

pro production
Kim Huynh



Bayeux Arts



Kim Huynh

PRO PRODUCTION

© 2010 by Kim Huynh
119 Stratton Crescent SW,
Calgary, Canada T3H 1T7

www.bayeux.com

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication

Pro production / Kim Huynh, editor.

Includes bibliographical references.
ISBN 978-1-897411-30-8

1. Artists' writings, Canadian (English). 2. Canadian essays
(English)--21st century. I. Huynh, Kim, 1964-

PS8367.A7P76 2010 C814'.60809217 C2010-903359-0

Printed in Canada

Books published by Bayeux Arts are available at special quantity discounts to use as premiums and sales promotions, or for use in corporate training programs. For more information, please write to Special Sales, Bayeux Arts, Inc., 119 Stratton Crescent SW, Calgary, Canada T3H 1T7.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher, except in the case of a reviewer, who may quote brief passages in a review to print in a magazine or newspaper, or broadcast on radio or television. In the case of photocopying or other reprographic copying, users must obtain a license from the Canadian Copyright Licensing Agency.

The ongoing publishing activities of Bayeux Arts, under its "Bayeux" and "Gondolier" imprints, are supported by the Canada Council for the Arts, the Alberta Foundation for the Arts, and the Government of Canada through the Book Publishing Industry Development Program.



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

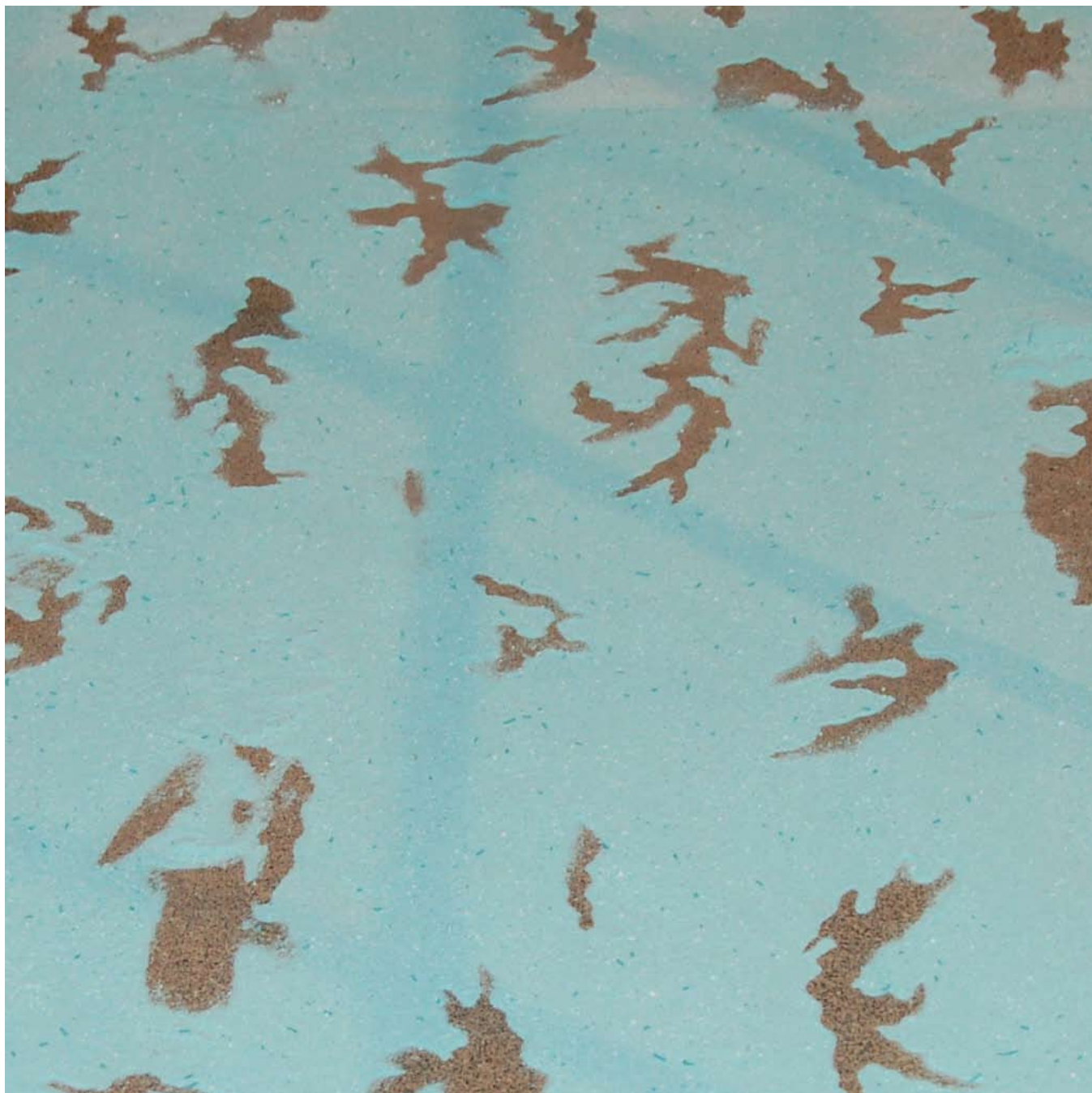


Alberta
Foundation
for the Arts



Canadian Patrimoine
Heritage canadien

Book Publishing Industry Development Program



edited by Kim Huynh
traduit par Claudine Hubert
traducido por Mercedes Bátiz-Benét
design by Alden Alfon

Individual art installation and combined art installations from this collections had been presented by the following art centres:

Des installations d'art individuelles et de groupe de cette collection ont été présentées par les centres d'art suivants:

Las instalaciones de arte individuales y en grupo de esta colección han sido presentadas por los siguientes centros de arte:

Glenbow Art Museum
Nickle Arts Museum
Vancouver International Center for Contemporary Asian Art
Richmond Art Gallery
Open Studio
The New Gallery
Access Art Gallery
Banff Center for the Arts

Bayeux Arts
Bayeux.com
119 Stratton Cres. SW
Calgary, Alberta
T3H 1T7



Image on the cover page is from the print installation *Unless*, 2004-2005

109 hand printed colored etchings

109 hand made top hats from printed images

page vi -4 Image of the soldier camouflage is from the installation *On Pacific Ocean*, 2006-2007

Bath salt on floor

Mixed Media 8 feet x 12 feet

L'image sur la page de couverture est de l'installation de caractères *Unless*, 2004-2005

109 main a imprimé a colorié des gravures à l'eau-forte

109 mains a fait de premiers chapeaux des images imprimées sont partis

page vi et 4 -- L'image du camouflage de soldat est de l'installation *On Pacific Ocean*, 2006-2007

Sel de bain sur le plancher

Mélangé des Médias 8 pieds x12 pieds

La imagen en la portada es de la instalación de impresión *Unless*, 2004-2005

109 grabados al aguafuerte pintados a mano

109 sombreros de copa de fieltro hechos a mano de imágenes impresas

páginas vi a la 4 La imagen del soldado en camuflaje es de la instalación *On Pacific Ocean* 2006-2007

Sal de baño en suelo

Medios mixtos 8 pies x 12 pies

Sometimes with my own descent from British background I feel like genetic incorporation of injustices fingered in first-generation Chinese-Canadian artist Kim Huynh's work. I think of the tact of Kim's response in a relationship in which my so called help as her friend is to remove non-standard English from her writing of earlier generations of my family that made administrative lives in the colonies with a sense of entitlement. Her work is no less complex than the complexities of Canada as global meeting place, risking telling more than is comfortable about economic and historic complexities side stepped, navigated and looked past to create person to person harmony in contemporary Canadian society.

Jane McQuitty

Concernant mon propre patrimoine d'origine britannique, je me sens parfois comme l'incarnation génétique des injustices pointées dans les oeuvres de l'artiste chinoise-canadienne Kim Huynh. Je considère le tact de la réponse de Kim en face des relations dans laquelle mon soi-disant aide comme amie est de supprimer l'Anglais inférieur à la norme dans son écriture--et en face des générations précédentes de ma famille qui ont fait leur vie administrative dans «les colonies» avec une jouissance. Concernant des sujets de post-colonialisme et la mondialisation, son art n'est pas moins complexe que la complexité de la nation occidentale comme lieu de rencontre mondial.

Jane McQuitty

Algunas veces con mi propia descendencia británica siento como la incorporación genética de injusticias está expuesta en la obra de la artista de primera generación chino-canadiense, Kim Huynh. Pienso en el tacto de su respuesta en una relación en la cuál mi ayuda como su amiga es remover el inglés fuera de lo común de todo lo que escribe de generaciones pasadas de mi familia que hicieron vidas administrativas en las colonias sintiéndose con derecho. Su trabajo es tan complejo como las complejidades de Canadá como un lugar de encuentro global, arriesgando decir más de lo que es aceptado acerca de las complejidades históricas y económicas apartadas, manejadas e ignoradas para crear armonía de persona a persona en la sociedad canadiense contemporánea.

Jane McQuitty





5
11
15

eng
fr
esp

Quyen Hoang
Introduction
Introduction
Introducción/



19
24
28

eng
fr
esp

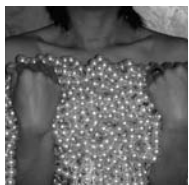
Corinna Ghaznavi
Fibrea/Fibreus
Fibrea/Fibreus
Fibrea/Fibreus



35
42
48

eng
fr
esp

Ayesha Hameed
Unless
À moins que...
Unless (A no ser que)



57
71
85

eng
fr
esp

Shaobo Xie
An Other Way of Telling: Deconstruction (Neo)colonialism with Kim Huynh
Racontre Autre-ment : la déconstruction du (néo)colonialisme par Kim Huynh
Otra Manera de Contar: Deconstruyendo el (Neo) colonialismo con Kim Huynh



99
105
109

eng
fr
esp

Joni Low
On Pacific Ocean
Sur l'océan pacifique
Sobre Océano Pacífico



113

Biographies • Biographies • Biografías



Images and artworks on page 7-19 are from the installation *English Love*

Print installation and mixed media work, 2002-2003

3 colored etchings (24"x18")

a hanging top hat (life size)

a pile of roses on floor

Les images et œuvres d'art sur pages 7-19 provient de l'installation *English Love*

Installation d'impression, 2002-2003

3 gravures en couleur (24»x18» chacun)

un haut-de-forme en suspens (taille réelle)

un tas de roses sur le sol

Imagenes y obras en paginas 7 - 19 son de la instalación *English Love*

Instalación Grafica, 2002-2003

3 grabados en agua fuerte, 24» x 18» cada una

un sombrero de copa, suspendiendo

un montón de rosas

Introduction

English Love 2002 - 2003





Introduction

You try and keep on trying to unsay it, for if you don't, they will not fail to fill in the blanks on your behalf, and you will be said. ¹

Trinh T. Minh-ha

Kim Huynh's work is a project in undoing what has been said - unraveling language, meaning and narratives that have been presented as fixed, immutable. Huynh turns familiar signs on their heads to redefine traditional notions of power and cultural identity. She employs text, symbols, marks, images, texture and space to reveal the mechanisms of power that distort the way we view each other.

At first glance, Huynh's work appears peculiar, foreign, and even a little frightening. She confronts us with seemingly unrelated objects (top hats and sugar), strange media combinations (cotton, metal and ribbon) and perplexing symbols and text (calligraphy and camouflage). These symbols and objects are made strange not only because of their relationship to other unrelated symbols and objects but also because they are presented not as themselves but rather as fragments or abstractions of themselves. They seem familiar but we do not completely grasp their meanings.

The essays in this book highlight the various strategies in Huynh's work that reveal identity (and meaning) as a continual process that is relational. Ayesha Hameed explores the work *Unless* as a "combination of signs and metaphors (that) confronts the viewer with a series of associations," highlighting competing histories and ideas such as urban vs rural, containment and effacement, power and oppression. According to Corinna Ghaznavi, Huynh's work *Fibrea/Fibreus* suggests an ambiguity in meaning and that "the fluid reality of identity is best explored through the temporary-memory of an experience." In "Deconstructing (Neo) colonialism in Kim Huynh's Art Installation," Shaobo Xie argues that "any productive take on its interrogation of colonialism requires attention to the work's multiplicity and indeterminacy, for it is from here that its rigorous critical force arises."





Once knowledge can be analysed in terms of region, domain, implantation, displacement, transposition, one is able to capture the process by which knowledge functions as a form of power and disseminates the effects of power.²

Michel Foucault

Both metaphorically and literally, space is central to Huynh's work. Xie points out that Huynh uses space to highlight the "contrast between the metropolitan West and the peripheral non-West (which) readily triggers memories of the world's colonial history," specifically, that of exploitation and domination. Similarly, Hameed points out that in *Unless*, the top hat signals an urban setting while the camouflage pattern recalls a peripheral battlefield. Space is also used to give voice to marginalized histories and to bring those narratives from the periphery to the forefront. In *Unless*, Hameed argues that the empty saddles and headless hats reference an erasure of bodies, specifically, an erasure of the bodies exploited in the production of wealth and power as symbolized by the top hats and sugar. Sugar and top hats, once seemed like dissimilar signs, now reveal a "history of complicity," a relationship of power and oppression. *Unless* reminds us of sugar's history with slavery in early twentieth century. Xie extends this complicity and suggests that Huynh's work points to a (neo) colonialism that continues to threaten indigenous cultures today. Xie posits, "If colonialism is the overarching theme of Huynh's installations, viewers need to move from its past to its present phase. First, situating the installations in the present moment of West-centred globalization..."

The essays in this book pay close attention to Huynh's multifarious use of signification to contest social narratives. They suggest that Huynh's work renegotiates identity by playing with our perceptions of foreign and familiar, centre and periphery, and local and global.

Quyen Hoang



References

¹ Trinh T. Minh Ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indianapolis: Indiana University Press, 1989) 80.

² Michel Foucault, "Questions on Geography," ed. Colin Gordon, *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977* (New York: Pantheon Books, 1980) 69.





Introduction

*You try and keep on trying to unsay it, for if you don't, they will not fail to fill in the blanks on your behalf, and you will be said.*¹

[Tu tentes tant bien que mal de défaire ce qui a été énoncé, sinon ils rempliront les espaces vides à ta place, et tu auras été raconté par d'autres.]

Trinh T. Minh-ha

traduit par Claudine Hubert

Le projet de Kim Huynh s'articule autour d'une déconstruction des paroles énoncées. Cherchant à libérer la langue et les narrations en apparence figées et immuables, l'artiste transforme les signes les plus familiers pour mieux redéfinir les notions traditionnelles de pouvoir et d'identité culturelle. Pour ce faire, elle utilise texte, symboles, signes, images, textures et espace afin de révéler les mécanismes du pouvoir

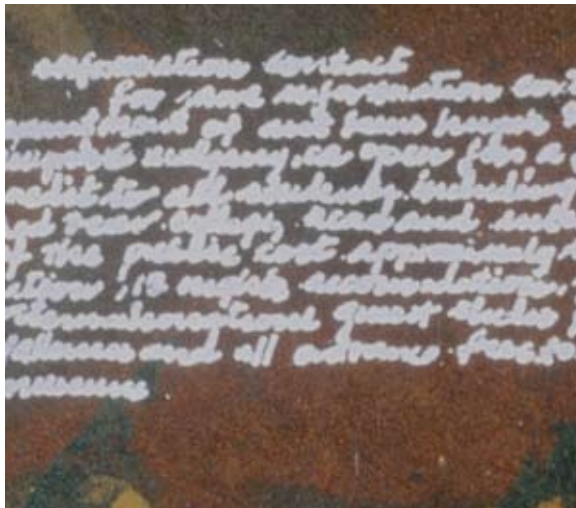
qui déforment notre perception les uns des autres.

À première vue, les oeuvres de Huynh semblent singulières, étranges, voire horribles. Le spectateur se trouve placé devant des objets n'ayant vraisemblablement aucun lien entre eux (des hauts-de-forme et du sucre), des agencements formels inhabituels (du coton, du métal, des rubans) et des symboles ou des motifs pour le moins étonnants (calligraphie et motif de camouflage). Ces symboles et objets sont d'autant plus étranges qu'ils sont présentés comme des fragments ou des abstractions d'eux-mêmes. Ils nous semblent familiers, et pourtant, on ne saisit jamais tout à fait leur sens.

Les essais compris dans ce recueil étudient les stratégies employées par Huynh pour révéler la nature ininterrompue du processus relationnel de l'identité (et du sens). Selon Ayesha Hameed l'oeuvre *Unless* est un « assemblage de signes et de métaphores [qui] donne lieu à une série d'associations et de disjonctions », soulignant la confrontation des histoires et des idées, par exemple, entre l'urbain et le rural, la contenance et l'effacement, le pouvoir et l'oppression. Pour sa part, Corinna Ghaznavi avance que l'installation *Fibre/Fibreux* est investie d'une ambiguïté sémantique, et qu'« il est préférable d'explorer la fluidité des réalités identitaires en sondant la mémoire temporaire et le vécu ». Dans son texte *La déconstruction du (néo)colonialisme par Kim Huynh*, Shaobo Xie soutient que « la façon dont ses oeuvres explorent le colonialisme exige une certaine attention à leur indéterminisme et à leur multiplicité, car c'est de cet effort qu'émane la rigueur de leur force critique. » Parlant de géographie, Michel

Foucault affirmait que s'il est possible d'analyser la connaissance en fonction d'une région, d'un domaine, de moyens d'implantation, de déplacement ou de transposition, il devient alors possible de saisir le processus qui permet à la connaissance d'agir comme une forme de pouvoir et d'en disséminer les effets².

Métaphorique ou littéral, l'espace est au coeur des travaux de Huynh. Xie indique que l'artiste l'utilise de façon à créer un « contraste entre la métropole occidentale et les régions périphériques [qui] déclenche des réminiscences de l'histoire coloniale du monde », plus spécifiquement des enjeux de l'exploitation et de la domination. Dans son étude de l'installation *Unless*, Hameed avance que le haut-de-forme évoque l'environnement urbain tandis que le motif de camouflage rappelle un champ de bataille périphérique. L'espace est en outre mis au service des histoires marginalisées de façon à faire passer ces narrations de la périphérie à l'avant-plan. Par ailleurs, Hameed indique que les selles équestres vides



et les chapeaux sans têtes soulignent l'effacement des corps, plus spécifiquement des corps exploités au profit du pouvoir et de la richesse, incarnés par les chapeaux et le sucre qui, s'ils semblaient auparavant disjoints, révèlent ici « une histoire de connivence », une relation de pouvoir et d'oppression. *Unless* aborde l'histoire du commerce du sucre, intimement liée à celle de l'esclavage jusqu'au début du XX^e siècle. Xie prolonge la réflexion sur ce lien de complicité et suggère que les oeuvres de Huynh font référence à une forme de (néo)colonialisme qui, à ce jour, continue de menacer les cultures traditionnelles : « Si le colonialisme est le thème principal des installations de Huynh, les spectateurs doivent par ailleurs y entrevoir une lecture du présent [dans le contexte d'une mondialisation dominée par l'Occident [...]] »

Ayesha Hameed, Corinna Ghaznavi et Shaobo Xie mettent en relief la façon dont Huynh fait appel aux multiples facettes de la signification pour contester certaines narrations sociales.

Tous trois s'entendent pour dire que l'artiste redéfinit les valeurs identitaires en jouant avec notre perception des choses étrangères ou familières, du centre et de la périphérie et des échelles locale et mondiale.

Quyen Hoang

(Endnotes)

1 Trinh T. Minh Ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indianapolis: Indiana University Press, 1989) 80. Traduction libre.

2 Michel Foucault, « Questions à Michel Foucault sur la géographie », in *Hérodote*, vol. 1 n° 1, janvier-mars 1976, p. 71-85.





Introducción

*Tratas y sigues tratando no decirlo, pues si no lo dices,
ellos no fallarán en decirlo por ti y así te dirán.¹*

Trinh T. Minh-ha

Traducido por Mercedes Bátiz-Benét

El trabajo de Kim Huynh es un proyecto en deshacer lo que se ha dicho hasta ahora, desenredando el lenguaje, el significado y las narrativas que han sido presentadas como conceptos fijos e inmutables. Huynh voltea de cabeza signos familiares para redefinir nociones tradicionales de poder e identidad cultural. Ella usa textos, símbolos, marcas, imágenes, texturas y espacio para revelar los mecanismos de poder que distorsionan la manera en la que nos vemos los unos a los otros.

A primera vista, el trabajo de Huynh nos parece extraño, ajeno, y hasta un poco escalofriante. Ella nos confronta con objetos aparentemente no relacionados (sombreros de copa y azúcar), extrañas combinaciones de medios (algodón, metal y listón) y textos y símbolos desconcertantes (caligrafía y camuflaje). Estos objetos y símbolos son hechos raros no sólo por su relación con otros símbolos y objetos no relacionados entre sí, si no también porque son presentados como fragmentos o abstracciones de ellos mismos, y no como ellos mismos. Los objetos y símbolos aparentan familiaridad pero no logramos entender sus significados.

Los ensayos en este libro destacan las estrategias en las obras de Huynh que revelan identidad (y significado) como un proceso continuo y relacional. Ayesha Hameed explora la obra *Unless* (“A No Ser Que”) como una “combinación de signos y metáforas (que) confronta al espectador con una serie de asociaciones,” resaltando historias competitivas y conceptos como urbano y rural, contención y canceladura, poder y opresión. Según Corinna Ghaznavi, el trabajo de Huynh *Fibrea/Fibreus* sugiere una ambigüedad en significado y que “la fluida realidad de identidad es mejor explorada a través de la memoria-temporal de una experiencia”. En “Deconstruyendo (Neo) colonialismo en la instalación de arte de Kim Huynh,” Shaobo Xie argumenta que “cualquier posición



¹Trinh T. Minh Ha, *Mujer, Indígena, El Otro: Escribiendo Post-Colonialismo y Feminismo*, (Indianápolis: Indiana University Press, 1989) 80.



en su interrogatorio del colonialismo requiere atención a la multiplicidad e indeterminancia del trabajo, pues es aquí donde surge su fuerza crítica y rigurosa.”

Una vez que el saber puede ser analizado en términos de región, dominio, implementación, desplazamiento, transposición, uno es capaz de capturar el proceso por el cual el conocimiento funciona como una forma de poder y promulga los efectos del poder.²

Michel Foucault

Metafórica y literalmente, el espacio es un concepto central del trabajo de Huynh. Xie indica que Huynh usa espacio para subrayar el “contraste entre el Occidente metropolitano y el No-Occidente periferal (que) fácilmente desencadena memorias de la historia colonial del mundo,” específicamente la explotación y la dominación. Similarmente, Hameed hace notar que en “Unless,” el sombrero de copa señala un ambiente urbano mientras que el diseño de camuflaje trae a la memoria un campo de batalla periferal. El espacio es usado también para dar voz a historias marginadas y para traer esas narrativas de la periferia al frente. En “Unless,” Hameed argumenta que las sillas de montar vacías y los sombreros sin cabezas hacen referencia a un borrar de cuerpos, específicamente un borrar de cuerpos explotado en la producción de riqueza y poder como está simbolizado por los sombreros de copa y el azúcar. El azúcar y los sombreros de copa, alguna vez signos diferentes, ahora revelan una “historia de complicidad,” una relación de poder y opresión. “Unless” nos recuerda la historia que tuvo el azúcar con la esclavitud a principios del siglo veinte. Xie extiende esta complicidad y sugiere que el trabajo de Huynh nos dirige a un (neo) colonialismo que todavía hoy continúa amenazando a culturas indígenas. Xie propone que “si el colonialismo es el tema que abarca todas las instalaciones de Huynh, entonces los espectadores necesitan moverse de su pasado a su fase presente; primero, situando las instalaciones en el momento presente de la globalización centrada en el Occidente...”

² Michel Foucault, “Preguntas y Geografía,” ed. Colin Gordon, *Poder/Conocimiento: Selección de Entrevistas y Otros Escritos 1972-1977* (Nueva York: Pantheon Books, 1980) 69.

Los ensayos en este libro se concentran en el uso múltiple de significación de Huynh para rebatir narrativas sociales. Éstos sugieren que la obra de Huynh renegocia identidad al jugar con nuestras percepciones de lo ajeno y lo familiar, del centro y la periferia, de lo local y lo global.

Quyen Hoang





Images and artworks on page 21-35 are from the art installation *Fibrea / Fibreus*
Print installation, 2003-2004, 500 square foot floor
9 printed objects on wall
A mural consists of 26 panels (each panel is 26"x26")
A large hanging installation of top hats (hand made in felt)
A pile of cotton on floor
Text on wall

Images et oeuvres de la page 21 et 35 font partie de l'installation *Fibrea / Fibreus*.
Installation d'impressions, 2003-2004, sol de 500 pieds carrés.
9 (neuf) objets imprimés sur mur
La fresque consiste de 26 panneaux (dimension de chaque panneau est de 26» x 26»)
Large installation suspendue de grands chapeaux (feutre fait à la main).
Une pile de coton sur le sol.
Texte sur le mur.

Imagenes y obras en paginas 20 - 35 son de la instalación *Fibrea / Fibreus*
Instalación Grafica, 2003-2004
9 objetos gráficos en el pared
Un mural gráfico con 26 paneles, 26" x 26" cada una
Un instalación suspendiendo de sombrero de copas
Un montón de algodón
Texto en el pared



Fibrea /Fibreus

Corinna Ghaznavi

High up across the wall rabid dogs are interspersed with bold black slashes over intricate scratches and finely typed words “forget me not.” There is both strength and menace in *Gatekeepers*, a series of 25” x 25” prints made using etching, intaglio and silkscreen and hung as a mural of 24 panels. The thick black marks recall the Xs of taboo or erasure for they dominate the surface and often obliterate the typed sentence beneath. They bar the viewer from entering yet draw the gaze through their stark presence.



The black signs are punctuation marks. The grey scratched surface, reminiscent of a graffiti wall where many knives and hands have worked to leave a mark, comes from scoring boards used by Kim Huynh 's students in the printmaking studio. The phrase *forget me not* remains stubbornly opaque. Does it recall from beneath the obliterating punctuation to not sever the ties with the past, with what came before the English language defined, contained and proclaimed fact over fiction, history over memory?

Hung low on the opposite wall is a *Mobile Space*, a dye cut adhering directly onto the wall showing an organic pattern of Chinese calligraphy along whose border a roll of twelve object is mounted horizontally. These objects are curved rectangular shapes reminiscent of top hats. Embroidered on each are text fragments: “we do not descend but rise from our history; facts do not speak for themselves; truth of the past.” Integrated into *Mobile Space* are images of people working in fields in women in strangely shaped hats.

The hats reverberate in the odd sculptural structures that hang in the room. The white felt shapes, entitled *Verbs*, are based on the components of top hats that have been reassembled. Huynh deconstructs and reappropriates this

symbol of the upper class colonial man, making it into a ludicrous object without denying its previous association with power.

Taken together we have signs of an imposed order as well as fragments of an undeniable “other” reality. Both question meaning and representation. Viewing *Gatekeepers* we see visual patterns rather than a discernable language, for even the words “forget me not”

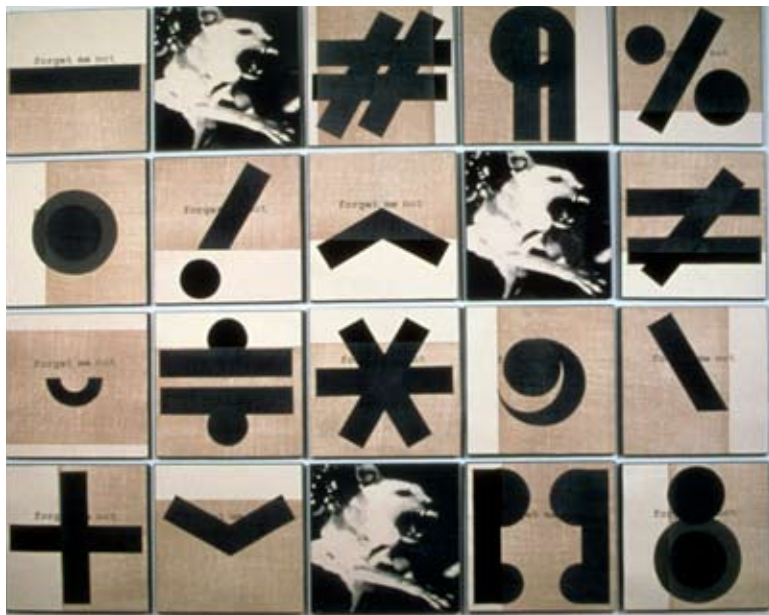


are regularly interrupted. It is like a cacophony of sound that the listener cannot decipher except as an abstract symbol open to interpretation. Similarly the hats, reassembled into the absurd, ridicules a symbol of power while displaying its core components in a way that suggests trying to make sense of the construct in order to understand its insistent dominance. *Mobile Space*, inclusive of labor and the ubiquitous, offers a less imposing more fluid and organic means of making sense. Language and representation rely not only on literal understanding and communication but nuances, experiences and the in-betweens, that which slips through reports and grammatical marks.

Madness marked carnival when the world was inverted to empower the oppressed. Mad dogs run rampant among the black punctuation in Huynh's prints. The mad hatter wore a top hat. *Gatekeepers* disassembles the structures of language and signs, leaving us with an absurd world that withholds meaning and offers instead silence and gaps. *Mobile Space*, working to break the silence imposed upon its world, suggests that the fluid reality of identity is best explored through the temporary - memory and experience. That it is in the gaps and in the fragmentary where meaning can be accessed.







Fibrea/Fibreus

Corinna Ghaznavi

traduit par Claudine Hubert

Accrochées au mur près du plafond, des images de chiens enragés alternent avec des caractères gras tracés en noir sur une surface clairsemée d'égratignures, derrière lesquels on décrypte trois mots finement gravés: «forget me not.» Ne m'oublie pas. Les soixante eaux-fortes, gravures et sérigraphies de 25 x 25 po qui constituent la murale *Gatekeepers (Les gardiens)* sont porteuses d'une puissance vaguement menaçante. Les denses marques noires connotent les « x » du tabou ou encore témoignent d'un geste d'effacement : elles dominent la surface, masquant à maints endroits la petite phrase qui se cache derrière.

Les signes empêchent nécessairement l'observateur de pénétrer dans l'œuvre, et pourtant, leurs contours clairement découpés attirent invariablement le regard.

Ces marques noires sont en fait des signes de ponctuation. Pour reproduire la surface grise couverte d'égratignures, qui rappelle ces graffitis gravés au couteau sur un mur, Kim Huynh a récupéré les plateaux de découpe utilisés par ses étudiants dans l'atelier de gravure. Seule la phrase *forget me not* se borne dans son opacité. Qu'annonce-t-elle derrière les signes de ponctuation qui l'estompent? Elle cherche peut-être à rompre un lien avec le passé, avec une période qui existait avant que la langue anglaise ne définisse, encadre et proclame que la réalité dépasse la fiction, que l'histoire cède le pas à la mémoire.

Face à *Gatekeepers* se trouve l'œuvre *Mobile Space (Espace mobile)*, une série de décalques de motifs calligraphiques chinois aux contours organiques, apposés directement sur le mur près du sol. Le long de l'extrémité supérieure de la collection d'idéogrammes, sur un plan horizontal, sont suspendus douze chapeaux hauts-de-forme sur lesquels sont brodés des fragments de textes : «nous sommes moins les descendants de notre histoire que nous n'en sommes les ascendants; les faits ne disent pas tout; la vérité du passé.» L'installation intègre en outre des images d'individus travaillant dans les champs et de femmes coiffées de chapeaux aux formes étranges.

Les chapeaux font écho aux insolites structures sculpturales suspendues dans la pièce. Les formes qui constituent la série *Verbs (Verbes)* ont été sculptées dans de la feutrine blanche à partir de diverses composantes d'anciens hauts-de-forme. Avec ces sculptures, Huynh se réapproprie un symbole de l'homme colonial issu de la bourgeoisie et le déconstruit pour en faire un objet loufoque, sans toutefois le déposséder de son association antérieure au pouvoir.

Limitrophes, les deux œuvres questionnent à la fois le sens et la représentation. L'une met de l'avant un ordre imposé tandis que l'autre sonde les fragments d'une indéniable « autre » réalité. *Gatekeepers* évoque plus un motif visuel qu'un système linguistique perceptible, car les trois seuls mots qui y figurent, *forget me not*, s'y voient continuellement interrompus. L'ensemble s'apparente à une cacophonie sonore qu'un auditeur ne pourrait déchiffrer qu'à la manière d'un symbole abstrait autour duquel toutes les interprétations sont permises. De la même façon, les chapeaux reconstitués en objets absurdes ridiculisent un symbole de pouvoir, mais l'artiste leur laisse néanmoins leurs composantes de base pour tenter de donner un sens à cette mise en scène qui cherche à décrypter leur inlassable jeu de domination. Explorant l'enjeu ubiquiste de la main-d'œuvre, *Mobile Space* ouvre des avenues interprétatives moins imposantes, plus fluides et plus organiques. L'intelligibilité de la langue et de la représentation dépasse la littéralité de la communication. Le sens émane aussi dans les nuances, le vécu et les entre-deux, et il échappe aux impositions des rapports et des règles de grammaire.

Une folie carnavalesque s'emparerait d'un monde où les classes opprimées seraient affranchies. Dans les gravures de Huynh, des chiens enragés courent à vive allure sur des signes de ponctuation noirs. Le chapelier fou portait un haut-de-forme. *Gatekeepers* déconstruit les structures langagières et signalétiques pour créer un univers de l'absurde qui ne se dévoile que dans ses silences et ses espaces vides. À son tour, *Mobile Space* tente de briser le silence qui lui est imposé, avançant qu'il est préférable d'explorer la fluidité des réalités identitaires en sondant la mémoire temporaire et le vécu. Ici, le sens se réfugie dans la fragmentation des silences et des espaces vides.









Fibrea/Fibreus

Corinna Ghaznavi

Traducido por Mercedes Bátiz-Benét

A lo alto y a lo ancho de la pared, se encuentran perros rabiosos intercalados con rajadas negras sobre rayones y las palabras *no me olvides* finamente escritas a máquina. Hay fuerza y amenaza en *Gatekeepers* (*Guardianes*), una serie de grabados de 25" x 25" usando técnicas de grabado, obra de entalladura y serigrafía montado como un mural de 24 paneles. Las rayas negras gruesas nos recuerdan a las Xs del taboo o borradura pues dominan la superficie y seguido eliminan la oración escrita a máquina que se encuentra debajo. Le prohíben la entrada al espectador, sin embargo invitan la mirada con su rígida presencia.

Las marcas negras estrechadas a lo alto, son signos de puntuación. La superficie gris estrechada evoca una pared con graffiti en donde muchos cuchillos y manos han trabajado para dejar marcas y viene de tablas usadas por los estudiantes de Kim Huynh en el taller de grabado. Obstinadamente, la frase "no me olvides" permanece opaca. ¿Acaso nos hace recordar desde la puntuación eliminante para romper con el pasado, lo que vino antes del idioma inglés así definido, contenido y proclamado como hecho y no ficción, como historia en vez de memoria?

Colgado en la parte baja de la pared opuesta está *Mobile Space* (*Espacio Móvil*), un trozo recalcitrante pegado a la pared mostrando un patrón orgánico de caligrafía china con el borde hecho con doce objetos

montados horizontalmente. Los objetos son formas rectangulares y curvas que asemejan sombreros de copa bordados con fragmentos de textos como "nosotros no descendemos, ascendemos de nuestra historia, los hechos no hablan por sí mismos, verdad del pasado." Integradas en *Mobile Space* se encuentran imágenes de mujeres trabajando los campos usando sombreros de formas extrañas.

Los sombreros reverberan en la extraña escultura que cuelga del cuarto. Las formas de color blanco tituladas *Verbs (Verbos)* están basadas en los materiales de sombreros de copa que han sido reenblanzados nuevamente. Huynh reconstruye y reapropia el símbolo del hombre colonial de clase alta, convirtiéndolo en un objeto ridículo sin quitarle su previa asociación con el poder.

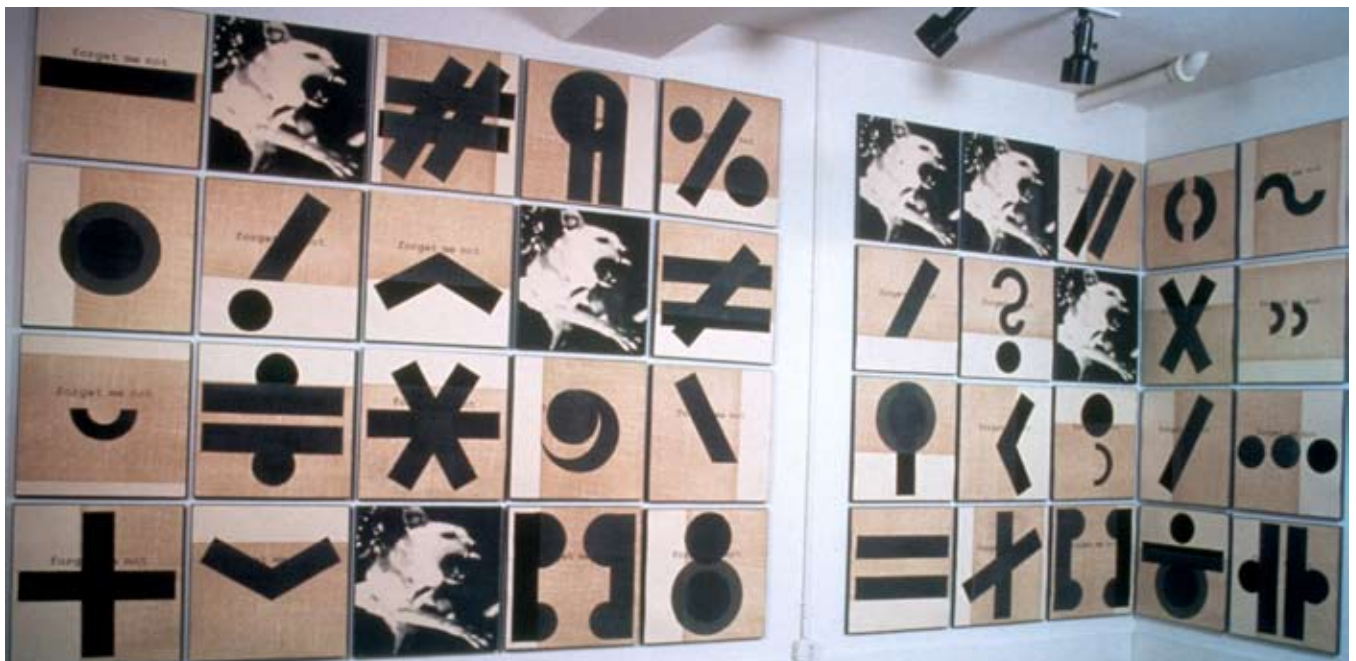
Tomados juntos, tenemos signos de un orden impuesto así como también fragmentos de “otra” realidad innegable. Los dos cuestionan significado y representación. Observando *Gatekeepers* vemos patrones en vez de un lenguaje particular pues aun las palabras *no me olvides* son interrumpidas regularmente. Es como una cacofonía de sonido que uno no puede descifrar excepto como un símbolo abstracto y abierto a la interpretación. Similarmente, los sombreros de copa reenblanzados en lo absurdo, ridiculizan a un símbolo de poder mientras que muestran sus partes principales de una manera que sugiere un tratar de hacer sentido de lo construido para entender su persistente dominancia. *Mobile Space*, incluyendo el trabajo y lo omnipresente, ofrece una fluida manera menos imponente de hacer sentido. El lenguaje y la representación dependen no sólo en entendimientos literales y en la comunicación, si no en las pequeñas diferencias, en las experiencias y en los intermedios, aquello que se escurre a través de reportes y marcas gramaticales.





La locura marcaba al carnaval cuando el mundo estaba invertido para dar poder al oprimido. Hay perros locos por doquier en la puntuación en los grabados de Huynh. El loco de los sombreros usaba un sombrero de copa. *Gatekeepers* desensambla las estructuras del lenguaje y de los signos, dejándonos un mundo absurdo que se guarda el significado y en su lugar ofrece silencio y pausas. *Mobile Space*, trabajando para romper el silencio impuesto en su mundo, sugiere que la fluida realidad de identidad es mejor explorada a través de la memoria-temporal, una experiencia; y es en los vacíos mismos o en las pausas de la fragmentación donde se accede el significado.







Images and artworks on pages 37-57 are from the art installation *Unless*

Print installation and mixed media, 2004-2005

3 saddles each 500 square feet with 109 hand printed top hats (109 colored etchings)

6 sugar bins with texts

5 sugar brief cases

5 small digital prints of 19th century top hats

Les images et le travail d'art demandent 37-57 sont de l'installation d'art *Unless*

Installation de caractères et les médias mélangés, 2004-2005

3 selles chacun est 500 pieds carrés avec 109 mains ont imprimé de premiers chapeaux (109 gravures à l'eau-forte colorée)

6 boîtes de sucre avec des textes

5 serviettes de sucre

5 petits caractères numériques de premiers chapeaux du 19^e Siècle

Las imágenes y trabajo de las páginas 37 a las 57 son de la instalación de arte *Unless*

Instalación de impresión y medios mixtos 2004-2005

3 sillas de montar cada una de 500 pies cuadrados con 109 sombreros de copa impresos 109 grabados a color

6 frascos de azúcar con texto

5 portafolios de azúcar

5 imágenes digitales de sombreros de copa del siglo XIX





Unless

Ayesha Hameed

Kim Huynh's *UNLESS* compels the viewer to contemplate at several registers the issues of containment, effacement, authority and how they coalesce in inanimate objects.

This installation has three main components: large metal frames in the shape of horses' saddles placed in the middle of the room; briefcases made of cast sugar in resin placed on low platforms around the room and finally metal buckets, both large and small arranged on the floor around the metal saddles.

It is the constellation of saddles that strikes one most immediately and dramatically in this piece. Immense in scale they tower over the other elements. However, it is not only the size of the saddles that is striking. The

saddles are made of metal and are grid like: evoking architectural scaffolding in big cities more than the rural landscape that one would normally associate with a saddle. More enigmatic is a series of top hats that are suspended or hung around the saddle. The urbane top hats themselves are patterned: etched with a militaristic camouflage design. This juxtaposition generates a crashing together of signs: the top hat as nostalgic, urbane, a product of civil society, while the camouflage pattern calls to mind the seemingly opposite topography of war and strategic conquest.

This combination of signs and metaphors confronts the viewer with a series of associations: of the landscape and the demarcation of the urban and rural; of disjunction: the camouflage pattern on the top hat, the saddle made of metal; and finally, of the saddle as an object without its subject (the horse) – dovetailing neatly into the hats that ride the saddle. The hats and the saddles conjoin without any intermediary bodies (either equine or human).

This is where the other two elements of this installation come into play. The buckets and the suitcases crystallize the questions that arise from the semiotic play performed by the saddles and the hats.

First the briefcases. Made of cast sugar, they are installed around the room close to the floor on short platforms. To look at them you have to bend close to the floor. But the briefcases are uncomfortable objects for a more significant reason. The resin briefcases are warped and have lost their shape, with roughened surfaces. Both the sugar and resin briefcases confront the viewer with the incongruousness of the materials they are made of. The materials are unavoidable though: for they transform the briefcases and their utility, most dramatically with the resin pieces that are of course warped and 'use' less. Huynh ups the ante even more for the briefcases are cast or are solid. They cannot be cases as they cannot contain anything but themselves, their own material, the material they are made of.

So what does containment turn into in this instance? In some ways it evokes the horseless saddles and the headless hats in the first element of the installation. Both the saddles and the briefcases call attention to the relationship between containers and what they contain. The various forms of these objects also produce within them a non-functionality as they lack their object or complement. The hats and saddles lack agents to use them, the briefcases lack what they need most: an ability to contain. From this vantage point, the saddles and the hats too can be seen as containers that have no objects to contain that would confer upon them a real world utility and function.

The buckets extend the thematic of containment, as in this instance they are able



to perform their containing function. Each bucket contains a different kind of sugar: pellets, refined, powdered, unrefined etc. The buckets are not measured in any metric (or other) system though. Each bucket is labelled with a different set of terms: labour, robotics, informatics, genetics and hysteria/immunology (health). And each bucket/set of terms contains a different kind of sugar. These terms coalesce to form a taxonomy of histories of modernity. The obvious question is that how in this instance do the sugar and the terms of modernity interrelate? I think that there are no exhaustive answers to this, but I would suggest that there is a structure to how one might answer this question that points back to the other elements of this installation.

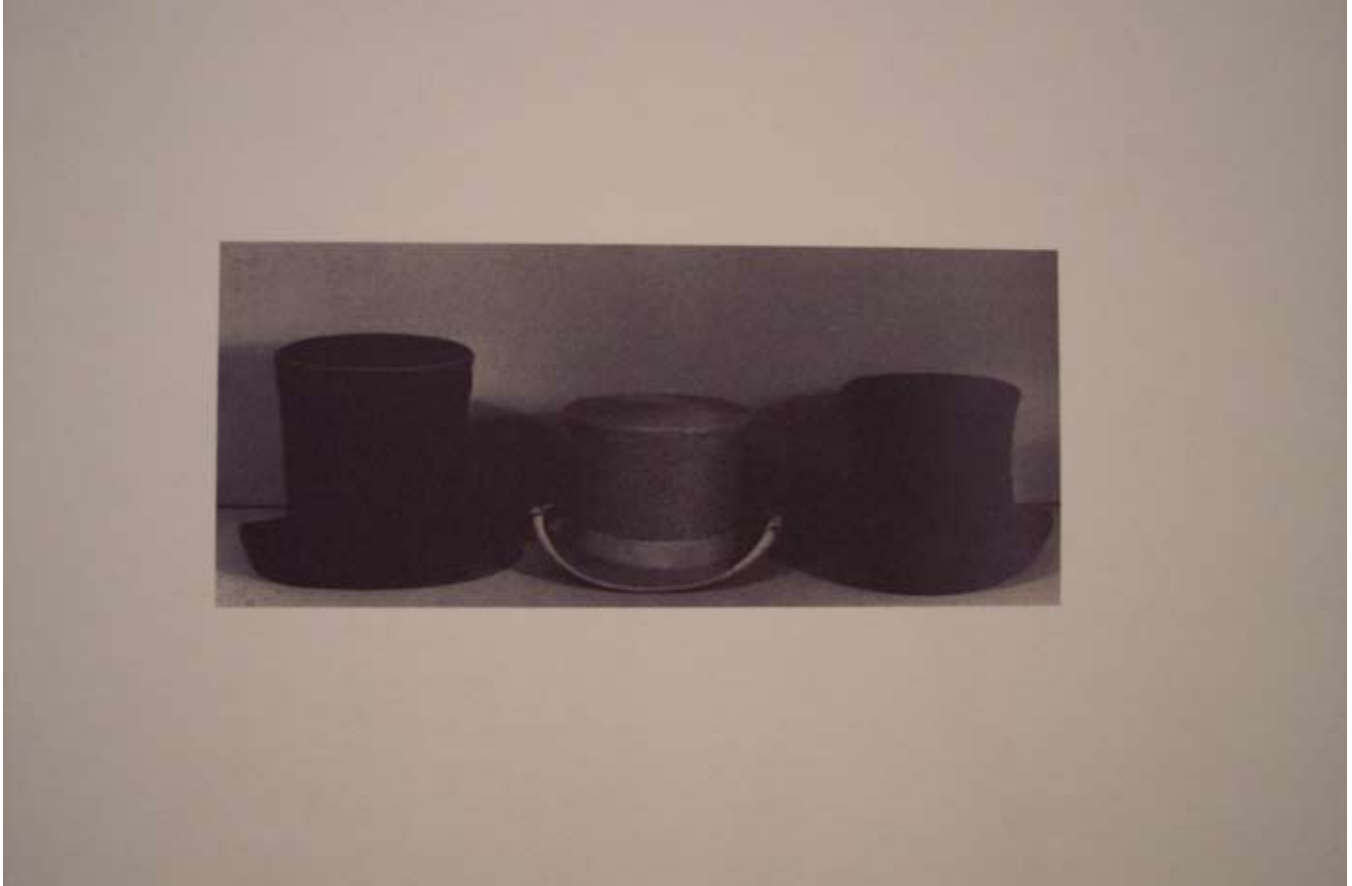
The different kinds of sugar take on the role of indices to measure the terms painted in the bucket. For example the processed sugar is in the bucket that contains terms relating to robotics. Is there a parallel between refined, more processed sugar and robotic technology? The sugar then is not measured by the markings on the bucket, but rather, the function of measurement is reversed and the possible parallels are innumerable.





Alternately, sugar relates more literally to the history of modernity signified by the labels and markings on the bucket. As Eric Williams argues in *Capitalism and Slavery*, the production of sugar in conjunction with the traffic of slaves across the Atlantic Ocean formed the basis of modernity. The wealth produced by what he calls the triangular trade is the force that fuelled the industrial revolution in Europe, seen as the starting point of modernity as a world system. Paul Gilroy, Timothy Morton and others call attention to how the official history of modernity involves a systematic suppression of the complicity of modernity with slavery, and consequently products of the triangular trade, like sugar become divorced from the labour of the bodies that produced it. As luxury goods, commodities like sugar acquire a pristine quality. As a blank slate whose context of production has been erased, sugar becomes a free-floating site of fantasy.

The erasure of slaves' bodies in the narrative of modernity and the consumption of sugar is what Karl Marx would call the creation of commodity fetishism. Commodities take on a new, unnatural agency and subjectivity when their links to the labour that created them have been suppressed, effaced. The effacement that the sugar in the



buckets point to, lead us back to the hats and saddles.

From this perspective, the drama of the hats and saddles lies in the bodies that are rendered invisible. And yet in this instance, it is this erasure of bodies that enables an understanding of the disjunction of signs that the hats and saddles produce. If the history of modernity reveals that the seeming disjunction between the sugar and the labels is actually a history of complicity that has been hidden, then the disjunctions produced by the hats and saddles reveal a complicity as well. The thematic of containers then sharpens into something more specific: containment, suppression and authority.

The evocation of both rural and urban landscapes in the saddle finds a counterpart in the topographic imagery of the camouflage pattern that is on the hats. And the hats themselves: both urbane and militaristic, then flag a complicity between European civility and military power. Which is the triangular trade, which is colonialism, which is modernity.

References

Paul Gilroy. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, p.15.

Karl Marx. *Capital: A Critique of Political Economy Volume I*. Introduced by Ernest Mandel and Translated by Ben Fowkes. London: Penguin Books, 1990.

Timothy Morton. *The Poetics of Spice: Romantic Consumerism and the Exotic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Eric Williams. *Capitalism and Slavery*. Introduction by D.W. Brogan. London: Andre Deutsch Limited, 1964.





À moins que...

Ayesha Hameed

traduit par Claudine Hubert

L'installation *Unless* (*À moins que*) de Kim Huynh exige du spectateur qu'il réfléchisse aux multiples registres entourant les enjeux de la contenance, de l'effacement et de l'autorité ainsi qu'à leur concrétisation dans des objets inanimés. L'installation comprend trois composantes principales : de grandes structures de métal en forme de selles équestres, suspendues au centre de la pièce; cinq mallettes porte-documents moulées dans de la résine de sucre, disposées sur des plateformes basses à divers endroits dans la pièce; et enfin, des seaux de métal de divers formats posés à même le sol sous les selles.

L'élément le plus saisissant de cette constellation est sans doute l'aménagement des immenses selles équestres qui dominent les autres objets. Leur matériau est aussi étonnant que leur format : fabriquées en grillage de métal, elles évoquent plus les échafaudages architecturaux des grandes villes que le paysage rural qu'on leur associerait généralement. L'énigme s'embrouille de plus belle avec la collection d'élégants hauts-de-forme ornés d'un motif de camouflage militaire entourant chaque selle. La juxtaposition de l'objet et du motif génère un tandem de signes conflictuels : nostalgique, le haut-de-forme est un produit sophistiqué de la société civile, tandis que le motif de camouflage rappelle la topographie vraisemblablement contradictoire de la guerre et des conquêtes stratégiques.

Cet assemblage de signes et de métaphores donne lieu à une série d'associations : entre le paysage et la frontière de l'urbain et du rural; et de disjonctions : motif de camouflage sur haut-de-forme, selles équestres en métal, contraste entre l'objet (la selle) dont le sujet naturel (le cheval) se voit remplacé par les chapeaux qui les couronnent. Les selles et les chapeaux sont alliés sans intermédiaire, ni humain ni équestre.

C'est ici que les deux autres composantes de l'installation entrent en scène. Les seaux et les malles cristallisent les questions soulevées par le jeu sémiotique qui se dispute entre les selles et les chapeaux.

Commençons par les malles. Moulées dans de la résine de sucre, elles sont disposées sur des plateformes à proximité du sol. Pour mieux les regarder, il faut se pencher physiquement. Pourtant, l'inconfort entourant l'objet dépasse celui du corps. Rugueuses et distordues, les malles confrontent le spectateur à la flagrance de leur incongruité formelle. La fonction de la malle se voit donc détournée par son propre matériau, qui gauchit et déforme l'objet qu'il circonscrit. Mais Huynh change encore la donne : certaines des malles sont moulées (donc creuses), tandis que d'autres sont massives (donc pleines). Conséquemment, elles ne peuvent rien contenir sauf elles-mêmes, leur matérialité et le matériau qui les constitue.

La question de la contenance mise de l'avant par ces malles rappelle les premiers éléments de l'installation : les selles sans chevaux et les chapeaux sans têtes. Tour à tour, les selles et les malles évoquent la relation entre contenant et contenu. Dans leurs formes diverses, elles sont inutiles, ou du moins non fonctionnelles, puisqu'elles existent sans complément. À l'image des chapeaux et des selles qui existent sans agents, il manque aux malles ce qui leur donne leur raison d'être : la capacité de contenir. Dans cet ordre d'idée, les selles et les chapeaux peuvent être perçus comme



des contenants dépourvus de tout contenu qui puisse leur conférer une fonction réelle et une utilité concrète.

Les seaux prolongent la thématique de la contenance en exerçant leur fonctionnalité. Chacun des seaux contient une forme de sucre : en pastilles, raffiné, en poudre, brut, etc. Ces contenants, toutefois, ne mesurent pas leur contenu selon un système numérique. Chacun des seaux est étiqueté autour de thématiques telles la main-d'œuvre, la robotique, l'informatique, la génétique, l'immunologie ou l'hystérie (la santé). Ainsi associés, la nomenclature et le type de sucre semblent élaborer une taxinomie des histoires de la modernité. Une question émerge : quel est le lien entre le sucre et le lexique? Je ne crois pas qu'il y ait une réponse exhaustive à la question, mais j'avancerais que la structure de la réflexion nous ramène en boucle vers les autres éléments de l'installation.

D'abord, est-il possible que les différentes formes de sucre soient des indices de mesure des termes peints sur les seaux? Par exemple, le seau qui affiche le vocabulaire de la robotique contient du sucre raffiné : y a-t-il un





parallèle à tracer entre un sucre épuré en usine et la technologie robotique? Si tel est le cas, alors le sucre ne se mesure pas selon les inscriptions du seau, et la fonction de mesure est inversée. Les parallèles deviennent alors innombrables.

Ensuite, le sucre entretient une relation beaucoup plus littérale avec l'histoire de la modernité mise de l'avant par les inscriptions des seaux. Dans l'ouvrage *Capitalisme et Esclavage*, Eric Williams soutient que la production du sucre et le trafic des esclaves par l'océan Atlantique sont les pierres d'assise de la modernité. Les richesses issues de ce qu'il appelle « le commerce triangulaire » ont propulsé la révolution industrielle européenne, généralement perçue comme le siège de la modernité en tant que système mondial. Paul Gilroy, Timothy Morton et plusieurs autres penseurs soulignent que l'histoire officielle de la modernité occulte systématiquement le lien de connivence entre la modernité et l'esclavagisme. Conséquemment, les produits issus du commerce triangulaire, tel le sucre, sont entièrement dissociés du labeur humain à l'origine de leur production. Ces produits deviennent des biens



de luxe qui riment avec pureté. Divorcé de son contexte de production, le sucre devient un canevas vierge où toutes les libertés sont permises.

Selon Karl Marx, la consommation du sucre, liée à la suppression délibérée des corps esclaves dans la narration de la modernité, est à la base de « la fétichisation des marchandises ». Lorsque la relation avec la main-d'œuvre de production est effacée, voire supprimée, la marchandise devient l'agent artificiel d'une subjectivité renouvelée. Le sucre contenu dans les seaux signale un certain effacement qui nous ramène aux chapeaux et aux selles. De ce point de vue, leur drame se joue dans l'absence des corps. Et pourtant, c'est cette invisibilité qui permet de comprendre la disjonction des signes qu'ils engendrent. Si l'histoire de la modernité révèle que la dissociation apparente entre le sucre et les termes sur les seaux est bel et bien une histoire de connivence, alors les disjonctions entourant les hauts-de-forme et les selles révèlent à leur tour une forme de complicité masquée. La thématique de la contenance se précise autour de la suppression et de l'autorité.

Les paysages ruraux et urbains invoqués par la selle équestre se voient répercutés dans les hauts-de-forme et le motif de camouflage gravé sur leur surface. À la fois élégants et militaires, les chapeaux témoignent d'une

complicité entre les civilités européennes et le pouvoir militaire. Qui font à leur tour partie intégrante du commerce triangulaire, donc du colonialisme, donc de la modernité.

Références

Paul Gilroy. *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, éditions de l'Éclat, Paris, 2003.

Karl Marx. *Le Capital. Livre 1 : Le procès de production du capital*. Traduction sous la supervision de Jean-Pierre Lefebvre. Presses universitaires de France, Paris, 1993.

Timothy Morton. *The Poetics of Spice: Romantic Consumerism and the Exotic*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

Eric Williams, *Capitalisme et Esclavage*. Présence africaine, Paris, 1968.





UNLESS (A NO SER QUE)

Por Ayesha Hameed

Traducido por Mercedes Bátiz-Benét

Unless de Kim Huynh, obliga al espectador a contemplar a varios niveles, los temas de contención, cancelación y autoridad como éstos se incorporan en objetos inanimados. Esta instalación tiene tres componentes principales: armazones grandes de metal en forma de sillas de montar en el centro del espacio, portafolios hechos de azúcar fundida en resina montados sobre plataformas bajas alrededor del aula y finalmente, cubetas de metal grandes y chicas colocadas sobre el suelo alrededor de las sillas de montar de metal.

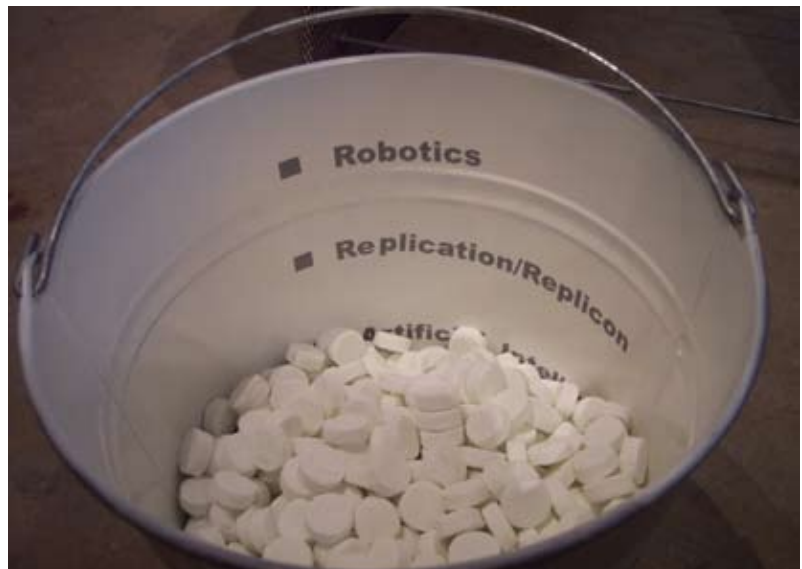
Es la constelación de las sillas de montar la que impresiona inmediata y dramáticamente en esta obra. Inmensas en escala, las sillas se elevan por encima de los demás elementos, sin embargo no es sólo el tamaño lo que impresiona. Las sillas de montar están hechas de metal y son cuadriculadas, evocando la arquitectura de andamios en ciudades grandes más que el paisaje rural con el cual normalmente asociaríamos con las sillas de montar. Aun más enigmático es una serie de sombreros de copa suspendidos o colgados alrededor de la silla; estos sombreros urbanos están estampados, grabados con un diseño de camuflaje militar. Esta yuxtaposición genera un choque de signos: el sombrero de copa como algo nostálgico, urbano, producto de una sociedad civilizada, mientras que el estampado de camuflaje trae a la mente la aparentemente opuesta topografía de guerra y estrategia de conquista.

Esta combinación de signos y metáforas confronta al espectador con una serie de asociaciones: del paisaje y de la demarcación de lo urbano y de lo rural; de disyunción con el camuflaje en el sombrero de copa y la silla de montar hecha de metal; y finalmente, de la silla de montar como un objeto sin su sujeto (el caballo), encajando cuidadosamente dentro de los sombreros que montan a la silla. Los sombreros y las sillas se unen sin ningún intermediario, ya sea éste equino o humano.

Aquí es donde los otros dos elementos de esta instalación entran en juego: las cubetas y los portafolios cristalizan las preguntas que surgen del juego semiótico creado por las sillas de montar y los sombreros.

Primero los portafolios, hechos de azúcar fundida, están instalados alrededor del aula cerca del suelo en pequeñas plataformas; para poder verlos, uno tiene que agacharse cerca del suelo, mas los portafolios están alabeados con superficies ásperas y han perdido su forma. Los portafolios de azúcar y resina enfrentan al espectador con la incongruencia de los materiales con los que están hechos. Los materiales son inevitablemente duros pues transforman a los portafolios y a su utilidad, aun más exagerados con los pedazos de resina alabeados y que “usan” menos. Huynh aumenta la apuesta aun más pues los portafolios están fundidos o son sólidos; no pueden ser maletines ya que no pueden contener nada más que éstos mismos y el material del que están hechos.

Entonces, ¿en qué se convierte el contenimiento en este caso? De alguna manera, evoca a las sillas de montar sin caballos y a los sombreros de copa sin cabezas en el primer elemento de la instalación. Las sillas y los sombreros nos dirigen a la relación entre recipientes y lo que contienen. Las formas diferentes de estos objetos también producen una anti-funcionalidad pues carecen de su objeto o



complemento. Los sombreros y las sillas de montar carecen usuarios, a los portafolios les falta lo que más necesitan: la habilidad de guardar o contener. Desde esta posición las sillas y los sombreros también se pueden apreciar como recipientes sin objetos que contener, los cuales otorgan una utilidad y función en el mundo real.

Las cubetas extienden la temática de contenimiento ya que en este caso son capaces de efectuar su función; cada cubeta contiene una clase de azúcar diferente: granulada, refinada, en polvo, sin refinar, etc. Las cubetas no están medidas por ningún sistema, ni métrico ni ningún otro; cada cubeta esta etiquetada con un grupo de términos (labor, robótica, informática, genética e histeria/inmunológica (salud), y cada cubeta/grupo de palabras contiene un tipo diferente de azúcar. Estas palabras se unen para formar una taxonomía de historias de la modernidad. La pregunta obvia es ¿cómo en este caso se interrelacionan el azúcar y los términos de modernidad? Pienso que no hay respuestas exhaustivas, pero sugiero que hay una estructura de cómo uno pudiera responder a esta pregunta que nos dirige a los otros elementos de esta instalación. Los diferentes tipos de azúcar toman el papel de índices para medir las palabras pintadas en la cubeta. El azúcar procesada, por ejemplo, esta en la





cubeta con términos de robótica; ¿acaso hay un paralelo entre el azúcar refinada, más procesada, y la tecnología robótica? El azúcar aquí no se mide por las marcas en la cubeta, más bien la función de medir es invertida y los paralelos son innumerables.

Alternativamente, el azúcar se relaciona más literalmente a la historia moderna representada por las etiquetas y marcas en la cubeta. Eric Williams argumenta en *Capitalismo y Esclavitud*, que la producción de azúcar junto con el tráfico de esclavos por todo el océano Atlántico forman la base de la modernidad. La riqueza producida por lo que él llama el triángulo del comercio es la fuerza que alimentó a la Revolución Industrial en Europa vista como el punto de partida de la modernidad como un sistema mundial. Paul Gilroy, Timothy Morton y otros se fijan en cómo la historia oficial de la modernidad implica una represión sistemática de la complicidad de la modernidad con la esclavitud y, por consiguiente, productos del triángulo de comercio como el azúcar, se divorcian de la labor de los cuerpos/agentes que la producen. Como artículos de lujo, productos básicos como el azúcar adquieren una cualidad prístina. Como una pizarra en blanco cuyo contexto de producción ha sido borrado, el azúcar se convierte en un sitio de fantasía flotante.



La raspadura de los cuerpos de esclavos en la narrativa de modernidad y el consumo de azúcar es lo que Karl Marx llamaría la creación del producto básico fetichista. Los productos básicos toman una acción y subjetividad nueva y artificial cuando sus conexiones a la labor que los ha creado han sido reprimidas, canceladas. El cancelamiento al que el azúcar nos dirige en las cubetas nos lleva de regreso a los sombreros y a las sillas de montar.

Desde ésta perspectiva, el drama de los sombreros y las sillas yace en los cuerpos que se han dejado invisibles; y sin embargo en este caso es la raspadura de los cuerpos la que permite un entendimiento de la disyunción de los signos que los sombreros y las sillas producen. Si la historia de la modernidad revela que la aparente disyunción entre el azúcar y las etiquetas es en realidad una historia de complicidad, la temática de recipientes se afila en algo aun más específico: contención, represión y autoridad.

La evocación de paisajes rurales y urbanos en las sillas de montar encuentra un equivalente en las imágenes topográficas del estampado de camuflaje en los sombreros y los sombreros mismos, urbanos y militaristas, señalan una complicidad entre la civilidad Europea y el poder militar. ¿Cuál es comercio triangular? ¿Cuál es colonialismo? ¿Cuál es modernidad?

Referencias

Paul Gilroy, *El Atlántico Negro: Modernidad y Doble Consciencia*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, p. 15.

Karl Marx. *Capital: Crítica de la Economía Política Volumen 1*. Introducción por Ernest Mandel y traducido por Ben Fowkes. Londres: Penguin Books, 1990.

Timothy Morton. *La Poética de la Especia: Consumerismo Romántico y lo Exótico*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Eric Williams. *Capitalismo y Esclavitud*. Introducción por D.W. Brogan. Londres: Andre Deutsch Limited, 1964.







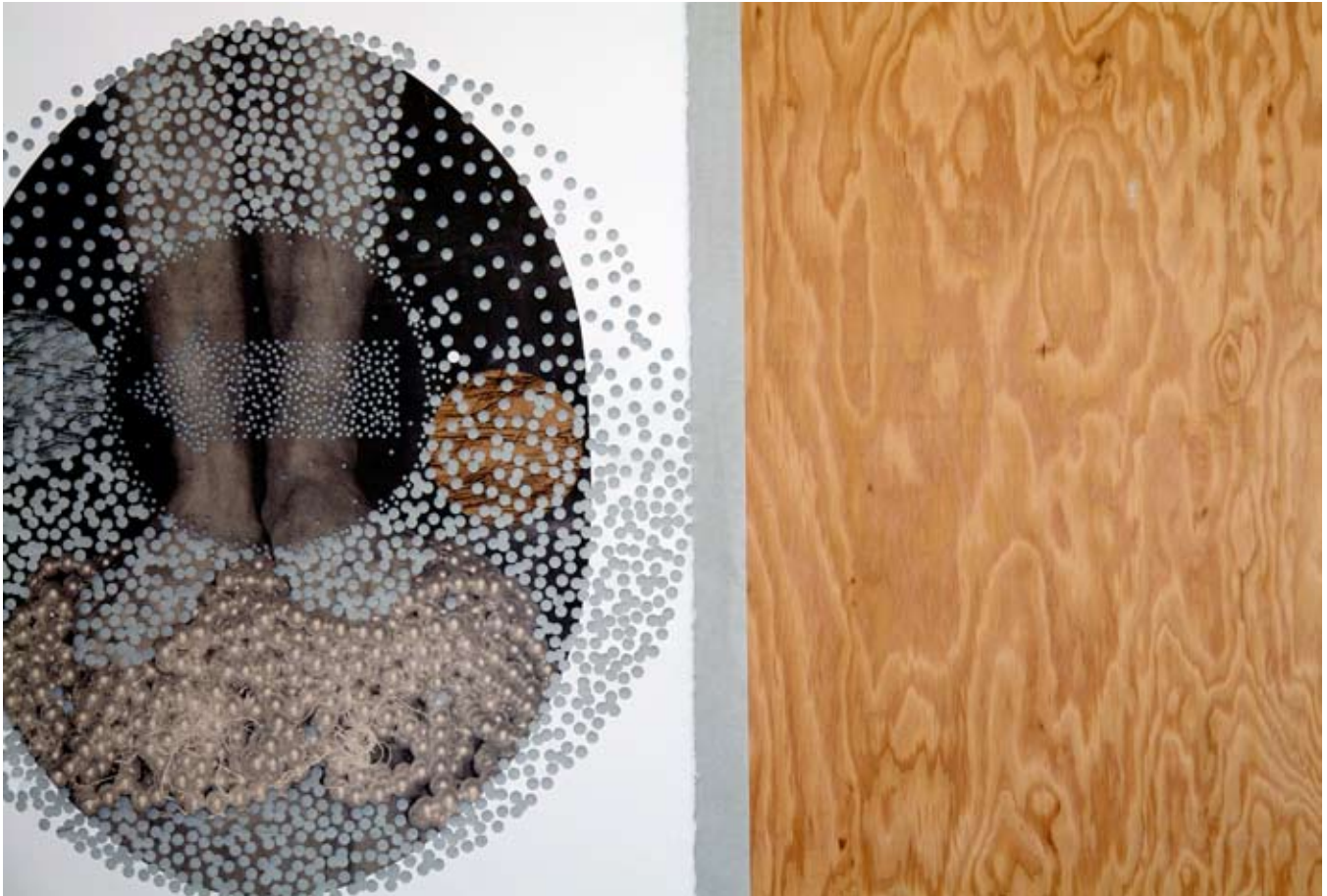


Images and artworks on pages 59-75 are from the art installation *Burden of 4,000 Pearls (part one)*
Print installation and mixed media, 2007-2008
7 lithographs (each is 30x22 with puncture holes) on a 400 square foot floor
35 hands cast in orange peel
4,000 pearls on floor to form an image of the globe

Les images et l'art travaillent des pages 59-75 sont de l'installation d'art *Burden of 4,000 Pearls (première part)*
Installation de caractères et les médias mélangés, 2007-2008
7 lithographies (chacun est 30 x 22 avec les trous de crevaison) sur le planchers de 400 pieds carrés
35 mains lancent dans l'orange pèlent
4.000 perles sur le plancher pour former une image du globe

Las imágenes y trabajo de las páginas 59 a la 75 son de la instalación de arte *Burden of 4,000 Pearls (primera parte)*
Instalación de impresión y medios mixtos, 2007-2008,
7 litografías (cada una de 30 x 22 con orificios) en un suelo de 400 pies cuadrados
35 manos fundidas de cáscaras de naranja
4,000 perlas en suelo para formar la imagen del globo

An Other Way of Telling: Deconstructing (Neo)colonialism with Kim Huynh





An Other Way of Telling: Deconstructing (Neo)colonialism with Kim Huynh

Shaobo Xie

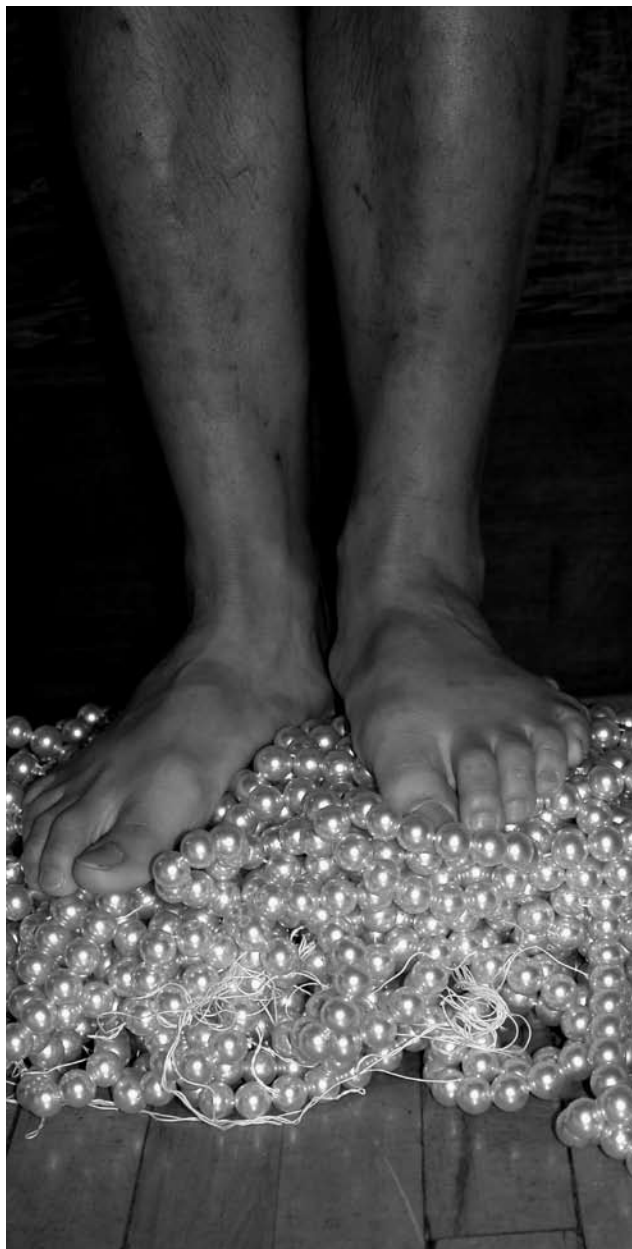
Kim Huynh's installations *Fibre/Fibreur*, *Labour of Love*, and *English Love* irresistibly assert themselves to viewers as an Other way of telling in a double sense of the phrase. First they embody an innovative artistic way of representing and interrogating history. Second, they are created by an ethnic and racial Other, someone who has come from a subaltern outside and whose recalcitrant Otherness and in-betweenness generate a truly differential, alternative way of telling, a way of seeing that both disturbs and enriches her viewers. But what do they tell? What are the new meanings of these works? What is being differentially revealed here?

To answer these questions, one needs to begin by speaking about the ubiquitous top hat that is encountered in all the three installations. In *Fibre/Fibreur*, a series of disintegrated, disfigured white top hats hangs down at the middle of the gallery, set over against 9 photo prints running across the wall, a mural of broken Chinese calligraphy, and a collage of defamiliarized punctuation marks and topographical signs on the other wall. What *Labour of Love* presents are two large mural works and a mount of fibre at the center: on the right side is an enormous iron hat with photo etching and crisscross typewriter ribbon intended to create the map of the human brain. The images from *English Love* present a garish white hat half wrapped with roses knit together as a pearl string falling down to the floor, standing in contrast with three photo prints. Anyone contemplating these images is, as Huynh herself intimates, convinced of the meaning of her work, but no one can go away without "an awkward feeling of not quite getting it." To borrow a metaphor from Edward Said discussing Jean Mohr's photographs collected in

John Berger's book *Another Way of Telling*, the meaning of Huynh's installations, "like a stone in water, breaks the one-directional flow" of interpretations, and challenges the viewers to extend and join the perceived event to other events ("Bursts of Meaning" 151). The top hat either in isolation or in connection with other objects seems to be restlessly indeterminate in signification, ceaselessly provoking various interpretations. We know that the top hat invented in mid-nineteenth-century Britain was used to replace wigs and was therefore a symbol for the upper and the middle class as well as the power and status they upheld. But why is it presented in this context with such an uncanny, unseemly, undesirable excessiveness? How to account for its garish whiteness? Why an iron hat with photo etching and the impression of a brain map? What are the implications of broken Chinese calligraphy in the shape of a hat overshadowed or dominated by the iron hat? Is the string of knit roses being wrapped onto the top hat or being stripped off?

Indeed, there is so much uncertainty or ambiguity concerning Huynh's installations as with any other art work, be it visual or verbal, and any attempt to close off their signification with a certain privileged interpretation is to miss out on their insurrectionary and counterhegemonic agency that comes from their perspectival Otherness. However, it is precisely such insurrectionary indeterminacy that paradoxically grants them an unmistakable and unequivocal deconstructive or contestatory mood and point of view, and what is being contested and deconstructed is colonialism past and present as adumbrated by the spatial configurations of top hats, photos of women of color labouring in cotton fields, amounts of fibre, and unlikely punctuation marks. To say this is not to conveniently dismiss the multiple meaning of Huynh's work; rather, any productive take on its interrogation of colonialism requires attention to the work's multiplicity and indeterminacy, for it is from here that its rigorous critical force arises. To signify or resignify outside the colonizer's syntax is the subaltern Other's discursive power, and indeterminacy, as critics like Derrida and Bhabha have taught us, can always be

Burden of 4000 Pearls (part 1) 2007 - 2008





turned into a locus of resistance, a fountainhead of counterhegemonic agency, but that in no way presupposes that celebrating indeterminacy is incompatible with reading an art work from a chosen perspective. That said, one could take up Huynh's work at three levels to trace a triple critique of colonialism.

One preeminent feature of Huynh's work is her masterful use of space and spatial configuration to allude to a history of power relations between metropolis and periphery. What one sees is first of all a relationship of dominance, inequality, and exploitation. The hanging series of white top hats made of white fibre in connection with photos of women of color labouring in cotton fields geographically identified speaks volumes about the colonial contact between the West and the Rest of the world. If the English top hat historically constitutes a long-standing symbol of the European upper class and its power and social privileges, then the juxtaposition of the hats and the photos persuades viewers to make the inference that such power and privileges have much to do with the exploitation and domination of populations in the outlying regions of the empire. This significant spatial contrast between the metropolitan West and the peripheral non-West readily triggers memories of the world's colonial history. What Huynh's work performs here is to foreground the history of the colonized populations which has been deliberately left out in Eurocentric discourse, to provide what Said called a counterpoint, a counter-narrative to West-authored or West-authorized histories in which the colonized appear "silent or marginally present or ideologically represented" (Said, *Culture and Imperialism* 66). The dismaying picture of the women of color sweating in cotton plantations to produce fibre needed for making top hats recalls what has been encountered in literary narratives such as Jane Austen's *Mansfield Park* and Charles Dickens's *Great Expectations*, in which, as suggested in Huynh's installations, the privileged life of upper classes in the metropolis depends upon the profits made from the exploitation of the colonized.¹



No informed viewers of Huynh's *Labour of Love* would miss its sarcasm. Does "labour of love" refer to women of color toiling in cotton plantations and by implication the overseas colonized working hard out of love for the metropolitan center or to the metropolitan center dominating and exploiting its overseas empire out of love for those peripheral populations? It is certainly untrue in either case. The gigantic hideous metal hat looming over a mass of white fibre and a mural of broken Chinese calligraphy can only suggest a relationship of domination and inequality. The metal hat with photo etchings



of various geographical spaces and the design of a map of the human brain hand-stitched with typewriter ribbon can be taken as another powerful way of unmasking the British or European colonizer as calculating, aggressive, profit driven, and ambitious, motivated by economic and territorial ambitions, and empowered by modern technology. Actually it is arguable that what one perceives here is both a map and a human brain, and perhaps in this case the distinction between the two no longer matters, for a map of imperial geography and a map of imperial epistemology/ideology may be read as two flip sides of the same coin in that both serve the colonizer's project of economic and territorial expansion and both are an essential part of school education in the metropolitan center. Those well versed in English literature will probably make a ready connection between the implications of the map on Huynh's metal hat and the implications of young Marlow's passion for reading maps in Conrad's *Heart of Darkness* and Fanny's embarrassment and sense of shame when ridiculed by her cousins for not being able to read a map in Austen's *Mansfield Park*.

In all the three imaginative works maps acquire the status of a symbol of power and extraordinary significance. Geography and cartography are certainly part of modern science, and their absence in non-Western countries in the nineteenth-century was certainly nothing to feel proud of, but it is undeniable that geography and cartography from their very beginning in Europe have served the interests of systematic territorial expansion and political domination overseas. As for the shadowy presence

of broken Chinese calligraphy formed in the shape of a top hat, it not only suggests the insignificance and inferiority of the peripheral cultures and peoples as perceived from the metropolitan center's point of view, but brings back to mind their violation and colonization by the imperial West. Also, the shaded Chinese calligraphy can be taken as a shadow of the metal hat and, as such, it implies not only that the former is overwhelmed and dominated by the latter, but that the former, as constructed, by the West amounts to little more than a projection of the latter's will to domination and expansion. It is in this sense that the relationship of love between colonizer and colonized is a total lie. The mythology of love and care for the colonized may have been deployed to endow imperialism with a rosy outer layer as implied by Huynh's *English Love*, but underneath the fabricated stories of altruistic love and concern for the "uncivilized" colonized is the gaping reality of white power control exercised over colored people.

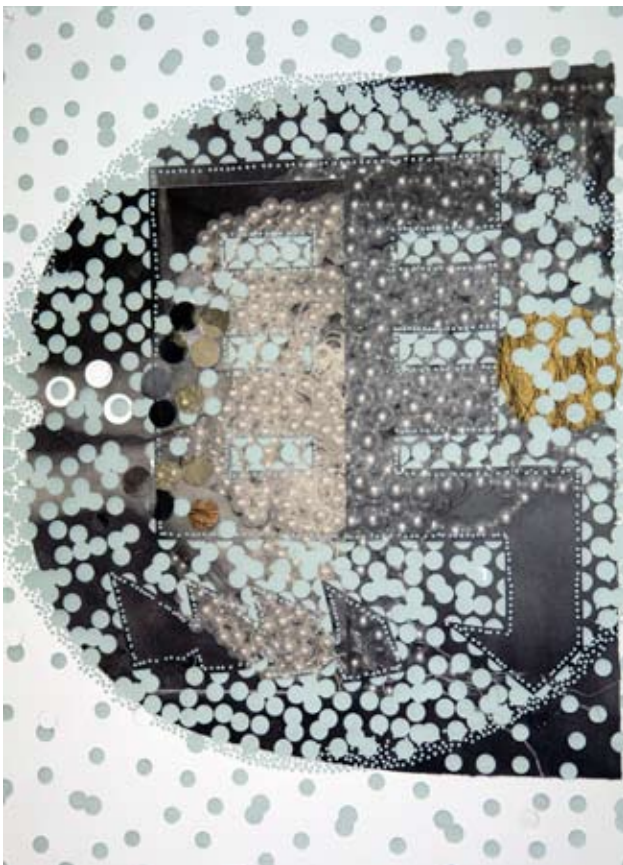
If colonialism is the overarching theme of Huynh's installations, viewers need to move from its past to its present phase. First, situating the installations in the present moment of West-centered globalization, one readily sees the continuity between past and present, for the sight of women of color toiling in cotton fields recalls women of color today working overtime and underpaid in previous third-world countries for international garment and footwear companies, including Nike, Reebok, Adidas, Disney, JanSport and Wal-Mart. Second, the multi-paneled metal, top with a likeness of a globally interconnected world effected by crisscross ribbon, displaces viewers' attention from the nineteenth century to the days of postmodern globalization. The implied images are those of postmodern technology and standardization. At this second level of reading, one can reinterpret the configuration of the metal hat, the broken Chinese calligraphy, and the fibre in the context of ongoing globalization or neocolonialism. While displaced from the nineteenth century to the twenty-first century when power and domination are exercised in different forms, the relationship between the West and the non-West remains the same, a relationship of colonizer and colonized, or of center and periphery. As Huynh put in a note concerning *Labour of Love*, "In the name of free trade and globalization, many first-world nations consider lending a hand to third-world nations in developing their economy . . . the [ironic] situation of history, culture and economy calls for another investigation of the issue of [globalization]." What the reinvestigation of globalization reveals is the disconcerting fact that, as James Petras and Henry Veltmeyer note,



... the expansion of capital flows and commodity trade via unequal relations in the contemporary period is a continuation of the imperialist relations of the past. The subjects of globalization -- the principal traders, investors and renters of services--have interests antagonistic to those of the objects of their policies -- the workers, peasants, and national producers in the targeted countries. ... Hence the concept of imperialism fits the realities much better than globalization. (29--30)

Since the inauguration of postmodern globalization in the late 1980s, East and Southeast Asia have been recolonized as manufacturing bases for all kinds of transnational corporations. In the numerous factories set up by TNC (transnational capital) to manufacture garment and footwear to be shipped to the West, underpaid young women aged between 16 and 25 are forced to work twelve to fourteen hours a day, seven days a week (Kwan 3). After 11 September 2001, there was a huge demand for American flags

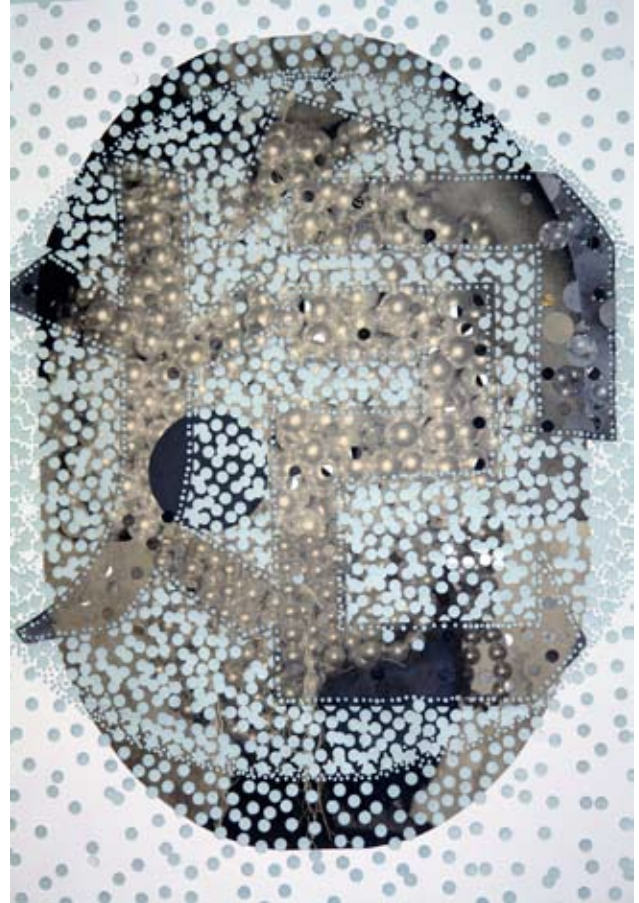
and Chinese women in China were recruited to labour day and night for lousy wages to meet this demand.² Situated in this new global geopolitical context, Huynh's colored women working in cotton fields are seen metamorphosing into wretched men and women toiling in TNC-run factories, the presence of the mount of fibre emphasizing the unchanged status of the previous third world as a supplier of labor and raw material.



It would be too reductive an interpretation should one stop short of taking up the cultural aspect of globalization as implicitly urged by Huynh's installations. The unequal relationship between the overwhelming metal hat and the overshadowed broken Chinese calligraphy seen in this view seem to provoke reflections on cultural imperialism, under whose impact indigenous cultures are being violated, destroyed, and threatened by Western commodities and consumerist culture-ideology. What are the implications of Chinese characters broken and contained within the contour lines of the metal hat? What is the connection between their violated appearance and the domineering metal hat? Chinese calligraphy as a unique art of writing here can be taken as standing in for traditional Chinese culture, and its broken, ravished, fragmented, disrupted look suggests a threatened, precarious condition of existence for indigenous culture. The calligraphy's spatial contiguity with an aggressive, towering steely top hat calls attention to the latter as the cause of the former's violation. Here Huynh's

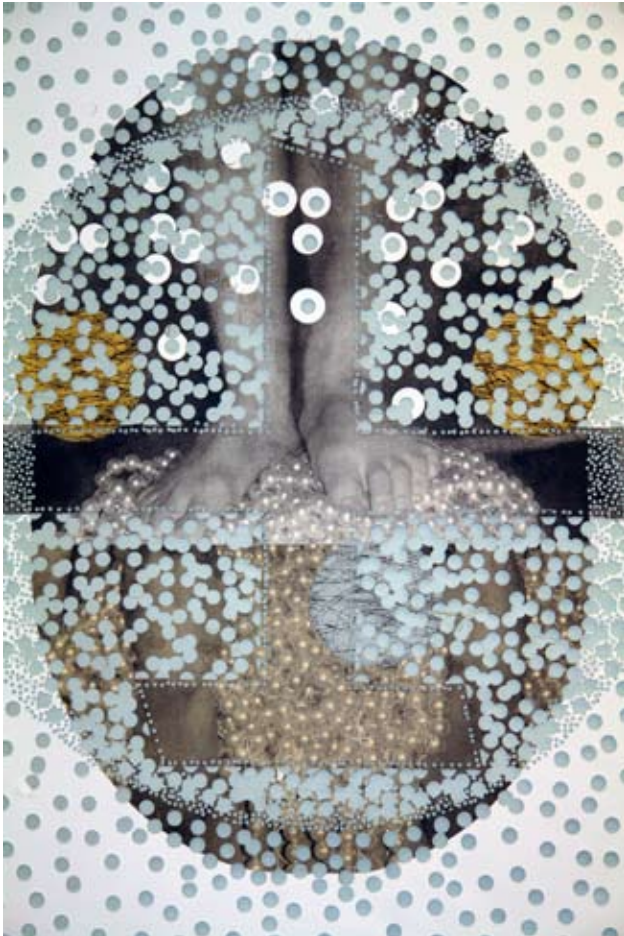
work prompts viewers to take the multi-paneled metal hat as a symbol for power and hegemony wielded by the West over the non-West in the age of capitalist globalization.

What is evoked at this moment are well-known stories of West-centered global flows of commodities, technology, finance, images, values, and ideas. As pointed out by Fredric Jameson, globalization is synonymous with Americanization and “the standardization of world culture, with local popular or traditional forms driven out or dumped down to make way for American television, American music, food, clothes and films” is “the very heart of globalization” (“Globalization” 51). American cultural commodities are invading every corner of the world. In some parts of Africa, 90 percent of films shown are Hollywood-made. In South America, cultural imperialism is colonizing the unconscious of the indigenous populations, manipulating their psyche to secure markets for Western commodities. In China, the invasion of Hollywood and Blockbusters has caused a general crisis for home-grown films. McDonald’s, Pizza Hut, KFC, Coca-Cola, Starbucks, Rock-n-roll, American Cowboys, Hum-Phry, eminu, Polo, Adidas, Fendi, Jones New York and Ralph Lauren are emerging in increasing numbers in China. All over the world, native cultures, customs, and traditional value systems are being endangered, violated, and mutilated, undergoing a profound crisis under the impact of globalization/Americanization. So far over 6,000 native languages have become extinct and there is a general sense of things falling part in many previously colonized countries. These are part of the suggested meanings to be gleaned from Huynh’s work and her way of telling as a marginalized ethnic Other.



If what the centers of power see as natural, permanent, and appropriate is always unmasked and ridiculed by the marginalized Other as arbitrary, contingent, and absurd, this is especially true of Huynh’s work with its rigorous deconstructive energy. There is no doubt that the grotesque extravagance of the deformed hats (*Fibre/Fibreur*) has an effect of unsettling and undoing, but what is being unsettled and undone? What is the suggested meaning of the white fake hat being stripped of or covered with a rose-knit out layer (*English Love*)? Why the artist presents a mural of unlikely punctuation marks and non-alphabetical typographies (*Fibre/Fibreur*)? Is the horizontal bar a Chinese numerical sign “一” (one) or a dash in English or a minus sign in mathematics? The huge dot framed in the square is an enlarged English period or an allusion to the

Japanese flag? How can one decide that what looks like a cross is not an addition sign? What does the equation sign appended with two unlikely dots designate? It recalls a number of signs at once and yet identifies with none. How to take what looks like the percentage sign with two unidentical dots? What can be taken as a grotesque division sign also resembles a human bust. Does the repeated “forget



me not” phrase (also the name of a flower designating a symbolic act of asking to be remembered) warn viewers not to forget what they are seeing, those disturbing and confusing signs? Or not to forget the traumatic experience of the ethnic Other exiled from one symbolic order to another? Does the menacing dog as a gatekeeper warn people of the consequence of transgression or forgetting? Again there is so much uncertainty going on here. None of the encountered punctuation marks or images are self-identical or self-present and what determines their identity is context and differential relations. The sign is arbitrary or culturally determined and the relationship of signifier and signified is a mere matter of convention or context. There is no preexisting system of concepts or ideas prior to language and different cultures cut up the phenomenal world in different ways.

If concepts and habits of thinking are culture-specific and if there is no universal meaning or value, then it goes without saying that whatever is asserted or imposed as universal is in fact a masquerading particularity and that Western historicism is nothing but a white mythology. Western colonialism past and present is predicated on the imagined universal validity of the Western systems of knowledge, thought, and socio-cultural practice. Its economic and territorial invasions, backed up by its technological and military hegemony, have always been interpreted as motivated by philanthropic desires to civilize the primitive, to introduce them to “the benefits of Western cultures” (JanMohamed 62).

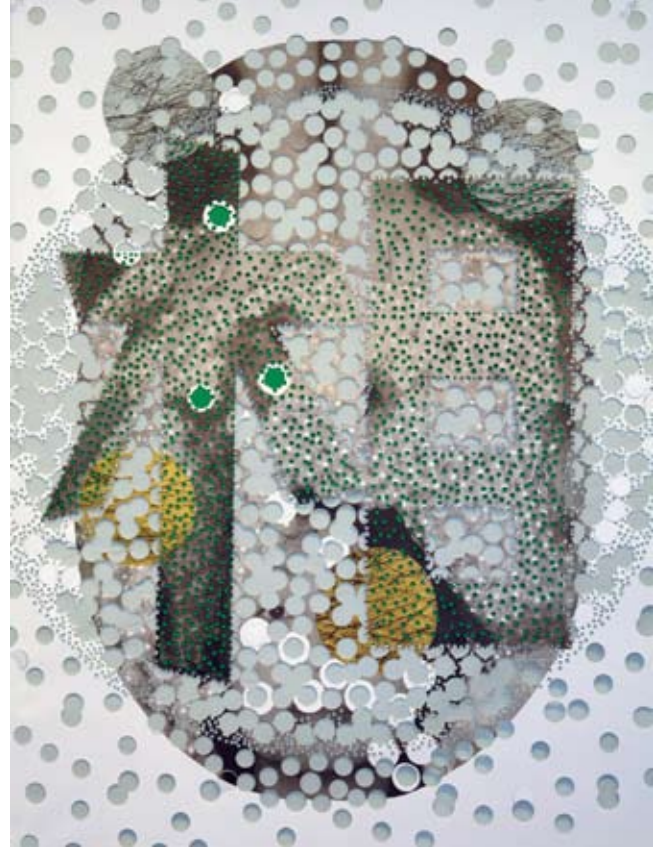
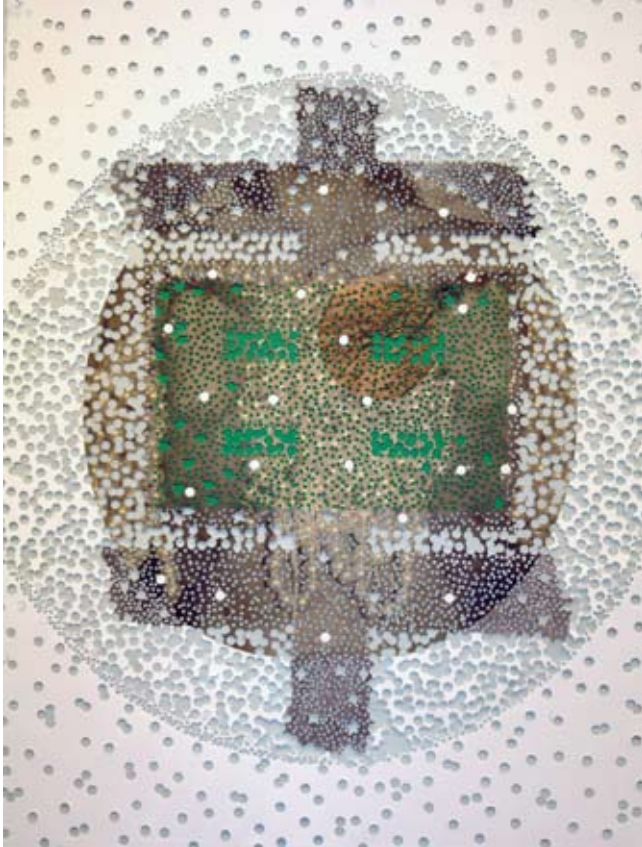
The dismantling of colonialism as ridiculous, absurd, savage, and hypocritical, one can argue, finds best figuration in Huynh’s installations, particularly those deformed, fragmented, grotesque, garish white top hats. They give viewers a disturbing sense of unreality, a sense of something made of lies turned inside out. It is significant that the disintegrated, defamiliarized, desacralized top hats hanging down from the ceiling are confronted with a print of a real, dignified, usable hat. This juxtaposition seems to tell people that the hats in two different conditions are actually

the same thing viewed from different angles and from different moments of history. If the top hat symbolic of upper class status and Western imperial power represents European colonialism and its white mythology, it is now totally divested of its dignity, power, propriety, arrogance, and white-supremacist aura, and what remains of colonialism is, as can be derived from Huynh's work, a drab ugly, excessive, meaningless unappealing form of whiteness. In much the same way, the top hat in *English Love*, whether it is shedding off or putting on a string of roses, is held up for ridicule, distrust, and deconstruction as well. There are also two perspectives, and modes of existence involved here: in one of the exhibited prints a pile of hats dominantly hover over women of color working in cotton fields, which recalls the power relations between the imperial metropolis and the colonized periphery, and the days of such relations enacted by force, tolerated, and unquestioned. In sharp contradistinction, the half-unmasked, disfigured hat casting off its rosy out layer and dangling midair summons up an allegory of colonialism questioned, abhorred, divested of its beautiful rhetoric and reduced to its repellent stark reality.

Theodor Adorno teaches us in *Aesthetic Theory* that "in order for a work of art to be a purely and fully a work of art, it must be more than a work of art" (6). Huynh's installations burst with artistic innovativeness and with formalized meaning. They represent objects, relations, and events from the perspective of Othered social marginalities, a perspective of those who live in between two worlds, moving from day to day with haunting memories of lived experience of colonialism and colonization in various overt and covert forms. They are purely and fully artworks because they are more than artworks. For they always challenge viewers to unlearn their received views and modes of seeing, and challenge them to bridge the world of real life with the world of art. They vibrate with an unforgettable forget-me-not call from history. They are imbued with a yearning for justice and a sense of responsibility to all those who are "victims of the oppressions of capitalist imperialism" (Derrida xix).

Department of English
University of Calgary





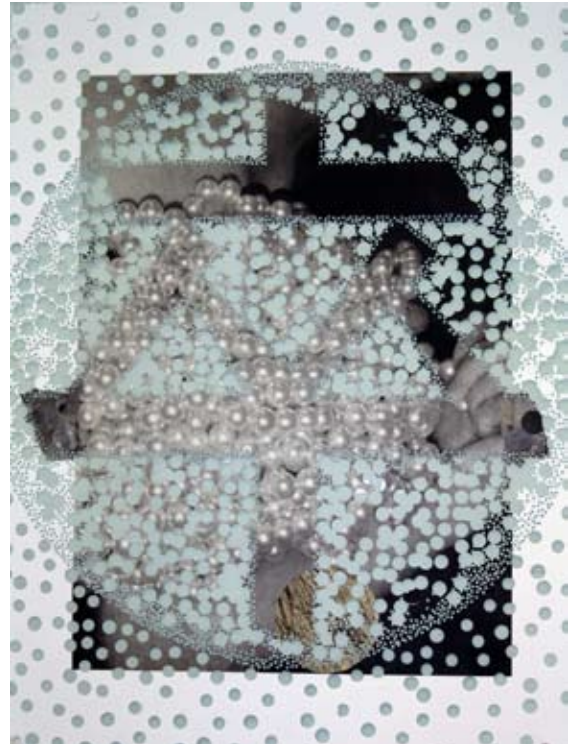
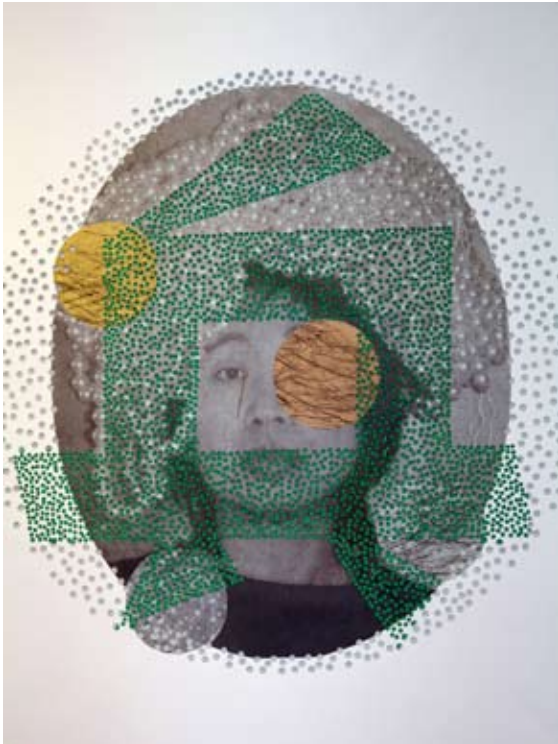
(Endnotes)

¹ This information is gathered from Rita Wong's paper, "Resounding Dissent in a Time and Space of Imperial Delirium," presented at the Fred Wah Conference, May 2003.

² For more discussion on this point see Edward Said, *Culture and Imperialism*, 80-97.

Works Cited

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Trans. R. Hullot-Kentor. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- Jameson, Fredric. "Globalization and Political Strategy," *New Left Review* 4 July-August (2000): 49--68.
- JanMohamed, Abdul. "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature." *Critical Inquiry* 12 (1985): 59-87.
- Kwan, Alice. "An Interview with Alice Kwan." 26 June 2003
<multinationalmonitor.org/mm2000/00may/interview.html>.
- Petras, James and Henry Veltmeyer. *Globalization Unmasked*. Halifax: Fernword Books, 2001.
- Said, Edward. "Bursts of Meaning." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2002.
- . *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- Wong, Rita. "Resounding Dissent in a Time and Space of Imperial Delirium." Presented at the Fred Wah Conference May 2003.













Images and artworks on page 77-102 are from the art installation *Labour of Love*

Mixed media installation, 2001-2002, 350 square foot wall

2 mural works

one top hat composed of etched and screen printed on zinc and copper

one top hat composed of dye cut fragmented Chinese characters

a mounted hat in red typewriter ribbon

a pile of cotton on floor

Text on wall and on mural

Les images et l'art travaillent des pages 77-102 sont de l'installation d'art *Labour of Love*

A mélange de l'installation de médias, 2001-2002

Mur des 350 pieds carrés

2 mural travaille, un premier chapeau calme de gravé et écran a imprimé sur le zinc et le cuivre, un premier

chapeau a composé de caractères chinois fragmentés et teintés

un chapeau de ruban de machine à écrire rouge

un tas de cotons sur le plancher

texte sur le mur et sur la peinture murale

Las imágenes y el trabajo de las páginas 77 a la 102 son de la instalación de arte *Labour of Love*

Instalación de Medios Mixtos, 2001-2002

pared de 350 pies cuadrados

2 murales, un sombrero de copa compuesto de grabados y estampados en zinc y cobre,

un sombrero compuesto de caracteres chinos fragmentados y teñidos

un sombrero de cinta de máquina de escribir

un montón de algodón en el suelo

texto en la pared y en el mural

Raconter Autre-ment : la déconstruction du (néo)colonialisme par Kim Huynh

Shaobo Xie

traduit par Claudine Hubert

Dès le premier contact, il ne fait aucun doute que les installations *Fibre/Fibreur*, *Labour of Love* et *English Love* de Kim Huynh se racontent Autre-ment. D'une part, elles mettent en scène des moyens artistiques innovateurs pour représenter et interroger l'histoire. D'autre part, elles sont créées par une Autre ethnique et raciale issue d'une réalité extrinsèque subalterne, dont l'altérité et l'intermédialité réfractaires génèrent une perspective narrative intrinsèquement différentielle et alternative, une manière de voir qui à la fois dérange et enrichit l'expérience du spectateur. Des questions surgissent : que racontent ces œuvres ? Quel en est leur sens nouveau ? Quelle est cette révélation différentielle ?

Pour trouver réponse à ces questions, il faut amorcer la réflexion autour du chapeau haut-de-forme omniprésent dans les trois installations. *Fibre/Fibreur* est constituée d'une série de hauts-de-forme blancs défigurés suspendus au centre de la galerie, flottant au-dessus de neuf impressions photographiques accrochées à l'horizontale le long d'un mur, juste au-dessus d'une murale de calligraphies chinoises discontinues ; sur le mur d'en face est installé un collage de signes de ponctuation et autres symboles typographiques dénaturés. *Labour of Love* propose deux grandes œuvres murales côte à côte devant lesquelles a été déposé un monticule de fibre textile. L'œuvre de droite est un immense haut-de-forme bidimensionnel en fer, dont la surface est gravée à l'eau-forte et bigarrée de rubans de dactylo qui forment ce qui ressemble à une carte du cerveau humain. Enfin, l'œuvre *English Love* est composée

d'un chapeau d'un blanc éclatant dont la calotte est entourée d'une guirlande de roses tricotées qui s'affaisse sur le sol et se met en contraste à trois photos. Huynh affirme que quiconque regarde son travail se sent convaincu du sens qu'il prend, et pourtant, tous éprouvent « cet étrange sentiment de ne pas avoir tout saisi ». On pourrait appliquer aux œuvres de Huynh la description qu'Edward Saïd a faite de celles de Jean Mohr, rassemblées par John Berger dans *Une autre façon de raconter* : « Comme une pierre surgissant d'un ruisseau, elles interrompent le courant unidirectionnel » des interprétations et exhortent le spectateur à étirer sa réflexion pour tisser des liens



Labour of Love 2001 - 2002



avec d'autres événements perçus antérieurement. (« Bursts of Meaning », 151. Traduction libre.) La signification du haut-de-forme est instable, qu'il soit présenté seul ou en dialogue avec d'autres objets; ses interprétations se renouvellent sans cesse. Ce type de chapeau, inventé vers la moitié du dix-neuvième siècle pour remplacer les perruques, était considéré en Grande-Bretagne comme un symbole du statut et du pouvoir des classes moyennes et supérieures. Alors, pourquoi mettre en scène cet objet improbable, indésirable et insolite avec tant de luxuriance? Comment expliquer sa blancheur éclatante? Que signifie ce chapeau de fer orné de photos et d'une carte qui s'apparente à celle du cerveau? Et ces décalques d'idéogrammes chinois discontinus apposés au mur dans l'ombre du chapeau de fer? Enfin, cette guirlande de roses enveloppe-t-elle la calotte du haut-de-forme ou s'en déroule-t-elle?

Comme dans n'importe quelle œuvre d'art – verbale ou visuelle –, il y a effectivement beaucoup d'incertitude et d'ambiguïté entourant les installations de Huynh. Toute tentative de circonscrire leur signification à l'aide d'une interprétation choisie oblitérerait l'incidence insurrectionnelle ou contre-hégémonique issue de leur perspective altériste. Cependant, c'est précisément cet indéterminisme insurrectionnel qui, paradoxalement, leur confère un incontestable et univoque esprit déconstructiviste ou contestataire, où l'objet de la déconstruction ou de la contestation est le colonialisme du passé et du présent, tel que signalé par la configuration spatiale des chapeaux hauts-de-forme, des photos de femmes de couleur travaillant dans les plantations cotonnières, des fibres et des improbables signes de ponctuation. Il ne s'agit pas ici de faire fi de la multiplicité sémantique du travail de Huynh, mais plutôt de comprendre que toute tentative d'interprétation fructueuse sur la façon dont ses œuvres explorent le colonialisme exige une certaine attention à leur indéterminisme et à leur multiplicité, car c'est de cet effort que se dégage la rigueur de leur force critique. L'Autre subalterne détient le pouvoir de signifier et de re-



signifier le sens de façon exogène au système syntaxique du colonisateur. Quant à l'indéterminisme, les critiques tels que Derrida et autres comme Bhabha nous ont appris qu'on peut en faire le siège de la résistance, la source de l'influence contre-hégémonique, ce qui ne présuppose en aucun cas que l'apologie de l'indéterminisme soit incompatible avec une interprétation choisie d'une œuvre d'art. Cela dit, examinons les œuvres de Huynh à partir de trois strates permettant de tracer une triple critique du colonialisme.

La maîtrise de l'espace et des configurations spatiales est l'un des éléments saillants de ce travail qui permet à l'artiste de faire allusion aux relations de pouvoir historiques entre la métropole et les périphéries. On perçoit en premier lieu une relation de domination, d'inégalité et d'exploitation. La série de hauts-de-forme suspendus



fabriqués de fibre textile blanche, mis en corrélation avec les photos des femmes de couleur travaillant dans des champs de coton portant une identification géographique, énonce manifestement les contacts coloniaux entre l'Occident et le Reste du monde. Si le haut-de-forme britannique constitue un symbole historique de la classe supérieure européenne, du pouvoir et des privilèges sociaux qu'elle détient, alors la juxtaposition des chapeaux et des photos vient insinuer que ce pouvoir et ces privilèges sont directement liés à la domination et à l'exploitation des populations résidant dans les régions périphériques appartenant à l'empire. Cet imposant contraste spatial entre la métropole occidentale et les régions périphériques déclenche des réminiscences de l'histoire coloniale du monde. Ainsi les œuvres de Huynh mettent-elles en avant-plan l'histoire des peuples colonisés, délibérément escamotée du discours eurocentrique. Ce faisant, elle avance ce que Saïd appelle un contrepoids, une contre-narration aux histoires écrites ou autorisées par l'Occident, dans lesquelles les peuples colonisés ne sont que des masses silencieuses, marginalement évoquées, ou autrement représentées idéologiquement (Saïd, *Culture et Impérialisme*). Les consternantes photos des femmes de couleur travaillant à la sueur de leur front dans les plantations de coton pour extraire la fibre servant à fabriquer les hauts-de-forme rappellent la trame de certains ouvrages littéraires : comme Huynh dans ses installations, Jane Austen, dans *Mansfield Park*, et Charles Dickens, dans *Les grandes*

espérances, suggèrent que la vie privilégiée des classes supérieures de la métropole dépend directement des profits réalisés grâce à l'exploitation des peuples colonisés¹.

Tout spectateur connaissant cette dynamique saisira le sarcasme de *Labour of Love*. Ce « travail fait par amour » fait-il référence aux femmes de couleur s'échinant dans les plantations de coton, impliquant donc que les colonisés d'outre-mer travaillent d'arrache-pied par amour pour la métropole? Ou est-ce plutôt la métropole qui exploite et domine son empire outre-mer par amour pour ses populations périphériques? Ce n'est assurément ni l'un, ni l'autre. La configuration du gigantesque chapeau de métal dominant la murale de caractères chinois discontinus et le monticule de fibre blanche ne peut qu'évoquer une relation de domination et d'inégalité. Le chapeau de métal couvert d'images de lieux géographiques et d'une carte du cerveau humain cousue à la main avec des rubans de dactylo peut être lus comme un autre puissant moyen de révéler la personnalité agressive et arriviste du colonisateur britannique ou européen dont les ambitions territoriales et économiques sont propulsées par les technologies modernes. Il est possible que ces dessins soient à la fois une carte du cerveau et une carte géographique, mais somme toute, la distinction importe peu. La carte géographique et la carte idéologico-épistémologique sont gravées sur la même face d'une médaille impériale, car elles sont toutes deux au service des projets de croissance économique et territoriale du colonisateur, et elles sont





toutes deux une composante essentielle du système de scolarisation de la métropole. Quiconque connaît bien la littérature anglaise établira une relation entre les connotations de la carte sur le chapeau de métal et la passion du jeune Marlow pour les cartes dans *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, ou encore la honte de Fanny qui se voit ridiculisée par ses cousins, car elle ne sait pas lire une carte dans *Mansfield Park*, de Jane Austen.

Dans les trois œuvres fictives, la carte acquiert le statut d'un symbole de pouvoir d'une signification extraordinaire. La géographie et la cartographie font partie intégrante des sciences modernes, et leur absence des pays non occidentaux au dix-neuvième siècle ne procurait aucune fierté. Néanmoins, dès leurs balbutiements, la géographie et la cartographie ont indéniablement servi les intérêts de l'expansion territoriale systématique et de la domination politique outre-mer. Non seulement la présence fantomatique des idéogrammes calligraphiques dans la silhouette d'un haut-de-forme suggère-t-elle l'insignifiance et l'infériorité des cultures et des peuples périphériques tels que perçus par la métropole, elle rappelle aussi l'avilissement et la colonisation imposés par l'Occident impérial. On peut voir ces lettres chinoises comme l'ombre du grand chapeau de métal, ce qui implique non seulement que ce dernier les domine, mais aussi que la construction de leur identité par l'Occident n'est rien de plus que la projection de sa propre volonté de domination et de croissance. Ce qui explique que la relation affective entre le colonisateur et le colonisé soit un véritable mensonge. Le mythe de l'affection portée aux peuples colonisés a peut-être été mis de l'avant pour envelopper l'impérialisme dans du papier rose, comme le suggère l'œuvre *English Love* de Huynh, mais les dessous de cette fiction d'un intérêt altruiste pour les colonisés « non civilisés » cachent la troublante réalité de la suprématie blanche exercée sur les individus de couleur.



Si le colonialisme est le thème principal des installations de Huynh, les spectateurs doivent par ailleurs y entrevoir une lecture du présent. Dans le contexte d'une mondialisation dominée par l'Occident, ces images passées de femmes de couleur travaillant dans les plantations cotonnières font écho au présent, à ces mêmes femmes de couleur dans les pays du tiers-monde qui jour et nuit, pour un salaire de crève-la-faim, se mettent au service des grandes entreprises internationales de vêtements et de chaussures comme Nike, Reebok, Adidas, Disney, JanSport ou Wal-Mart. En outre, avec son réseau de rubans emmêlés, le chapeau aux multiples panneaux de métal fait penser à un monde connecté à l'échelle planétaire; son référent passe du dix-neuvième siècle à l'ère actuelle de la mondialisation avec des images de technologies postmodernes et d'uniformisation. Ce deuxième niveau de lecture permet de réinterpréter la configuration du chapeau du haut-de-forme, des caractères

chinois discontinus et de la fibre dans le contexte actuel de la mondialisation ou du néocolonialisme. Bien que les jeux de pouvoir et de domination s'exercent autrement au vingt-et-unième qu'au dix-neuvième siècle, la relation entre l'Occident et le non-Occident demeure essentiellement la même, celle du colonisateur et du colonisé, du centre et de la périphérie. Dans un texte sur *Labour of Love*, Huynh s'explique : « Invoquant le libre-échange et la mondialisation, plusieurs pays industrialisés du "premier monde" désirent appuyer le développement économique des pays du tiers-monde [...] La situation [ironique] de l'histoire, de la culture et de l'économie exige un nouvel examen des enjeux [de la mondialisation] ». Comme l'indiquent James Petras et Henry Veltmeyer, ce nouvel examen s'avère déconcertant, car :



« [...] l'accroissement des flux des capitaux et du commerce des marchandises par le biais des relations inégales de l'ère contemporaine est un prolongement des relations impérialistes du passé. Les sujets de la mondialisation – les grands commerçants, les investisseurs et les usagers des services – ont des intérêts qui vont à l'encontre de ceux des objets de leurs politiques – la main-d'œuvre, les paysans et les producteurs locaux – dans les pays visés. [...] Ainsi, le concept de l'impérialisme est beaucoup plus adapté à la réalité que ne l'est celui de la mondialisation. » (29-30. Traduction libre.)

Depuis l'avènement de la mondialisation postmoderne à la fin des années 1980, l'Asie de l'Est et du Sud-est a été recolonisée afin de servir de base manufacturière aux sociétés transnationales de tous acabits. Dans les nombreuses usines établies par la société TNC (Transnational Capital Corp.) pour fabriquer des vêtements et des chaussures destinés à l'Occident, de jeunes femmes sous-payées âgées de 16 à 25 ans sont forcées de travailler des journées de 12 à 14 heures, sept jours par semaine. À la suite des événements du 11 septembre 2001, vu l'augmentation fulgurante de la demande pour des

drapeaux américains, de jeunes Chinoises ont été recrutées pour travailler jour et nuit pour des salaires dérisoires afin de répondre à la demande². Dans ce nouveau contexte géopolitique, les femmes de couleur de Huynh travaillant dans les champs de coton se voient incarnées par des hommes et des femmes démunis travaillant dans les usines de TNC, et le monticule de fibre sur le sol attire l'attention sur le statut inchangé de ce tiers-monde antérieur qui fournissait main-d'œuvre et matières premières à sa métropole.

Il serait réducteur de ne pas discuter de l'impact culturel de la mondialisation abordé par Huynh. La relation d'inégalité entre le gigantesque chapeau de métal et la pâleur fantomatique des calligraphies discontinues

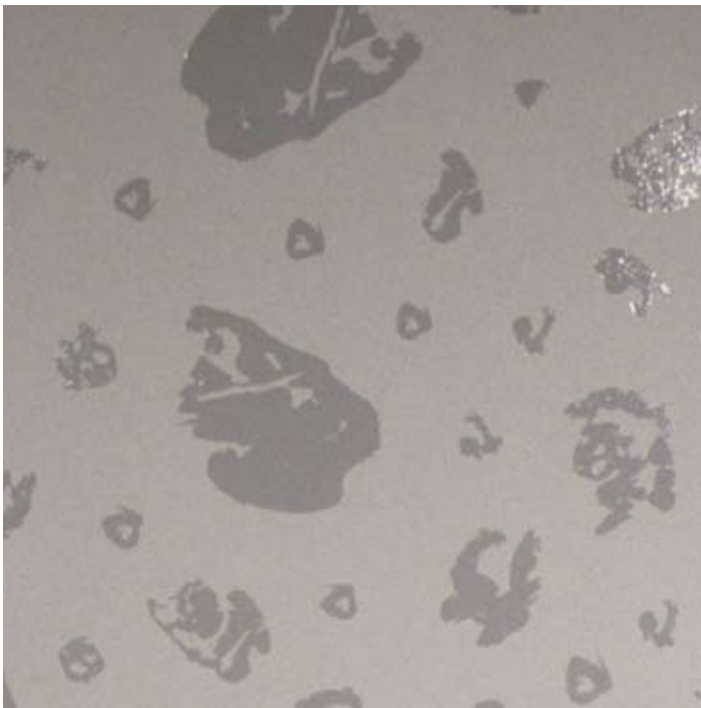
provoque une réflexion sur l'impérialisme culturel. Profanées, détruites ou menacées par l'affluence des biens de consommation et l'idéologie consumériste de l'Occident, les cultures indigènes en subissent l'incidence directe. Quel sens prennent ces caractères chinois discontinus contenus dans la forme du grand chapeau? Quel est le lien entre leur apparence décomposée et le chapeau de métal qui les domine? Dans ce contexte, l'art calligraphique devient le symbole de la culture chinoise traditionnelle et l'apparence brisée, défigurée et fragmentée des idéogrammes présuppose la condition précaire de la culture indigène. La contiguïté spatiale des caractères et du chapeau métallique agressif et autoritaire amène le spectateur à considérer ce dernier comme étant la cause de l'effritement des caractères. À l'ère de la mondialisation capitaliste, il devient conséquemment un symbole du pouvoir et de l'hégémonie imposés par l'Occident au non-Occident.

Les œuvres de Kim Huynh évoquent les histoires bien connues du commerce des biens, des technologies, des finances, des images, des valeurs et des idées occidendo-centriques. Fredric Jameson indique d'ailleurs que la mondialisation rime avec l'américanisation et « la normalisation d'une culture mondiale où les formes culturelles populaires locales ou traditionnelles sont reléguées aux oubliettes pour donner préséance à la télévision, à la nourriture, au style vestimentaire, au cinéma et à la musique provenant des États-Unis » (« Globalization », 51. Traduction libre.) Les biens de consommation culturelle américains pénètrent les moindres recoins du monde. Dans certains pays d'Afrique, 90 % des films présentés en salle proviennent d'Hollywood. En Amérique du Sud, l'impérialisme culturel colonise les populations indigènes en manipulant leur inconscient pour s'assurer un marché de distribution pour la marchandise issue d'Amérique. En Chine, l'invasion d'Hollywood et des films à grand succès est à la source d'une réelle crise du cinéma local. Les McDonald, Pizza Hut, PFK, Coca-Cola, Starbucks, Rock'n'Roll, American Cowboys, Hum-Phry, Polo, Adidas, Fendi, Jones New York et autres Ralph Lauren pullulent en Chine. Menacés, avilis et mutilés partout sur la planète, les cultures indigènes, les us et coutumes et les systèmes de valeurs traditionnelles traversent une profonde crise sous l'influence de la mondialisation et de l'américanisation. Plus de 6 000 langues indigènes ont déjà disparu et il plane un sentiment général d'effondrement dans plusieurs pays antérieurement colonisés. Voilà quelques pistes à emprunter pour découvrir le sens des œuvres de Huynh et sa façon de raconter en tant qu'Autre ethnique marginalisée.



Ce qui apparaît naturel, permanent et approprié aux yeux du pouvoir centralisé, l'Autre marginalisé le ridiculise en en démasquant les aspects arbitraire, absolutiste et absurde. C'est particulièrement le cas des œuvres de Kim

Huynh, habitées d'une rigoureuse énergie de déconstruction. Il ne fait aucun doute que l'extravagance grotesque des chapeaux déformés (*Fibre/Fibreur*) a un effet déstabilisant et déconstructiviste, mais dans quelle optique? Quel est le sens du faux chapeau blanc couvert ou dépouillé de cette guirlande de roses (*English Love*)? Pourquoi l'artiste présente-t-elle une murale de signes de ponctuation improbables et de typographies non alphabétiques (*Fibre/Fibreur*)? Ce trait horizontal est-il le symbole numérique chinois du chiffre un, ou plutôt le tiret long de l'anglais, ou encore un symbole mathématique de soustraction? L'immense cercle au centre d'un carré est-il un point exagérément soufflé ou fait-il allusion au drapeau japonais? Comment sait-on que ce qui ressemble à une croix n'est pas en fait un signe d'addition? Que signifie le signe d'égalité avec ses protubérances rondes? Comment lire ce signe qui s'apparente à un signe de pourcentage avec deux points de tailles différentes?



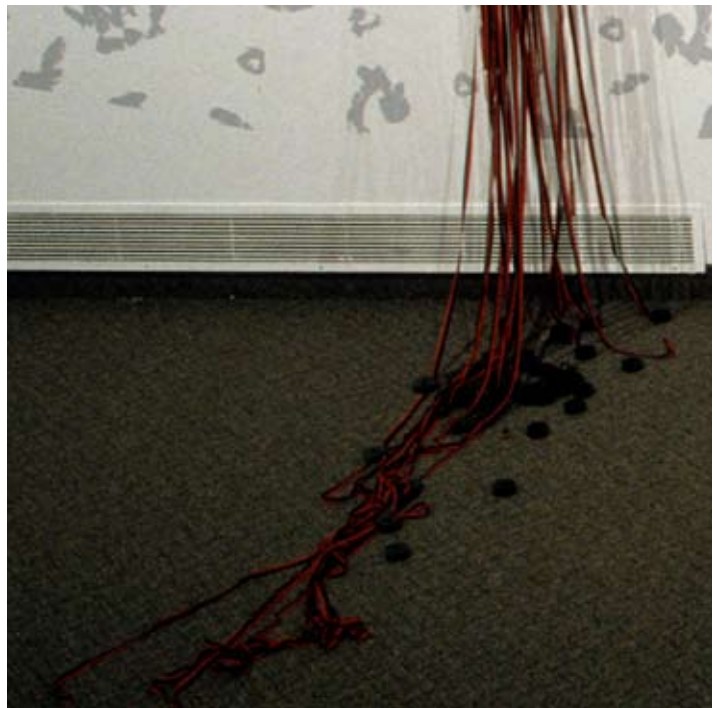
Ces traits rappellent de nombreux symboles et ne s'associent à aucun d'entre eux. Un grotesque signe de division ressemble à un buste humain. Répétée à maintes reprises, la phrase « forget me not » (« ne m'oublie pas », aussi le nom anglais du myosotis), avertit le spectateur de ne pas oublier ce qu'il voit, mais quoi? Des signes troublants? Ou est-ce plutôt l'expérience traumatique de l'Autre ethnique exilé de son ordre symbolique? Ces chiens de garde menaçants sont-ils un rappel des conséquences de la transgression qu'est l'oubli? Encore une fois, les réponses sont pleines d'incertitude. Ni les signes de ponctuation, ni les images ne sont identiques ou autosuffisants, et leur identité est plutôt déterminée par le contexte et les relations différentielles. Le signe est arbitraire ou culturellement défini et la relation entre le signifiant et le signifié se détermine uniquement par convention ou selon le contexte. Aucun système de concepts et d'idées n'a précédé la langue et chaque culture sectionne le monde phénoménologique à sa façon.

Si les concepts et les habitudes de pensée sont propres à une culture, et si le sens des choses et les valeurs ne sont pas universels, alors il va sans

dire que tout ce qui est présenté ou imposé comme étant universel n'est que mascarade, et que l'historicisme occidental n'est rien d'autre qu'une mythologie blanche. Le colonialisme occidental du passé et du présent s'est institué sur la prémisse d'une soi-disant validité universelle des systèmes de connaissance, de pensée et d'habitudes socioculturelles occidentales. L'Occident a toujours justifié ses invasions économiques et territoriales – réalisées grâce à son hégémonie militaire et technologique – en invoquant le désir philanthropique de civiliser les nations primitives, de leur faire connaître les avantages des cultures occidentales (JanMohamed, 62).

Kim Huynh réussit parfaitement l'exercice de déconstruction du colonialisme pour en dévoiler l'absurdité, l'hypocrisie

et le barbarisme, particulièrement avec ces grotesques hauts-de-forme défigurés d'une blancheur éclatante. Ils créent une ambiance troublante et irréelle, une impression de réalité trafiquée par un tissu de mensonges. La juxtaposition des chapeaux désintégrés et désacralisés suspendus devant l'image d'un réel chapeau doté d'utilité et de noblesse est révélatrice, car elle insinue que malgré leurs états en apparence contradictoires, il s'agit en fait du même objet perçu de différents points de vue ou moments historiques. Si le haut-de-forme, symbole des classes supérieures et du pouvoir impérial occidental, représente le colonialisme européen et sa mythologie blanche, celui-ci est évidé de toute dignité, de pouvoir, de droit de propriété, d'arrogance et de son aura suprémaciste. Face aux œuvres de Huynh, le spectateur conclut qu'il ne reste du colonialisme blanc que des formes distordues, excessives, répulsives et privées de sens. De la même façon, le haut-de-forme de l'œuvre *English Love*, avec l'incertitude de cette guirlande de roses qui s'enroule ou se déroule de sa calotte, incarne le ridicule, l'abus de confiance et la déconstruction. Encore une fois, l'œuvre propose deux perspectives: sur l'une des photos, un amas de chapeaux domine les têtes de femmes de couleur travaillant dans les champs de coton, rappelant les relations de pouvoir entre la métropole impériale et la périphérie colonisée et l'époque où ces relations étaient imposées par la force et tolérées sans remise en question. Contrastant manifestement avec l'image, le chapeau défiguré à moitié démasqué par son couvert de roses, flottant au centre dans la pièce, suscite une allégorie d'un colonialisme abhorré, acculé, dépourvu de sa belle rhétorique et réduit à sa forme la plus répugnante.



Dans la *Théorie esthétique*, Théodor Adorno affirme que pour qu'une œuvre d'art soit pure et absolue, elle doit dépasser son statut d'œuvre d'art. Les installations de Kim Huynh sont innovatrices tant au niveau sémantique que formel : elles présentent des objets, des relations et des événements du point de vue des marges sociales altérisées, de la perspective des individus qui évoluent dans l'intermédialité et dont le quotidien est hanté par les souvenirs du colonialisme et de la colonisation dans leurs formes voilées et dévoilées. Le travail de Huynh relève de la pureté et de l'absolu car il dépasse son statut d'œuvre d'art. Ses œuvres confrontent le spectateur à ses idées reçues et établissent un dialogue entre le monde réel et celui de l'art. Elles font résonner une revendication de l'histoire : *forget me not!* Et enfin, elles sont habitées d'un sentiment de responsabilité et réclament la justice pour toutes les « victimes [...] des oppressions de l'impérialisme capitaliste. » (Derrida, 16)

Département d'études anglaises
Université de Calgary



Références

Adorno, Théodor W. *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez. Klincksieck, Paris, 1995.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Galilée, Paris, 1993.

Jameson, Fredric. « Globalization and Political Strategy », in *New Left Review*, n° 4, juillet-août (2000): 49-68.

JanMohamed, Abdul. « The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature », in *Critical Inquiry*, n° 12 (1985): 59-87.

Kwan, Alice. « An Interview with Alice Kwan ». 26 juin 2003, <multinationalmonitor.org/mm2000/00may/interview.html>.

Petras, James et Henry Veltmeyer. *Globalization Unmasked*. Fernword Books, Halifax, 2001.

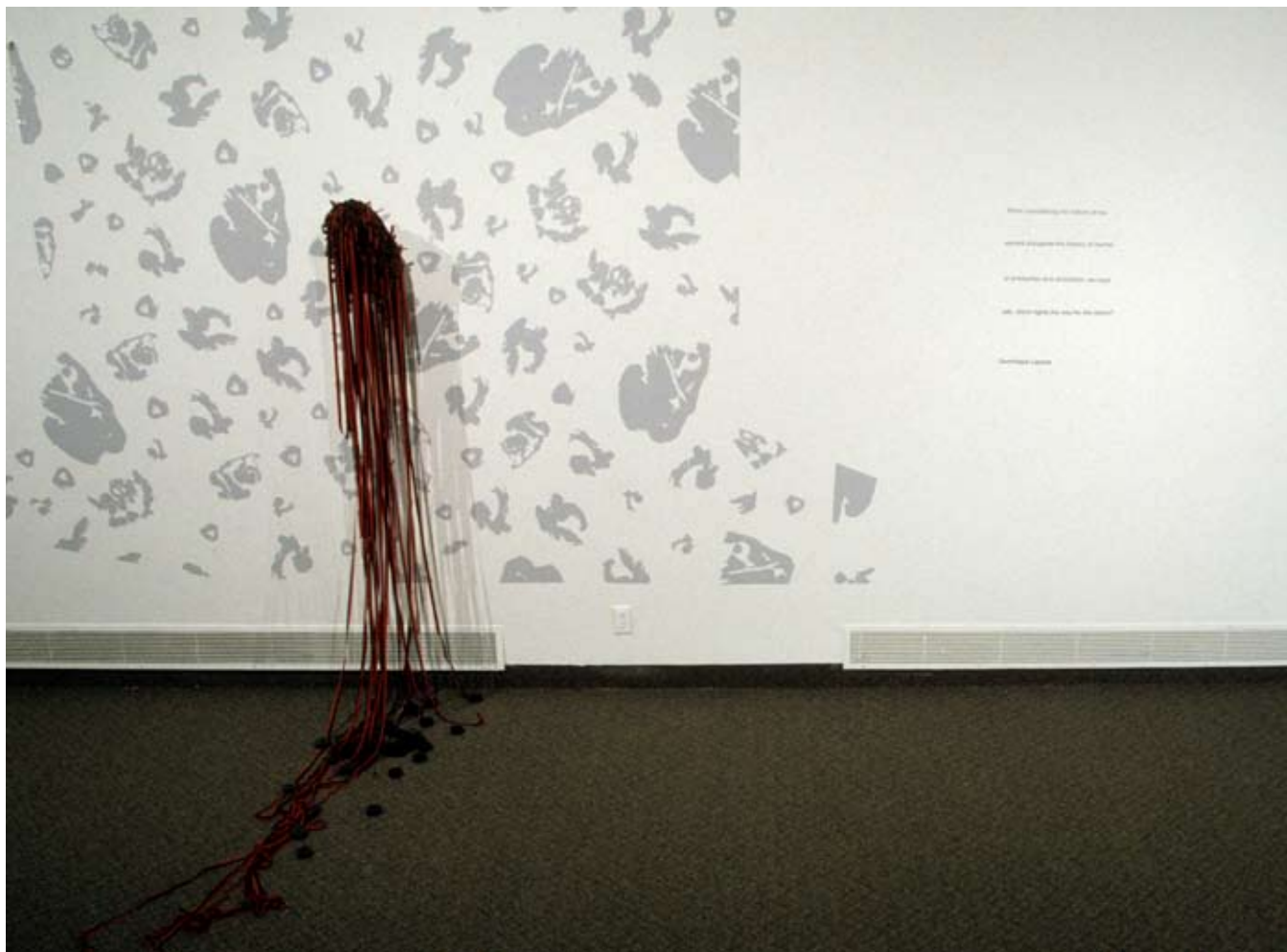
Saïd, Edward. « Bursts of Meaning » in *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard UP, Cambridge, 2002.

—. *Culture et Impérialisme*. Traduction Paul Chemla. Éditions Fayard-Le Monde diplomatique, Paris, 2000.

Wong, Rita. « Resounding Dissent in a Time and Space of Imperial Delirium ». Communication présentée au congrès sur Fred Wah, mai 2003.

¹ Pour une plus ample discussion sur le sujet, consulter le deuxième chapitre de *Culture et Impérialisme* d'Edward Saïd (« Jane Austen et l'Empire »).

² Renseignements tirés de la communication intitulée « Resounding Dissent in a Time and Space of Imperial Delirium », présentée au congrès sur Fred Wah en mai 2003.



Otra Manera de Contar: Deconstruyendo el (Neo) colonialismo con Kim Huynh

Shaobo Xie

Traducido por Mercedes Bátiz-Benét

Las instalaciones de Kim Huynh: *Fibre/Fibreur*, *Labor de Amor*, y *Amor Inglés*, se afirman irresistiblemente ante los espectadores como Otra manera de contar en un doble sentido de la frase. Por un lado encarnan una manera inovativa y artística de representar e interrogar a la historia, por otro, son creadas por un Otro étnico y racial, alguien que ha venido de un exterior subalterno y cuya recalcitrante Alteridad e intermediaridad generan una manera de ver verdaderamente diferencial y alternativa que a la vez perturba y enriquece a sus espectadores. ¿Pero qué es lo que nos cuentan? ¿Cuáles son los nuevos significados de estas obras? ¿Qué está siendo revelado diferencialmente aquí?

Para poder responder estas preguntas uno tiene que empezar hablando del ubicuo y omnipresente sombrero de copa que uno encuentra en las tres instalaciones. En *Fibre/Fibreur* una serie de sombreros blancos de copa desintegrados y desfigurados está colgada en medio de la galería, puesta sobre nueve fotos a lo ancho de la pared, un mural de caligrafía china mal escrita y un collage de signos de puntuación desfamilarizado y de signos topográficos en la otra pared. Lo que presenta *Labor de Amor* son dos murales grandes y un montón de fibra en el centro. Al lado derecho se encuentra un enorme sombrero de hierro con una foto grabada y una cinta de máquina de escribir tratando de crear el mapa del cerebro humano. Las imágenes de *Amor Inglés* muestran un ostentoso sombrero blanco mitad envuelto con rosas entrelazadas mientras que un hilo de perlas se descuelga hasta el suelo en contraste con tres fotografías. Cualquiera que contemple estas imágenes es, como nos sugiere la misma Huynh, convencido del significado de su trabajo y nadie se ira sin “un sentimiento incómodo de no haber entendido.” Si tomamos prestada una metáfora de Edgard Said al examinar la colección fotográfica de Jean Mohr en *Otra Manera de Contar*, en el libro de John Berger, el significado de las instalaciones de Huynh, “rompe con el flujo unilateral de interpretaciones como si fuera una piedra en el agua” y desafía a los espectadores a extender y unificar el evento percibido a otros eventos (“Ráfagas del Significado” 151). Ya sea en aislamiento o en conexión con otros objetos, el sombrero de copa parece estar inquietantemente indefinido en significado, provocando varias interpretaciones perpetuamente. Sabemos que el sombrero de copa, inventado en Inglaterra a mediados del siglo diecinueve, fue usado para reemplazar a las pelucas y por lo tanto era un símbolo de las clases alta y media así como del poder y el estatus que representaban. ¿Pero por que está presentado en este contexto con tan extraña, impropia e indeseable excesividad? ¿Cómo explicar su deslumbrante blancura? ¿Por qué un sombrero de hierro con fotografías grabadas y la impresión del mapa de un cerebro? ¿Qué insinúa la caligrafía china mal escrita en forma de sombrero hecho insignificante y dominado por el sombrero de hierro? Y el hilo de perlas, ¿está siendo arrancado del sombrero de copa o lo está envolviendo?

En verdad hay mucha incertidumbre y ambigüedad con respecto a las instalaciones de Huynh así como con



cualquier otra obra de arte, ya sea visual o verbal, y cualquier intento de cerrar su significación con una intervención privilegiada es perder su mediación insurreccionaria y contra-hegemónica que viene de su Alteridad perspectiva. Sin embargo es precisamente tal indeterminancia insurreccionaria la que paradójicamente les otorga una inconfundible e inequívoca deconstrucción o humor y punto de vista de protesta o disputa, y lo que esta siendo disputado y reconstruido es el colonialismo del pasado y del presente delineado por las configuraciones especiales de los sombreros de copa, las fotografías de mujeres de color trabajando en los campos de algodón, la cantidad de fibra, y los signos de puntuación accidentales. Afirmar esto no significa descartar, convenientemente, el significado múltiple de la obra de Huynh; más bien cualquier postura fértil sobre su interrogatorio del colonialismo, requiere atención a la multiplicidad y vacilación del trabajo, pues es desde aquí que surge su rigurosa fuerza crítica. Dar significado o darle un nuevo sentido fuera de la sintaxis del colonizador es el errante poder subalterno del Otro y la vacilación, como críticos como Derrida y Bhabha nos han enseñado, siempre pueden ser convertidos en un sitio de resistencia, un manantial de mediación contra-hegemónica; pero esto no presupone de ninguna manera que el celebrar la vacilación es incompatible con leer una obra de arte desde una determinada perspectiva. Dicho esto, uno podría tomar el trabajo de Huynh en tres niveles para trazar una crítica triple del colonialismo.

Una característica preeminente del trabajo de Huynh es su autoritario uso del espacio y de configuraciones espaciales para aludir a una historia de relaciones de poder entre

la metrópoli y la periferia. Lo que uno ve primero que nada es una relación de dominancia, inequidad y de explotación. La serie de sombreros de copa blancos colgados, hechos de fibras blancas en conexión con las fotos de mujeres de color trabajando en campos de algodón identificados geográficamente dice mucho acerca del contacto colonial entre el Occidente y el Resto del mundo. Si el sombrero de copa Inglés constituye históricamente un símbolo antiguo de la clase alta Europea y su poder y privilegios sociales, entonces la yuxtaposición de los sombreros y las fotos convence a los espectadores de inferir que tal poder y privilegios tienen mucho que ver con la explotación y dominación de poblaciones fuera del imperio. Este significativo contraste espacial entre el Occidente metropolitano y el No-Occidente periferal, desencadena memorias de la historia colonial del mundo. Lo que la obra de Huynh logra aquí es poner la historia de las poblaciones colonizadas en primer plano, la cual ha sido omitida deliberadamente en el discurso Euro-céntrico para establecer lo que Said llama un contra-punto, una contra-narrativa a las historias creadas y autorizadas por el Occidente en el cual el colonizado aparece “mudo o marginalmente presente o representado ideológicamente” (Said, *Cultura e Imperialismo* 66). La fotografía preocupante de las mujeres de color sudando en campos de algodón para producir las fibras usadas para hacer los sombreros de copa nos recuerda lo que se ha encontrado en narrativas literarias como las de *El Parque de Mansfield* de Jane Austen y *Grandes Esperanzas* de Charles Dickens en las cuales, como es sugerido en las instalaciones de Huynh, la vida privilegiada de las clases altas en la metrópoli depende de las ganancias obtenidas de la explotación de los colonizados.¹

Ningún espectador bien informado sobre *Labor de Amor* de Huynh se perdería de su sarcasmo. ¿Acaso “labor de amor” se refiere a las mujeres de color esforzándose en campos de algodón y por implicación a los colonizados del extranjero trabajando duro por amor al centro metropolitano o es que se refiere al centro metropolitano





que domina y explota su imperio por amor a sus poblaciones periféricas? Esto en verdad es falso en cualquiera de los dos casos; el gigantesco y horrendo sombrero de metal suspendido sobre un montón de fibras blancas y el mural de caligrafía china mal escrita sólo nos puede sugerir una relación de dominación e inequidad. El sombrero de metal con grabados fotográficos de varios espacios geográficos y el diseño del mapa del cerebro humano, cosido a mano con cinta de máquina de escribir, puede ser tomado como otra poderosa manera de desenmascarar al inglés o al colonizador europeo como calculador, agresivo, materialista y ambicioso, motivado por ambiciones económicas y territoriales, y capacitado por la tecnología moderna.

Se podría afirmar que lo que uno percibe aquí es tanto un mapa como un cerebro humano, y tal vez en este caso de distinción entre los dos ya no importa, pues un mapa de geografía imperial y un mapa de epistemología/ideología imperial pueden ser leídos como las dos caras de una misma moneda ya que los dos están al servicio del proyecto de expansión económica y territorial del colonizador, y los dos son parte esencial de la educación escolar en el centro metropolitano. Aquellos bien leídos en literatura Inglesa probablemente harán una conexión

entre las implicaciones del mapa en el sombrero metálico de Huynh y las implicaciones de la pasión del joven Marlon por leer mapas en *Heart of Darkness* de Conrad y la pena y vergüenza de Fanny cuando fue ridiculizada por sus primos por no poder leer un mapa en *El Parque de Mansfield* de Austen.

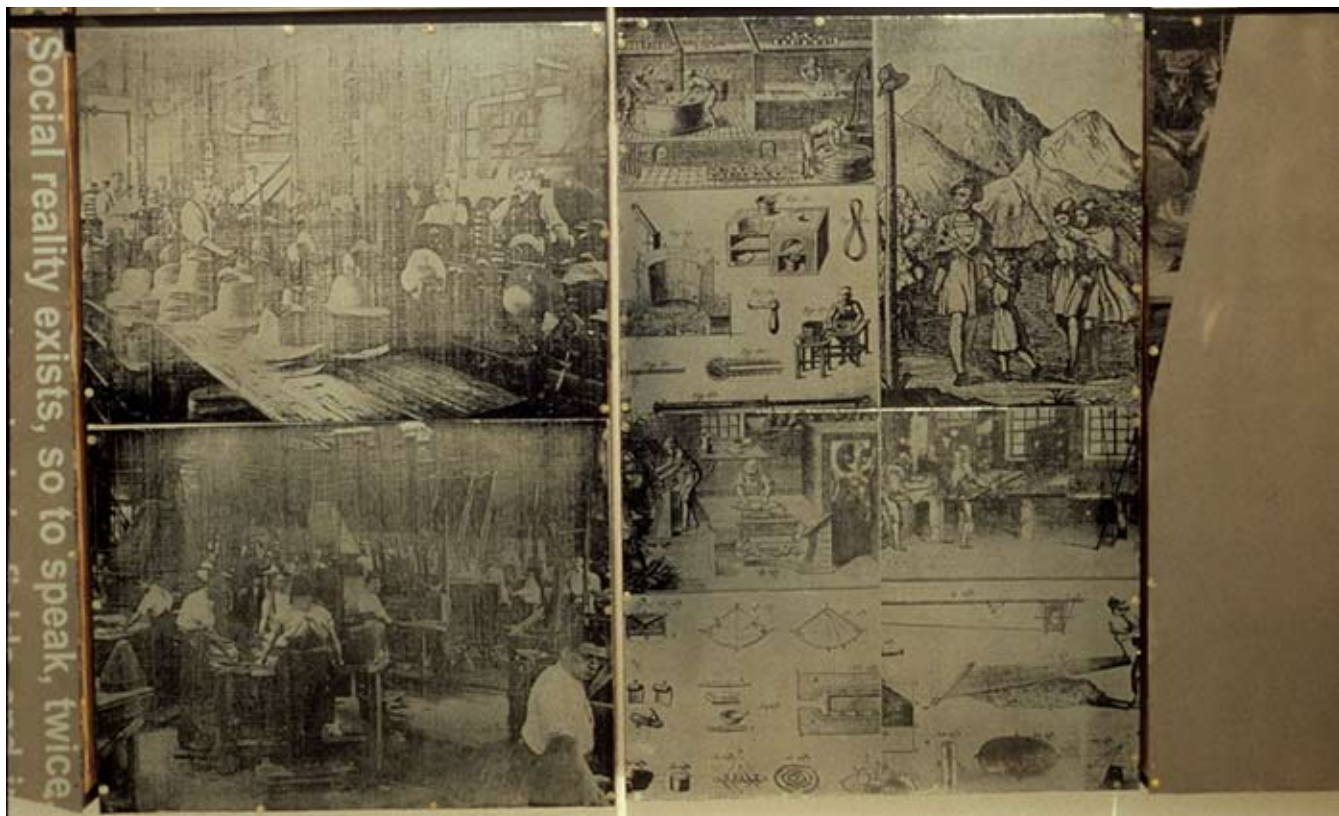
En las tres obras imaginativas, los mapas adquieren el estatus de símbolo de poder con un significado extraordinario. La geografía y la cartografía sin duda forman parte de la ciencia moderna, y su ausencia en países fuera de Occidente en el siglo XIX eran indudablemente algo de qué avergonzarse pero no se puede negar que la geografía y la cartografía desde sus principios en Europa han servido a los intereses de la sistemática expansión territorial y de dominancia política en el extranjero. En cuanto a la presencia sombría de la caligrafía china mal escrita hecha en forma de sombrero de copa, no solo nos sugiera la insignificancia e inferioridad de las culturas periferales y gente percibidos desde el punto de vista del centro metropolitano, si no que nos recuerda su violación y su colonización bajo el imperio Occidental. La caligrafía china sombreada puede tomarse también como una sombra del sombrero metálico y así no sólo implica que el primero es abrumado y dominado por el segundo, si no que también que el primero, construido por el Occidente, equivale a un poco más que una proyección de la voluntad de dominación y expansión del segundo. Es así que la relación de amor o afecto entre el colonizador y los colonizados es una mentira total. La mitología del amor y cuidado para con los colonizados puede que haya sido usada para dotar al imperialismo con una capa optimista como lo implica *Amor Inglés* de Huynh; mas por debajo de las historias fabricadas de amor altruista y preocupación por el colonizado





“incivilizado” está la cruda realidad del control de poder del blanco sobre la gente de color.

Si el colonialismo es el tema principal de las instalaciones de Huynh, los espectadores tienen que ir de su pasado a su fase presente. Si primero situamos las instalaciones en el presente de la globalización centrada en el Occidente, podemos ver claramente la continuidad entre pasado y presente, puesto que la imagen de mujeres de color trabajando en los campos de algodón nos recuerda a las mujeres de color de hoy trabajando tiempo extra sin ser pagadas adecuadamente en países tercermundistas en compañías de ropa y zapatos internacionales como Niké, Reebok, Adidas, Disney, JanSport y Wal-Mart. En segundo lugar, el sombrero de metal y sus diversos paneles y su parecido a un mundo interconectado a nivel global llevado acabo con la cinta entrecruzada, desplaza la atención de los espectadores del siglo XIX al presente, a la globalización del presente posmodernista. Las imágenes implicadas son de tecnología y estandarización posmodernista. Es en este segundo nivel de interpretación que uno puede reinterpretar la configuración del sombrero metálico, la caligrafía china mal escrita y la fibra en el contexto de la globalización o el neo-colonialismo de hoy. Aunque la relación entre el Occidente y el no-Occidente ha sido desplazada



del siglo XIX al siglo XXI, donde el poder y la dominación se ejecutan de varias maneras, ésta permanece intacta; es una relación entre colonizador y colonizado, o entre centro y periferia. Como Huynh escribió en una nota relacionada a *Labor de Amor*, “en el nombre del libre comercio y la globalización, muchas de las primeras potencias quieren ayudar a países tercermundistas a desarrollar su economía... y ...la situación [irónica] de la historia es que la cultura y la economía requieren de otra investigación del tema de la [globalización].” Lo que esta nueva investigación revela es un hecho desconcertante, como lo indican las notas de James Petras y Henry Veltmeyer, ...la expansión del flujo del capital y el comercio de productos básicos por medio de relaciones injustas en el período contemporáneo es una contaminación de las relaciones imperialistas del pasado. Los sujetos de la globalización -- los comerciantes principales, los inversionistas y los proveedores de servicios -- tienen intereses contrarios a los de los objetos de sus políticas -- los trabajadores, los campesinos, y los productores nacionales en los países elegidos... Por lo tanto, el concepto del imperialismo concuerda mejor con la realidad que el de la globalización (29-30).

Desde la inauguración de la globalización posmodernista a finales de los 80's, el Este y el Sureste de Asia han sido recolonizados como bases productoras manufactureras para toda clase de corporaciones transnacionales. En las numerosas fábricas establecidas por el TNC (Capital Transnacional) para fabricar ropa y zapatos

enviados al Occidente, mujeres mal pagadas entre los 16 y 25 años, son forzadas a trabajar turnos de 12 a 14 horas, siete días a la semana (Kwan 3). Después del 11 de septiembre del 2001, hubo una gran demanda de banderas estadounidenses y mujeres en China fueron reclutadas día y noche sin parar y con sueldos mínimos para cumplir con la demanda de banderas.² Situadas en este nuevo contexto de la geopolítica global, las mujeres de color de Huynh, trabajando en los campos de algodón hacen una metamorfosis hacia hombres y mujeres desdichados esforzándose en fábricas manufactureras del TNC. La presencia del montón de fibra acentúa el hecho de que el estatus del tercer mundo del pasado como proveedor de materia prima y trabajo, no ha cambiado.



Sería un tanto reduccionista nuestra interpretación si no nos encargáramos del aspecto cultural de la globalización implícitamente insistente en las instalaciones de Huynh. La relación desigual entre el abrumante sombrero de metal y la eclipsada caligrafía china mal escrita, bajo esta interpretación, parece provocar reflexiones acerca del imperialismo cultural bajo el cual culturas indígenas están siendo violadas, destruidas y amenazadas por productos básicos del Occidente y por cultura e ideología consumeristas. ¿Cuáles son las implicaciones de los signos o caracteres chinos mal escritos y contenidos dentro del sombrero de metal? ¿Cuál es la conexión entre su apariencia violada y el dominante sombrero metálico? La caligrafía china aquí, como un arte único de la escritura, puede ser tomado como un doble de la cultura tradicional china, y su aspecto quebrado, maleado, fragmentado y perturbado sugiere para las culturas indígenas una condición de existencia amenazada. La continuidad de la caligrafía con un agresivo e impresionante sombrero metálico llama atención al segundo como la cause de la violación del primero. La obra de Huynh le provoca aquí al espectador a tomar el sombrero de metal como un

símbolo de poder y preeminencia ejercido por el Occidente sobre el no-Occidente en la era de la globalización capitalista.

Lo que en este momento son evocadas, son las historias bien conocidas del Occidente como centro y su flujo global de productos básicos, finanzas, imágenes, valores e ideas. Como Fredric Jameson indica, la globalización es sinónima con la norte-americanización, y “la estandarización de la cultura global mientras que las culturas locales populares y tradicionales han sido expulsadas para abrirle campo a la televisión, música, comida, ropa y cine norteamericanos es “el corazón mismo de la globalización” (“Globalización” 51). Los productos

básicos norteamericanos están invadiendo todos los rincones del mundo; en algunas partes de África, el 90 por ciento de las películas están hechas en Hollywood, en Sudamérica el imperialismo cultural esta colonizando el subconsciente de las poblaciones indígenas, manipulando su psique para asegurar mercados para productos Occidentales. En China la invasión de Hollywood y de Blockbusters ha creado una crisis general en el cine nacional; y McDonald's, Pizza Hut, KFC, Coca-Cola, Starbucks, Rock-n-Roll, los cowboys norteamericanos, Hum-Phry, eminu, Polo, Adidas, Fendi, Jones New York, Ralph Lauren y otras marcas están apareciendo con asustante rapidez. En todo el mundo las culturas indígenas, sus costumbres y sistemas de valores tradicionales están siendo amenazadas, violadas, quebrantadas y mutiladas, sufriendo una crisis profunda bajo el impacto de la globalización/norte-americanización. Hasta ahora, 6,000 lenguas indígenas han desaparecido y existe un sentimiento general de que en muchos de los países (pre)colonizados, las situación empeora. Estos son algunos de los significados sugeridos en la obra de Huynh y su manera de contar como una Otra y como marginalizada minoría étnica.

Si lo que los centros de poder ven como natural, permanente y apropiado es siempre desenmascarado y ridiculizado por el Otro marginalizado como arbitrario, contingente y absurdo, esto es especialmente cierto en el trabajo de Huynh y su energía rigurosa y deconstructiva. No cabe duda que la grotesca extravagancia de los sombreros deformes (*Fibre/Fibreur*) tiene un efecto desestabilizador inquietante y devastador. ¿Pero qué es lo que está siendo desestabilizado y arruinado? ¿Cuál es el significado sugerido del sombrero falso blanco, siendo cubierto con una capa de rosas o tal vez éstas están siendo arrancadas (*Amor Inglés*)? ¿Por qué nos presenta el artista un mural de signos de puntuación imposibles y tipografías que no pertenecen a ningún alfabeto (*Fibre/Fibreur*)? ¿Acaso la barra horizontal es un signo numérico chino “一” (uno) o un guión en inglés o un signo de menos en las matemáticas? ¿El gran punto enmarcado en el cuadro, es acaso un punto en el idioma inglés o una alusión a la bandera japonesa? ¿Cómo es que uno puede decidir si lo que parece una cruz sea en realidad un signo de más? ¿Qué es lo que designa el signo de ecuación con dos puntos raros? Nos recuerda un sin fin de signos a la vez y a la vez no se identifica con ninguno. ¿Cómo tomar lo que parece el signo de porcentaje con dos puntos diferentes? Lo que puede ser tomado como un grotesco signo de división también se parece a un busto humano. ¿Es que la frase repetida “no me olvides” (también el nombre de una flor en el idioma inglés que designa el acto simbólico de pedir no ser olvidado/a) advierte a los espectadores a no olvidar lo que están viendo, esos perturbantes y confusos signos o a no olvidar la experiencia traumática del Otro exiliado de un orden simbólico a otro?





¿Acaso el perro amenazador como guardián nos avisa de la consecuencia de la trasgresión o de olvidar? Hay demasiada incertidumbre; ninguno de los signos de puntuación o imágenes son idénticas a si mismas, y lo que determina su identidad es el contexto y las relaciones diferenciales. El signo es arbitrario o culturalmente determinado y la relación del significante y significado es sólo una cuestión de convención o contexto. No hay un sistema preexistente de conceptos o ideas anterior al lenguaje y diferentes culturas rompen el mundo fenomenológico en maneras distintas.

Si los conceptos y los hábitos del pensamiento son particulares a una determinada cultura, y si no existe un valor o significado universal, entonces es seguro que sea lo que se haya afirmado o impuesto como universal es en realidad una particularidad artificial y que el historicismo Occidental es sólo una mitología blanca. El colonialismo Occidental del pasado y del presente es predicado en la validez universal imaginada de los sistemas del pensamiento y las prácticas socio-culturales de Occidente. Sus invasiones económicas y territoriales, respaldadas por sus hegemonías tecnológicas y militares, siempre han sido interpretadas como motivadas por deseos filantrópicos de civilizar lo primitivo, de mostrar “los beneficios de las culturas Occidentales” (JanMohamed 62).

El desarme del colonialismo como ridículo, absurdo, salvaje e hipócrita puede uno argumentar, encuentra mejor figuración en las instalaciones de Huynh, particularmente en aquellos deformes, fragmentados, grotescos y deslumbrantes sombreros de copa. Éstos otorgan al espectador un inquieto sentido de irrealidad, un sentido de algo hecho de mentiras enrevesadas. Es significativo que los sombreros de copa, desintegrados, defamiliarizados, desacrados, colgados del techo, son enfrentados con una copia de un sombrero real, usable y digno. Esta yuxtaposición parece decir que los sombreros en dos condiciones distintas son en realidad la misma cosa vista desde ángulos diferentes y desde distintos momentos en la historia. Si es que el sombrero de copa, simbólico de las clases altas y del poder imperial de Occidente, representa al colonialismo europeo y a su mitología blanca, es ahora totalmente despojado de su dignidad, de su poder, propiedad, arrogancia, y de su aura de supremacía blanca; y lo que queda del colonialismo, según el trabajo de Huynh, es algo sin gracia, feo, excesivo, sin sentido y sin forma y encanto de lo blanco. De la misma manera, el sombrero de copa en *Amor Inglés*, ya sea escarapelándose o vistiéndose con un hilo de rosas, es ridiculizado, reconstruido y convertido en algo desconfiable, de no fiar. Hay también dos perspectivas y modos de existencia: en una de las fotos, un montón de sombreros se suspenden sobre las mujeres de color trabajando en campos de algodón, lo cual nos recuerda las relaciones de poder entre la metrópoli imperial y la periferia colonizada, y a los días de tales

relaciones promulgados a la fuerza, tolerados e incuestionables. En una aguda contra-distinción, el sombrero mitad desenmascarado y desfigurado, enseñando su capa de rosas y suspendido en el aire, trae una alegoría de colonialismo cuestionado, aborrecido, despojado de su bella retórica y reducido a su repelente y cruda realidad.

Theodor Adorno nos enseña en *Teoría Estética* que “para que una obra de arte pueda en verdad ser pura y totalmente una obra de arte, ésta tiene que ser mucho más que una obra de arte” (6). Las instalaciones de Huynh estallan con innovación artística y con significado formalizado; representan objetos, relaciones y eventos desde la perspectiva de Otras marginalidades sociales, la perspectiva de los que viven entre dos mundos, moviéndose día con día con memorias inolvidables de la experiencia vivida del colonialismo y la colonización en varias maneras tanto declaradas como encubiertas. Son pura y totalmente obras de arte porque son mucho más que obras de arte, ya que siempre desafían a los espectadores a desaprender sus puntos de vista y a hacer un puente entre el mundo real y el mundo del arte. Estas instalaciones vibran con un llamado histórico inolvidable de no-me-olvides; inculcan una añoranza por justicia y un sentido de responsabilidad para todo aquél que es “víctima de las opresiones del imperialismo capitalista” (Derrida xix).

Departamento de Inglés
Universidad de Calgary

Notas

¹

²Esta información fue recopilada del ensayo de Rita Wong, “Estruendosa Desconformidad en un Tiempo y Espacio de Deliro Imperial,” presentado en la conferencia Fred Wah en Mayo del 2003.

Para más teorías sobre este punto, véase Edward Said, *Cultura e Imperialismo*, 80-97.





Referencias

- Adorno, Theodora W. *Teoría Estética*. Traducción de R. Hullot-Kentor. Miniápolis: U of Minnesota P, 1998.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Traducción de Peggy Kamuf. Nueva York: Routledge, 1994.
- Jameson, Fredric. "La Globalización y Estrategia Política," *New Left Review* 4 Julio-Agosto (2000): 49-68.
- JanMohamed, Abdul. "La Economía de la Alegoría Manicheana: La Función de la Diferencia Racial en la Literatura Colonialista." *Critical Inquiry* 12 (1985): 59-87.
- Kwan, Alice. "Entrevista con Alice Kwan." 26 de Junio del 2003
<multinationalmonitor.org/mm2000/00may/interview.html>.
- Petras, James y Henry Veltmeyer. *Globalización Desenmascarada*. Halifax: Fernword Books, 2001.
- Said, Edward. "Ráfagas de Significado." *Reflexiones sobre el Exilio y Otros Ensayos*. Cambridge: Harvard UP, 2002.
- . *Cultura e Imperialismo*. Nueva York: Vintage, 1994.
- Wong, Rita. "Estruendosa Desconformidad en un Tiempo y Espacio de Delirio Imperial." Presentado en la Conferencia Fred Wah en Mayo del 2003.



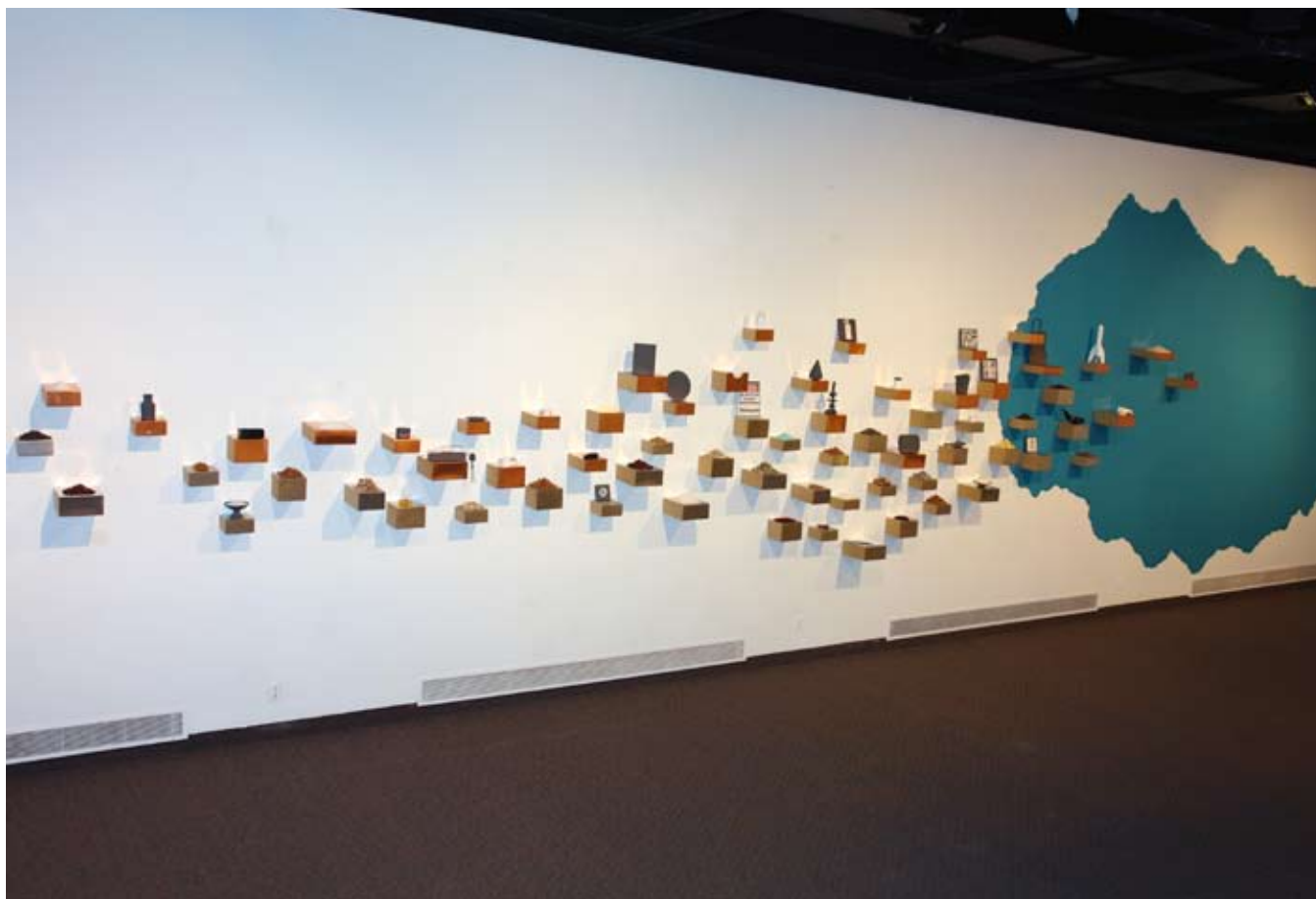
Images and artworks on pages 105-117 are from the art installation *On Pacific Ocean*,
Mixed media installation, 2006-2007
450 square foot wall
zinc and copper supports
objects from chemistry and biology labs
Chinese dry plums, pumpkin seeds, orange peel, dry olives and olive seed

Les images et l'art travaillent des pages 105-117 sont de l'installation d'art *On Pacific Ocean*
A mélange de l'installation de médias, 2006-2007
mur des 450 pieds carrés
zinc et cuivre soutiennent
objets des laboratoires de chimie et biologie
des prunes séchées de Chine, les semences de citrouille, la peau orange, des olives séchées et des olives
ensemencent

Las imágenes y trabajo de las páginas 105 a las 117 son de la instalación de arte *On Pacific Ocean*
Instalación de Medios Mixtos, 2006-2007
pared de 450 pies cuadrados
soportes de zinc y cobre
objetos de laboratorios de química y biología
ciruelas secas chinas, semillas de calabaza, cáscara de naranja, aceitunas secas y semillas de aceituna

On Pacific Ocean

2006 - 2007





On Pacific Ocean

Joni Low

In an age of geopolitics, water is no less neutral than the land that is bordered, fought over, claimed and reclaimed. Living on the West coast, I am too often romanced by the endless sight of it, meeting the blue of the mountains on the horizon, to consider its continual risk of commodification, the endangerment of its species, the power and significance attached to this resource, and the extent of what's at stake.

This is a time when very few natural resources are spared the fate of a commodity, and the ocean is no exception. New York writer James Ridgeway observes how, "as time goes on and both science and globalization advance, the list of commodities grows...things that were free, unlimited, or beyond the pale of human commerce – have become commodities today. Continental ocean shelves are being divided up and distributed out for fish farms, fishing rights and minerals. In the United States, the ocean is slowly being privatized, justified by the need for oil drilling and in the interests of 'national security'. The situation is less commercialized on Canada's West coast: the federal government has extended a 1972 moratorium on offshore oil and gas drilling, and has conducted scientific and public research while engaging with coastal communities on these issues. However, the Liberal B.C. government is advocating oil and gas exploration on the coast of the Pacific Ocean by 2010. This is scary, but not very surprising.

Pacific Ocean, Kim Huynh's simulacra of these contested waters, is a complex interaction of personal and social signifiers. The central materials of the installation – copper and salt – are loaded with potential and historical meaning. Copper shelves, scattered on the wall to form the contours of the Pacific coast, are piled high with a mix of coarse salts and various commodities: bulky, salt-encrusted equipment used for marine research and the exploitation of natural resources, and heaps of dried seeds and salted, preserved orange peels. Traditionally used for Chinese medicine, these dried goods have also preserved her childhood memories (*her father was an herbalist; they used to put them under the bed or out in the sun to dry, and they would dust them off before storing them*). These stories reference simpler times and the more frugal acts of use, saving, preservation. Over time she has re-enacted these rituals, accumulating these exhausted remnants while not really understanding why.





Salt has long been valued for its ability to preserve foods – particularly vegetables, fish and meat. In developing countries, it is still widely used for these purposes. In developed countries, the majority of salt produced is used for industry: the manufacturing of chlorine and caustic sodas, soap, rocket fuels, and agricultural chemicals. Approximately 20% is used for the de-icing of roads, with less than 3% going to home consumption.

Copper is one of the earliest metals people used for making tools, sculpture, plumbing pipes, roofing, and domestic articles. Ridgeway points out how “its more recent history and current history are closely tied to electricity”. Copper has been the conduit, the ‘metal of the electric age’, a commodity that has supported the Industrial Revolution and human progress; it has also been embroiled in political power struggles and manipulative market controls.

Copper and salt, each fraught with complex social and cultural histories, and contrasting values in first and third world nations, are both widely used commodities. In *Pacific Ocean*, they are brought into close contact, one corroding the other in an effacement of their identities as commodities.

The contact point of copper with salt might symbolize a disintegration of their historical burdens, or a foreshadowing of our environmental demise. Both the process and outcome of the installation are discomfitingly inconclusive. One might imagine a dramatic climax, of shelves collapsing, while the contents cascade onto the floor in the middle of the night and set off the motion sensor in the gallery. Or perhaps there will be the tiniest of changes – slight discolorations on the shiny amber surface, the smallest variation in texture and imprint. The stability of a known ending is curiously absent.

What is stability, really? Again Kim Huynh tests our modern complacencies, our expectation for answers, rendering everyday materials slightly absurd in an unexpected manner. Her visual language requires an active participation on the part of the viewer, similar to the ways a foreigner or new immigrant may translate the new system of thoughts and languages they find themselves surrounded by. The estranged approach to society is a positioning that micro-historian Carlo Ginzburg sees as detached, critical – an alternative perception of that which is usually concealed by habit and convention. “Estrangement seems a good antidote to a risk we all face: that of taking the world, and ourselves, for granted.” It’s time we re-acquaint ourselves with the world and with the knowledge of the past, but on our own terms, with our own minds. While will and imagination may be limitless, renewable resources, time, in this situation, is scarce.

De l'Océan Pacifique

Joni Low

traduit par Claire Huot

À l'ère géopolitique, l'eau n'est pas plus neutre que la terre qui la borde : elle est tout aussi disputée, revendiquée et reconquise. Vivant sur la Côte Ouest, je suis trop souvent charmée par la vue de son étendue qui s'unit au bleu des montagnes à l'horizon, pour songer au risque constant de sa marchandisation, à la menace de sa disparition, au pouvoir et à la signification qui lui sont rattachés et à l'ampleur des enjeux.

Nous vivons à une époque où très peu de ressources naturelles échappent à la marchandisation et l'océan n'y fait pas exception. L'écrivain new-yorkais James Ridgeway constate qu'« au fil du temps, avec l'avancement de la science et de la mondialisation, la liste des marchandises croît... les choses qui étaient gratuites, illimitées ou impensables comme produits commerciaux—sont devenues des marchandises. Les plateaux continentaux sont en train d'être divisés et distribués pour la pisciculture, le droit de pêche et les minéraux. Aux États-Unis, l'océan est lentement en voie de privatisation, ce que l'on justifie par la nécessité du forage pétrolier et pour les intérêts de la 'sécurité nationale.' » La côte ouest du Canada est moins commercialisée: le gouvernement fédéral a prolongé un moratoire de 1972 sur la prospection pétrolière et de gaz naturel en mer et a effectué des recherches scientifiques et publiques tout en dialoguant là-dessus avec les communautés côtières. Cependant, le gouvernement libéral de la Colombie-Britannique préconise l'exploration de pétrole et de gaz sur la côte de l'Océan Pacifique à partir de 2010. Ceci est alarmant mais non surprenant.



L'œuvre de Kim Huynh, Océan Pacifique (Pacific Ocean), est une interaction complexe de signifiants personnels et sociaux qui constituent des simulacres de ces eaux contestées. Les matériaux principaux de l'installation —le cuivre et le sel—sont chargés de significations historiques et potentielles. Des « plateaux » en cuivre sont répartis sur le mur pour former les contours de la côte Pacifique; ils présentent des amoncellements de sels bruts avec des objets variés tels que de l'équipement encombrant et incrusté de sel pour la recherche marine et l'exploitation de ressources naturelles. Il y a encore des amas d'écorces d'oranges salées et de graines séchées. Utilisées en médecine



traditionnelle chinoise, ces denrées sèches ont également gardé en stock les souvenirs d'enfance de Huynh (son père était herboriste; on les mettait sous le lit ou au soleil pour le séchage

et ensuite, une fois époussetées, on les entreposait.) Ces histoires font référence à des temps plus simples et à des gestes plus frugaux d'usage, de sauvegarde et de conservation. Au fil des ans, Huynh a rejoué ces rituels, accumulant ces restes épuisés tout en ne comprenant pas vraiment pourquoi.

Le sel est depuis longtemps valorisé pour sa capacité de conserver les aliments —en particulier les légumes, poissons et viandes. Dans les pays en voie de développement, il continue à être utilisé à cette fin. Dans les pays développés, la majeure partie du sel produit sert à l'industrie : à la confection de chlore et de soude caustique, de savon, de carburant pour fusées et de produits agrochimiques. Environ 20% est utilisé pour dégivrer les routes, avec moins de 3% allant à la consommation domestique.

Le cuivre est un des premiers métaux utilisés par les humains pour faire des outils, de la sculpture, des tuyaux de plomberie, de la toiture et des articles domestiques. Ridgeway souligne que « son histoire récente et courante est intimement liée à l'électricité. » Le cuivre a été le conduit par excellence, le « métal de l'ère électrique » qui a soutenu la Révolution industrielle et le progrès humain; il a aussi été mêlé aux luttes politiques et aux manipulations du marché.

Le sel et le cuivre, chacun sous l'emprise d'histoires sociales et culturelles complexes ainsi que de

valeurs opposées dans les pays du premier et du tiers- monde, sont tous deux des marchandises d'usage généralisé. Dans Océan Pacifique, ils sont mis en contact intime, l'un corrodant l'autre et effaçant ainsi l'identité de chacun en tant que marchandise.

Le point de contact du cuivre avec le sel pourrait symboliser une désintégration de leur poids historique ou encore une préfiguration de leur fin environnementale. Le processus, comme le résultat de l'installation, sont sans conclusion rassurante. On pourrait imaginer un moment dramatique où, au milieu de la nuit, les plateaux s'effondreraient et leurs contenus se déverseraient sur le plancher ce qui déclencherait le détecteur de mouvement de la galerie. Ou peut-être n'y aura-t-il que de minuscules changements –de vagues décolorations sur la brillante surface ambrée, une infime variation de texture et d'empreinte. La certitude d'une fin connue est curieusement absente.

Qu'est-ce que la stabilité, en fin de compte? Ici encore Kim Huynh met à l'épreuve notre complaisance et notre attente de réponses claires en transformant de façon inattendue les matériaux d'usage quotidien qui deviennent ainsi un peu absurdes. Son langage visuel requiert une participation active de la part du spectateur, semblable à la façon dont un étranger ou nouvel immigrant traduirait un nouveau système de pensée et de langue dans lequel il se retrouverait. Le micro-historien Carlo Ginzburg considère qu'une approche défamiliarisée face à la société est un positionnement détaché, critique –une perception alternative de ce qui est habituellement caché par l'habitude et les conventions : « La défamiliarisation semble un bon antidote au risque qui nous confronte tous: celui de considérer le monde, et nous-mêmes, comme acquis. » Il est temps que nous renouions avec le monde et avec la connaissance du passé, mais selon nos propres termes, avec notre intelligence. La volonté et l'imagination ont beau être des ressources renouvelables et illimitées, le temps, en l'occurrence, se fait rare.





Sobre Océano Pacífico

por Joni Low

traducido por Mercedes Bátiz-Benét

En la era de la geopolítica, el agua no es menos neutral que la tierra que es lindada, peleada, clamada y reclamada. Viviendo en la costa occidental soy cortejada muy a menudo por su interminable vista del agua, encontrándose con el azul de las montañas en el horizonte para tomar en cuenta su continuo riesgo de commodificación, el poner en peligro su especie, el poder e importancia unidos a este recurso, y el alcance de lo que está en juego.

Este es un momento donde a muy pocos recursos naturales se les ahorra el destino de producto y el océano no es ninguna excepción. El escritor neoyorquino James Ridgeway, comenta como “a medida que pasa el tiempo y la ciencia y la globalización avanzan, la lista de mercancía crece... cosas que eran gratis, sin límites o fuera del alcance del comercio humano, hoy se han vuelto mercancía. Las plataformas continentales del océano están siendo divididas y distribuidas para viveros de peces, derechos de pesca y de minerales. En los Estados Unidos el océano esta siendo privatizado lentamente, justificado por la necesidad de la excavación petrolera y por el interés de la ‘seguridad nacional.’ La situación en la costa occidental de Canadá es menos comercializada: el gobierno federal ha extendido una moratoria de 1972 sobre excavación petrolera en mar abierto y de gases, y ha realizado estudios públicos y científicos mientras que entabla relación con las comunidades costeras sobre estos temas. Sin embargo, el gobierno liberal de B.C. está abogando por la exploración de petróleo y gas en la costa del Océano Pacífico para el 2010. Esto es alarmante pero no muy sorprendente.

Océano Pacífico, el simulacro de estas aguas tan peleadas de Kim Huynh es una compleja interacción de significantes personales y sociales. Los materiales centrales de la instalación, cobre y sal, están cargados de potencial y de significado histórico. Estantes de cobre, dispersos sobre la pared para formar el contorno de la costa del Pacífico, son apilados a gran altura con una mezcla de sales de grano grueso y otros productos: equipo de investigación y explotación marina, voluminoso e incrustado de sal, montones de semillas secas y saladas, y cáscaras de naranja secas. Tradicionalmente usadas por la medicina china, estos productos secos han





preservado también las memorias de la niñez de Huynh (su padre era herbolario y les solían poner debajo de la cama o afuera a secar al sol, y las desempolvaban antes de guardarlas). Estas historias hacen referencia a tiempos más sencillos y a actos más frugales de uso, de guardado y de preservación. A través del tiempo ella ha reconstruido estos rituales, acumulado estos agotados vestigios sin haber entendido el porqué.

Por mucho tiempo la sal ha sido valorada por su habilidad de preservar alimentos, particularmente vegetales, carne y pescado. En países en vías de desarrollo ésta es usada para estos fines muy a menudo. En países desarrollados la mayoría de la sal producida es usada para la industria en la fabricación de cloro, de sodas cáusticas, jabón, combustible para cohetes, y en químicos para la agricultura. Aproximadamente el 20% es usada para deshelar las calles y carreteras, con menos del 3% para el consumo humano.

El cobre es uno de los primeros metales que la gente usó para hacer herramientas, esculturas, tubos, techos y artículos domésticos. Ridgeway señala como “su historia más reciente y la actual están estrechamente ligadas a la electricidad.” El cobre ha sido el conducto, el ‘metal de la era eléctrica,’ una materia prima que ha apoyado a la Revolución Industrial y al progreso humano y ha sido también envuelto en luchas de poder político y controles manipuladores del mercado.

El cobre y la sal, cada uno cargado de complejas historias sociales y culturales, y de valores contrastantes de las naciones del primer y tercer mundo, son ampliamente usados como productos. En Océano Pacífico son llevados a un contacto cercano, cada uno corroyendo al otro en un borrar de sus identidades como productos.

El punto de contacto entre el cobre y la sal pueden simbolizar una desintegración de las cargas históricas o un presagiar de nuestro fin en el medio ambiente. Tanto el proceso como el resultado de la instalación son inquietantemente inconclusos. Uno podría imaginar un



clímax dramático de estantes cayéndose, mientras que el contenido cae en cascada al suelo de la galería. O tal vez habrá solo cambios diminutos –una ligera decoloración en la superficie brillante de ámbar, la más pequeña variación en textura y grabado. La estabilidad de un final conocido está curiosamente ausente.

¿Qué es la estabilidad en realidad? Kim Huynh vuelve a examinar nuestras autocomplacencias modernas, nuestra expectación por respuestas, interpretando absurdamente a materiales de uso cotidiano de una manera inesperada. Su lenguaje visual requiere una participación activa de parte del observador, similar a la manera en que un extranjero o nuevo emigrante podría traducir el nuevo sistema de ideas y lenguajes en donde se encuentra. El enfoque alejado de la sociedad es una posición que el micro-historiador Carlo Ginzburg ve como distante y un tanto crítica –una percepción alternativa de la cual es usualmente velada por hábito y convención. “El distanciamiento parece ser un buen antídoto a un riesgo que todos enfrentamos: el dar por sentado al mundo y a nosotros mismos.” Ya es tiempo de re-introducirnos al mundo con la sabiduría del pasado en nuestros propios términos y con nuestras propias mentes. Mientras que la voluntad e imaginación son recursos renovables sin límites, el tiempo, en esta situación, es escaso.







Corinna Ghaznavi is an independent curator and freelance critic. Her writing has appeared in numerous national and international art publications and she is a regular contributor to *Canadian Art*, *Parachute* and *ESPACE*. Her most recent catalogue essay was written for *Gathering Shades: Catherine Heard and Ed Pien*. Curated at the MOCCA by David Liss. Recent curatorial projects include *Tekeningen 3*, a Canadian-Dutch drawing exhibition in the the Hague, Netherlands and *Happy Valley* with David Acheson and Lorna Mills opening in October at the Walter Phillips Gallery in Banff, Alberta.

Corinna Ghaznavi est commissaire et critique d'art indépendante. Ses écrits ont paru dans de nombreuses publications à l'échelle nationale et internationale, et elle collabore régulièrement aux revues *Canadian Art*, *Parachute* et *Espace*. Parmi ses projets de commissariat récents, elle compte *Tekeningen III*, une exposition canado-hollandaise autour du dessin tenue à La Haye, aux Pays-Bas, ainsi que *Happy Valley*, en collaboration avec David Acheson et Lorna Mills, à la galerie Walter Phillips à Banff, en Alberta.

Corinna Ghaznavi es curadora y crítica independiente. Su trabajo ha aparecido en numerosas publicaciones nacionales e internacionales y es también contribuyente de *Canadian Art*, *Parachute* y *ESPACE*. Su ensayo de catálogo más reciente fue escrito para *Gathering Shades: Catherine Heard and Ed Pien*, curado en el MOCCA por David Liss. Proyectos curados recientes incluyen *Tekeningen 3*, una exhibición de dibujos canadienses-daneses en el Hague, Holanda y *Happy Valley* con David Acheson y Lorna Mills el cual abrirá en octubre en la galería Walter Phillips en Banff, Alberta.



Kim Huynh is a Studio Art Professor at the University of Calgary. In the last twelve years, her work has focused on languages and their authority as well as issues of multiculturalism and hybrid identity. Huynh has exhibited widely across Canada in solo and group exhibitions. Her works are held in numerous public collections, including: Canada Council for the Arts' Print and Drawing collection, University of Alberta, University of Calgary, University of Guelph, University of Jaipur (India), Shanghai Art Museum (China), Graphic Art Museum Lubin (Poland), Dawson College, Alberta Printmakers' Society, Asian Heritage Foundation and Banff Center for the Arts.

Kim Huynh est professeur au département de Studio Art (arts appliqués) à l'Université de Calgary. Au cours des douze dernières années, ses travaux se sont penchés sur l'autorité des langues ainsi que sur les enjeux entourant le multiculturalisme et les identités hybrides. Ils ont été exposés à travers le pays dans de nombreuses expositions de groupe ou individuelles. Par ailleurs, ses œuvres font partie de plusieurs collections publiques, dont : la collection de gravures du Conseil des Arts du Canada, l'Université d'Alberta, l'Université de Calgary, l'Université de Guelph, l'Université de Jaipur (Inde), le Shanghai Art Museum (Chine), le Musée d'art graphique de Lubin (Pologne), le Collège Dawson, la Alberta Printmakers' Society, la Asian Heritage Foundation et le Banff Center for the Arts.

Kim Huynh es profesora de Arte Estudio en la Universidad de Calgary. En los últimos doce años su trabajo se ha enfocado en lenguajes y en su autoridad, así como en temas de multiculturalismo e identidad híbridas. Huynh ha exhibido extensamente por todo Canadá tanto individualmente como en grupo. Sus obras han sido expuestas en numerosas colecciones públicas las cuales incluyen la colección de dibujo y grabado de el Consejo Canadiense para las Artes, la Universidad de Alberta, la Universidad de Calgary, la Universidad de Guelph, la Universidad de Jaipur (India), el Museo de Arte en Shanghai (China), el Museo de Arte Grafico de Lubin (Polonia), el Colegio de Dawson, la Sociedad de Grabado de Alberta, la Fundación del Patrimonio Asiático, y el Centro para las Artes de Banff.

Ayesha Hameed is a Doctoral Candidate in the graduate program in Social and Political Thought at York University and an editorial board member of Fuse Magazine. She was a participant in the summer 2004 thematic residency at the Banff Center for the Arts entitled "Intra nation: Conflict, Struggles, Negotiations" and in 2003 attended the School for Criticism and Theory at Cornell University. Her dissertation looks at new media work that references the Middle Passage in an effort to understand how different media 'write' history. Her main focus is the "unrecordable" histories that have been silenced with the development of modernity and capitalism, and the ethical possibilities that hypertext contains to stage those silences while avoiding speaking them. Her work has appeared in Fuse Magazine and in *Culture and the State : Landscape & Ecology*, edited by James Gifford & Gabrielle Zezulka-Mailloux (2004), and is forthcoming in *West Coast Line and Public*. Ayesha lives in Montreal where she is currently developing her dissertation in Flash entitled "sea/myth/build."

Ayesha Hameed est candidate au doctorat en pensée sociale et politique à l'Université York; elle est également membre du comité éditorial de la revue *Fuse Magazine*. En 2003, elle a suivi des études au School of Criticism and Theory de la Cornell University et l'année suivante, elle prenait part à une résidence thématique intitulée « Intra nation : Conflict, Struggles, Negotiations » au Banff Center for the Arts. Dans le cadre de ses recherches doctorales, Hameed s'intéresse aux œuvres d'art médiatiques qui traitent du Passage du Milieu afin de mieux comprendre la représentation de l'histoire dans les médias. Elle s'intéresse plus particulièrement aux histoires « non inscrites » reléguées au silence par la modernité et le capitalisme, ainsi qu'aux possibilités éthiques de l'hypertextualité, qui permet de mettre ces silences en scène sans les mettre en paroles. Ses écrits ont paru dans la revue *Fuse*, dans le recueil *Culture and the State : Landscape & Ecology*, sous la supervision éditoriale de James Gifford et Gabrielle Zezulka-Mailloux (2004), ainsi que dans l'ouvrage *West Coast Line and Public* (à paraître). Ayesha Hameed vit à Montréal où elle prépare sa thèse intitulée « sea/myth/build » en programmation Flash.

Ayesha Hameed es candidata doctoral en el programa de estudios de postgrado en Pensamiento Social y Político en la Universidad de York (York University) y es miembro del consejo de administración de la revista *Fuse*. En el verano del 2004 ella participó en una residencia temática en el Centro para las Artes de Banff titulado "Intranation: Conflict, Struggles, Negotiations" ("Internación: Conflicto, Luchas, Negociaciones,") y en el 2003 asistió a la Escuela de Teoría y Crítica en la universidad Cornell. Su tesis doctoral se enfoca en trabajos hechos con nuevos medios que aluden al Pasaje Medio en un esfuerzo para entender como diferentes medios "escriben" la historia. Su mayor enfoque es en las "in gravables" historias que han sido silenciadas con el desarrollo de la modernidad y el capitalismo; y con las posibilidades éticas que el hipertexto reprime para lograr esos silencios mientras que evade hablarlos. Su trabajo ha salido en la revista *Fuse*, en *Cultura y el Estado: Paisaje y Ecología*, editado por James Gifford y Gabrielle Zezulka-Mailloux (2004), y próximamente en *Línea y Público de Occidente*. Ayesha vive en Montréal donde ahora desarrolla su tesis en Flash titulada "mar/mito/construir."

Quyen Hoang is currently an Art Curator at the Calgary Glenbow Museum. Her curatorial practice has emphasized artist and community collaboration and involvement in the curatorial process, as evidenced by such exhibitions as *Foreign and Familiar: Reconsidering the Everyday*, which examined the visions of five first-generation Asian-Canadian artists; *Honouring Tradition: Reframing Native Art*, an exhibition that explores the complexity of aboriginal art; and *Tracing History: Presenting the Unpresentable* where four artists were invited to explore the Glenbow's collections and create new works based on their own interests and connections. She holds a Master's Degree in Art History from Concordia University (Montreal) where she focused on issues of representation.

Quyen Hoang occupe actuellement le poste de conservatrice au Glenbow Museum à Calgary. En tant que commissaire d'exposition, elle cherche à établir des rapprochements entre les artistes et leur collectivité ainsi qu'à donner aux membres de la communauté l'occasion de s'impliquer dans le processus de commissariat. Dans cette perspective, elle a mis sur pied des expositions telles *Foreign and Familiar: Reconsidering the Everyday*, qui mettait de l'avant les points de vue de cinq artistes sino-canadiens de première génération; *Honouring Tradition: Reframing Native Art*, autour de la complexité de l'art autochtone; ainsi que *Tracing History: Presenting the Unpresentable* où quatre artistes ont été invités à créer de nouvelles œuvres à partir de la collection du musée Glenbow. Quyen Hoang a obtenu un diplôme de maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia (Montréal), où sa thèse portait sur les enjeux de la représentation.

Quyen Hoang es curadora de arte en el museo Glenbow. Su práctica curatoria enfatiza la colaboración entre el artista y la comunidad y la participación en el proceso curatorio, evidente en exhibiciones como *Foreign and Familiar: Reconsidering the Everyday (Lo Ajeno y lo Familiar: Reconsiderando el Día a Día)*, que examinaba la visión de cinco artistas asiático-canadienses de primera generación, *Honouring Tradition: Reframing Native Art (Honrando Tradición: Re-enmarcando el Arte Nativo)*, una exhibición que explora la complejidad del arte indígena y *Tracing History: Presenting the Unpresentable (Trazando la Historia: Presentando lo Impresentable)*, el cual invitó a cuatro artistas a explorar las colecciones del Glenbow y a crear nuevas obras basadas en sus propios intereses y conexiones. Hoang tiene una maestría en Historia del Arte de la universidad de Concordia en Montréal, donde se enfocó en temas de representación.

Shaobo Xie is an Associate Professor in the department of English at University of Calgary. He is review editor of *ARIEL*, and has published writings on literary theory, postcolonial studies, cultural studies, globalization, comparative literature, translation, and Chinese modernity. Among his recent publications are “Displacement, Transformation, Hybridization: Translation and Chinese Modernity”, “Is the World Decentered: A Postcolonialist Perspective on Globalization”, *Globalization and Indigenous Cultures* (*ARIEL* special issue co-edited with Fengzhen Wang), and *Dialogues on Cultural Studies: Interviews with Contemporary Critics* (co-edited with Fengzhen Wang). He is currently working on a book-length research project on postcolonial modernity.

Shaobo Xie est professeur agrégé au département d'Études anglaises à l'Université de Calgary, et il est également membre du comité éditorial de la revue *ARIEL*. Il a publié de nombreux articles et ouvrages sur la théorie littéraire, les études postcoloniales, les études culturelles, la mondialisation, les littératures comparées, la traduction et la modernité chinoise. Parmi ses publications récentes, il compte les articles « Displacement, Transformation, Hybridization: Translation and Chinese Modernity », « Is the World Decentered: A Postcolonialist Perspective on Globalization », un numéro spécial de la revue *ARIEL* intitulé *Globalization and Indigenous Cultures* (en codirection avec Fengzhen Wang), ainsi que l'ouvrage *Dialogues on Cultural Studies: Interviews with Contemporary Critics* (en codirection avec Fengzhen Wang). Il effectue actuellement des recherches pour un ouvrage sur la modernité postcoloniale.

Shaobo Xie es Profesor Asociado en el Departamento de Inglés en la Universidad de Calgary. Es editor de *ARIEL*, ha publicado sobre teoría literaria, estudios postcoloniales, estudios culturales, la globalización, literatura comparativa, traducción y la modernidad china. Entre sus publicaciones recientes están “Displacement, Transformation, Hybridization: Translation and Chinese Modernity” (“Desplazamiento, Transformación, Hibridación: Traducción y Modernidad China”), “Is the World Decentered: A Postcolonialist Perspective on Globalization” (“Un Mundo sin Centro: Una Perspectiva Postcolonial sobre la Globalización”), *Globalization and Indigenous Cultures* (*La Globalización en Culturas Indígenas*) (*ARIEL* número especial coeditado con Fengzhen Wang), y *Dialogues on Cultural Studies: Interviews with Contemporary Critics* (*Diálogos sobre Estudios Culturales: Entrevistas con Críticos Contemporáneos*) (coeditado con Fengzhen Wang). Ahora él escribe un libro sobre la modernidad postcolonial.



Claudine Hubert is a translator for the arts in Canada. She holds a Master's Degree in Translation Studies from Concordia University. Her thesis explored the concept of third space applied to translation in a post-colonial context. She is cofounder of Third Space Gallery, an artist-run centre based in Saint John (NB), and currently lives in Montreal where she is Program Coordinator for events and exhibitions at OBORO, another artist-run centre. She spends her summers in New Brunswick working on personal writing and translation projects.

Claudine Hubert est traductrice pour le milieu de l'art contemporain canadien. Elle a obtenu un diplôme de maîtrise en traductologie de l'Université Concordia. Son mémoire explorait le concept du tiers-espace en traduction dans un contexte postcolonial. Elle est cofondatrice de la galerie Tiers-espace à Saint Jean (N.-B.), et elle vit actuellement à Montréal où elle occupe le poste de coordonnatrice à la programmation pour le centre d'artistes OBORO. Elle passe ses étés au Nouveau-Brunswick où elle travaille sur des projets personnels d'écriture et de traduction.

Claudine Hubert es traductora en el medio artístico Canadiense. Ella obtuvo una Maestría en Traducción de la Universidad de Concordia. Su memoria explora el concepto del tercer espacio en traducción dentro de un contexto postcolonial. Ella es curadora en la galería Tiers-espace en Saint Jean (N.B.) y actualmente vive en Montréal donde ella ocupa el puesto de coordinadora de programación para el centro de artistas OBORO. Hubert pasa los veranos en Nuevo-Brunswick donde ella escribe y traduce.

Mercedes Bátiz-Benét is a multi-disciplinary artist and writer. She was born and raised in Mexico and in 1997 she moved to Canada. She holds a BFA in Creative Writing and a BA Honours in Philosophy from the University of Victoria, as well as a Diploma in Film Production. She has worked extensively in theatre, video, and film. Productions of her plays include *Faust: Ignis Fatuus*, at the international festival Faustfest, *Lágrimas Cruelles*, a Tex-Mex version of Ken Mitchell and Humphrey and the Dumptrucks' *Cruel Tears*, in Xalapa, Mexico and the Teatro Salvador Novo in Mexico City, and, as co-writer, *The Secret Sorrow of Hatchet Jack Macphee* for The Caravan Farm Theatre in BC, and *The Erotic Anguish of Don Juan with The Old Trout Puppet Workshop*.

Mercedes Bátiz-Benét est une artiste multidisciplinaire et une écrivaine. Elle est née et a grandi au Mexique et a déménagé au Canada en 1997. Elle est détentrice d'un baccalauréat en beaux-arts en création littéraire et d'un baccalauréat spécialisé en philosophie de l'Université de Victoria, ainsi que d'un diplôme en production cinématographique. Elle a beaucoup travaillé au théâtre, dans la vidéo et au cinéma. Les productions de ses pièces comprennent Faust : Ingis Fatuus au Festival international Faustfest, *Lágrimas Cruelles*, une version Tex-Mex de Ken Mitchell et Humphrey and the Dumptrucks' *Cruel Tears* à Xalapa, au Mexique et, en collaboration, *The Secret Story of Hatchet Jack Macphee* pour le Théâtre Caravan Farm de Colombie-Britannique et *The Erotic Anguish of Don Juan* avec l'Atelier The Old Trout Puppet.

Mercedes Bátiz-Benét es una artista multidisciplinaria y escritora. Nació y fue criada en México y en 1997 se mudó a Canadá. Ella tiene una Licenciatura en Bellas Artes y una Licenciatura en Filosofía, ambas de la Universidad de Victoria, así como también un Diploma en Producción de Cine. Ella ha trabajado extensamente en teatro, video y cine. Producciones de sus obras incluyen *Faust: Ignis Fatuus*, en el Festival Internacional Faustfest, *Lágrimas Cruelles*, una versión Tex-Mex de la obra *Cruel Tears* de Ken Mitchell y Humphrey y los Dumptrucks y como co-escritora, *The Secret Sorrow of Hatchet Jack Macphee* para el Caravan Farm Theatre en B.C. y *The Erotic Anguish of Don Juan con The Old Trout Puppet Workshop*.



Alden Alfon is a Calgary Printmaker and founding member of Burnt Toast Studio. He has a BFA in Printmaking from the Alberta College of Art and Design and has worked on such magazines such as filling Station and dANDelion magazine. His work has been exhibited in several Calgary galleries such as The Art Gallery of Calgary, Axis Contemporary Art, Image 54, Artspace Contemporary Art, and Illingworth Kerr Gallery and internationally, at the University of Kyoto, Japan and Grafisch Atelier Alkmaar, The Netherlands.
www.burnttoaststudio.com

Alden Alfon est artiste graveur et membre fondateur du studio Burnt Toast. Il est détenteur d'un baccalauréat en beaux-arts en gravure du Collège en Art et Design de l'Alberta et il a travaillé pour des revues telles que filling station et dANDelion. Son travail a été exposé dans de nombreuses galeries d'art à Calgary telles que la Galerie d'art de Calgary, Axis Art contemporain, Image 54, Artspace Art contemporain et la galerie Illingworth Kerr; et internationalement, à l'Université de Kyoto au Japon et à l'Atelier Graphique Alkmaar aux Pays-Bas.
www.burnttoaststudio.com

Alden Alfon es un artista de grabado en Calgary y es miembro fundador del Estudio Burnt Toast. Tiene una Licenciatura en Bellas Artes del Colegio de Arte y Diseño en Alberta y ha trabajado en revistas como Filling Station y JANDelion. Su trabajo ha sido exhibido en varias galerías en Calgary como la Galería de Arte de Calgary, Axis Contemporáneo, Imagen 54, Artespacio de Arte Contemporáneo y la Galería Illingworth Kerr. Internacionalmente, él ha expuesto su obra en la Universidad de Kyoto, Japón y en el Taller Gráfico de Alkmaar en los Países Bajos.
www.burnttoaststudio.com

Joni Low served as the Gallery Coordinator for the Center for Contemporary Asian Art in Vancouver (Center A) in 2007. She writes regularly for Yishu; Journal of Contemporary Chinese Art (She is also the Journal's Website Editor). Her work often investigates perceived boundaries between what is Chinese and what is Chinese Canadian within art contexts and her everyday life.

Joni Low a agi comme coordonnatrice du Centre pour l'art contemporain asiatique (Center A) de Vancouver en 2007. Elle collabore régulièrement à Yishu : Journal of Contemporary Chinese Art (elle en est également l'éditrice pour le Web). Son travail explore fréquemment les frontières pressenties entre ce qui est chinois et ce qui est sino-canadien dans le contexte artistique et dans sa vie de tous les jours.

Joni Low fue la coordinadora de la galería para el Centro Contemporáneo de Arte Asiático en Vancouver (Centro A) en el 2007. Ella escribe a menudo para Yishu: Cuaderno de Arte Contemporáneo Chino (Ella es también la editora de la página web del cuaderno). Su trabajo investiga los límites percibidos entre lo que es "chino" y lo que es "chino-canadiense" en contextos de arte y en su vida cotidiana.

A few years ago an installation Kim Huynh sent to the Faculty Exhibitions in The Nickle Arts Museum centered on a large photographic image of her own face. In contrast with the characteristic asymmetry of her other installations, the face showed itself in carefully calculated frontality, as impassive, as aloof from the day-to-day quirks and foibles of commonplace humanity as that of any Ancient Egyptian pharaoh or Tang Buddha. The face was incontrovertibly hers and yet it was not the Kim I stop and chat with in the corridors of the Art Department, no did it mesh with the socio-politically engaged artist who seems to have dominated critical attention. The sense of mystery I experienced when I first encountered her top hats in felt and brief cases in caramelized sugar returned with reinforced intensity, and I knew myself to be in the presence of an artist of great depth and complexity, surpassing not only my capacity for understanding but, very likely, her own as well.

Eric Cameron
December 2009

par Kim Huynh à l'Exposition du corps professoral au Musée Nickle Arts s'est centralisée sur une grande image photographique de son propre visage. En contraste avec l'asymétrie caractéristique de ses autres installations, le visage se montra dans la frontalité soigneusement calculée, aussi impassible et détaché, loin des caprices quotidiens et les faiblesses d'humanité banale, que celle d'un ancien pharaon égyptien ou du Tang Bouddha. Le visage était incontestablement la sienne, mais ce n'est pas le Kim avec qui je bavarde dans les couloirs du département d'art. Ce n'est aussi pas un visage qui suggère l'artiste socio-politiquement engagée qui se fait remarquée par les critiques. Le sens de mystère que j'ai subi au premier rencontre avec ses chapeaux haut-de-forme en feutre et ses caissons de sucre caramélisé, s'est retourné avec une intensité renforcée. Je savais à ce moment que j'étais en présence d'une artiste de grande profondeur et de complexité, dépassant non seulement ma propre capacité de comprendre, mais, très probablement, sa capacité aussi.

Eric Cameron
Décembre 2009

Hace algunos años, Kim Huynh mandó a la Facultad de Exhibiciones en el Museo de Arte Nickle, una instalación que se centraba en una gigantesca imagen fotográfica de su propia cara. En contraste con la asimetría característica de sus instalaciones, la cara se mostraba de frente, cuidadosa y calculada, impassible, tan distante de los caprichos y manías de la vida humana cotidiana, como la de un antiguo faraón egipcio o la de un Tang Buda. La cara es indisputablemente suya, sin embargo no era la Kim con la que platico en los pasillos del Departamento de Arte, ni encajaba con la artista ocupada socio-políticamente, quien parece haber dominado la atención de los críticos. La sensación de misterio que experimenté cuando ví los sombreros de copa en fieltro y los portafolios hechos de azúcar caramelizada, regresó con una intensidad reforzada, y supe que estaba en la presencia de una artista de gran profundidad y complejidad, que rebasa no solo mi capacidad para entender sino que, tal vez, la suya también.

Eric Cameron
Diciembre 2009

Artists, fine craftsmen and women, those with an interest in the arts/humanity and contemporary Canada will be fascinated by the anthology of essays and retrospective illustrations of installations of ready mades and appropriated raw materials by artist Kim Huynh. Sitting with topics of post-colonialism and globalization, her work is no less complex than the complexities of Western nation as global meeting place. While other works, such as those by Yinka Shonibare seem primarily interested in the hypocrisies of a past colonial period, her works risk telling more than is comfortable about economic and historic complexities of the economic trading base side stepped, navigated and looked past within officially inclusive and tolerant Western societies. The freshness of this work lies in engagement of the viewer in unfamiliar associative poetics in a context of a familiar spatial grammar of power and status.

Jane McQuitty

Artistes, artisans, personnes avec un intérêt dans les arts et l'humanité, et le Canada contemporain seront fascinés par l'anthologie d'essais et d'illustrations rétrospective des installations artisanales et de matières premières par l'artiste Kim Huynh. Concernant des sujets de post-colonialisme et la mondialisation, son art n'est pas moins complexe que la complexité de la nation occidentale comme lieu de rencontre mondial. Alors que d'autres uvres, comme celles de Yinka Shonibare semblent surtout intéressées par les hypocrisies d'une période coloniale passé, les uvres de Huynh osent un dialogue inconfortable au sujet des complexités historiques de l'échange économique qui sont souvent évités ou navigués parmi l'habitude officielle d'inclusion et de tolérance des sociétés occidentales. La nouveauté de cette oeuvre réside dans l'engagement du spectateur avec une poésie associative et inconnue relative à une grammaire spatiale familière de pouvoir et position.

Jane McQuitty

Artistas, distinguidos artesanos, damas, y todo aquél con un interés en las artes/la humanidad y el Canadá contemporáneo quedará fascinado con la antología de ensayos e ilustraciones de instalaciones de arte retrospectivas de cosas ya-hechas y materiales primos apropiados por la artista Kim Huynh. Tratando temas del post-colonialismo y la globalización, su trabajo es tan complejo como la nación de occidente como lugar de encuentro. Mientras que otras obras como las de Yinka Shonibare parecen estar interesadas principalmente con las hipocresías de un pasado colonial, la obra de Huynh lo arriesga todo al tratar con más de lo que es aceptado en cuanto a las complejidades históricas y económicas del comercio sin fundación y mira más allá de las sociedades occidentales oficialmente inclusivas y tolerantes. La novedad de este trabajo se encuentra en el compromiso del espectador y las extrañas asociaciones poéticas en un contexto de conocida gramática espacial de poder y estatus.

Jane McQuitty

Huynh's unusual conjunctions of imagery, text, and ideas keep resolved meaning just out of grasp. The writings also make clear that there are disjunctions between the signs and representation systems in Huynh's work. This has to be the case, as it replicates the extreme disjunction between labour and commodities. Logic cannot be relied on with art that is about the illogical and the absurd.

The essays reassure the reader that disjunctions and inability to understand is an important aspect of Huynh's work. How could the ravages of colonialism ever be explained rationally? It is through the disturbances of Kim Huynh's art that the viewer/reader can become discombobulated and thus achieve a partial understanding of the issues.

Barb Hunt

Les liaisons d'images, de texte et d'idées sont inhabituelles et empêchent une signification simple. L'écriture d'exprime clairement qu'il y a des disjonctions entre les indices et les systèmes de représentations dans l'oeuvre de Huynh. C'est bien sûr le cas, parce que son travail réplique la disjonction extrême entre la main-d'oeuvre et la marchandise. On ne peut pas dépendre sur logique quand le sujet de l'art est illogique et absurde.

Les dissertations réassurent le lecteur que les disjonctions et l'impossibilité de comprendre est un aspect important dans l'oeuvre de Huynh. Comment les ravages de colonialisme jamais pourraient-ils être rationnellement expliqués ? C'est par les dérangements d'art de Huynh de Kim que le téléspectateur/lecteur peut devenir déconcerté et atteint ainsi une compréhension partielle des problèmes.

Barb Hunt

Las excepcionales conjunciones de imágenes, texto e ideas, mantienen al significado resuelto fuera de alcance. Los textos también aclaran que hay disyunciones entre los signos y los sistemas de representación en la obra de Kim Huynh. Esto tiene que ser el caso, ya que replica la extrema disyunción entre trabajo y bienes. No se puede depender de la lógica cuando se trata de arte que es acerca de lo ilógico y lo absurdo.

Los ensayos alientan al lector al proponer que las disyunciones y la incapacidad de entender son un aspecto importante del trabajo de Huynh. ¿Cómo podrían ser explicados racionalmente, los estragos del colonialismo? Es a través de las perturbaciones del arte de Kim Huynh que el espectador/lector puede llegar a ser dislocado y así lograr una comprensión parcial de los temas.

Barb Hunt

A few years ago an installation Kim Huynh sent to the Faculty Exhibitions in The Nickle Arts Museum centered on a large photographic image of her own face. In contrast with the characteristic asymmetry of her other installations, the face showed itself in carefully calculated frontality, as impassive, as aloof from the day-to-day quirks and foibles of commonplace humanity as that of any Ancient Egyptian pharaoh or Tang Buddha. The face was incontrovertibly hers and yet it was not the Kim I stop and chat with in the corridors of the Art Department, no did it mesh with the socio-politically engaged artist who seems to have dominated critical attention. The sense of mystery I experienced when I first encountered her top hats in felt and brief cases in caramelized sugar returned with reinforced intensity, and I knew myself to be in the presence of an artist of great depth and complexity, surpassing not only my capacity for understanding but, very likely, her own as well.

Eric Cameron
December 2009

Artists, fine craftsmen and women, those with an interest in the arts/ humanity and contemporary Canada will be fascinated by the anthology of essays and retrospective illustrations of installations of ready mades and appropriated raw materials by artist Kim Huynh. Sitting with topics of post-colonialism and globalization, her work is no less complex than the complexities of Western nation as global meeting place. While other works, such as those by Yinka Shonibare seem primarily interested in the hypocrisies of a past colonial period, her works risk telling more than is comfortable about economic and historic complexities of the economic trading base side stepped, navigated and looked past within officially inclusive and tolerant Western societies. The freshness of this work lies in engagement of the viewer in unfamiliar associative poetics in a context of a familiar spatial grammar of power and status.

Jane McQuitty

Huynh's unusual conjunctions of imagery, text, and ideas keep resolved meaning just out of grasp. The writings also make clear that there are disjunctions between the signs and representation systems in Huynh's work. This has to be the case, as it replicates the extreme disjunction between labour and commodities. Logic cannot be relied on with art that is about the illogical and the absurd.

The essays reassure the reader that disjunctions and inability to understand is an important aspect of Huynh's work. How could the ravages of colonialism ever be explained rationally? It is through the disturbances of Kim Huynh's art that the viewer/reader can become discombobulated and thus achieve a partial understanding of the issues.

Barb Hunt



Kim Huynh