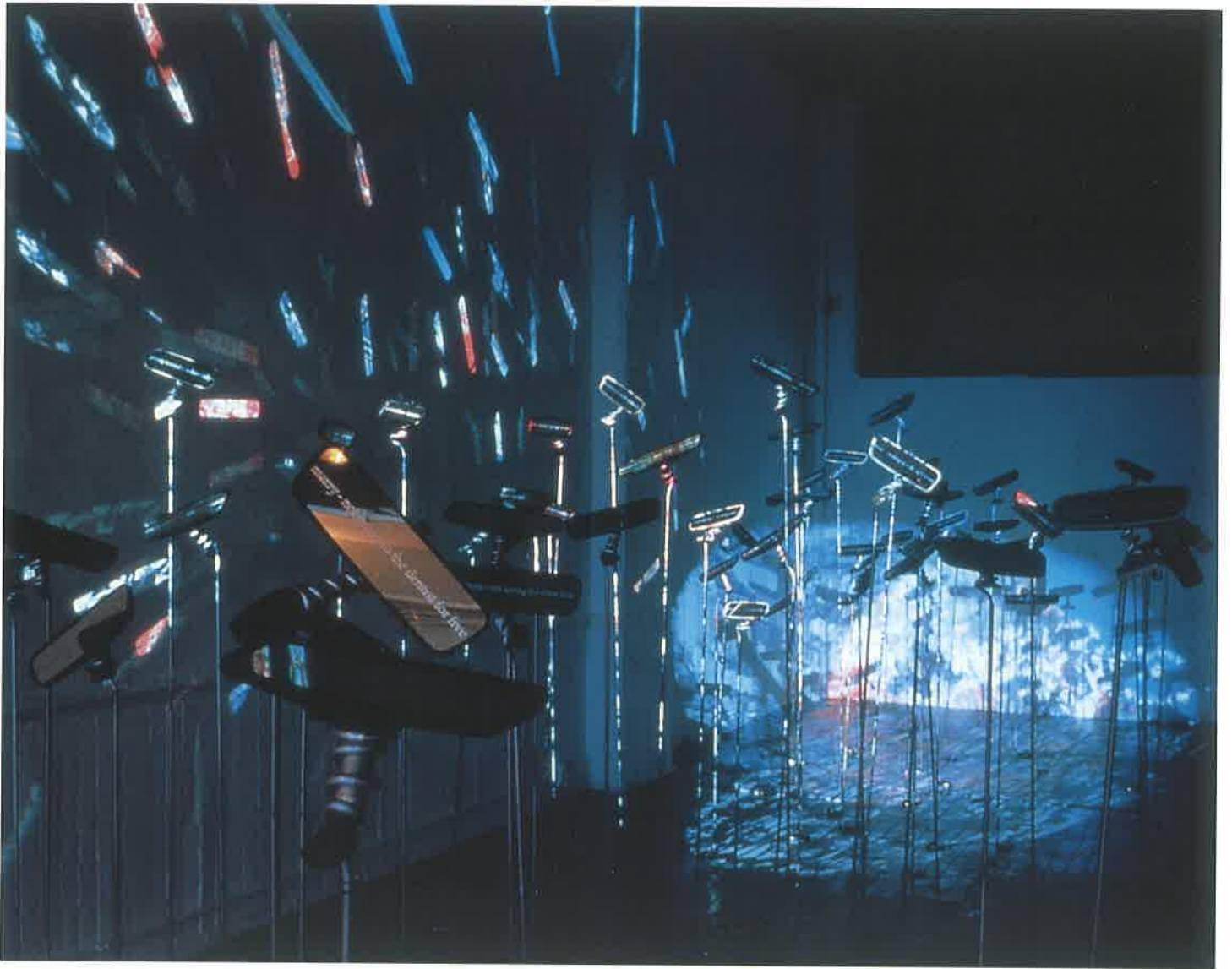


Belgique - België	
P.P. - P.B. Bruxelles 1050 Brussel 5	
1	6037

Jane Mulfinger



Regrets, Franklin Furnace Archive, New York, 1995



Untitled, 1996

And I had to call you at the crack of dawn And list the times that I've been wrong, Cause that's just my way of saying That I'm sorry.

Laurie Anderson *Language is a Virus*

Writing about the work of Jane Mulfinger is a paradox since so much of her work deals with the limited capacities of texts. Most of the time the art critic is caught in the futile activity of attempting to describe one experience through a completely inappropriate medium. The critics recourse is to use simile, not to say what a work is, but to try and describe what it is like. The result is usually a chain of language which mostly can only allude to the core experience at hand. The texts Mulfinger uses allude to some form of personal or cultural experience, from individual recollections to expressions of national stereotypes. At the same time the physical manifestations she gives to the texts break their authority, making them purposefully ambiguous. Memory in its pure form, like language, is illusive. We slip across its frictionless surface as we would a mirror, it slides from our grasp like Mercury. At times it appears as an interloper, infecting from outside. In Mulfinger's work memory becomes embodied through images or enshrined like a vitrine. Glass suspends the material of memory, like trapped insects in Amber.

The viewer, entering into a darkened space, encounters a constellation of mirrors. Each mirror, independently suspended, catches the reflection of an image projected into the space. Across their surface is etched a section of a sentence. Ambient and source light, the two modes of illumination, literal and visual cognition. The mirroring exposes the conceit that uninformed perception reveals truth. The one way mirror is used for surveillance, a unilateral arrangement that empowers the viewer by providing anonymity, but at the same time they are distanced and isolated psychologically from the scene. Already in an earlier work, an installation in a Paris peep show, Mulfinger has played on the double bind of this consuming vision which tantalises the viewer but does not deliver. The refracted complex vision of the 'Regrets' mirror room promises the viewer an all encompassing experience, a multi-layered phenomenal world, and then frustrates it by denying access.

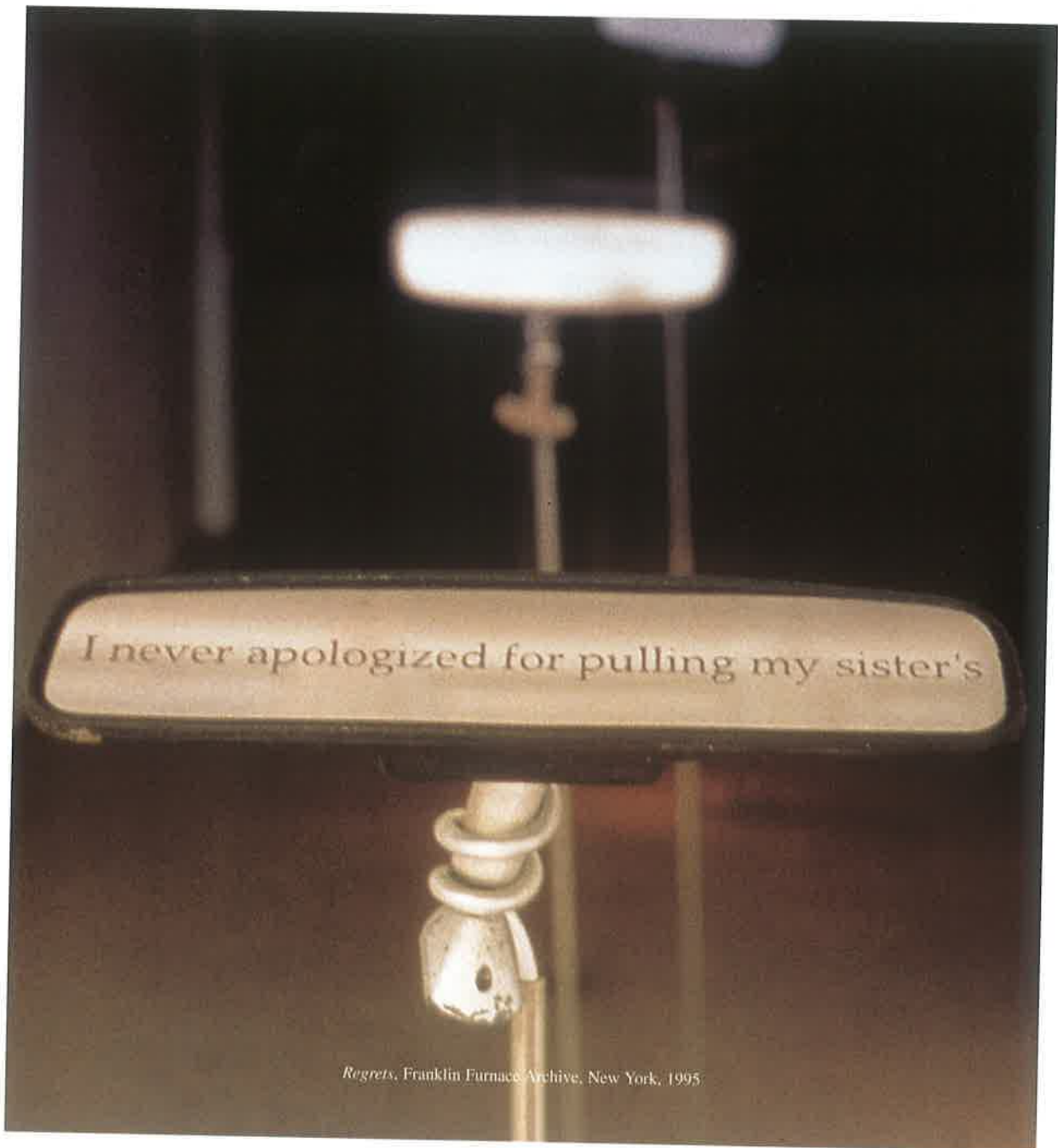
In his novel *Gormenghast*, Mervyn Peake describes the rise of the villainous Steerpike, a rise made possible by his construction of a secret room from which, by a careful arrangement of mirrors, a fine literary panopticon, he can observe the comings and goings of the castle. This same arrangement proves his undoing when the room is discovered and used against him. In this case the mirrors become denser towards the centre of the room, the position of the viewer is impossible to reach, taken up by the image itself. The artwork displaces the gallery-goer from their usual situation of being in control. Images alternating between satellite pictures of the earth's surface and extreme close-ups of the human body, projected across the space, refer to the extreme ranges of analytic perception available to the viewer, a kind of artificial omniscience. 'Regrets' with its confessional text holds out the promise of vicarious emotional experience, at the same time imposing psychological safeguards for the viewer to restrain the guilty pleasure of the voyeur. The sentences are broken, making it harder to retrieve the original emotions, and exposing as an illusion the texts authority to depict these real relations.

The series of etched glass panels 'Common Knowledge' expands these anecdotal narratives from the personal to the national. The joke told by one nation at the expense of the other is the most effective means of enforcing the stereotypical assumptions that underlie national identification. Benedict Anderson described the 19th Century novel as the narration of the developing Nation states. Mulfinger's multilingual jokes are the latest stage of this National endgame, highlighting the liminal areas, the petty points of conflict and difference, which mark the boundaries of the national identity. Semiotically these jokes are mini mythologies of national origin, etymologies that carry with them longings for the lost assurances of political hegemony (myth, according to Barthes, being a depoliticized language). Ultimately these jokes rebound on the tellers, exposing their weaknesses.

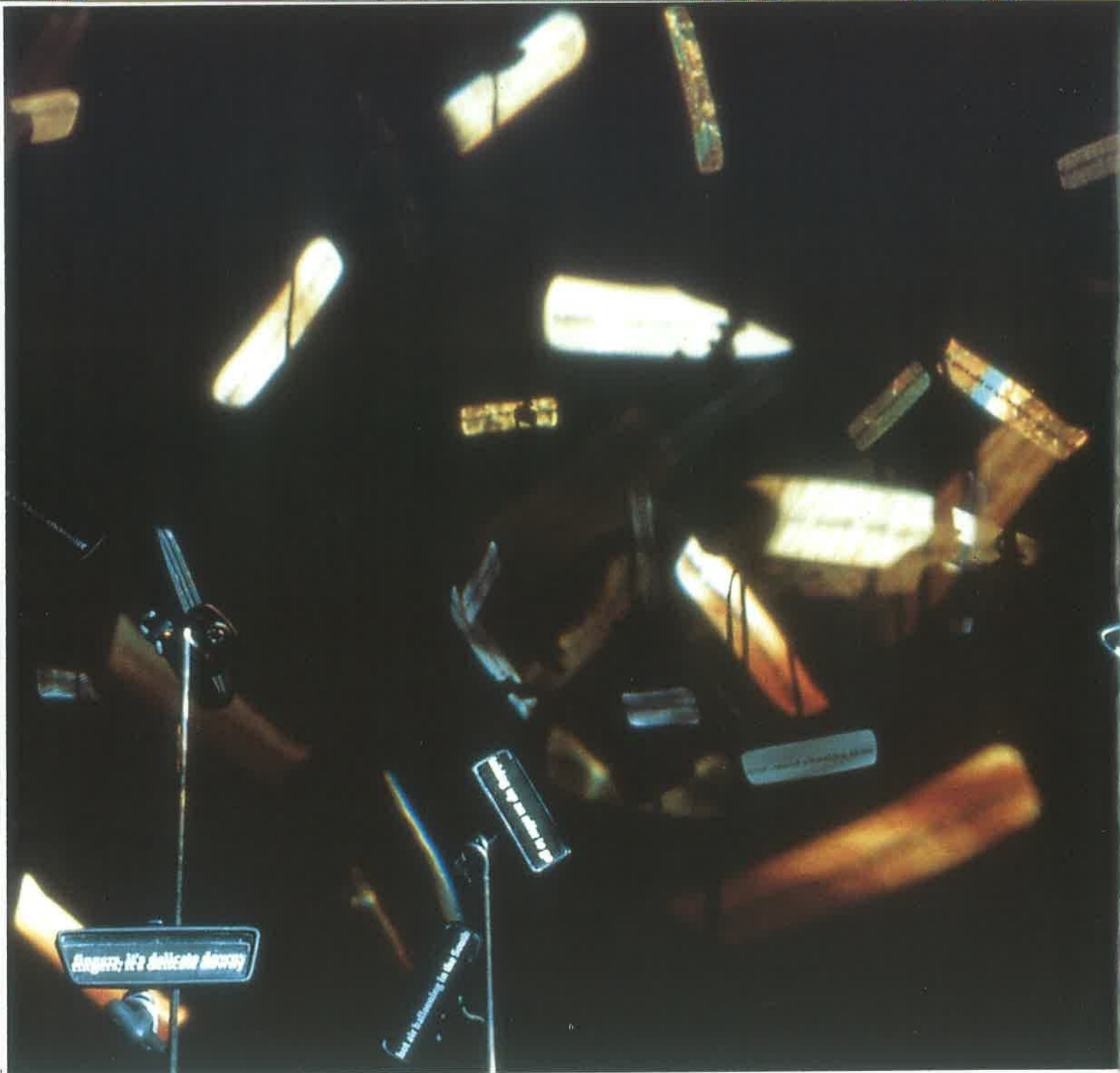
In previous works the artist has given language a physical presence by using braille, a medium that translates text into tactile material, returning it to the direct phenomenal experience of the world that it attempts to represent. As a braille text a novel like Austen's *Pride and Prejudice* (weighing in at several kilos) becomes as incontrovertible a physical presence for the reader as Mr Darcy is to any of the other characters in the book. Momentarily the boundaries of text-image-object are seen to collapse, creating an ephemeral moment when the dichotomies of illusion and presence oscillate. Latterly Mulfinger's search to embody memory/language in her objects has reached back into recalling the corporeal body itself. The glass shoes of 'Caught in Passing' provide traces of imaginary individuals, physical fragments of unwritten biographies, the crystal slipper that leads back to Cinderella or the piled up boots of Auschwitz, indexical traces of the vanished body. They are also props, inviting the viewer to assume the position of the wearer, to assume a role, again to engage in a specific relationship with the work. To understand it fully Mulfinger's work has to be experienced from both outside and within it at one and the same time. Casting the shoes in glass conflates these distinctions between surface and interior, skin and body. The work functions as a 'hymen' in the way Derrida describes it, a fusion that abolishes hierarchies and difference "the spacing between desire and fulfilment, between perpetration and its recollection". The presence of the hymen also denotes the absence of consummation, offering a promise of closure which is never delivered.

Nietzsche famously called language a prison house of sentences and structuring punishments. Conversely, images without language are barren. Equally language homogenises experience, making it part of a system that is insensitive. In this act of translation something essential, the subjectivity is lost. Jane Mulfinger reconciles signifying language and the subjective experience by making it the core of her art. What results reaches beyond the limitations of image-language-text to create a multi-layered art.

Piers Materson
(critic and curator living in London)



Regrets, Franklin Furnace Archive, New York, 1995.



Laurie Anderson *Le langage est un virus*

Écrire sur l'œuvre de Jane Mulfing est synonyme de paradoxe étant donné que la majeure partie de son œuvre traite des capacités restreintes de l'écriture. La plupart du temps, le critique d'art est piégé en tentant vainement de décrire une expérience à l'aide d'un moyen tout à fait impropre. Il a alors recours à la comparaison, ce qui lui permet de ne pas définir une œuvre mais bien d'essayer de décrire à quoi elle ressemble. Il en résulte généralement un enchaînement de mots qui, dans la plupart des cas, se réfèrent à l'expérience fondamentale disponible. Les textes que Jane Mulfing utilise font allusion à une certaine forme d'expérience personnelle ou culturelle, balayant souvenirs individuels et autres expressions de stéréotypes nationaux. De même, les manifestations physiques qu'elle donne aux textes brisent leur autorité, ce qui les rend délibérément ambigus. La mémoire dans sa forme pure, comme le langage, est irréaliste. Nous glissons sur sa surface dénuée de frictions tel un miroir, elle échappe à notre emprise comme la planète Mercure. Parfois, elle ressemble à une intruse, contaminée par l'extérieur. Dans l'œuvre de Jane Mulfing, la mémoire prend forme à l'aide d'images ou encastrée comme une vitrine. Le verre suspend le contenu de la mémoire, tel un insecte piégé dans l'ambre.

Le spectateur, qui entre dans un espace obscurci, rencontre une constellation de miroirs. Chaque miroir, suspendu indépendamment des autres, capture le reflet d'une image projetée dans l'espace. Un morceau de phrase est sablé sur toute sa surface. Une lumière ambiante, deux modes d'éclairage, une connaissance littéraire et visuelle. Les reflets exposent l'expression brillante selon laquelle la perception uniforme dévoile la vérité. Le miroir sans tain est utilisé dans le but de surveiller quelqu'un, une disposition unilatérale qui donne les pleins pouvoirs au spectateur en lui conférant l'anonymat, mais qui, en même temps, l'écarte et l'isole psychologiquement de la scène. Déjà, dans une œuvre précédente, une installation dans un peep show à Paris, Jane Mulfing a joué sur le double lien de cette vision brûlante qui sans se réaliser tourmente le spectateur. La vision complexe et réfractée de la salle des miroirs « Regrets » promet au spectateur une expérience d'encerclement, un monde phénoménal composé de plusieurs couches, et elle le déçoit ensuite en lui interdisant l'accès.

Mervyn Peake, dans son roman *Gormenghast*, décrit l'ascension de l'ignoble Steerpike, ascension rendue possible à l'aide d'une pièce depuis laquelle, grâce à une disposition consciencieuse de miroirs, un subtil système panoptique littéraire, il peut observer les allées et venues du château. Cette même disposition cause sa perte lorsque la pièce est découverte et utilisée contre lui. Dans ce cas-ci, les miroirs se concentrent au centre de la pièce, la position du spectateur ne peut être atteinte, car capturée par l'image même. L'œuvre d'art ôte aux personnes qui visitent la galerie cette situation habituelle qui leur permet d'en avoir le contrôle. Les images qui passent d'images de satellite de la surface de la terre à des gros plans extrêmes du corps humain, projetées dans l'espace de la pièce, font référence aux variations extrêmes de la perception analytique qui s'offre au spectateur, une sorte d'omniscience artificielle. « Regrets », avec son texte confessionnel, promet une expérience émotionnelle indirecte, tout en imposant des garde-fous pour éviter que le spectateur ne bascule dans le plaisir coupable du voyeur. Les phrases sont incomplètes, ce qui ne permet pas de réfréner ses émotions originelles, exposant ainsi l'autorité des textes sous forme d'une illusion afin de dépeindre ces relations réelles.

« Common Knowledge », la série de panneaux de verre gravés à l'eau forte, étend ces récits d'anecdotes personnelles au niveau national. La blague racontée par un pays au détriment d'un autre est le moyen le plus efficace pour appliquer les suppositions stéréotypes qui sont à la base de l'identification nationale. Benedict Anderson décrit le roman du XIX^e siècle comme étant le récit des États-nations en voie de développement. Les blagues multilingues de Jane Mulfing sont la dernière étape de cette fin de partie nationale, elles soulignent les régions liminales, les petits détails des conflits et des différences, qui marquent les frontières de l'identité nationale. Ces blagues sont de mini mythologies d'origine nationale, des étymologies qui véhiculent des désirs pour les convictions perdues de l'hégémonie politique (d'après Roland Barthes, le mythe est un langage dépolitisé). En définitive, ces blagues retombent sur leurs narrateurs, exposant de la sorte leurs faiblesses.

Dans des œuvres précédentes, l'artiste a donné une présence physique au langage en utilisant le braille, moyen qui traduit le texte en matériel tangible, le renvoyant à l'expérience phénoménale directe du monde qu'il tente de représenter. En tant que texte braille, un roman comme celui de Jane Austen, « Orgueil et préjugé », lequel pèse plusieurs kilos, devient une présence physique aussi indéniable pour le lecteur que celle de M. Darcy vis-à-vis des autres personnages du livre. Momentanément, les limites de l'objet-texte-image semblent s'effondrer, créant de la sorte un moment éphémère où les dichotomies de l'illusion et la présence varient. Plus récemment, les recherches de Jane Mulfing pour concrétiser la mémoire/le langage dans ses objets vont jusqu'à rappeler le corps-même. Les souliers en cristal de « Caught in Passing » fournissent des traces d'individuels imaginaires, de fragments physiques de biographies non rédigées, le soulier en cristal qui remonte à Cendrillon ou la pile de chaussures d'Auschwitz, traces indexées des corps disparus. Il s'agit également d'accessoires qui invitent le spectateur à prendre la place de celui qui les a portés, d'assumer un rôle, une fois de plus pour s'engager dans une relation précise avec l'œuvre. Pour comprendre complètement l'œuvre de Jane Mulfing, il faut simultanément l'expérimenter de l'extérieur et de l'intérieur. Moulter la chaussure dans le verre souligne ces différences entre la surface et le contenu, entre la peau et le corps. D'après la description de Derrida, l'œuvre fonctionne comme un « hymen », une fusion qui abolit les hiérarchies et distingue « l'intervalle entre le désir et sa concrétisation, entre la perpétration et son souvenir ». La présence de l'hymen dénote également l'absence de consommation, offrant une promesse de finitude qui n'est jamais tenue.

Nietzsche disait, à merveille, que le langage est une prison de phrases et de punitions structurées. Inversement, les images, dépourvues de langage, sont stériles. De même, le langage homogénéise l'expérience, et la renferme dans un système insensible. Dans cet acte de traduction, la subjectivité essentielle est perdue. Jane Mulfing réconcilie le langage significatif et l'expérience subjective en faisant de lui le noyau de son art. Il en résulte qu'elle atteint les limites du texte-image-langage par les différents niveaux de lecture de son art.

Piers Materson
(critique et conservateur vivant à Londres)

En ik moest je bellen bij het krieken van de dag. En de keren dat ik ongelijk had opsommen. Want dat is mijn manier om 'Het spijt me' te zeggen.

Laurie Anderson *Taal is een virus*

Schrijven over het werk van Jane Mulfing is een paradox, vermits een groot deel van haar werk de beperkte mogelijkheden van tekst tot thema heeft. Meestal houdt de kunstcriticus zich onledig met futiele pogingen om een bepaalde ervaring te beschrijven in een daartoe volledig ongeschikt medium. De criticus moet zich behelpen met vergelijkingen, niet om te zeggen wat een werk is, maar om te trachten te beschrijven waar het op lijkt. Het resultaat is meestal een reeks woorden die hoogstens een allusie kan maken op de essentie van de betreffende ervaring. De teksten die Mulfing gebruikt alluderen op een vorm van persoonlijke of culturele ervaring, van individuele herinneringen tot uitingen van nationale stereotypen. Tegelijkertijd doorbreken de fysieke vormen die zij aan de teksten geeft hun autoriteit, maken hen bewust dubbelzinnig. Net als taal is herinnering in haar zuiverste vorm illusoir. Wij glijden over haar gladde oppervlak als over een spiegel, zij glipt door onze vingers als kwik. Soms verschijnt zij als een indringer en infecteert zij van buitenuit. In Mulfingers werk wordt de herinnering belichaamd door beelden of in een schrijn gelegd als in een vitrine. Glas houdt het geheugenmateriaal in suspensie, als insecten gevangen in amber.

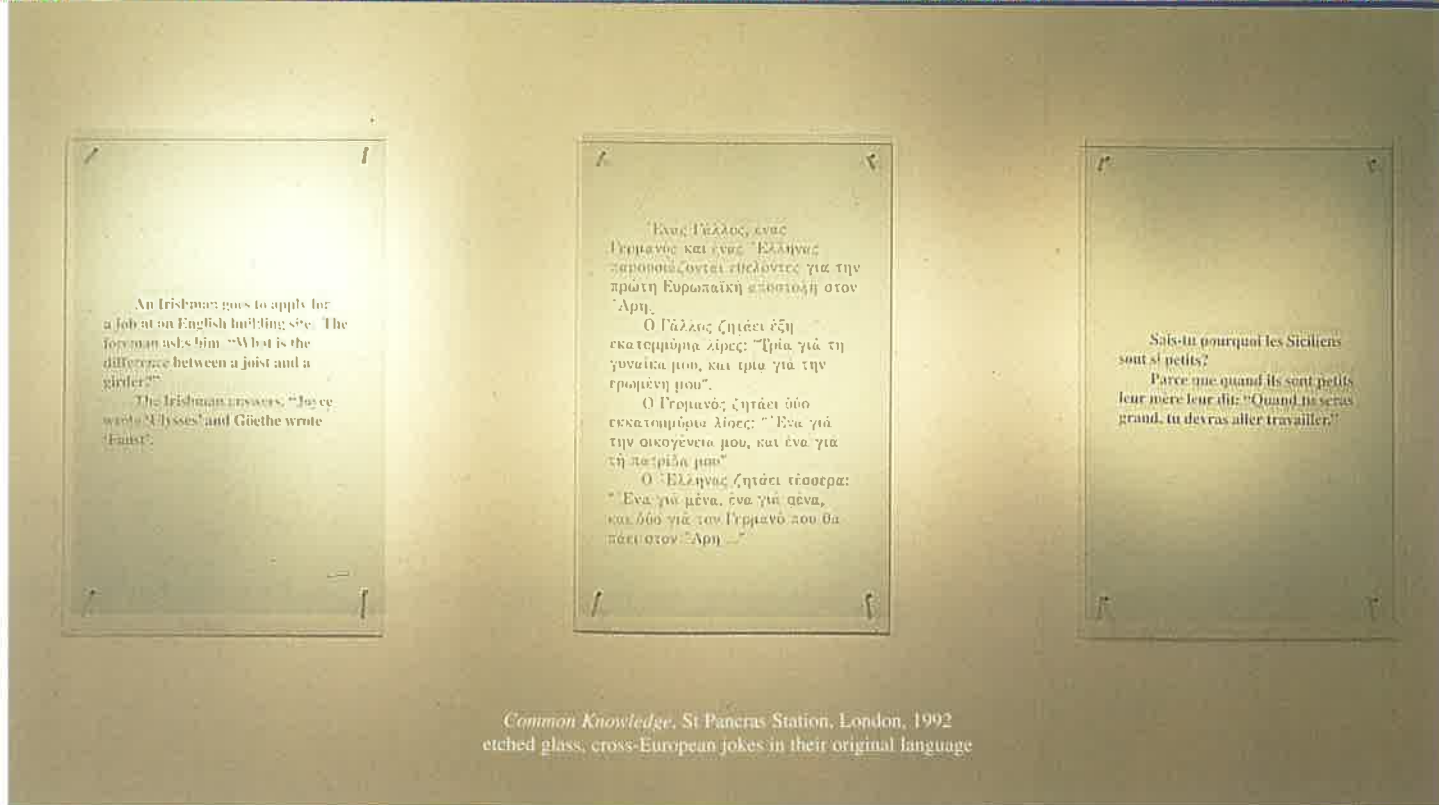
De toeschouwer treedt een verduisterde ruimte binnen en ziet een opstelling van een aantal spiegels. Elke afzonderlijk opgehangen spiegel vangt de reflectie op van een beeld dat in de ruimte wordt geprojecteerd. In elk spiegeloppervlak is een fragment van een zin geëtst. Sfeerverlichting en geconcentreerd licht, de twee verlichtingsmethodes, letterlijke en visuele waarneming. De spiegeling doorbreekt de illusie dat onvoorbereide perceptie de waarheid onthult. De in één richting doorzichtige spiegel wordt gebruikt voor bewaking; een eenzijdige opstelling die de kijker macht verleent, omdat zij anonimiteit verzekert, maar tegelijkertijd is de kijker fysiek een buitenstaander en is hij psychisch geïsoleerd van het gebeuren. Reeds in een vroeger werk, een installatie in een Parijse peep show, speelde Mulfing in op het dubbele dilemma van dit consumerende kijken dat de verwachtingen van de kijker wekt maar ze niet inlost. Het gefacetteerde, complexe beeld dat de 'Spijt' spiegelkamer de kijker biedt, belooft hem een allesomvattende ervaring, een meerlagige fenomenale wereld, en stelt deze verwachtingen dan teleur door de toegang te ontzeggen.



In zijn roman *Gormenghast* beschrijft Mervyn Peake de snelle carrière van de doortrapte Steerpike, een succes dat mogelijk werd door het bouwen van een geheime kamer van waaruit hij, door een vernuftige opstelling van spiegels, een mooi literair panopticum, het komen en gaan van het kasteel kan gadeslaan. Dezelfde constructie leidt tot zijn ondergang, als de kamer wordt ontdekt en tegen hem wordt gebruikt. In dit geval worden de spiegels talrijker naar het midden van de kamer toe, de positie van de kijker is onmogelijk te bepalen, wordt overgenomen door het beeld zelf. Het kunstwerk verstoort de gebruikelijke situatie van de galeriebezoeker die de dingen onder controle heeft. Afwisselend worden satellietopnamen van het aardoppervlak en extreem vergrote close-ups van het menselijk lichaam in de ruimte geprojecteerd en refereren aan het reusachtige aanbod van analytische perceptie dat voor de kijker toegankelijk is, een soort van artificiële alwetendheid. 'Spijt' met zijn confessionele tekst houdt de belofte in van een indirecte emotionele ervaring, en tegelij-

kertijd dringt het de kijker psychologische beveiligingen op om het schuldige plezier van de voyeur te beteugelen. De zinnen zijn afgebroken, wat het moeilijker maakt om de oorspronkelijke emoties te reconstrueren en de illusie, dat de teksten deze reële relaties zouden kunnen weergeven, doorpikt.

De glazen geëtsde panelen van de reeks 'Common Knowledge' (Algemeen bekende dingen) breidt de anekdotiek uit van het persoonlijke naar het nationale. De grappen die de ene natie over de andere vertellen zijn het meeste efficiënte middel om de stereotiepe pretenties, die aan de nationale identificatie ten grondslag liggen, te versterken. Benedict Anderson beschrijft de negentiende eeuwse roman als het verhaal van het ontstaan van de nationale staten. Mulfingers veeltalige grappen vormen het laatste stadium van dit nationale eindspel, zij belichten het gelimiteerde gebied, de engeestige



Common Knowledge, St Pancras Station, London, 1992
etched glass, cross-European jokes in their original language

argumenten van conflicten en verschillen, die de nationale identiteit begrenzen. Semiotisch zijn deze grappen mini-mythologieën van de nationale geschiedenis, etymologieën die een verlangen naar de verloren zekerheden van politieke hegemonie met zich meedragen (de mythe is volgens Barthes een gedepoliteerde taal). Uiteindelijk kaatsen deze grappen terug naar de vertellers ervan, wier zwakheden zij onthullen.

In vroegere werken verleende Mulfinger de taal een fysieke aanwezigheid door gebruik te maken van braille, een medium dat taal omzet in tactiel materiaal en haar zo terugbrengt naar de rechtstreekse fenomenale ervaring van de wereld die zij tracht te beschrijven. Een roman als *Pride and Prejudice* van Austen, omgezet in braille krijgt voor de lezer een even onmiskenbare fysieke aanwezigheid (die verscheidene kilo's weegt) als M. Darcy dat is voor de personages in het boek. Kortstondig verdwijnen de grenzen tussen tekst-beeld-object, en genereren een vluchtig moment waarin de dichotomieën

van illusie en aanwezigheid oscilleren. In haar zoektocht naar mogelijkheden om herinnering/taal in objecten te belichamen, deed Mulfinger recentelijk beroep op de voorstelling van het fysieke lichaam zelf. De glazen schoenen in 'Caught in passing' (Gegrepen in het voorbijgaan) zijn sporen van denkbeeldige individuen, fysieke fragmenten van ongeschreven biografieën, het glazen muiltje dat verwijst naar Assepoester, of naar de stapel laarzen in Auschwitz, indexen van verdwenen lichamen. Tegelijkertijd zijn het rekwisieten, die de toeschouwer uitnodigen om de plaats van de drager in te nemen, om een rol te spelen, om, alweer, een specifieke relatie aan te gaan met het werk. Om het werk van Mulfinger volledig te kunnen begrijpen, moet het tegelijkertijd zowel van buitenuit als van binnenuit worden ervaren. Door het feit dat de schoenen van glas zijn worden buitenkant en binnenkant, huid en lichaam samengevoegd. Het werk fungeert als een 'hymen', in de betekenis die Derrida eraan gaf, een fusie die hiërarchieën doorbreekt en verschillen

opheft "de afstand tussen verlangen en vervulling, tussen de handeling en de herinnering eraan." De aanwezigheid van het hymen wijst ook op de afwezigheid van consummatie en houdt dus een belofte in van afsluiting die nooit wordt ingelost.

Nietzsche noemde de taal een gevangenis van zinnen en structurerende straffen. Omgekeerd zijn beelden zonder taal steriel. Evenzeer homogeniseert de taal de ervaring, neemt haar op in een systeem dat gevoelloos is. In deze vertaling gaat iets essentieels, de subjectiviteit, verloren. Jane Mulfinger verzoent betekende taal en de subjectieve ervaring door deze tot de kern van haar werk te maken. Het resultaat overstijgt de beperkingen van beeld-taal-tekst en creëert op die manier meerlagige kunst.

Piers Materson

overleaf, Los Angeles, July 1, 1996



source

damasquine

Damasquine Art Gallery

Directors: Bernard Prévot & Jérôme Jacobs

Rue de l'Aurore 62 Dageraadstraat / 1000 Brussels

Tel. 02 646 31 53 / Fax 02 646 48 52

Damasquine On Line — <http://www.Damasquine.be>

Vernissage / Opening / Preview **Wednesday 25.09.96 / 18.00 – 22.00**

Exposition / Tentoonstelling / Exhibition **26.09 – 27.10.96**

Thursday to Saturday from 1 - 7 p.m. / Brunch on Sundays from 11.30 a.m. - 2 p.m.

Du jeudi au samedi de 13 h à 19 h / Brunch le dimanche de 11 h 30 à 14 h

Van donderdag tot zaterdag van 13 u tot 19 u / Brunch op zondag van 11 u 30 tot 14 u

Traduction : Nathalie Deldime / Vertaling : Hilde Pauwels

Merci à la Photogravure Michel TESSE et à l'Imprimerie PIETERS

ÉDITEUR RESPONSABLE : BERNARD PREVOT - 62 RUE DE L'AURORE - 1000 BRUXELLES

The British Council

