transformations physiques, il devient clair que le narrateur est «immensément insatisfait d’être un humain» et imagine divers moyens de devenir un animal. Devenir un animal est assimilé à une dissolution de l’ego («Quand je deviendrai un animal, je vais me dissoudre, devenir anonyme»), processus culminant sur une sortie de l’univers du langage («Juste une dernière chose: mes mots. »). Au bout du compte, devenir animal devient une pulsion de mort généralisée impliquant non seulement une dissolution de l’ego, mais aussi une dissolution physique («Les contours du corps se dissolvent, deviennent perméables»).

Dans l’installation *Fuzzy Face*, Henricks présente une nouvelle façon de devenir animal. Cette performance filmée en continu, sans coupures, consiste en un gros plan

du visage de Henricks, où on le voit se transformer méticuleusement en collant des boules d'ouate sur son visage jusqu'à l'en recouvrir complètement puis, lentement, péniblement, retirer ces boules. La transformation réalisée ici n'est pas la transformation/dissolution radicale suggérée dans *Crush*. Cependant, en partie parce qu'elle est entièrement exécutée plutôt que simplement suggérée en tant que souhait, possibilité ou idée, cette transformation en animal présente une gravité particulière, une intensité tranquille. C'est un humain, de toute évidence, possédant la dextérité d'un humain, qui colle les boules de coton sur son visage et se met accidentellement de la colle à postiche dans les yeux et qui, larmoyant, physiquement déstabilisé, exécute l'opération tout aussi laborieuse (et même plus douloureuse) consistant à retirer le coton. Il ne s'agit même pas d'une transformation, vraiment, juste de la pose et de l'enlèvement élaborés d'un masque, face à la caméra, en silence.

Le mutisme  
du performeur  
de fond

En règle générale, lorsque Henricks parle dans ses œuvres, il le fait en voix hors champ, sans apparaître à l'écran. Cela ne veut pas dire qu'on ne voit jamais son corps dans les images, car c'est très souvent le cas. En fait, tout le travail de Henricks se caractérise par un type fragmenté d'auto-portrait: des mains en train d'écrire ou s'agitant nerveusement, un œil unique (habituellement, semble-t-il, le gauche) qui regarde, une bouche faisant office de réceptacle ou de fontaine. Mais rarement voit-on la bouche (sa bouche) parler. La parole survient séparément des images du corps: voix et corps coïncident rarement. Cela ne veut pas dire que le corps de l'artiste ne communique pas en faisant appel à divers signes – le sémaphore dans *Émission* et les cartons dans *Échec*, par exemple –, mais simplement que ces signes incluent rarement le langage parlé.

Cela est en partie attribuable, selon moi, au simple fait qu'une bonne part du travail de Henricks est monté de façon très dense, les images, le texte, le son et la voix ont une existence propre bien qu'ils soient entremêlés les uns aux autres de façon précise et compacte. S'il devait inclure des images où il parle, où le verbal est fixé ou jumelé au visuel, il perdrait d'innombrables possibilités en matière de montage. Dans la première partie de *Crush*, par exemple, la voix parle de façon hésitante, en articulant chaque mot distinctement et délibérément. Henricks se met à prononcer certains mots à la fin de chaque ligne d'une manière qui, tout en conservant une certaine intelligibilité, se situe quelque part entre le chant et le fredonnement. Quand il dit «Mais jusqu'où peut-on aller?», le mot «aller» («go») est moins parlé que chanté/fredonné. L'image que l'on voit est un anneau d'acier qu'il roule au moyen des index de ses deux mains, et le son qui s'entremêle à la voix est une sonorité retentissante. À cette étape, ce n'est pas seulement le narrateur qui parle: les anneaux d'acier parlent aussi, et c'est l'activité des mains qui semble les faire parler. À de nombreuses reprises dans le travail de Henricks, la parole devient chant et le chant devient son, non verbal, et ce sont ces sons non verbaux qui se marient à l'image, et ces sons (de la musique, sous forme de tonalité ou de rythme) qui motivent l'image. Les images sont alors déployées musicalement, et le montage devient souvent rythmique.

Mais le travail de Nelson n'est pas toujours monté avec autant de densité. Il a produit quelques œuvres qui évoquent la tradition de la vidéo d'art où l'artiste s'exécute devant une caméra immobile et enregistre une activité/performance en un seul plan continu. Je vais aborder ici brièvement deux de ces performances: *Fuzzy Face* (décrite précédemment) et *Happy Hour*. *Happy Hour* possède deux composantes: un diptyque de photographies et une installation vidéo à trois canaux. C'est la composante vidéo qui



m'intéresse ici. La performance d'une durée d'une heure est documentée sur trois canaux vidéo. Nelson est assis devant une table blanche, où se trouvent une horloge et des bouteilles de bière Heineken, et il boit plusieurs de ces bouteilles à un rythme plutôt lent. Sur le premier canal, il n'a pas l'air ivre, et sur les autres canaux il semble de plus en plus clairement intoxiqué, mais pas au point de montrer des signes trop marqués d'ébriété. Il semble constamment attentif et centré sur lui-même (en fait, il a l'air carrément triste) pendant toute la pièce. (J'ignore pourquoi il boit de la Heineken, mais cela est à mon avis un bien mauvais choix.)

Comme dans *Fuzzy Face*, la performance porte sur une transformation profondément atténuée. Dans *Fuzzy Face*, un masque de coton est appliqué, puis ce masque est enlevé. À part un œil injecté de sang et d'adorables images de bêtes, il n'y a ni reste, ni transformation. Il se passe encore moins de choses dans *Happy Hour*. De la bière est consommée, le buveur se soûle lentement, et même si des changements visibles apparaissent dans son comportement – il semble déconcentré et un peu patraque –, on ne perçoit pas de changement visible dans son affect, et par conséquent, pas de changement ni de transformation interne ou psychique particulière. Il aura dessoûlé dans quelques heures, et rien n'aura changé.

Cependant, c'est le caractère muet de ces simples gestes, de même que leur dénuement, qui me semblent incroyablement émouvants, surtout si on les compare aux œuvres mieux connues et plus densément montées de Henricks. C'est dans ces performances vidéo que plusieurs des thèmes/problématiques qui caractérisent l'ensemble de la production de l'artiste se révèlent de la façon la plus nette et directe : les dilemmes de l'autoportrait, l'impossible lourdeur de l'écriture, de la parole et de la littérature, le passage du temps et l'incarnation physique, ainsi que

l'autoreflexivité de l'art au sein des pratiques artistiques post-conceptuelles.

Signes purs  
(le montage  
et l'empathie)

À partir de *Satellite* (2004), Henricks élabore de nouvelles stratégies en matière d'installation vidéo, en particulier en ce qui a trait au montage. Le montage – la façon dont il met les images, le texte, le son et la voix ensemble – change radicalement. (Le seul autre artiste que je connaisse qui a aussi élaboré un nouveau langage dans le cadre d'un passage de la monobande à l'installation est Harun Farocki.) *Satellite* a été suivie par *Le plan de la ville* (2006), *Les sirènes* (2008) et *Les mots retranchés* (2010), chacune de ces vidéos s'appuyant sur les techniques et les stratégies mises au point par Henricks pour cette œuvre charnière et les poussant plus loin. Je me concentrerai ici sur *Le plan de la ville*.

*Le temps passe* commence avec des textes apparaissant à l'écran : « Rien n'est plus vrai que cette pièce » et « J' imagine mon appartement quand je n'y suis pas ». *Le plan de la ville* propose une reformulation de ces affirmations en sortant de l'espace domestique intérieur pour explorer, au début, la ville de Rome. L'œuvre commence, comme c'est souvent le cas chez Henricks, avec l'évocation simultanée d'un espace subjectif intérieur et de regrets sur la perte ou l'absence de cet espace : « Tant de pièces dans ce monde, mais nous ne vivons que dans quelques-unes d'entre elles. »

Nous ne sommes que des touristes dans ce monde, le monde des signes. Des touristes sémiotiques. Posséder ou ne pas posséder (et aimant posséder ou n'ayant aucun intérêt à le faire), lire ou ne pas lire (les signes passant du lisible à l'illisible, sombrant dans l'oubli ou étant réprimés), écrire ou ne pas écrire (en entrant en rapport avec les signes par le montage/l'empathie ou en se détournant, se désengageant, refusant de jouer).

Les signes de Henricks, son matériau de base, ont toujours été simples et directs. Il a une prédilection pour l'assaut frontal/la séduction. Il n'aborde pas les choses de biais, ni ne se faufile par derrière. Son écriture, qu'elle soit parlée ou présentée sous forme de texte à l'écran, est lapidaire et aphoristique. Il n'y a pas de sous-alinéas ni de sous-textes. Mais cela ne veut pas dire que cette écriture soit dénuée de complexité. Elle comporte, comme nous l'avons vu précédemment, des apories relatives à la présence et à la perte, mais formulées de manière aussi directe et simple que possible. Les images sont tout aussi directes. Nous savons toujours ce que nous regardons.

*Le plan de la ville* est exempte de tout mouvement de caméra. L'œuvre est constituée de centaines d'images fixes. À nombre d'endroits, il y a un jeu entre totalité et fragmentation. Les corps sont fragmentés, comme ils le sont généralement dans les œuvres de Henricks, mais ici ces corps sont des statues de marbre romain. La fragmentation et le cadrage sont déterminés de façon sémiotique, c'est-à-dire que les images ne sont pas cadrées selon des considérations abstraites ou formelles, mais selon des catégories sémiotiques/linguistiques. Et ces catégories sont récurrentes dans l'œuvre de Henricks : les mains (surtout), mais aussi les yeux, la bouche, le pénis. Les cartes – ici, une carte de Rome – sont aussi présentées en fragments.

Mais si l'objet original n'existe plus, s'il a été fracassé, effacé ou oublié, les fragments peuvent aussi être des ensembles, ce qui est le cas des images de ruines romaines. Chaque artéfact, chaque morceau de pierre gravée sont présentés individuellement. Il s'agit d'une invitation à la fois à reconstruire l'architecture en ruines et à considérer la lisibilité des fragments individuels, qui sont couverts de marques tant picturales que linguistiques.

Les parties suivantes de *Le plan de la ville* proposent des images de petits objets, de petites choses qui pourraient tenir dans la paume d'une main. De la menue quincaillerie, des pièces de jeux de société, des jouets, des figurines, des photos d'identité format portefeuille ou des portraits photo et des montres-bracelets photographiées sans ombre sur un arrière-plan monochrome de couleur vive. La vidéo commence avec des fragments, trouve réconfort dans une espèce de totalité infantilisée – des objets miniatures – avant d'interroger même ces simples signes en alternant entre photos et dessins, et de revenir aux fragments. «Ça n'a pas de sens! Rien n'a de sens!»

Dans bon nombre des vidéos et des installations de Henricks, le rythme des images est déterminé par le rythme de la bande sonore. Ce n'est pas le cas dans *Le plan de la ville*, qui non seulement ne comporte aucun mouvement de caméra, mais est aussi exempte de musique rythmée ou de sons, à l'exception d'une scène, abordée plus loin. Le rythme est plutôt établi de façon visuelle, tant au moyen du montage dans chacun des deux canaux, que par la relation entre ces canaux.

Nelson utilise les possibilités de montage rythmique entre les deux canaux (le rythme du canal de gauche par rapport à celui du canal de droite) de diverses façons. Au départ, les rythmes sont en synchronie: quand l'image de gauche change, celle de droite change aussi. Le dynamisme qui caractérise les premières séquences de la vidéo tient en grande partie aux relations entre texte et image, lesquels sont scrupuleusement maintenus séparés (les intertitres n'apparaissent jamais sur des images, mais possèdent un canal distinct). Cela reflète la relation traditionnelle entre image et texte: l'image d'un côté, et de l'autre, un texte qui s'y rapporte. Mais à mesure que progresse la vidéo, cette simple relation entre image et texte se défait.

En 1929, Sergei Eisenstein (cinéaste et théoricien du montage) disait considérer comme un problème central l'apparente incommensurabilité du texte et de l'image: «Le mouvement vers l'avant qui caractérise notre époque dans le domaine de l'art doit faire exploser la muraille de Chine que constitue l'antithèse première entre le "langage de la logique" et le "langage des images".» En 1971, Jean-Francois Lyotard a attribué un nom à cette dynamite: le figural. Lyotard a reconnu l'échec du structuralisme saussurien et de la sémiotique en raison de leur incapacité à comprendre le problème du sens comme étant autre que linguistique (c'est-à-dire la possibilité que des images aient un sens qui ne soit pas d'ordre linguistique). Le figural est la force qui transforme le langage en image et l'image en texte. Les images deviennent temporelles, sont rendues séquentielles et discursives. Le texte devient image, est retiré du temps et du discours et devient spatialisé. (Pour en savoir plus sur cette notion, voir le formidable livre de D. N. Rodowick, publié en 2001, intitulé *Reading the Figural, or, Philosophy After New Media.*)

Dans *Le plan de la ville*, il semble au départ que Henricks déploie ses images en mode linguistique, en tant que simples signes iconiques. Et c'est en effet le cas. L'image d'une carte signifie plus ou moins ce que le mot «carte» signifie. Lorsque le texte à l'écran dit: «Mon corps libère de la chaleur et de la lumière, faible et tremblante, au ralenti», les images que l'on voit sont celles d'un projecteur projetant un film, faisant une métaphore: l'appareil de projection est le corps du cinéaste. Et quand le texte suivant apparaît: «Une maison est rasée/Et à sa place/ Une autre est construite», les images sont des métonymies du texte, soit des fragments de ruines romaines. Ces utilisations de l'image sont avant tout linguistiques: le signe visuel doit être traduit en un signe linguistique pour

réaliser la métaphore ou la métonymie proposée par le texte. Au fil de l'installation, Henricks déploie le figural en tant que force qui vient défaire la primauté de la signification linguistique. Bientôt, les images se suffiront à elles-mêmes (en produisant elles-mêmes du sens).

Environ à mi-chemin de l'œuvre, Henricks se met à jouer avec les relations entre texte et image. Une petite histoire (que Henricks a adaptée de *l'Ecclésiaste*) est racontée au moyen de plusieurs intertitres :

*Il y avait autrefois une petite ville, avec peu d'hommes dans son sein. Un roi puissant marcha sur elle pour lui déclarer la guerre. Il s'y trouvait un homme pauvre et sage. Il sauva la ville par sa sagesse, mais personne ne se souvient de lui maintenant. \**

Chaque titre est «illustré» par une seule image. Le «grand roi» correspond à une pièce d'échecs, la guerre à un soldat miniature, la ville à une clé, l'homme sage à une figurine, la sagesse à une médaille et «personne ne se souvient» à une gomme à effacer. La relation image-texte – qui s'éloigne graduellement de la façon de faire habituelle où le texte est simplement et directement illustré par une image – devient de plus en plus ludique. L'«homme pauvre et sage» est illustré par une figurine peinte à la main représentant un homme. La peinture est écaillée. Seul objet qui ne soit pas photographié dans son entier, la figurine se penche à l'intérieur du cadre et semble nous regarder. Nous compatissons avec cette figure comique d'une manière qui serait impossible avec le roi du jeu d'échecs, lequel joue essentiellement un rôle d'ordre linguistique en tant qu'analogie picturale du mot/concept «roi» et n'accomplit rien d'autre. Enfin, l'acte d'oublier l'homme pauvre et sage, notre humble ami écaillé («personne ne se

souvent de cet homme pauvre»), est illustré par une gomme à effacer. Le lien entre oublier, effacer et gomme à effacer est certainement logique et lisible et avant tout d'ordre linguistique. Mais la relation n'est pas directe, il nous faut faire un petit saut (c'est ce qui rend la chose drôle). Ce saut crée une possibilité d'introduction du figural.

Ce qui me semble le plus intéressant à propos du travail de Henricks sont les stratégies qu'il emploie pour coupler le son et le figural. Dans un passage de *Le plan de la ville*, l'ouverture et la fermeture d'un livre sont représentées visuellement par des images fixes (l'image d'un livre tenu ouvert suivie de celle d'un livre refermé entre deux mains). Mais en même temps que l'image passe du livre ouvert au livre fermé, on entend sur le bruit caractéristique d'un livre qui se referme brutalement. Alors que le livre est successivement ouvert et fermé, le son devient rythmique pour la seule et unique fois dans *Le plan de la ville*.

Cette séquence est analogue à une autre qui figure dans *Les mots retranchés*, où la mine d'un crayon se brise juste au moment où une main se met à écrire sur du papier. Dans *Les mots retranchés*, nous avons quatre canaux au lieu de deux. De plus, l'image est intégrée de façon thématique d'une manière plus explicite, l'installation portant sur la hantise de la page blanche, l'impossibilité de prendre la plume. L'image répétée de la mine qui se brise s'accompagne du son de la brisure, pour constituer une bande-son rythmique et percussive.

Maintes et maintes fois dans le travail de Henricks, l'impossibilité de la communication linguistique – de lire et d'écrire – est résolue par un refus du langage. Mais ce refus de la représentation linguistique ne se résout pas de lui-même dans l'image. Il trouve plutôt réconfort dans le son, qu'il s'agisse d'un simple bourdonnement ou d'un vrombissement, ou encore d'un claquement percussif. Le

rythme est d'une importance primordiale dans l'œuvre de Henricks, et c'est le rythme du devenir animal, du refus de la signification tant linguistique que picturale, du refus de la conscience elle-même au profit d'une expérience pure et immédiate. La transcendance est le bain acoustique de la matrice mortifère.

Conclusion

Je ris encore de cette dernière phrase!

Juste une dernière chose à propos de *Le plan de la ville*. Même si j'ai regardé cette œuvre à plusieurs reprises, il y a une partie que j'avais complètement oubliée jusqu'à ce que je la revoie aujourd'hui. Il me semble complètement étrange que cette chose se trouve dans l'installation, et entièrement nécessaire. S'il y a une fuite de signification (pulsion de mort) dans le travail de Henricks, il y a toujours une tentative correspondante de continuer à produire du sens. Et le sens, pour Henricks, est toujours enraciné dans l'engagement social, en tant que sens empathique. Dans la partie que j'avais réprimée (moi aussi, je me promène accompagné d'une image géante de gomme à effacer), on voit des images de l'unité de maternité d'un hôpital (des photos personnelles, en gros plans), et les titres (la seule fois où la première personne est employée dans l'œuvre) disent, de façon peu convaincante :

*Après la fin de tout, je suis ici, dans cette pièce, à inventorier des images. Des millions d'images, chacune réclamant mon attention. J'en prends soin. Je les copie et je les classe. Je leur donne la vie. \**

\* Ces passages ont été traduits par Colette Tougas





## Biographies

## Biographies

Steve Reinke

Steve Reinke is a video artist, writer and curator. He is well known for his monologue-based videos which have been featured in numerous international festivals including the International Film Festival Rotterdam, Sundance Film Festival, the New York Video Festival and the London Film Festival. His works are in the collection of institutions such as the Museum of Modern Art (New York), the Centre Georges Pompidou (Paris), Museu d'Art Contemporani de Barcelona and the National Gallery of Canada (Ottawa). He has co-edited of *By the Skin of Their Tongues: Artist Video Scripts* (YYZBOOKS, 1997), *Lux: A Decade of Artists' Film and Video* (YYZBOOKS, 2000), *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema* (YYZBOOKS, 2005), and is the author of *Everybody Loves Nothing*, a book of his scripts published by Coach House Books in 2007. He has curated exhibitions in Canada, the United States and in Europe. Reinke received a BFA from York University in 1986 and his MFA from Nova Scotia College of Art & Design University in 1994. In 2006, he received the Bell Award in Video Art. He is currently Associate Professor of Art Theory and Practice at Northwestern University in Evanston, Illinois. He lives in Chicago and Toronto.

Steve Reinke est vidéaste, écrivain et commissaire. Il est reconnu pour ses vidéos qui explorent la forme du monologue et qu'il a présentées dans de nombreux festivals notamment l'*International Film Festival Rotterdam*, le *Sundance Film Festival*, le *New York Video Festival* et le *London Film Festival*. On retrouve ses œuvres dans les collections du Museum of Modern Art (New York), du Centre Georges Pompidou (Paris), du Museu d'Art Contemporani de Barcelona et du Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa). Il a co-dirigé plusieurs ouvrages dont *By the Skin of Their Tongues: Artist Video Scripts* (YYZBOOKS, 1997), *Lux: A Decade of Artists' Film and Video* (YYZBOOKS, 2000), *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema* (YYZBOOKS, 2005). Il est l'auteur d'un recueil de ses scénarios, *Everybody Loves Nothing* (Coach House Books, 2007). Il a été commissaire d'expositions au Canada, aux États-Unis et en Europe. Reinke détient un baccalauréat en arts visuels (BFA, 1986) de la York University et une maîtrise (MFA, 1994) du Nova Scotia College of Art and Design. En 2006 le Conseil des Arts du Canada lui décernait le Prix Bell d'art vidéographique. Il est actuellement professeur agrégé en théorie et pratique de l'art à l'Université Northwestern à Evanston, Illinois. Il réside à Chicago et à Toronto.

## Biographies

Nelson Henricks

Nelson Henricks is an artist, writer, musician and curator. Born in Alberta, he received a Diploma in Visual Arts at the Alberta College of Art before settling in Montréal in 1991 and completing his BFA in Cinema at Concordia University. His video-based practice is closely linked to writing. Henricks' works have been exhibited in Canada and abroad and were featured in the Museum of Modern Art *Video Viewpoints* series in New York in 2002. He co-edited *By the Skin of Their Tongues: Artist Video Scripts* (YYZBOOKS, 1997). His writings have been published in periodicals such as *Esse*, *Parachute*, *Fuse* and *Public*, as well as in *So, to Speak* (Artextes Editions, 1999), *Lux: A Decade of Artists' Film and Video* (YYZBOOKS, 2000) and *Caught in the Act: An Anthology of Performance by Canadian Women* (YYZBOOKS, 2004). He has curated video programs, frequently featuring work from Québec, for screenings in Montréal and Toronto. Since 1995 Henricks has taught at Concordia University and also, periodically, at McGill University, Université du Québec à Montréal and Université de Montréal. In 2002 he received the Bell Award in Video Art and in 2005 he received the Board of Governors' Alumni Award of Excellence from the Alberta College of Art and Design. Henricks lives in Montréal.

Nelson Henricks est artiste, écrivain, musicien et commissaire. Il est né en Alberta et après des études au Alberta College of Art s'installe à Montréal en 1991 et obtient un baccalauréat en études cinématographiques de l'Université Concordia. Sa production vidéographique est liée à l'activité d'écriture. Ses vidéos ont été présentées au Canada et à l'étranger, et en 2000 ont fait l'objet d'une présentation solo au Museum of Modern Art de New York dans la série *Video Viewpoints*. Il a co-dirigé avec Steve Reinke l'anthologie *By the Skin of Their Tongues: Artist Video Scripts* (YYZBOOKS, 1997). Ses textes sont parus dans les revues *Esse*, *Parachute*, *Fuse*, *Public* et dans les ouvrages *So, to Speak* (Éditions Artexte, 1999), *Lux: A Decade of Artists' Film and Video* (YYZBOOKS, 2000) et *Caught in the Act: An Anthology of Performance by Canadian Women* (YYZBOOKS, 2004). Il a en outre été commissaire de programmes vidéo à Montréal et à Toronto dans lesquels il a souvent mis de l'avant la vidéo québécoise. Il enseigne depuis 1995 à l'Université Concordia et périodiquement à l'Université du Québec à Montréal, à l'Université McGill et à l'Université de Montréal. En 2002, le Conseil des Arts du Canada lui décernait le Prix Bell d'art vidéographique et en 2005 il recevait du Alberta College of Art and Design le *Board of Governors' Alumni Award of Excellence*. Henricks réside à Montréal.

## Acknowledgements

Nelson Henricks

Thank you's are the small print at the back of the book that no one reads. Sometimes they are fun to look at because you know someone who is being thanked, or maybe you are someone who is being thanked, or perhaps you think you might be thanked and are just checking. How will you feel if you aren't thanked? Will you go, *Oh well, I kind of suspected I didn't contribute much.* Or will you be angry? *How dare he not thank me!* If you belong to the latter category, please accept my apologies. I didn't mean to overlook you.

The Canada Council for the Arts and *the Conseil des arts et des lettres du Québec* played significant roles in the production of many of the works featured here and in the accompanying exhibition. Arms-length public arts funding is vital and should be protected and preserved. Artist-run centers, which facilitated the creation and exhibition of these works, are essential to the growth of contemporary art in Canada.

*TIME WILL HAVE PASSED. LE TEMPS AURA PASSÉ.* exists because of Michèle Thériault and her endless patience and generosity. Steve Reinke's incisive and playful intellect moved things from the abstract to the real. Marina Polosa got the whole ball rolling. The rest of the Leonard & Bina Ellen Gallery staff – especially Paul Smith and Jo-Anne Balcaen – helped

along the way. Thanks also to Concordia University Part-time Faculty Association for their financial support of certain aspects of the exhibition component.

Individual participation in the various works featured in this project has been vast and various, therefore, there are far too many people to mention. Core support has come from Pierre Beaudoin, Nikki Forrest, Monique Moublow and Yudi Sewraj who have participated in almost everything I have done. Thank you. For everyone else who has helped or suffered for my art. Thank you. And finally, thanks again to Pierre Beaudoin, who has been so infinitesimally wonderful throughout all this that he deserves to be thanked twice. Thank you.

## Remerciements

Nelson Henricks

Les remerciements sont un ensemble de mots en marge d'un ouvrage que le lecteur lit rarement. Ils sont parfois amusants à lire lorsqu'on connaît l'une des personnes mentionnées ou qu'on est l'une de ces personnes, ou encore lorsqu'on les scrute dans l'attente de retrouver son propre nom. Comment vous sentiriez-vous si vous n'étiez pas remercié? Vous diriez-vous «De toute façon, je pensais bien que ma contribution n'était pas si importante», ou ressentiriez-vous de la colère? «Comment a-t-il osé ne pas me remercier!» Si vous appartenez à cette dernière catégorie, je vous prie d'accepter mes excuses. Mon intention n'était pas de vous oublier.

Le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts et des lettres du Québec ont joué un rôle important dans la production de plusieurs des œuvres dont il est question dans cet ouvrage et dans l'exposition qu'il accompagne. Le financement public indépendant des arts est vital et devrait être protégé et préservé. Les centres d'artistes autogérés, qui ont contribué à la création et à la diffusion de mes œuvres, sont indispensables à l'essor de l'art contemporain au Canada.

*TIME WILL HAVE PASSED. LE TEMPS AURA PASSÉ.* existe grâce à Michèle Thériault, à son infinie patience et à sa grande générosité. Steve Reinke, avec son

esprit incisif et ludique, a concrétisé le projet. Marina Polosa, quant à elle, en a été l'initiatrice. Les autres membres du personnel de la Galerie Leonard & Bina Ellen – en particulier Paul Smith et Jo-Anne Balcaen – ont apporté leur aide à des moments ponctuels. Je voudrais aussi remercier l'Association des professeurs à temps partiel de l'Université Concordia pour le soutien financier qu'elle a apporté à certains aspects de l'exposition.

Le nombre d'individus qui ont participé à la réalisation des œuvres dans ce projet est si grand et la nature de leur contribution si variée, qu'il m'est impossible de tous les mentionner. Le soutien le plus important est venu de Pierre Beaudoin, Nikki Forrest, Monique Moublow et Yudi Sewraj; leur présence est mêlée à tout ce que je fais. Merci. À tous les autres qui m'ont aidé ou qui ont souffert pour mon art, merci. Enfin, je remercie encore Pierre Beaudoin. Il a été si extraordinaire durant tout ce processus que je tiens à le remercier à nouveau. Merci.

**NELSON HENRICKS. TIME WILL HAVE PASSED.  
LE TEMPS AURA PASSÉ.**

This publication accompanies the exhibition NELSON HENRICKS. TIME WILL HAVE PASSED. LE TEMPS AURA PASSÉ, curated by Steve Reinke and presented from September 1<sup>st</sup> to October 16<sup>th</sup>, 2010 at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University. We gratefully acknowledge the financial support of the Canada Council for the Arts.

**NELSON HENRICKS. TIME WILL HAVE PASSED.  
LE TEMPS AURA PASSÉ.**

Cet ouvrage accompagne l'exposition NELSON HENRICKS. TIME WILL HAVE PASSED. LE TEMPS AURA PASSÉ, présentée du 1<sup>er</sup> septembre au 16 octobre 2010 à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia par le commissaire Steve Reinke. Nous remercions le Conseil des Arts du Canada pour son appui à la réalisation de cet ouvrage.

**Publication**

Editor | Direction : Steve Reinke  
Coordination : Michèle Thériault  
Texts | Textes : Nelson Henricks, Steve Reinke  
French Translation | Traduction vers le français :  
Gabriel Chagnon : p. 62; 81-82; 111-127;  
Colette Tougas : p. 66-68; 72-74; 77-78;  
Pierre Beaudoin : p. 31-33; 37-39; 42-43; 58; 68;  
Marie Fraser : p. 31-33; Charles Guilbert : p. 42-43.

Editing | Révision : Laura Shultz, Monique Moublow, Michèle Thériault, Pierre Beaudoin, Marina Polosa.

Images : Nelson Henricks

Design | Conception graphique : 1218 A

Printing | Impression : Transcontinental Litho Acme

**Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery**

Direction : Michèle Thériault

Collections : Mélanie Rainville

(Conservatrice Max Stern Curator)

Education and Public Programs / Éducation

et programmes publics : Marina Polosa

Exhibition Coordination | Coordination

des expositions : Jo-Anne Balcaen

Technical Supervision | Direction technique :

Paul Smith

Communications : Anne-Marie Proulx

Administration | Secrétariat : Rosette Elkeslassi

**Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery**

Université Concordia University

1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165

Montréal (Québec) Canada

H3G 1M8

514-848-2424 extension | poste 4750

ellengallery.concordia.ca

978-2-920394-85-8

All rights reserved | Tous droits réservés

Printed in Canada | Imprimé au Canada

© Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery,

Nelson Henricks, Steve Reinke

Legal Deposit | Dépôt légal : 2010

Bibliothèque nationale et Archives nationales

du Québec

**Library and Archives Canada Cataloguing  
in Publication**

Henricks, Nelson, 1963-  
Nelson Henricks: time will have passed =  
Nelson Henricks: le temps aura passé.

Accompanies an exhibition held at the Leonard  
& Bina Ellen Art Gallery, Concordia University,  
Sept. 1-Oct. 16, 2010. Texts by Steve Reinke and  
Nelson Henricks. Text in English and French.  
ISBN 978-2-920394-85-8

1. Henricks, Nelson, 1963- --Exhibitions. 2. Video  
art--Canada--Exhibitions. I. Reinke, Steve, 1963-  
II. Leonard & Bina Ellen Art Gallery III. Title. IV.  
Title: Time will have passed. V. Title: Temps aura  
passé. VI. Title: Nelson Henricks: le temps  
aura passé.

N6549.H457A4 2010                      778.59092  
C2010-905079-7E

**Catalogage avant publication de Bibliothèque  
et Archives Canada**

Henricks, Nelson, 1963-  
Nelson Henricks: time will have passed =  
Nelson Henricks: le temps aura passé.

Accompagne une exposition tenue à la Galerie  
Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia  
du 1er sept. au 16 oct. 2010. Textes par Steve  
Reinke et Nelson Henricks. Texte en français  
et en anglais.  
ISBN 978-2-920394-85-8

1. Henricks, Nelson, 1963- --Expositions. 2. Art  
vidéo--Canada--Expositions. I. Reinke, Steve, 1963-  
II. Galerie d'art Leonard & Bina Ellen III. Titre. IV.  
Titre: Time will have passed. V. Titre: Temps aura  
passé. VI. Titre: Nelson Henricks: le temps  
aura passé.

N6549.H457A4 2010                      778.59092  
C2010-905079-7F



ISBN-10: 2920394851  
ISBN-13: 978-2920394858



9 782920 394858