

Passing Through



Iain Baxter & Photographs 1958–1983

Passing Through



Passing Through

Iain Baxter & Photographs 1958–1983

Art Gallery of Windsor

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication

Passing Through: Iain Baxter & Photographs 1958–1983.

Essays by Lucy R. Lippard ... [et al.] ; curator, James Patten ;
translators, Fabienne Hareau, Kathleen Fleming.

Catalogue of an exhibition held at the Art Gallery of Windsor, Jan. 28 – April 30, 2006
and then travelling to other venues.

Text in English and French.

ISBN 0-919837-75-1

1. Baxter, Iain, 1936– — Exhibitions. 2. Canada — In art — Exhibitions.
3. Photography, Artistic — Exhibitions. I. Lippard, Lucy R. II. Patten, James, 1961–
III. Art Gallery of Windsor IV. Title: Iain Baxter & photographs.

TR647.B395A4 2006 779.092 C2006-905639-0E

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Passing Through: Iain Baxter & Photographs 1958–1983.

Essais de Lucy R. Lippard ... [et al.] ; commissaire, James Patten ;
traductrices, Fabienne Hareau, Kathleen Fleming.

Catalogue d'une exposition présentée à la Art Gallery of Windsor, 28 janv. – 30 avril 2006
et voyageant ensuite dans d'autres galeries.

Texte en anglais et en français.

ISBN 0-919837-75-1

1. Baxter, Iain, 1936– — Expositions. 2. Canada dans l'art — Expositions.
3. Photographie artistique — Expositions. I. Lippard, Lucy R. II. Patten, James, 1961–
III. Art Gallery of Windsor IV. Titre: Iain Baxter & photographs.

TR647.B395A4 2006 779.092 C2006-905639-0F

Contents

- 7 Exhibition Tour
- 8 Préface
- 9 Foreword
- 11 *3 Minute Photos*
Lucy R. Lippard
- 15 *Formalisme de l'informel*
Christophe Domino
- 21 *Art is All Over*
David Silcox
- 27 *Idea in Process*
Marie-Josée Jean
- 31 *Passing Through*
James Patten
- 42 Translations / Traductions
- 62 Plates
- 147 List of Works
- 149 About Iain Baxter&
- 151 À propos d'Iain Baxter&
- 153 Les auteurs de cette publication
- 154 Contributors to the Publication



Exhibition Tour

January 28 – April 30, 2006
Art Gallery of Windsor
Windsor, Ontario

October 20 – December 10, 2006
The Morris and Helen Belkin Art Gallery,
University of British Columbia
Vancouver, British Columbia

January 21 – March 24, 2007
Rodman Hall Arts Centre, Brock University
St. Catharines, Ontario

August 10 – October 14, 2007
Art Gallery of Greater Victoria
Victoria, British Columbia

November 16, 2007 – January 6, 2008
Mendel Art Gallery
Saskatoon, Saskatchewan

September 24, 2008 – January 4, 2009
Confederation Art Centre
Charlottetown, Prince Edward Island

February 28 – May 17, 2009
Art Gallery of Nova Scotia
Halifax, Nova Scotia

Préface

À titre de directeur de l'institution qui a monté et présenté *Passing Through: Iain Baxter & Photographs 1958–1983*, ma tâche a été des plus enviables. Au début, j'ai pris part au projet, collaborant à définir l'entreprise et certains de ses traits caractéristiques, aidant à lancer la dynamique. Au fur et à mesure que les choses progressaient, est arrivé le moment où j'ai pu me retirer d'une manière qui m'autorisait à jouir du statut de touriste en quelque sorte. Je suis soudainement devenu conscient d'une certaine distance critique.

La capacité que j'avais de ressentir et d'enregistrer les faits et les progrès entourant *Passing Through* semblait correspondre, d'une façon quelque peu étrange, aux stratégies que, selon moi, Iain Baxter & avait utilisées pour produire ces photographies. Je savais depuis le départ que j'avais énormément de chance d'emprunter cette voie avec l'équipe qui travaille ici, à la Art Gallery of Windsor ; leurs compétences et leur dévouement exceptionnels ont en effet engendré un résultat remarquable.

Parallèlement, en suivant le rythme d'Iain Baxter & au fur et à mesure que ce projet se déroulait, j'ai pu me familiariser directement avec sa pratique et ses préoccupations, et cela a contribué à enrichir l'expérience générale. En réalité, cela m'a permis de « traverser » le processus de cette exposition d'une façon particulière : le fait d'intégrer l'œuvre d'art à partir d'un lieu particulier et privilégié a constitué une expérience notable en elle-même, expérience qui s'est trouvée grandement rehaussée par les observations que j'ai pu faire des visiteurs et par les interactions que j'ai pu avoir avec eux pendant qu'ils parcouraient l'exposition. La manière formidable dont les autres musées ont répondu à notre invitation d'accueillir l'exposition ne fait que souligner l'importance de *Passing Through*, de l'artiste et de l'ensemble de ses œuvres.

Je félicite James Patten qui a organisé et préparé cette exposition, le professionnalisme dont il a fait preuve tout au long du projet n'ayant eu d'égal que sa créativité et innovation exceptionnelles. De la même manière, je remercie Iain Baxter &, dont la générosité d'esprit a permis de réaliser cette exposition. Je le salue également pour son engagement inlassable et pour les concepts pluridimensionnels avec lesquels il a joué pendant toute la production de *Passing Through*.

Ce projet — y compris l'élaboration et la réalisation de l'exposition, ce catalogue et la tournée nationale — a reçu le soutien généreux du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux musées du ministère du Patrimoine canadien. J'exprime toute ma gratitude pour cet appui au nom de la Art Gallery of Windsor, de l'artiste et des différentes parties intéressées. La AGW est également reconnaissante envers la fondation Gershon Iskowitz pour l'aide qu'elle a apportée à cette publication, la première à rassembler et à examiner vingt-cinq années de photographie par l'un des artistes canadiens les plus reconnus internationalement.

Il va sans dire qu'un projet d'une telle ampleur requiert que de nombreuses personnes s'y consacrent pleinement. Les auteurs — Christophe Domino, Marie-Josée Jean, Lucy Lippard et David Silcox — ont contribué de manière incommensurable au succès de ce projet grâce à leurs essais soigneusement rédigés. Je remercie Ed Burtynsky et Jeannie Baxter de Toronto Image Works pour le soin et le dévouement qu'ils ont portés aux processus de tirage et d'encadrement.

À l'interne, je remercie notre personnel : Otto Buj pour la conception élégante de cette publication et des autres imprimés ; Cassandra Getty pour son infatigable coordination des nombreux éléments de cette exposition et de la tournée ; Tony Mosna et Marty Hunt, nos préparateurs qui ont fait preuve d'une habileté exemplaire, assortie du plus grand respect des normes professionnelles, dans la manipulation et l'installation de cette exposition ; et enfin Mary Anne Van Watterghem qui, comme toujours, a su trouver des activités éducatives attirantes et astucieuses en complément de cette exposition.

Au sein de la collectivité dans son ensemble, je remercie Brenda Francis Pelkey, directrice, et Julie Sando, agente d'information, de l'École des arts visuels de l'Université de Windsor où Iain Baxter & est professeur émérite. Elles nous ont fourni une aide et un soutien cruciaux tout au long de ce projet.

Gilles Hébert
Directeur

Foreword

As the director of the institution that built and delivered *Passing Through: Iain Baxter & Photographs 1958–1983*, mine has been an enviable task. Early on, I was engaged in the project, working to help establish the undertaking and some of its defining features and enabling dynamics. As things progressed, there came a point at which I was able to remove myself in a way that allowed for a kind of sightseer status. Suddenly, I became aware of a certain critical distance.

My ability to experience and register the events and developments around *Passing Through* seemed to parallel, in some odd way, the strategies I believe Iain Baxter & employed in the production of these photographs. I knew early on that I was extremely fortunate to be going down this road with the team who work here at the Art Gallery of Windsor; their outstanding skills and commitment have produced a remarkable result.

At the same time, “running” with Iain Baxter & as this project unfolded allowed me to gain, first hand, insight into his practice and preoccupations and this only added to the experience. In a real sense, I was able to “pass through” the process of this exhibition in a particular way: engaging the art work from a particular and privileged place was a noteworthy experience in itself and one that was greatly enhanced through my interaction with and observation of the AGW’s audiences as they made their way through the show. The tremendous response to our invitations to other galleries to host the exhibition only serves to underline the importance of *Passing Through*, the artist, and this body of work.

I congratulate James Patten who curated and developed this exhibition; his professionalism throughout this project has only been exceeded by his amazing creativity and innovation. As well, I thank Iain Baxter &, whose generosity of spirit allowed for the development of this exhibition. I salute him as well for his relentless engagement and multi-layered concepts throughout the production of *Passing Through*.

This project — including the development and production of the exhibition, this catalogue, and the national tour — received generous support from the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage, Museums Assistance Program. I acknowledge with gratitude this support on behalf of the Art Gallery of Windsor, the artist, and our various constituencies. As well, the AGW gratefully acknowledges the support of the Gershon Iskowitz Foundation for their support of this publication, which is the first to document and consider 25 years of photography by one of Canada’s most internationally recognized artists.

It goes without saying that a project of this magnitude requires the dedicated effort of many individuals. The writers — Christophe Domino, Marie-Josée Jean, Lucy Lippard, and David Silcox — have added immeasurably to the success of this project with their carefully considered essays. I thank Ed Burtynsky and Jeannie Baxter of Toronto Image Works for their care and commitment throughout the printing and framing processes.

Internally, I thank our staff: Otto Buj for his elegant design of this publication and other printed matter; Cassandra Getty for her tireless coordination of many of the elements of this exhibition and tour; Tony Mosna and Marty Hunt, our preparators provided exemplary skill with dedication to professional standards in handling and installing this exhibition; and Mary Anne Van Watterghem who, as always, provided engaging and imaginative educational activities to complement the exhibition.

Within the community at large, I thank Brenda Francis Pelkey, Director, and Julie Sando, Information Officer, of the School of Visual Arts, University of Windsor where Iain Baxter & is Professor Emeritus. They have provided key assistance and support throughout this project.

Gilles Hébert
Director



19. 3 Minute Photos, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia 1967

3 Minute Photos

Lucy R. Lippard

Iain Baxter&’s infectious enthusiasm and magnanimous esthetic haven’t changed in the thirty years since I last worked with him. He remains endlessly inventive and virtually uncritical, open to the world and all its surprises. In fact, through Baxter&’s eyes, almost everything *is* surprising, and his gift is communicating this sense of wonder, making us see what we weren’t looking for. At times he asks more of Art than Art is prepared to deliver — more, perhaps, than we really want to see, but then we get swept up anyhow in the excitement. His medium is multiplicity. Every thing and every place are grist to his mill. For such an expansive esthetic, only photography is truly up to the task.

There is little distinction in Baxter&’s oeuvre between photographs and objects, and all the activities that are photo-documented. For instance, in his 1978 Eye Scream art and food project in Vancouver, *Thrown Dishes* merges with *Thrown Photographs* (of the flying dishes) which may in turn be a passing reference to Marcel Duchamp’s dropped threads (*3 stoppages étalons*). *Owners of Restaurant Piled High and Topped with Whipped Cream and Cherry*, and *Waitress on a Bed of Lettuce* are tableau photographs. His well-honed sense of the absurd led to a category he called “Quality Frivolity.” It’s not always easy, or necessary, to tell if Baxter& is being silly or satirical.

I always read Iain and Elaine/Ingrid Baxter’s corporate alias (N.E. THING CO.) as complicity with the postminimal conceptual cartel’s attack on the commodification of art (and Pop Art’s artification of commodities), even though their exuberant production seemed to come from a place literally different from their more obdurately incommunicative New York and European counterparts. NETCo.’s gridded missives, maps, posters, catalogues and artworks with company project number and date neatly recorded looked similar to other photo-text pieces but their wild-eyed non-chalance made it clear that the artists didn’t take themselves quite as seriously as they should, calling into question the profundity of the whole enterprise. Baxter& also came to art with little baggage, having been trained as a zoologist, which formed his view of photography as a tool rather than a precious talent.

With NETCo.’s ACTs and ARTs (Aesthetically Claimed Things and Aesthetically Rejected Things) of the 1960s, Baxter& paralleled the appropriations of Elaine Sturtevant and preceded those of Sherry Levine, Mike Bidlo, Raymond Pettibone, and all the other

proponents of art about other people’s art. But he expanded the idea to unexpected proportions. As he continues to challenge the artworld’s pomposities and is hit by some of its rotten tomatoes, he goes on bagging, piling, collecting, photographing, cheerfully cracking bad puns that somehow turn out to be good for something. My favorite is “Art Is All Over.”

So having paid my homage to the generosity and fecundity of Baxter& (his latest alias), I’ll concentrate here on a few aspects of his conceptual and landscape work, which is where our work most often intersected. (We’ve both been accused of being “all over the place,” which is a destination I highly recommend.) Seeing the whole world as an “infoscape” or “lifescape” frees Baxter& to merge the sublime and the ridiculous, as in *Landscape Work* (1987/1999) — an open sandwich of landscape with vertical strata that looks kind of like mold on a loaf of sliced white and whole wheat bread. (“The best thing since...”) This too is a tableau photograph, a perishable art-and-life snack, rather than a permanent *objet d’art*. Melanie Townsend saw it as “a commentary on the increasingly altered and commercialized landscape of the Canadian prairie.”¹

For the most part however, it is straight, or snapshot, photography that best defines Baxter&’s landscape esthetic.

In many NETCo. pieces, such as the sketched *Transcanada Highway* of 1967, and in *One Canada Video* (with Louise Chance Baxter in 2004), Baxter& bombards the viewer with quite ordinary pictures that are not asked to stand alone, but to collaborate in an image flood that resembles memory. These works epitomize the fact that speed is often the essence of his photographs, taken on the run, from a moving vehicle, or just rattling out of the artist’s mind’s eye. “We live in a natural landscape and a landscape of information and it is the fusion vs. the confusion between these landscapes that excites me and informs my practice,” he wrote in an undated artist’s statement. Fusion and confusion are key words in his practice.

Baxter& breaks the landscape into six categories: Landscape as Nature, as System, as Habitat, as Artifact, as Wealth, and (last but not least) as Aesthetic. This allows him to focus on “the type of technology, ideology, and capital structures that are positioned between the viewer and the landscape.” In this he parallels and

perhaps inspired the work of the Center for Land Use Interpretation (CLUI), with its deadpan techno-and-information-based take on everyday utilitarian landscapes, subtly exposing social machinations. For those of us who are intrigued by any and all landscapes and land use, such apparently random works take on heightened significance, all the more so when they yield political implications and unexpected connections to daily life.

As they did in the 1969 Arctic Project, in which I participated with NETCo and other artists. Charity Mewburn's thoughtful essay on the project — and on its sponsor, the "Place and Process" exhibition organized by the Edmonton Art Gallery — raises some important questions which, with hindsight, I realize we should have confronted at the time.² Analyzing the project in terms of wilderness and Canadian identity, Mewburn puts our own naïve intrusion in an all-too-correct colonial context. At the time I had jumped at the chance to be the expedition's official photographer (a role for which I was totally unqualified), simply to see art made in a new (or "other") place. The Arctic became a vast playground for youthful experiments in nature, like the contemporary earthworks being made in the American west, which were site specific, but rarely place specific. The expeditionary character of this jaunt also had later parallels in "multicultural" exhibitions like *Les Magiciens de la Terre* in the 1980s, and the endless biennials and "nomadic" artists' projects since then — forays that I myself have criticized as colonialist (rather than the acceptable "post-colonialist").³

In 1969, however, it never occurred to me to question our motives. We all reveled in the "undefined" space for which we (apparently) held no responsibility. Aside from the "aesthetic of distance," the location itself was almost unimportant; we could have been in some cow pastures somewhere else in Canada for all the site specificity of most of the art made in the Arctic. Only the Canadians really knew where they were — at "True North."

The Baxters made "no effort to reference any native presence," writes Mewburn, and I made only a few references to local bias in my own text. Today, of course, this kind of project would not even be attempted without the participation of Native artists and the residents of Inuvik (who were drawn into the "art scene" only by Harry Savage's participatory piece with "ice worms" that the children loved). Conceptual art's politics were for the most part similarly neutral, although the artists themselves were often activists. For all the growing consciousness of the 1960s, artists, like their colleagues in anthropology, blithely donned expeditionary garb as though they could change it simply by meaning

well or transcend it by making art.

In her essay on the Arctic project, Mewburn also stressed the "disappointment" we must have felt in not encountering the real Mythic North of icebergs and snowfields. But in fact the place and the process effectively subverted any romanticism we might have hoped to indulge. The neutrality of the tundra and of our specific destination within the Arctic Circle (Inuvik, a recently constructed administrative centre with no redeeming features) was perfect for our aesthetics at the time, as were my amateurish photographs. The deadpan snapshot had been realized as the ideal site for conceptual activities by Ed Ruscha early in the 1960s and by Robert Smithson (and Iain Baxter&) later in the decade.

Mapping, where the technologists and the fabulists meet, is also the colonial tool of explorers in any featureless landscape. It was crucial to the concept of "decentering" which mesmerized many of us in the 1960s and 70s. Baxter& has always been a master at decentering, wallowing in banality as a tool with which to de-idealize and recontextualize. As Mewburn remarked, NETCo's *Sixteen Compass Points Within the Arctic Circle* reduced the Mythic North "to a graphic record of an unidealized landscape, its location pinpointed on one sheet by a tiny circle on a road map of Western Canada and sixteen colour prints arranged across this and five other 'information sheets' in a panoramic, sequential order... resulting in a view that resists apprehension as a totality."

Fast forward thirty years: Baxter& has made a number of recent pieces using landscape to comment on environmental issues in a far more critical vein than in his earlier work. In a 1996–97 show of mixed objects and photography called "Products, Place, Phenomenon," he paid homage to Chico Mendes (a Brazilian rubber worker murdered for his environmental activism in 1988), decried the "crucifixion of Ozone," highlighted household pesticides in a *Killer Still Life*, "preserved" stuffed animals in glass jars, and collected *Techno Compost*. In 1999 he painted *Maxine's Landscape* directly on the screen of a television, perhaps to emphasize the distance of place from art or to send up traditional landscape painting and its oppositional impotence in competition with the photographic mass media. Bringing a certain catastrophic humor to the now popular "eco-art" that he pioneered back in the 1960s, he reduces *Northern Waters* to ten bottles of spring water on a shelf, and exhibits two half full/half empty bottles as *Optimism/Pessimism*.

If Baxter& had been satisfied to be a "photographer" instead of an "artist" (I'll refrain from detailing the inanities of this distinc-

tion), he would have been an admired observer of the contemporary landscape. Running through CDs of his images from 1959 to the present is like entering the eye of the artist over time. Signs ("3 Minute Photos"), commercial and industrial buildings, night scenes, found art, factories ("Erection Shop"), murals, billboards, people milling about... it's a cinematic history of contemporary and long-gone Canada, a landscape both nostalgic and forgettable, of the moment and made for posterity.

1. Melanie Townsend, "In Praise of Baxter's Folly," in *Iain Baxter: Landscape Works* (Banff: Walter Phillips Gallery, 1999), p. 11.
2. Charity Mewburn, *Sixteen Hundred Miles North of Denver* (Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 1999).
3. *Les Magiciens de la Terre* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1989).



70. Addition, Banff, Alberta 1973

Formalisme de l'informel

Christophe Domino

Dix ans de familiarité avec le travail de Iain Baxter, depuis ses origines dans les années 1960 à aujourd'hui, n'ont rien usé à mes yeux ni de sa pertinence ni de sa singularité. Cela tient sans doute à cette qualité entière et radicale qui traverse toutes les formes de son activité d'artiste — et de sa personne elle-même —, une qualité paradoxale qui soutient toute sa production foisonnante, une qualité qui trouve son origine dans une attitude artistique foncièrement anti-hiérarchique, anti-autoritaire et anti-héroïque, une indiscipline assidue.

Il faudra encore des expositions et des publications pour mesurer comment dans sa dispersion même, dans son éclatement formel, son désordre, et dans sa cohérence souterraine, la production de Iain Baxter forme un parcours libre et joueur, critique et non dogmatique vis-à-vis de la conception de ce que nous nommons œuvre d'art, production qui se trouve interrogée à l'occasion de l'exposition *Passing Through* sous l'aspect de l'image photographique et de ses usages, sans doute l'une des seules constantes de l'œuvre.

La question des régimes de l'image a su prendre des formes expertes tant de la part des artistes que du point de vue théorique, au cours de l'histoire de la photographie. La figure d'opposition canonique entre transparence et opacité, entre transitivité et réflexivité des signes, y tient une bonne place : c'est pourtant une figure que Baxter ignore, ou plus exactement qu'il traverse sans autre forme de procès, conscient à un point rare de l'aspect dynamique de l'image moderne, de sa consistance de chose traversée, changeante, labile, porté qu'il est par une conception englobante et pas seulement visuelle de l'image, telle qu'un McLuhan a contribué à formuler. La représentation ne s'oppose pas à la forme de l'image, et la réception joue de plusieurs vitesses simultanées. D'où le penchant de l'artiste à recourir à toutes sortes de nature d'images ; d'où encore sa liberté, même au sein de sa production photographique, vis-à-vis des manières photographiques, mettant au défi toute notion de style. L'objet de ces lignes est de suivre à partir des œuvres photographiques réunies dans l'exposition *Passing Through* les fils qui, au-delà de toute cohérence stylistique superficielle, constituent les enjeux du langage photographique selon Iain Baxter.

Car c'est bien autour de l'idée de la photographie comme langage que réside l'un des aspects marquants de l'usage baxterien de celle-ci, et plus précisément encore comme langage ordinaire. Avec lui, la saisie photographique relève non pas d'un geste de constitution de l'image chargée d'une intention démonstrative et d'effet de raréfaction, d'élévation, de célébration, et moins encore de mise en scène, de fabrication. Ni icône ni idole, la photographie ne revendique en somme pas de statut spécial au titre de l'art pour elle-même. Il s'agit de faire œuvre *par* l'image, et non de faire œuvre *de* l'image, de constituer l'image en œuvre. Il n'y a pas de projet esthétique de l'image, de procédé d'esthétisation général. Ce qui ne veut pas dire qu'en elles-mêmes, les images n'ont pas de qualités : elles en ont au contraire, mais qui ne se donnent jamais comme des qualités rhétoriques, qui ne se constituent pas en traits de style délibérés, concertés. Ainsi, si elles sont nécessairement composées, ce n'est pas *par* elles-mêmes, *pour* elles-mêmes, mais à partir de ce qu'elles dénotent ; elles sont ordonnées comme la vision, organisées sur des principes de regard déterminés. Mais elles n'imposent pas leur ordre propre au monde ; car elles trouvent dans leur sujet lui-même un principe de construction. Elles déduisent une bonne part de leurs traits formels de ce qu'elles montrent. C'est le sujet qui justifie le point de vue ou le principe de regard, qui du coup le « naturalise », le banalise, le fait redescendre dans l'immanence de la vision, lui donne son évidence. Cette attitude photographique est très programmatique dans le travail de Baxter. C'est elle qui a fait voir à juste titre, dans son travail des années 1966–1968, l'une des expériences fondatrices qui ouvre vers le « photoconceptualisme » identifié à Vancouver¹ ; mais elle interdit aussi de le réduire à une démarche exclusive².

Les images réunies dans le *Portfolio of Piles* publié en 1968³ manifestent déjà cette consistance particulière de la photographie chez Baxter : elles font méthodiquement apparaître la forme informe du tas, une soixantaine de tas constitués tant à partir d'accumulations matérielles des plus concrètes et de toutes sortes et échelles trouvées dans le paysage, que définie par l'axe et l'angle de la prise de vue, mais toujours cependant à hauteur de regard standard. Ainsi, les photos de Baxter se tiennent à ce point de rencontre entre leur sujet et leurs qualités propres d'images : cadre, lumière, axes, couleur (même en

noir et blanc, comme pour le *Portfolio*). Elles construisent leur sujet en même temps qu'elles se construisent, mais aussi adoptent-elles les qualités tout autant que les défauts de leurs sujets. Baxter& emprunte à la sérialité, à la préméditation, à la cohérence, à la volonté assertive, mais sans programme et sans régularité, surtout sans ce détachement recherché au travers de l'objectivation chère aux conceptuels. Il y emprunte non pas sans conscience ou par accident, mais sans se soumettre à un principe extérieur et systématique : son indiscipline lui fait échapper toujours à toute méthode déclarée. Peut-être aussi faudrait-il rapporter cette absence d'a priori esthétique, qui semble originaire de la fabrique de l'image pour Baxter&, à sa prime pratique de l'observation naturaliste (on se souviendra de sa formation scientifique et du rôle joué par l'expérience du dessin d'observation scientifique dans son orientation vers les choses de l'art) et à sa fascination pour le fait de l'apparition de l'image, pour le phénomène qu'elle constitue. L'attention pour les procédés machiniques de production d'image en témoigne, du Polaroid aux divers outils de télécommunication auxquels Baxter& a eu recours.

Ainsi me semble-t-il que nous pourrions lire trois symptômes de cette attirance pour le processus machinique et elliptique de formation de l'image, entre d'autres, dans ces trois moments de travail : quand avec ses thermoformages de 1965 Bain Baxter& produit une image-empreinte à faire pâlir les théoriciens de l'index⁴ ; quand il confie au fax le soin de matérialiser l'image du trou⁵ ; et plus radicalement encore quand il coupe court au principe de révélation de l'image photographique avec *The Idea of a Photograph*⁶, cette planche qui présente quatre films Polaroid non révélés mais légendés : *photographie* ; *photographie de paysage* ; *photographie de nu* ; *l'idée d'une photographie...*, où l'image se passe en somme de toute consistance visuelle. Autant d'actes iconiques sinon photographiques, auxquels il faudrait encore associer les nombreuses pièces avec des miroirs, qui sont elles encore paradigmatiques d'un sens de l'image dont l'image elle-même n'est pas le centre, mais tout le processus de la visibilité. Il n'y a pas si loin entre ces chemins singuliers de l'image et les plus photographiques des œuvres de Baxter&, tant il me semble caractéristique que la photographie ne se réduit jamais à son support. D'ailleurs, une preuve encore de ce détachement du corps de la photographie tient au choix de la photographie sur transparent : de la diapositive d'abord, qui est longtemps l'ordinaire photographique de l'artiste, qui n'a pas plus besoin d'état intermédiaire que le procédé polaroid,

comme un collapse du procès photographique. On notera ici que la photographie n'a jamais (ou presque jamais : il ne faut jamais dire jamais avec Baxter& !) de négatifs : elle n'a pas d'état intermédiaire, sans doute parce qu'elle est elle-même intermédiaire — entre l'expérience vécue par le photographe et celle proposée au spectateur ; elle est un médium, et comme tel, elle est traversée. Au-delà, le choix du caisson lumineux est une autre manière de décorporer l'image, et l'on sait que Baxter& a été des premiers à y avoir recours, non pas comme il advint plus tard pour monumentaliser, dramatiser et élever la photographie à l'ambition du tableau, mais pour lui laisser toute sa liberté de médium, pour qu'elle ne fasse pas écran à ce qu'elle donne à voir, pour, une fois encore, entretenir sa transitivité.

Revenons cependant sur ces principes de composition, une fois établie cette volonté d'une consistance, d'une présence singulière de la photographie et du refus de sa fétichisation ou de sa totémisation. Car il n'en demeure pas moins que les images produites par Baxter& sont construites, hors — j'y insiste — d'une logique de style, mais soucieuse d'autant plus de leur efficacité. Elles réunissent donc des qualités, des principes qui alimentent leur cohérence discrète sinon secrète, car il ne saurait y avoir de dimension secrète, cachée, énigmatique ici. Au contraire, puisque les principes de construction d'image sont dans leurs sujets et non hors cadre. Ainsi, les sujets uniques et les figures verticales conduisent à des compositions centrées. Mais la succession des plans est souvent complexe ou composite, quand la structure de composition principale est déniée par d'autres éléments : arrière-plans contradictoires, élément isolé qui défait la symétrie. Ainsi, *Addition, Banff, Alberta* (1973, cat. 70) est-elle construite à partir de la centralité du globe d'un lampadaire en premier plan, qui n'est cependant qu'un détail dans une image aux arrière-plans autrement denses. Ou encore dans *Finest Catering, West Fourth Avenue, Vancouver, British Columbia* (1976, cat. 73), c'est l'arête d'une vitrine qui articule l'image, alors qu'il ne s'agit que d'un détail de peu de signification. Ailleurs, la composition se fait par jeu d'équilibre relatif et plus ou moins instable entre des formes doubles (*Kenora, Ontario*, 1969, cat. 57 ; *#16, Vancouver, BC*, 1967, cat. 26) ; parfois, les images s'inscrivent dans un cadre trouvé (fenêtre ou autre élément d'architecture, souvent pare-brise ou rétroviseur, car l'automobile est une caméra par elle-même⁷). Ailleurs encore, c'est la perspective architecturale qui donne l'unité apparente de lieu (*Strip Mall, Toronto, Ontario*, 1974, cat. 72) ; *Dusk, New York, New York*,

1971, cat. 69 ; *Airport*, 1971, cat. 66). Ou encore advient-il que l'image n'a au contraire pas d'épicentre et « tient » par la dispersion des personnages : ils semblent installés dans une pose indépendante, où chacun est pris dans son propre mouvement, animé séparément des autres, et où toute possibilité narrative est atomisée dans l'éparpillement général (*Canada Day Barbeque, North Vancouver*, 1979, cat. 84 ; *Garden Party, Kitsilano, Vancouver, BC*, 1979, cat. 86), ou encore toujours selon le principe de dispersion des horizons des personnages (*Theatre, Vancouver, British Columbia*, 1971, cat. 67). Encore une fois, tout en renonçant au défi de produire une typologie systématique de ces principes de composition à l'œuvre, ne serait-ce qu'au travers des quelque quatre-vingt-dix images sélectionnées pour *Passing Through*, se dessine un principe assez généralisable qui tient à une dialectique d'équilibre (parfois paradoxal) entre détail et unité de l'espace : quelle que soit la nature de ce détail, l'image tient sur cette tension entre un objet focal — détail plus ou moins évident — et l'ensemble de l'espace ; et cette relation détail/ensemble n'est pour autant jamais réglée sur un rapport régulier et prévisible, sur un rapport de hiérarchie, ou sur un signifiant préétabli. De sorte que contrairement à la logique générale du détail, ce n'est pas une opposition vide-plein qui fait ressortir le détail comme détail, mais une opposition de densité, entre rapports d'équivalence, qui aboutit à un équilibre, à une stabilité visuelle. Ni le ciel — souvent très présent, comme une leçon du paysage de l'ouest — ni les espaces paysagers vides (les lointains désertiques) ne sont creux, jouant du contraste avec des objets ou des éléments denses. Le vide est fait presque aussi dense que le plein, et le détail habite l'ensemble de l'espace, le sature, le sur-définit.

D'autant plus que tout fait signe dans le regard de Baxter& ; et l'on doit prendre comme un programme très concret le mot et la notion d'*infoscape* que forge l'artiste pour désigner le rapport qu'il entretient avec le paysage : loin de toute anecdote locale, du détail en tant qu'il serait marginal, relatif, circonstanciel, cette logique de l'*infoscape* consiste à prendre tout comme signe (tout mais pas n'importe quoi, on va le voir) et à le rapporter au paysage dans son entier, à construire le paysage à partir de détails et le détail à partir de la vision d'ensemble. C'est ce mouvement d'aller et retour permanent de la partie au tout qui caractérise le mieux le regard de Baxter& : un regard en tension permanente. Ce mouvement est explicite par la présence tenace de la « camera automobila » (*Dialogue, Jasper National Park, Alberta*, 1969, cat. 53, ou, prise en roulant, *Highway, Northern California*, 1979, cat. 77) ; il est signifié par l'axe des routes et rues qui guident le

regard, ou plus par le filé dans l'image (*Cows, Gaspé Bay*, 1969, cat. 60). Tension interne et équilibre paradoxal encore quand le paysage est fait presque exclusivement de ciel (*Urban Landscape, Trans-Canada Highway, Manitoba*, 1969, cat. 56), l'opposition du plein et du vide affirmant la forte densité du vide atmosphérique et son poids visuel par son extension. Par jeux de miroir, de redoublement, de renvois, par les bascules de point de vue capables aussi bien de fermer l'horizon par un regard plongeant au pied de l'observateur que d'ouvrir à la vision panoramique du touriste, le regard est pris dans ces dynamiques et ces allers-retours, ces balayages du détail à l'ensemble, du petit au général, sans une fois encore que l'image ne fixe de hiérarchie entre ces temps : au contraire joue-t-elle d'équivalences métastables. Ces jeux de relations internes excluent le recours au hors champ : aucune image de Baxter& ne semble prendre appui sur une extériorité, toutes au contraire semblant se tenir dans l'espace dense de circulation et de tension délimité par le cadre. Tout est dans la photo : les tensions s'y ajoutent dans ce jeu d'équations internes qui rappellent — la référence est chère à l'artiste — la dialectique du vide et du plein zen.

On l'aura compris, donc : les principes généraux de composition d'image tiennent de cette relation de l'étendue à l'objet et de la circulation de l'une à l'autre de ces mesures de l'espace, l'extension paysagère et la compréhension de l'objet⁸. Si la dimension paysagère et englobante de l'espace est prise dans cette double visée en réglage permanent, entre étendue et figure, il faut encore identifier le registre de figures que Baxter& retient dans son viseur. Dans l'étendue atmosphérique, ce sont toujours des objets discrets⁹ et très typés qui s'insèrent : un répertoire de figures de la géométrie, plane ou tridimensionnelle. Cubes, rectangles, cylindres, sphères, anneaux, tout le registre des formes simples de la géométrie peut advenir : une découpe, un entre-deux au hasard d'une architecture (le carré noir d'une fenêtre dans *Sawmill, Vancouver Island, British Columbia*, 1969, cat. 50 ; la découpe d'une fenêtre en œil de bœuf dans *Ferry, Maritimes*, 1968, cat. 45 ; un vide, comme l'entrée de tunnel dans *Drainage, Fraser Valley, BC*, 1968, cat. 41 ; un volume isolé, comme les réservoirs cylindriques dans *Industrial landscape, Burnaby*, 1967, cat. 23 ; ou un enchevêtrement, comme dans *Ruins*, 1968–1990 [l'un des tout premiers caissons lumineux], ou *Canadian Pacific, Interior, BC*, 1969, cat. 63). Il y a là tout un vocabulaire de formes qui font référence à la sculpture minimaliste et géométrique, retrouvant son économie formelle dans la simplification ou d'autres principes comme la modularité

et la répétition (alignements divers de boîtes [*Fruit Crates, Okanagan Valley, BC, 1965, cat. 5*] ; bouches des tuyaux [*Pipes, North Vancouver, BC, 1968, cat. 30*] ; remorques de camions alignées [*Trucks, near San Francisco, 1966, cat. 7*]). D'autres figures renvoient plus encore à la peinture, à l'abstraction colorée du *colour field* et du *shaped canvas*¹⁰ (les bandes au mur de *Garage, near Mont Tremblant, 1968, cat. 40* ; le plan au sol sur la route dans *Highway, Northern California, 1979, cat. 77* ; la découpe géométrique dans l'herbe de *Lawn, Vancouver, BC, 1967, cat. 14*). J'arrête là le dénombrement : ce genre de présence dans l'image est probablement généralisable non seulement à toutes les photos réunies dans l'exposition, mais à presque toutes les images, y compris filmiques, produites par Baxter&.

Reste à savoir quoi faire de ces blocs de géométrie au sein de l'espace. Comment les lire ou les interpréter ? Pastiches du vocabulaire sériel et géométrique du *minimal art* mais en version readymade visuel, ils en sont la réduction ironique, mais aussi y rendent-ils un hommage appuyé. Ils demeurent irréductibles sur le plan visuel comme sur le plan symbolique, comme la sphère et le polyèdre qui imposent leurs corps stricts dans *La Mélancolie* de Dürer. S'ils n'ont rien du symbolisme savant de Dürer (à quoi Baxter& répond avec une désinvolture moderne et non sans esprit de finesse¹¹), ces objets géométriques demeurent des pierres d'achoppement de la représentation, et des points de fixation de la pensée. Au fond, ils sont de la même nature qu'une autre série d'objets visuels qui sont très souvent au centre des photographies de Baxter&. Même s'ils appartiennent à des registres sémiotiques différents, les blocs de géométrie fonctionnent eux aussi comme signes, signes abstraits parmi les signes de l'écriture et autres signes graphiques, qui eux aussi fleurissent dans l'espace photographique baxtérien. Panneaux, enseignes, vitrines, logos, slogans, inscriptions diverses s'imposent de manière très insistante dans les images de l'artiste. D'ailleurs, comme les formes géométriques trouvées entretiennent un rapport à l'art géométrique et minimal, l'accent mis sur les lettres est une forme readymade de l'art conceptuel¹². Comme chez Ruscha, comme chez Baldessari dès 1962, le signe commercial est une des marques de la conquête de l'ouest et de la réduction des *frontiers*, et un signe pictural puissant dans l'équation de sa qualité de forme abstraite et de sa lisibilité partagée. On en connaît l'efficacité visuelle depuis les *Figures* de Johns, sans remonter plus haut dans l'histoire de la lettre peinte, qu'il faut aussi et surtout mettre en relation avec le « *typospace* » McLuhanesque¹³. L'inscription du chiffre et de la

lettre à l'échelle du paysage n'a fait qu'élargir cette puissance du signe graphique, devenu élément structurant (et bien sûr aussi polluant) de l'humanisation de l'espace : *Morris Sales & Service, Saskatchewan (1968, cat. 37)*; *Fruit, Interior, British Columbia (1970, cat. 64)*; *Hotel, Kakabeka Falls, Ontario (1968, cat. 43)*; *Husky, Saskatchewan (1969, cat. 59)*. Les mots surgissent dans le champ du visible comme autant d'édifices verbaux, largement désémantisés mais devenus architectures abstraites, motifs, faits du visible. De même les flèches plus ou moins comminatoires (vers la petite porte de *Youth Salvage, East Hastings Street, Vancouver BC, 1966, cat. 10*) ou plus hésitantes (les flèches de direction au sol dans *Parking Lots, West Vancouver, BC, 1968, cat. 31*) nourrissent ce registre, qui s'étend vers les délices de la tautologie décalée qui sont si souvent à l'œuvre dans les travaux de Baxter& (ainsi l'évidence saturante de cette inscription peinte, au bord de la maladresse : ICE sur le flan d'un congélateur (*Ice, Nova Scotia, 1969, cat. 58*)). Autant de détails pourrait-on répéter ici, pris en permanence dans leur rapport à la totalité de l'image et de l'espace vécu, dans cet aller et retour permanent, comme une respiration, sans hiérarchie plastique ou moins encore esthétique, mais comme présence irréductible dans l'inépuisable dialectique hétérogène entre nature et culture, entre inertie de l'espace, résistance de l'architecture et devenir-médium de l'espace. Le panneau évidé au bord de route de (*Sign, Highway 17, near Sudbury, Ontario, 1969, cat. 62*) est emblématique de cette relation de signe des figures qui habitent l'espace photographique baxtérien : l'espace comme étendue vient prendre lieu et place du signe graphique et de sa présence, fût-elle elliptique.

Je signalais en point de départ l'aspect inépuisable de la manière contre-formelle et non hiérarchique de l'entreprise de l'artiste, même limitée à ce qui n'est qu'un aspect du travail, soit la production d'images photographiques. La tentative de décrire ces mécanismes trompeurs de l'image resterait vaine si elle ne permettait pas de qualifier avec un semblant de précision supplémentaire quelque chose de l'attitude de Baxter& : à la banalité des sujets, au monde le plus ordinaire, l'artiste appose plutôt qu'il n'oppose le non-héroïsme de ses actes, je l'ai dit. Plus précisément encore revendique-t-il volontiers cette dimension proprement américaine de l'*expérience*, ce lieu de l'art où s'articule d'une manière singulière (en tout cas vu d'Europe) le *high* et le *low*, le récit et le vécu, l'artistique et le trivial, sur un mode non antagoniste (là où une pensée artistique européenne aurait tendance à marcher par couple d'opposition conflictuel), ce lieu d'unification des contraires.

L'expérience photographique de Baxter& me semble pourtant aussi recouper d'autres attitudes paysagères, qui se situent plutôt du côté de l'écriture, de la littérature européenne. L'esprit de la démarche touche en effet aux enjeux des travaux du Bureau des inspections banalytiques dont les « inspecteurs », en bons post-situationnistes, travaillent avec méthode et désinvolture (un oxymore baxtérien) à produire des relevés d'expériences de dérive et de psychogéographie¹⁴. Quand Baxter& écrit : « *In the end, we each live our own landscape inside the Infoscape — Landscape as Lifescape...*¹⁵ », il pose en effet un sujet décidément bien peu héroïque mais pas moins actif, un personnage attentif à se construire dans l'échange avec l'environnement, dans l'expérience du monde, telle qu'envisagée par Robert Walser¹⁶ avec qui Baxter& partage un goût pour les vitrines, enseignes et affiches, microévénements humains et dispositifs de choses, Walser et sa « littérature délivrée de la gravitation du moi héroïque¹⁷ » où l'expérience du monde est conduite sous la forme heuristique de la promenade.

1. Je ne rentrerai pas plus avant dans cette histoire d'une éventuelle scène de Vancouver et d'une histoire locale du photoconceptualisme ; d'autres, et des mieux informés, l'ont fait avant moi : ainsi le catalogue de l'exposition *In-tertidal*, organisée par Scott Watson et Dieter Roelstreatre au Muhka à Anvers pendant l'hiver 2005–2006.

2. Ici aussi, mon propos vient après d'autres, et de bien inspirés, comme celui de Derek Knight pour le catalogue de l'exposition *NETCo: The Ubiquitous Concept*, Oakville, Oakville Galleries, 1995.

3. *Portfolio of Piles* publié par N.E. THING CO. et la Fine Arts Gallery de la UBC en 1968, réunit une suite de planches photographiques imprimées en noir et blanc sur papier ordinaire.

4. En découvrant une machine à produire des panneaux d'enseigne par thermoformage en 1965, Baxter& a ouvert en effet une série de tableaux (paysages et nature mortes) où il produit des images par empreinte, condensant le trajet de la représentation dans le matériau plastique. Voir mon papier dans *Parachute* n° 117, 1^{er} trimestre 2005.

5. L'usage pionnier du télécopieur de Baxter& lui vaut des pièces comme *Fill in a Hole* (1968–1970), qui consiste en la page originale et celle imprimée par le fax distant. Le trou ménagé dans la première a pris consistance dans le second d'une manière ironiquement achiropoiète... si l'on veut bien croire à cette sorte de *deus in machina* communicationnel ! Le trou devenu tache est bel et bien rempli.

6. *The Idea of a Photograph*, 1970 : planche sous verre réunissant quatre films Polaroid portant inscription.

7. Ce que rappelle la pièce *Quarter Mile N.E. THING CO. Landscape* avec ses quelques centaines de mètres d'attention d'automobiliste sollicités grâce au balisage de pancartes comminatoires : *Start viewing ! Stop viewing !* Le Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, conserve la suite photographique de la première installation de la pièce (1968 en Californie) ; le FRAC Bretagne (Châteaugiron, France), celle d'une autre installation de la

pièce (1969, Île-du-Prince-Édouard).

8. Ces deux principes d'extension et de compréhension s'opposant comme s'opposent le dénombrement en extension ou celui en compréhension des ensembles mathématiques.

9. Au sens là encore où l'on entend le mot, en arithmétique par exemple, quand on parle de nombres discrets.

10. Rappelons que, pendant quelques mois d'autoformation aux choses de l'art en 1962–1963, Baxter& a traversé la pratique de la peinture.

11. Si l'on me permet de réveiller cette vieille dualité pascalienne entre esprit de finesse et esprit de géométrie !

12. Ce dernier étant entendu de manière assez large mais précise comme pratique artistique qui se travaille sur la matérialité du langage.

13. Voir Richard Cavell dans son *McLuhan in Space*, Toronto, Toronto University Press, 2002.

14. Voir par exemple les écrits d'Yves Hélias, de Michel Guet et de Ralph Rumney.

15. Iain Baxter&, *Artist Statement*, 1999, catalogue de l'exposition *Landscape Work*, Banff, Alberta, Walter Phillips Gallery, 1999, p. 5.

16. Ainsi, dans *La Promenade* (1919), retraduit récemment en français (par Marion Graf) dans le recueil *Seeland*, Carouges-Genève, éditions Zoé, 2005.

17. Selon une formule empruntée à Pierre Dubrunquez dans *l'Encyclopaedia Universalis*, à l'article Robert Walser.



79. *Kathan Brown Watching, San Francisco, California 1979*

Art is All Over

David Silcox

When I first met Iain Baxter& in 1966, he was carrying a camera. We were in his spectacular installation *Bagged Place* at the University of British Columbia in Vancouver, where my companions (the Canada Council's first-ever jury, Ron Bloore, Albert Dumouchel, and Elizabeth Kilbourn) and I were practically hyper-ventilating with the excitement of seeing such a remarkable and epoch-defining piece. Baxter& was busy taking photographs as we explored all the corners of his brilliant and provocative installation, even laying Dumouchel and Kilbourn out like sarcophagae on the bed, bagged, like everything else, in clear plastic sheets.

As I got to know Baxter& over the next few days, and became his friend over the next few weeks and months, I began to realize what kind of an artist he was and is. Whenever I visited Vancouver, which was three or four times a year, we had an intense schedule of things to discuss and to see. In between, we were on the phone, for I found his exploratory thoughts and projects stimulating, and he found in me, I think, someone who instinctively knew how important his work and his ideas were; and of course I had access to money for artists, particularly those who showed they could and wanted to make a difference.

Baxter& was hardly ever without a camera. Early on he had learned from Earl Larrison, his professor of zoology at the University of Idaho, to keep one handy whenever he was doing fieldwork in botany and zoology (this is when his profound understanding of the need for ecological balance was implanted in him). Learning about the subcutaneous importance of photos is one of the reasons, I believe, that Baxter& became such an effective advocate of non-verbal communication later at various universities: he realized early on that photographs conveyed visceral and powerful forms of experience and information, and did so in ways that words never could. Although he is an inveterate punster and loves to twist words or set them into new contexts (*Artificial*, *Art Attack*, *Art Is All Over*, *GO* [on a red STOP sign], etc.), Baxter&, nevertheless, knows that, even with words, the images of them are often more powerful than the meanings. Hence, too, his clever adoption of a corporate persona, N.E. THING CO., one of the first if not the first — and a precedent for General Idea, Fastwürms, and others. Baxter&'s corporation never had much financial capital, despite his clever trading in real estate, but it paralleled the business world in significant and even insidious, if

light-hearted, ways.

When I met him, Baxter& had just made several Xerox photocopies, in small editions, of vinegar "bottles," the little individual clear plastic sacks that fast-food restaurants had just started to provide along with packages of mustard and ketchup. The nature of the Xerox process, naturally enough, with the vinegar sloshing around, made each print unique. And in those days too, copying paper was specially treated and, being heat and light sensitive, turned brown quite quickly. The image began to fade, another charming and possibly fatal characteristic of its existence as a work of art.

Baxter& was also making his vacuum-formed still lifes at this time, those beautiful homages to the Italian artist Giorgio Morandi, which elevated day-to-day objects into timeless icons: flower pots, detergent bottles (both squashed and unflattened), paint brush sets and tool sets, Pepsi bottles, and other such household items, captured in clear or coloured plastic, their outlines offering up the epitome of their now absent material being, like some sort of platonic (plastonic?) ideal.

But I come back to the camera because it was always present in Baxter&'s thinking and in his life. He knew instinctively that the camera was the way everyone saw things, and that most information — even aesthetic feeling — was acquired or obtained by people in most instances from photographs. Photos are how we "freeze" our relatives in time, get the news, are entertained and informed, learn about products of every kind. Baxter&'s reliance on the camera (and the video camera as soon as it was easily available — for years he wanted to make a film/video of the whole Trans-Canada Highway, but could never raise the funds — although in 1992 he finally made *One Canada Video*, a video of the whole width of the country) was a simple acknowledgement of his desire to communicate directly to the widest possible audience in a way that he knew could connect with a high impact.

When he formed first the N.E. THING CO. (*Things and Services*, "Anything Does It") and then the N.E. THING CO., of which he made his wife Elaine, later Ingrid, for a time vice-president and then Co-President, one of its many busy departments was the Photography Department. Baxter& habitually documented everything: he realized that for practically everyone a photograph was not only a means to understanding, but that it was for nearly eve-

ryone the only means to understanding. Photography is also what Baxter& calls “a memory device.” After people travel to a place, they don’t think they have been there unless they take a photograph, something Baxter& calls “landscape worship.” If people are caught up in a flood or a fire or some other threatening calamity, they are likely to reach for the photo album, while they gather up their children or their pets. Photographs are how people validate themselves, know that they have existed and been places and seen things and taken part in activities and achieved something and left a part of themselves in the world. When Baxter& traded works with Ed Kienholz, he chose a sculpture of a concrete camera — one of Ed’s sardonic objects with the dials, controls, and the lens stuck into the concrete camera body.

Among many projects and ideas, three will serve to show Baxter&’s intimate relation to the camera. In 1968 Baxter& created a second major exhibition at the University of British Columbia called *Piles*. Although the exhibition itself was a minor *tour de force* of variations on the idea of a “pile,” with its descending row of plinths displaying piles of hair, food, clothes, and so on, these were only, one might say, “domestic” piles, capable of being carried into and set up in an art gallery space. Where Baxter& outdid himself was in creating and printing a limited edition work for the exhibition: a portfolio of fifty-nine photographs of pile formations in and around Vancouver, with an index of addresses and a city map to track them down, complete with a meditation on “piles” by Kurt von Meier. The portfolio is now a rare object on its own.

Baxter& opened the first Cibachrome lab in western Canada in 1974 and set it up on a trendy section of West 4th Avenue beside the restaurant, Eye Scream, he had also just opened. The restaurant served *Group of Seven Snails*, *Hamburger Oldenburg*, *Cubist Salads*, and other such amusements. The restaurant and bar walls were, naturally, an art gallery, and the back-lit colour transparencies Baxter& hung in light boxes came from his photo explorations and others from his Cibachrome processor. To say that the younger generation of artists in Vancouver — Jeff Wall, Stan Douglas, Ken Lum, Roy Arden, Ian Wallace, Chris Dikeakos, and others — were influenced by them is to state the obvious. Arden actually worked at Eye Scream, which was a beacon and a hangout for the whole artistic community, young and old.

Behind the house on Riverside Drive in North Vancouver, where he lived and worked through the late 1960s and early 1970s, runs the Seymour River, a stretch of shallow rapids at that point. In the middle of the river Baxter& propped a sixteen inch (forty centimetre) square mirror, which, when photographed with its

reflection of trees and sky, looked as if a hole had been cut in the river. One landscape had, by this simple intervention, become two or maybe three: the startling freshness and ambiguity of the image made one question and redraw the definitions of what art was or could be.

These things are all part of a single thrust in Baxter&’s thinking, and that was that seeing things, ordinary things, in an extraordinary way, was not only possible, but it was what art essentially was. Art did not always have to be a technically difficult thing; it was an emotional thing. Anyone could experience it and they didn’t have to go to an art gallery to do so. It depended upon how one looked at things. The photo of the mirror in the Seymour River was not only something anyone could do (if they thought of it): it introduced and promoted a way of thinking about images and landscapes that was new. Art was a thrilling idea, or an aesthetic one, or a fresh and amusing one, even a moral or cautionary one, but whatever else it was, it made you sit right up and react. Art was an event in your life. Artists, like teachers, researchers, or gurus, were people who were particularly good at creating mental or intellectual events in your life and at making you aware of who you were and how and what you were looking at.

Baxter&’s romance with the camera still had many new areas to explore. The whole series of works he created in the 1960s under his corporate persona, the N.E. THING CO., the ACTs and ARTs (*Aesthetically Claimed Things* and *Aesthetically Rejected Things*), were entirely photo-based, perhaps the first such “claimed” works of art to be so created. This run of works numbered well over a hundred before Baxter& moved on, but his love of the photographed object was by this time well-established if still sitting out there on the edge of definition, with more than a few art critics shaking their heads and wondering where he was going with all that.

Where he was going was on to the next photo revolution, the Polaroid, which he used in a way that no other artist has used it. First, Baxter& used polaroids as if they were a pencil or a pen, simply to draw with. The little polaroid image, complete with border, is sometimes a commentary on other parts of a painting it is part of. In other works Baxter& created a raft of watercolours and drawings and a few large oil paintings that have polaroids collaged into them, and there they provide a visual link and counterpoint between the drawn or painted part of the work, by providing a colour shot of, say, the business end of a flashlight, which is collaged into the painting just where the rest of the flashlight is

drawn in pencil. Or he draws or paints red and black ropes of licorice and links them up with a polaroid of the same subject, so that one or other (or both) look like extensions of the other. Another clever work was a triptych of a yellow circle, red square, and blue triangle, in which a single polaroid in each shows the artist's brush laying on the appropriate colour along one edge. The connection and the disconnect is pure Baxter&: What, he asks us to consider, is real here, and what is the nature of art?

Sponsored by Polaroid Corporation, Baxter& then travelled across North America, snapping polaroids of popular tourist spots, except he did this by putting his back to the attraction, such as the Grand Canyon, and shooting its reflection in a circular mirror held with his other hand (see also cat. 93). The result, *Instant America*, was that while we see the point of interest (reversed in a mirror), what we are really seeing is the parking lot, the street, the houses, or whatever else provides the often out-of-sync image that lives in front of (or behind?) the site or object we think we know. These two-in-one images again challenge our idea of art, for they spoof and twist the standard view of well-known icons. Four of these "Beauty Spots" of San Francisco were the basis for a marvellous set of large prints, which Baxter& made at Crown Point Press in 1979.

When the large format Polaroid camera was manufactured, Baxter& was among a select number of artists such as William Wegman, Evergon, and David Hockney, to be invited to create work with it. First in Amsterdam in 1980 and then in Boston in 1982, and perhaps predictably, but again quite distinctively, he produced a series of huge images (28 by 22 inches — 71 by 56 centimetres), of still lifes of vegetables, but vegetables stacked as if they were on a vertical skewer. He also made "faces" with peppers and tomatoes, olives, eggplants, and other potentially anthropomorphic vegetables, like a latter-day Giuseppe Arcimboldo. Even with the newest of technology, Baxter& was ready to connect it to the day-to-day world.

Another all-photo series from the late 1970s was an unusual gathering of people at the Vancouver Art Gallery named Green, Black, White, Pink, Brown, Kettle, Pipe, Tree, Corner, Stick, With, Apple, Rain, Beach, House, Light, etc., whose names Baxter& had discovered in the local telephone book and invited to take part in a photo-shoot preparatory to his next exhibition. Nearly one in twelve invitees showed up. (The no-shows from just one page of the directory were indicators of the potential: Leaf, Leak, Look, Loop.) From this assembly of potential poseurs, Baxter& was able to arrange photographs of portraits/still lifes: *Four Corners With*

House, Good Black Kettles With Wood, Good Pink Apple With Young Green Apple, etc. Actual objects (kettles, sticks, apples) were later arranged in parallel with the portraits. The media had a field day interviewing the human works of art. The possibilities were endless, and funny, and pertinent. For the participants, nothing of the sort had ever happened to them before and they were delighted and freshly made aware of a new way of looking at their identity.

Many ideas don't exist, certainly not in the visual arts, unless there is a photograph. In conceptual art the photograph can be almost all or everything: the art object itself, if it exists, and which the photograph documents, is a rarer experience and often is not possible to get — particularly such things as remote earth works, such as Smithson's or Heizer's. (Robert Smithson was a friend and admirer of Baxter&'s, and they discussed ideas and projects.) The photograph is even sufficient, in most cases, to express most of the aesthetic impact of a work — like radio, it lets your imagination fill in the details. Certainly it provides, especially in the hands of an artist like Baxter&, enough impact to deflect the mind into new channels of thought. The camera's eye is everyone's eye.

All Baxter&'s documentation of his work, perhaps not surprisingly, is in photographs. In 1969, just after his large National Gallery of Canada exhibition, he published a huge brick of a book that contained the photographic record of almost all of his work up to that point, one work to a page, and each page with an idea, a photographed drawing, a photographed painting, a photographed photograph, all sorts of documents, reviews, articles, ACTs and ARTs. Like an interim catalogue raisonné, this tome was and is a fascinating compendium of wonder, somewhat optimistically perhaps, dubbed *Volume 1*, since subsequent volumes have not yet appeared. The time may be ripe, however. Baxter& wants us to see our world with eyes of child-like wonder. We know so much of the world through the lens of a camera that learning to look at ourselves and our world afresh and thus to think in new ways about our place, is almost best done with the photographic image. And some of the most intriguing images come from Baxter&'s camera.

All the foregoing sets a context for this remarkable exhibition of nearly a hundred of Baxter&'s photographs from 1958 to 1983, a twenty-five year survey that whets our appetite for the next twenty-five year selection. You may be struck by Baxter&'s preoccupation with signs, the landscape, his sly observation of the ordinary, his ability to move in close on occasion and to stand well back in others. For me, it is the slightly surreal juxtaposition of

things, the unexpected yoked to the common, the natural as a backdrop for the man-made, the visual as a literal or verbal expression, the real against the artificial, that seems to characterize his work. He sees as no else I know seems to see.

Photography, as Baxter& uses it, is a spontaneous, inquisitive, and cheerful activity, which may account for what is often a humorous aspect in his work. While the humour is genuine and sometimes obvious (puns and homonyms), it overlays serious ideas and concerns that have recurred in his work from his beginnings as an artist: domestic objects of daily life, landscape, corporate patterns of behaviour, ecological issues — in general, an awareness of the implications and effects of our actions as a society. Through Baxter&'s photographs we see our cities and our countryside, our creations and our follies. Through Baxter&'s eyes we have the opportunity to look as if we were looking for the first time. Most of all, he allows us to see ourselves.



43

45

59

49

49

53

105

92

59

59

1

115

57

125

125

79





53. *Dialogue, Jasper National Park, Alberta* 1969

Idea in Process

Marie-Josée Jean

Depuis les années 1960, Ingrid Baxter & a réalisé un nombre considérable d'images, des milliers sans doute, toutes saisies au fil de ses déplacements. La majorité d'entre elles, dont plusieurs sont ici présentées, n'avaient pas encore d'existence publique. Sinon elles sont apparues sous forme de portfolios imprimés (les empilements, les camions vus de face) ou d'inventaires d'information culturelle (C-IDEAS, ACT ET ART). Certaines ont été montrées dans des caissons lumineux ou ont pris la forme de la série continue, comme ces photographies de voyage où se superposent deux images aperçues simultanément par l'emploi d'un miroir. Autrement, elles sont accumulées et conservées dans des dizaines de boîtes, elles-mêmes empilées dans l'entrepôt de l'artiste. Au-delà de la considérable collection de lieux photographiés, lesquels traduisent la fascination de l'artiste pour le déplacement, se pose la question de la fonction et de la destination de ces images. Devons-nous les apprécier pour leur caractère esthétique ? Devons-nous porter notre attention sur leur contenu informatif ? Devons-nous les percevoir comme les traces d'un processus artistique ou d'un système de pensée ?

La lecture des images de Baxter & réunies sous le titre *Passing Through* est complexe : quelques-unes fonctionnent comme des morceaux choisis tirés de son œuvre conceptuelle, alors que d'autres demandent à être investies d'une signification personnelle. Certaines images peuvent ainsi sembler littérales, donnant l'impression d'appartenir à la catégorie des souvenirs de voyage de l'artiste, d'autres se distinguent en raison de leur composition rigoureuse, d'autres encore semblent portées par un sens implicite. En fait, la signification de ces images bascule continuellement entre le contenu esthétique que nous observons et l'entreprise conceptuelle de Baxter & que nous reconnaissons. Il faut rappeler que, dès le milieu des années 1960, Baxter & se donne pour projet de rendre visibles les structures qui sous-tendent la création et la production d'une œuvre d'art, le système de l'art et l'organisation de la pensée elle-même. Il fonde, avec la collaboration d'Ingrid Baxter, la N.E. THING CO. dont le mandat principal visait à « produire de l'information sensible ». Le programme esthétique de la compagnie reconnaissait non seulement le domaine des réalités subjectives, mais aussi les jugements et les idées comme des « informations sensibles ». Un artiste, selon ce programme, est considéré comme un producteur d'« informations sensibles », responsable de les

percevoir, de les organiser, de les interpréter et de les diffuser. Malgré la dissolution de la compagnie en 1978, Baxter & poursuit résolument le projet de la N.E. THING CO., qui lui offre les outils théoriques et esthétiques permettant de réintégrer un processus perceptuel dans un projet conceptuel.

Or, il s'agit ici d'un paradoxe puisque, selon le principe de l'art conceptuel, l'idée devrait avoir préséance sur l'expérience perceptuelle. Elle devrait même s'y substituer. L'usage de la photographie et du texte par les artistes conceptuels a généralement reposé sur le projet de rendre manifestes des formes non visibles de la réalité, tant du point de vue de la production artistique que de celui de l'élaboration de la signification. On a aussi fait usage de la photographie pour mettre à nu différents systèmes de représentation et des structures idéologiques. En ce sens, la fonction de la photographie dans l'art conceptuel ne relève pas du simple document — le sens qu'elle sous-tend ne repose pas seulement sur sa relation iconographique —, mais elle constitue un référent second qui projette dans l'œuvre une intentionnalité. Dans son essai intitulé « Mistaken Documents: Photography and Conceptual Art », Robert C. Morgan développe cette idée en démontrant que l'image est plus précisément la matérialisation de la pensée et de l'action de l'artiste. Elle est le résultat d'un processus artistique¹. Le déplacement que propose l'historien de l'art est judicieux : il reconsidère la valeur documentaire de la photographie dans l'art conceptuel en démontrant que sa fonction vise bien davantage à informer un processus artistique qu'à documenter un événement particulier.

De ce point de vue, la série photographique réunie sous le titre *Passing Through* pourrait être considérée comme une ambitieuse entreprise documentaire portant sur le processus artistique de Baxter &. Tous ces lieux que l'artiste photographie systématiquement, souvent de l'intérieur d'une voiture, manifestent en effet son attirance pour les déplacements et peut-être plus encore pour le mouvement. Le regard et la voiture ainsi mobilisés convoquent le genre particulier du road-movie, si important dans la culture visuelle nord-américaine. Dans le road-movie, la route appelle le voyage et l'automobile est ce moyen de locomotion qui permet d'élaborer des récits sur des personnages en situation de mobilité perpétuelle. La voiture y représente

souvent un habitacle d'où le conducteur observe le monde qui défile en continu sur les écrans de ses vitres. Le regard s'attache, dans ces longs plans en travelling, à la réalité de l'instant ainsi qu'aux impressions immédiates et vagues. Le temps devient généralement secondaire et abstrait, produisant un état de flottement essentiel à la réflexion et à la contemplation. Un état particulièrement fécond pour permettre aux idées de germer dans l'esprit. En ce sens, la voiture pourrait représenter pour Baxter& un espace de production véritable, un atelier ambulant, d'où il conçoit des projets. Parmi toutes les images du corpus, il en est une qui se distingue nettement des autres et qui semble représenter la clé de cette affaire. Il s'agit de l'image d'un schéma où Baxter& désigne la représentation figurée de ce processus par lequel une idée advient et qui procure, d'après ce qu'on y lit, « le pouvoir d'un sentiment positif » (fig. 1). L'idée telle qu'elle est ici esquissée semble prendre forme à ce moment précis où elle parvient à se dégager du champ énergétique dans lequel elle se déplace pour se fixer dans l'esprit. C'est ainsi que les images de Baxter& rendent manifeste ce besoin de mobilité qui lui offre les conditions de réflexions essentielles à la production d'« informations sensibles ».

1. Robert C. Morgan, « Mistaken Documents: Photography and Conceptual Art », *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art*, Cambridge University Press, 1996, p. 165.

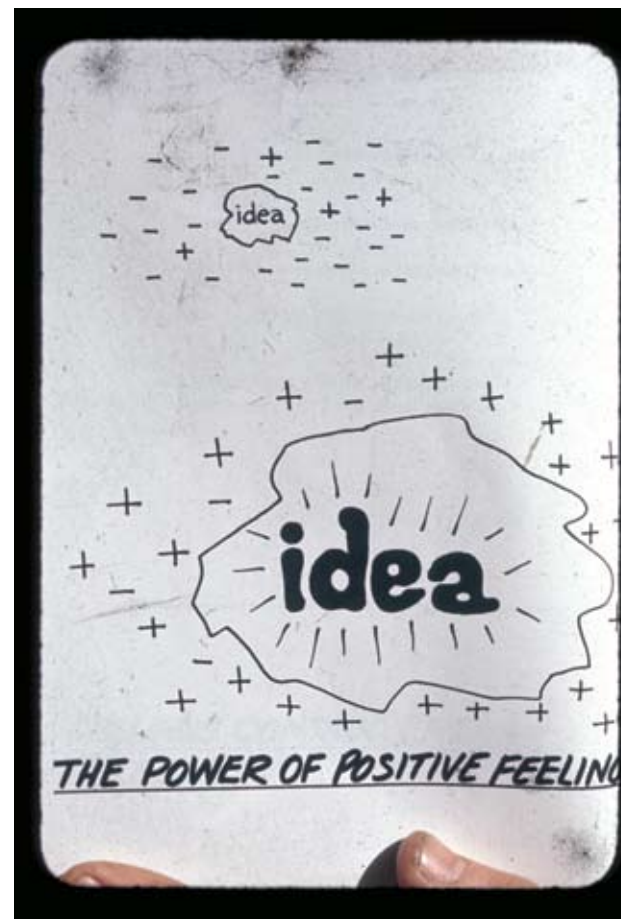


Figure 1. *A Handy Idea* 1984; chromira print, 49.5 x 72.4 cm
Collection of the artist





39. *Overpass, Fraser Valley, British Columbia 1968*

Passing Through¹

James Patten

Nobody can commit photography alone.²

Marshall McLuhan, 1964

In June of 1955, while working a summer job for an oil company, Iain Baxter & broke his neck in a car accident near Rosetown Saskatchewan. The young athlete from Calgary who had recently been accepted on a skiing scholarship at the University of Idaho would spend the rest of the summer immobilized. The accident ended Baxter &'s competitive skiing career, but he still took the scholarship and by September he was enrolled in forestry and living in Moscow, Idaho.

The car accident was one of many twists of fate that would inadvertently lead Baxter & towards a career as an artist. It certainly was not by design. When forestry did not work out, he moved on to biology and zoology. Only then did he make his way to the University of Idaho's art department library, where he taught himself to draw animals to illustrate his research papers in the natural sciences. Baxter & drew and photographed plants and animals for field research projects (cat. 1, 2). And it was this type of visual documentation in combination with research-based projects that prefigures his subsequent interest in conceptual art, an emerging field of visual inquiry in the 1960s that would adopt many of the strategies and anti-aesthetic of technical scientific experimentation.

Other aspects of Baxter &'s early photographs reveal his future interests in social organization and the environment. As a zoology major he was fascinated with systems of communication both within the body and within communities. As early as 1959 he was taking pictures of telephone poles and wires, a subject that would appear regularly in his future work (cat. 3).

As a graduate student in visual arts at Washington State University, Baxter & achieved a measure of success painting in the abstract expressionist style that was prevalent at the time. In 1961 he traveled to Japan on a scholarship to study art and immerse himself in eastern philosophy, particularly Zen Buddhism. This trip introduced Baxter & to new aesthetic values and alternative ways of looking at life. More importantly, it gave Baxter & a critical understanding of global culture. He began to realize the way in which communication is culturally determined and that Western scientific rationalism was only one belief system among

many. This awareness of the way in which ideas and value systems were relative along with his knowledge of the rational process of scientific inquiry, were critical to his nascent understanding of conceptual art as a platform to critique accepted truths from within.

In July 1964, with his American wife Ingrid — a talented musician and synchronized swimmer he had met as an undergrad in Idaho — Baxter & moved to Vancouver to teach in the fine arts department at the University of British Columbia. It was here that he conceived of the N.E. THING CO., a corporate entity they would use as a platform to launch art projects. In a period of rapid social change and dramatic developments in communications technology the N.E. THING CO. exploited the expectations and assumptions of evolving systems of legitimation through "the ironic inhabitation of bureaucratic and commercial institutions."³ Amidst the chaos and optimism of the sixties, it was easy for a nice young couple from the suburbs to present novel ideas and critique social conventions without anyone stopping to question whether they were serious or not. This confluence of opportunity, talent, and ambition allowed Baxter & through the N.E. THING CO. to achieve a great deal of notoriety and critical acclaim by filling the cultural vacuum created by rapid shifts in demographics and communications technologies.

This ironic infiltration of shifting bureaucratic structures and communications technologies is evident from the description of the N.E. THING CO. that Baxter & provided for a data processing conference he attended in 1970:

Booth 221: N.E. THING CO. LTD

Services available from this recognized ICOM-Consultant in visual communications, corporate image development and sensitivity information will be displayed. Interests include cultural image development... art and design consultation... vsi [visual sensitivity information]... global promotion... imagination... ideas... gross national good... rent-a-think.⁴

This brief text reveals much of Baxter &'s ironic sense of humour: his bathetic transition from "global promotion" to "rent-a-think," the use of ellipsis to suggest the faltering spiel of a self aggrandizing sales pitch losing steam, the barely concealed satirical critique

that might perhaps go unnoticed by the casual reader. This is characteristic of Baxter's inhabitation and amicable deflation of systems of legitimation. Whether it was data management conferences, academia, or the art world, he was always willing and able to question authority and self-importance with good-natured aplomb.

Baxter's early use of mass-communications strategies to reach a broad audience prefigured the transformative effect new technologies have had on Canadian society. He was among the first artists in Canada to use Polaroid film, faxes, and computers in his work. And these new methods of communicating ideas were in part responsible for the emergence of conceptual art, which emphasized discourse and connecting with the outside world instead of the self-reflection and psychological expressiveness that had dominated abstract art in the 1950s.

With Baxter's interest in corporate culture and advertising, it is not surprising that he was drawn to various commercial and technical uses of photography. As a student working in the art history department slide library at Washington State University, he was intrigued by the way in which light emanated through slides, giving the image an inner life. He was one of the first artists to adapt backlit advertising signs to display photographs, which he first exhibited at the National Gallery of Canada in 1969 and in New York at the Sonnabend Gallery in 1970. By 1974 he had opened a Cibachrome laboratory in Vancouver next to the N.E THING CO. restaurant *Eye Scream*, where he had installed four large illuminated photographs, including multiple images of an arctic sunset reflected in a mirror taken in 1969 when he traveled through the north with the American art critic Lucy Lippard, conceptual artist Larry Weiner, and Bill Kirby, then director of the Edmonton Art Gallery.

The photographs in *Passing Through* were taken over a 25-year period when Baxter, like many Canadians, was experiencing dramatic social changes. The rise of a mobile, educated youth culture that was informed about international developments through improvements in communications created an integrated and optimistic sense of Canadian identity. The road trip across Canada became a rite of passage for many young, idealistic Canadians. These photographs — many of which were taken from inside Baxter's car — document this important cultural phenomena.

Art was changing too. From the 1960s through the mid-1970s many artists began to embrace a range of non-traditional media

to express new democratizing social impulses by integrating art practices into everyday life. The use of photography was re-examined. Rather than record or aestheticize nature, "reveal" social problems to middle class audiences, or celebrate the achievements of modernism, as did many fine art photographers during the earlier part of the century, photography now became a tool to express and document intellectual positions on the nature of representation itself. To this end, subject matter was less important, and everyday life became a preferred area of inquiry.

In 1958 New York artist Allan Kaprow wrote "We must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life... Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things will be discovered by the present generations of artist."⁵

As the distinction between art and the everyday diminished in the 1960s, photography was absorbed into critical contemporary art practices. The art-historical sources for this new interest in photography included the aesthetics of Dada photo-montage, which is particularly evident in the assemblages of Robert Rauschenberg. Moreover, Andy Warhol's use of media imagery, including photographs of everything from Liz Taylor to car crashes, demonstrates the heightened interest in popular culture among artists. Photography's prevalence in the most radical art of the late 1960s and 70s directly paralleled its increasing ubiquity in all forms of cultural representation including television, film, print journalism, and advertising.

Since its discovery in the 1840s, photography has been defined by multiple social and institutional functions in many fields including technology, science, criminology, advertising, and fine art. Its seeming correspondence to the real world and its reproducibility made photography a democratic vehicle through which to redefine aesthetic experience. Artists in the 20th century began to use photography as a means to contest the autonomous, unique art object and to transgress the medium-based categories of Modernism. Photography privileged art-as-activity over art-as-product and documentary evidence over personal expression.

With conceptual art's emphasis on documenting ephemeral works of art and the everyday world, art photography changed, leaving behind its origins in pictorial composition and the aesthetics of printmaking.⁶ The concerns and priorities of previous art photography — composition, tonal values, the perfect print — were abandoned in favour of quick, unconstructed shots, often annotated, that conveyed the idea of a work of art, describing the

way in which it functioned, or illustrating its end results. As Lucy Soutter writes:

In almost every case, conceptual artists avoided the tropes of “good” or artistic photography. On the contrary, they went to great lengths to remove signifiers of photographic quality from their images... downplay[ing] the importance of the photograph as a privileged material artifact or as the product of an individual’s specialized photographic sensibility [to ensure] that the images were not seen as being connected to the notions of quality or originality associated with fine art photography.⁷

If conceptual artists undermined the privileged, autonomous art object by eschewing the conventions of fine art photography, they were also quick to adopt the strategies of technical photography from geography, science, medicine, industry, and advertising, “exploiting a vocabulary of pre-existing styles and genres.”⁸ These stylistic conventions were often combined with vernacular forms of photography including the tourist snapshot and family pictures, and methods of photographic reproduction that had not been exploited by previous artists, such as photocopies, Photo-stats, and commercial half-tones reproductions.⁹

Baxter’s extensive use of colour slide film during this period — most of the works in *Passing Through* started out as slides — demonstrates the conceptual artist’s appropriation of everyday photographic methods. It also suggests his affinity with the tourist: slide shows were a common way of presenting vacation photos to friends and family up until the 1970s. Slides were also the medium of choice in university art departments for giving lectures, and Baxter would often show his travel slides in class to his students. In a similar denial of art photography aesthetics, Stephen Shore had his travel photographs, collectively titled *Uncommon Places*, developed commercially into 3 x 5½ inch snapshots.¹⁰

Within the context of abstraction and non-objective art that characterized official and academic art practices of the 1960s, the use of photography, with its inherent representational attributes and potential for seriality, can also be seen as a circuitous route back to narrative. During the 1960s, many art photographers invested their images with stranger-than-fiction sensationalism — think of the grotesque images of Diane Arbus and Ralph Meatyard — in an attempt to distinguish their work from the ubiquity, objectivity, and banality of commercial photography on one hand, and the formulaic elegance of black and white fine art photography on the other. In contrast to this obsession with the

bizarre, conceptual artists exploited the very vacuity other artists were attempting to overcome with sensational subject matter. The resulting photographs have an empty, laconic feeling that begs the question: What am I supposed to be looking at? In this regard, conceptual art from the period of 1966 to 1972, in which the relationship of text and image came together in the work of many artists, has been characterized as self-absorbed and detached from reality, an extension of modernism rather than its antidote.¹¹ In contrast Baxter, through his ironic detachment from both the subject at hand and the platitudes of intellectual positioning, was able to communicate with audiences while still challenging the conventions of representation, subjectivity, and authorship.

The September 1976 issue of *Artforum* devoted to photography included an article by Nancy Foote called “the Anti-Photographers.”¹² Foote was the first to explicitly identify the opposition of conceptual photography, with its role as document and primary information, from fine art photography. Foote identified the serial aspect of conceptual photography as an aesthetic characteristic that could emphasize contrasts among disparate subject matter, or create narrative structure through repetition.¹³ Seriality also decentred the monocular gaze of the photograph’s fixed viewpoint, allowing for “fluctuating subjective perspectives.”¹⁴ Conceptual art’s notion of serial form offered multiply subjective positions while maintaining the discrete autonomy of the individual image.

Beyond producing works in series, the limits of the frame were one of the few compositional characteristics acknowledged by conceptual artists. The photograph’s role as a transparent document to convey information ended at the limits of the viewfinder. At this critical juncture, something else occurred, something subjective that was controlled by the artist/photographer. Selecting what was to be included in the frame belied the inherent subjectivity and critical aesthetic judgment in the photographic process.¹⁵ The idea that photography is inherently objective and unaesthetic was a misconception perpetrated by conceptual artists themselves. Since the mid-1960s they have denied any interest in photography beyond its documentary function. Despite their professed disregard for photography, the conceptualists participated in an important transformation of the medium, fueling a rise in the prominence of photography that attracted critical attention in the late 1970s and early 1980s.

Shooting free hand with a Nikon 35 mm SLR, Baxter’s photographs appear casual, demonstrating the artistic nominalism

of conceptual art's anti-aesthetic. By adopting the pose of the amateur photographer and documenting non-events, he was able to parody both the aesthetic aura of fine art photography and the social realism of photojournalism.¹⁶ The banality of the resulting images require a second look, and it is this critical examination of the limits of photographic practice that would become a major theme of post-modern visual culture. If Baxter's photographs suggest the post-modernist subject's attempt to focus on anything and everything all at once, it is only because he succeeds in connecting to the everyday in all its permutations, providing the viewer with a hyper-reality of the overlooked and undervalued corners of the real. In 1965, just as Baxter's began to explore the possibility of open-ended narrative structures in photographs of the everyday, Theodor Nelson coined the term "hypertext" to describe a form of non-sequential writing, with text that branches and provides choices to the reader.¹⁷

Despite their accumulated narrative value as a series that suggests a hyper-reality open to multiple interpretations, each of Baxter's photographs offer a moment of regard which exceeds the normal boundaries of the everyday perception. Photography fixes the appearance of an event, even one that is easily overlooked. In the movement of everyday life, the photograph preserves what the eye might otherwise overlook. Walter Benjamin's describes this phenomenon when he writes about the way in which close ups,

... of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring common place milieus under the ingenious guidance of the camera... assure us of an immense and unexpected field of action.... The enlargement of a snapshot does not simply render more precise what in any case was visible, though unclear: it reveals entirely new structural formations of the subject. Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye — if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man.... The act of reaching for a lighter or a spoon is familiar routine, yet we hardly know what really goes on between hand and metal, not to mention how this fluctuates with our moods. Here the camera intervenes with the resources of its lowerings and liftings, its interruptions and isolations, its extensions and accelerations, its enlargements and reductions. The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses.¹⁸

When he wrote this, Benjamin could not have known the extent to which the dissemination of visual information would become so pervasive as the 20th century unfolded. By the 1960s, the affect of communication and information technology on society was a major subject of intellectual debate. For the Canadian theorist Marshall McLuhan electronic communications engage all the senses simultaneously. McLuhan's notion of global communications as an exterior nervous system appealed to Baxter, who had studied zoology and ecosystems as an undergrad science major. He, like McLuhan, believed that advances in communications technology would result in a more complete experience of reality. If Baxter's selection of images seems all-encompassing, revealing, and rhizomatic, it is in part because they are informed by contemporary media theory, with its emphasis on globalization, sensory perception, and a pervasive interconnectivity.

McLuhan delivered a series of influential lectures at the University of British Columbia in February 1964 at the annual Festival of the Contemporary Arts. Baxter arrived in Vancouver six months later to teach at UBC and was one of the organizers of a festival devoted to McLean's dictum "the medium is the message" in February 1965. This event was described by Tom Wolfe who, like Baxter, was a "maximalist," dedicated to putting in everything possible into his work.¹⁹ Also like Baxter, Wolfe was driving across the continent in 1965, while the New York *Herald Tribune*, where he was a journalist, was on strike. Wolfe traveled to California to do research for an article on customized cars for *Esquire* magazine. His personal, letter-like, forty-nine-page text *There Goes (Varoom! Varoom!) That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* was an important early example of what would later be referred to as new journalism.²⁰ With its vivid title, replete with car sounds, and quick-paced observation of life "as it happens" Wolfe fused a fiction-writing style and the documentary imperative of journalism using driving as a metaphor for consciousness. By the 1960s, driving was becoming a way to express the new paradigm of social and cultural relativism, in which the driver and the world were always in a state of flux.

The location of culture was shifting too. Part of what has been termed the dematerialization of the art object meant that art production was able to move outside of major urban centres in the western world to be produced anywhere. Conceptual artists sought to move art outside of conventional boundaries, be they geographic or social. Thus Baxter's road trips through the vast, sparsely populated expanses of North America construct a decentralized field of inquiry that resonates with the expansionist

histories of Western culture. Indeed, exploration is inextricably tied to North American identity. From the earliest European colonists

through the subsequent waves of economic migrants that have spread out across the continent, the explorer and its nihilistic counterpart the drifter have been motifs of new world identity.

In 1903, Dr. Horatio Nelson Jackson became the first person to cross the United States in an automobile. And like most travelers, he took photographs along the way. With Jack Kerouac's *On the Road*, published by Viking Press in 1957 and based on the spontaneous road trips of Kerouac and his friends across mid-century America, the idea of driving as a metaphor for alienated, dislocated identity, became central to American culture. The drifter was a prevalent theme in post-war Hollywood cinema, as aimless GI's returned to a country that they no longer recognized. *Easy Rider* (1969), directed by Dennis Hopper, represents the culmination

of this genre. Ihor Holubizky has remarked on the relationship of Baxter's work to the history of American car culture, referring specifically to the mythology of the road popularized in film and song, from Bobby Troup's *Get Your Kicks on Route 66* (1948), Bob Dylan's *Highway 61 Revisited* (1965), or Steppenwolf's *Born to Be Wild* (1968).²¹ Collectively, these movies and songs construct a portrait of a typically male anti-hero moving through time and space looking for existential meaning in the everyday world outside of the protected realm of middle-class interiority.

Like the American photographers Robert Frank, Walker Evans, and Stephen Shore, Iain Baxter uses the camera and the highway to document the overlooked exterior reality of everyday life in North America. Shore was among the first artist to use colour for art photography.²² And like Baxter, he made several trips across North America between 1973 and 1979. He refers to these journeys as "exploring the changing culture of America and exploring how a photograph renders the segment of time and space in its scope."²³

Stephan Schmidt-Wulffen identifies a conceptual premise in Shore's work, suggesting that he constructs and presents time through a series of photographs that are meant to be viewed collectively and continuously.²⁴ The audience becomes involved in a linear, subjective narrative that unfolds in time and space. Likewise, Baxter's photographs in *Passing Through* are fragments of an entire unbroken, meandering trip, which can never be experienced in its entirety. The thousands of photographs taken by Baxter during this period are imbricated into one narrative

that is so large and complex that they present an impossible task of reconstruction.

Spontaneous and unmediated, the photographs of both Baxter and Shore are based on the provisional circumstances of the here and now with each image documenting a single moment that "could have been taken just about anywhere."²⁵ In many respects, what Baxter and his contemporaries chose to photograph was the vast expanses of unremarkable social spaces that Ian Wallace has called the "defeatured" landscape.²⁶ It began to appear in modern post-war films, especially in the work of Italian director Michelangelo Antonioni as the visualization of a new kind of environment, what Gilles Deleuze describes as those "any-space-whatevers, disconnected or emptied spaces," an "undifferentiated urban tissue, its vast unused places, docks, warehouses, heaps of girders and scrap iron" as "arbitrary spaces, superseded or emptied" where the "modern affects of fear, detachment, but also freshness, extreme speed and interminable waiting were developing."²⁷

Dan Graham's *Homes for America*, which was published in *Arts Magazine* in December 1966, presented a similar dystopian view that was, in a sense, a premonition of the end of the American dream.²⁸ By referring to domestic space (homes) while showing only the exteriors of houses, Graham ironically suggests the impenetrability of the middle class interior as a refuge from the real.

In a similar fashion, Ed Ruscha's photograph books of gas stations and apartment buildings from the same period evoke an emptiness of uninhabited built environments. In some respects this sensibility

first appeared in the work of French photographer Eugène Atget (1857–1927). His photographs of a dream-like Paris are characterized by a matter-of-fact emptiness, due to Atget's habit of taking pictures early in the morning. Collectively, they construct a geography of the *flanêur's* peripatetic stroll through the city, a geography that is incomplete and subject to constant revision.

This eerie feeling of emptiness that characterizes so many photographs since Atget is partly a result of one of the inherent paradoxes of photography itself as a physical trace of the real and evidence of the loss or absence of that reality. Unlike other forms of representation, the photograph is not a rendering or an interpretation of its subject, but actually a trace of it.²⁹ The viewer's gaze makes the connection in reverse from the photograph back to the real. In this sense the photograph comes to signify an

absence, not only of what it depicts but also the absence of the viewer looking at the photograph, who was never actually there in the first place.

For Roland Barthes, this suggests that photographs create the conditions for a profound loss of meaning, an absence in which referentiality is removed although we still understand what we see. The photograph initiates a temporal and spatial break with the real. There is an ambiguity in photography, a paradox of materiality and loss, the simultaneity of presence and absence. Baxter's mundane images of a "defeatured" landscape resonate with the dissociation inherent in the photographic process. The photograph presents a ghost town which is inhabited only by the viewer, who is also a ghost. By projecting onto Baxter's photographs, the viewer creates a series of traces based on their own histories and memories resulting in an afterimage constructed of various displacements and replacements, contingent and incomplete.

The dichotomies of absence and presence in photography are particularly evident in images of the city. There is a misconception that architecture is permanent, when in fact cities constantly change. Baxter demonstrates this with two photographs of the same restaurant, The White Spot, taken twelve years apart (cat. 27, 87). In the later photograph, it is being demolished for new development. As cities expand and suburbs sprawl over rural areas, we forget what existed before. The photograph as a marker of change reveals not what is there, but what is gone.³⁰

What Baxter, Graham, Ruscha, and even Agt provide in their photographs of exterior urban space is a provisional and incomplete map to help us navigate through a constantly changing environment. During an interview in 1979, Ian Baxter suggests that he should produce a guidebook to a city: "A hand, ear, eye, nose, mouth and foot guide to the city... seeing where people touch things in the city, where they walk in special ways, where all the smells are, and it would also be a normal guidebook... I work very much in terms of the environment; it's a way that I've functioned for a long time."³¹

A long time indeed. In 1968, Baxter began a photo-based project that involved documenting pre-existing piles of various materials — wood, tires, steel pipes — throughout Vancouver (cat. 11, 30). An illustrated map was available called *Portfolio of Piles* (1968). Viewers were encouraged to follow the map to each site. According to Ian Wallace, *Piles* was:

One of the earliest exhibited photo-conceptual works from

Vancouver. Consisting of photographs of piles of "found" objects from the industrial suburbs of Vancouver, Baxter's piece playfully and ironically mimicked a variety of modernist typologies latent in images of the industrial landscape. With a blend of minimal cool and pop-art humour, he appropriated the profane world through photography in order to make both aesthetic references and visual puns, but also as a form of homage to the beauty of the banal. Baxter's project was less absorbed in theoretical or critical concerns than in an affectionate and irreverent play with the camera as an extension of a new sensory apparatus — McLuhanism in its lightest moments.³²

Instead of a list of works, Baxter provided a list of addresses in and around Vancouver where each pile was located. The journey plotted through the industrial parts of Vancouver was a North American version of the Situationist's ambling journeys through Paris — a *drive* rather than a *dérive* — in which the car ride replaces the *flanêur's* stroll.³³

Baxter continued to incorporate a "behind the wheel" audience into his projects throughout his career. Playing on the anticipation of the tourist looking for road side attractions, he presented the act of viewing the landscape as a continuous, time-based narrative with a beginning and an end in *¼ Mile Landscape* (1968). In this outdoor installation, three signs that read "You will Soon Pass by a ¼ Mile N. E. Thing Co. Landscape" followed by "Start Viewing" and finally "Stop Viewing" were placed along various highways. Beyond the play of anticipation with unfulfilled desire, *¼ Mile Landscape* draws attention to the construction of time-based, moving landscapes inherent in the act of driving.³⁴

But why stop at a quarter mile? For Baxter only the entire width of the continent would do for his most ambitious driving project. In 1967, in response to the nationalism of Canada's centennial, Baxter conceived of a:

5,000 Mile Movie — the longest movie in the world. This film will record visually every inch of the Trans-Canada Highway, depicting all aspects of Canada from St. John's Newfoundland to Long Beach on Vancouver Island, British Columbia. The sound track will record the sounds of the highways and cities, and the opinions of Canadian people from all walks of life. Referring to the highway as Canada's life-line, and the longest paved highway in the world. The film estimated to be eight days long, was to be "the most significant historical and social document of all time."³⁵

Baxter& wanted to screen *5,000 Mile Movie*, at Expo '70 in Osaka, Japan.³⁶ But the project was not realized in any form until 1992, when Iain and Louise Chance Baxter videotaped a cross-Canada journey by mounting a camera onto a truck and driving from St. John's Newfoundland to Long Beach British Columbia. The video was then projected onto the windshield of the actual vehicle used to make the trip. According to Melanie Townsend, *One Canada Video* (1992) made an analogy between the role of the viewer — of film, television or life in general — and driving in a car: "the video reveals how the automobile has shaped not only the landscape, but our knowledge of it. It transposes detached spectators from gallery to vehicle, watching the Canadian landscape from a path determined by existing roads, like so much of Baxter&'s earlier work, *One Canada Video* is a commentary on the way technology affects the way we view the world."³⁷

Baxter& says that *One Canada Video* "is a metaphor for one's life because we're all just on the road."³⁸ From the perspective of conceptual art and land art practices, it was also a strategy for measuring the width of North America in time and space. The notion of a real time video with a running length identical to the time it takes to driving across Canada is similar in its intent to Michael Snow's film *La Région Centrale* (Quebec, 1971, 180 minutes, 16mm, colour).³⁹ Snow managed to create moving images that could not be observed by the human eye using a machine that allowed the camera to move smoothly at various speeds and angles and the camera lens to pass within inches of the ground and then zoom into the sky. Located on a mountain near Sept-Îles in Quebec's central region, the camera makes 360° passes which map out the terrain. Then it begins to provide progressively stranger views (on its side, upside down) through circular and back-and-forth motions. In *La Région Centrale*'s second hour, the world is inverted for so long, that when the camera swings vertically through a full circle to restore the horizon line to its rightful position, above the earth, it looks wrong. Snow presents a reflexive impression of the camera as the ultimate transformative, creative apparatus, capable of any magic.

But unlike the rarified and romantic scopic field of Snow's film — the lonely, endlessly turning camera out in the wilderness — Baxter&'s linear journey is structured and occupied as a narrative, punctuated by incidents, signs, and everyday life. Where Snow presents us with multiple perspectives on the same landscape, Baxter&, in contrast, presents us with a singular perspective — the view through the windshield — on many different landscapes.

With *One Canada Video*, Baxter& projected the image onto the

windshield of his 1991 Toyota Previa in the gallery so that visitors could sit in the driver's seat because, according to Baxter&, "most people see landscape through the windows of cars."⁴⁰ The idea that everything lies ahead, implicit in *One Canada Video*, is compelling because however mundane the current view may be, it always anticipates something more interesting on the horizon.

Certainly car culture is everywhere in Baxter&'s earlier photographs: wheels and tires (cat. 11, 33, 34, 92), gas stations, (cat. 12, 37, 55, 58), road side attractions (cat. 91), parking lots (cat. 21, 31, 32, 40, 72, 98, 99), cars (cat. 44, 51, 53, 81, 82), and the road itself (cat. 38, 39, 41, 42, 48,49, 62, 77, 90). Among international Conceptual artists of the late 1960s, driving represented a new form of experience worthy of investigation. One of the most important contemporary art exhibitions of the period, *Vancouver 955,000*, curated by Lucy Lippard, invited leading international artists to submit ideas on index cards for new conceptual works of art. The cards were then reproduced as the exhibition catalogue. Several proposals referred to the road and driving, including Carl Andre's whose card reads "The engaged position is to run along the earth... My ideal piece of sculpture is a road."⁴¹ The most detailed submission to *Vancouver 955,000* involving driving was from the Dutch conceptual artist Jan Dibbets:

Go by car (taperecorder in car) to a straight road (or highway).

Drive a number of miles (at least 5, not more than 30). Just before the car starts off on the road, start the taperecorder and speak the word START; after every mile, driving with a constant speed of ___ miles per hour, the driver says (without stopping) "1 mile", "2 miles", "3 miles", and so on. When the number of miles decided upon has elapsed, stop the car and say STOP.

Record all sound on a continuous loop. Put the taperecorder on the floor and over it hang a map of the place the piece was executed; mark every mile to the end so that the additional information makes it possible to visualize the length of a line invisible to the human eye.⁴²

With its detailed formula that could be performed and documented almost anywhere Dibbets' piece is a textbook example of conceptual art. But the last sentence is particularly revealing. In it, Dibbets makes specific reference to the installation of the work and the viewer's reception of it, or how to making the "invisible" visible. It is clear that Dibbets, like Baxter&, wanted to concep-

tualize the huge distances of out door space as an expanded horizon, an enormous field of inquiry that is accessible to all. This democratic vision of space required a perspective that was more all-encompassing and less hierarchical than the pictorialist conventions of Western landscape art. What Dibbets' and Baxter& wanted to make visible and accessible to all, was a landscape that extended beyond the perspectival construction of space based on a Cartesian world view. Driving made this new view of the world possible.

Certainly Baxter& was constructing radical new spaces through his photographs. Characterized by movement, discordant angles, and temporality, Baxter&'s photographs taken while actually driving provide clues to the viewer about the movements of the photographer without ever revealing enough to fix the image in time and space. The angle is often oblique, the image blurred by movement, or arbitrarily cropped (cat. 38, 39, 41, 42, 44, 49, 53, 55, 56, 60, 62, 77).

Baxter& consciously thwarts the construction of a clearly articulated relationship between viewer and viewed. In the *Logic of the Gaze*, Norman Bryson describes how Alberti's system of linear perspective stresses the position of the viewer/subject in direct relation to a vanishing point that presupposes a fixed position of observation.⁴³ By dispensing with the formal strategies of pictorial composition, and conventional understandings of perspective, Baxter& destabilizes the subject viewer's position. His frequent use of a banal vertical object as a central focal point — a target, a tree, lamp post, a pole, or a commercial sign — provide unambiguous stability in an otherwise shifting and unstable composition (cat. 20, 27, 36, 70, 85). By giving up the Cartesian worldview with the subject at the centre, Baxter&'s work makes it possible to envision a moment outside of subjectivity.

Stephan Schmidt-Wulffen describes a similar phenomenon in the contemporary work of Stephen Shore, who he claims "does not position himself in actual space with the help of an abstract geometrical system of perception; rather he seeks to be positioned in space and time based on historical circumstances."⁴⁴ Marie-Josée Jean describes Baxter&'s destabilization of the subject photographer's position as mobilizing the gaze and space: "to remind us that there are not spaces without observers; invoking a strategy that references the specificity of the road movie genre, an important component of North American visual culture. The car thus becomes a capsule, in which Baxter& watches the world go by..."⁴⁵

Photographing reflections in a mirror is another strategy Baxter& used to rupture the ordered perspective of the Cartesian eye. Artists have, of course, been using mirrors to assist them with composition at least since the renaissance. But the camera obscura and the Claude mirror were used primarily to reinforce a world view based on a rational division of space. In contrast, Baxter& uses mirrors to draw attention to the limits and anomalies inherent in comprehensive rational systems. The unified subject of the cyclopean Cartesian eye is replaced by the multiple perspectives of a fragmented postmodern identity. Space is disrupted, and that which is conventionally hidden from view or marginalized is brought into the centre of the image, throwing all sense of order into question (cat. 39, 74).

From the late 1960s to the early 1980s, Baxter& experimented often with mirrors and photography. In 1979, he completed *Lethbridge Reflections*, an exhibition and book produced by the Southern Alberta Art Gallery. It consisted of a series of black and white photographs of hand-held rectangular mirrors, reflecting various locations in Lethbridge.⁴⁶ While at the Canada Council's Paris studio in 1980, Baxter& completed a series of Polaroid photographs of the city reflected in a hand-held mirror. The resulting series of Polaroids of the Eiffel Tower, Notre Dame, etc. were then interspersed among the moles on a nude women's body and re-photographed. The resulting series was called "Reflected Paris Polaroid Beauty Spots."⁴⁷ The mirror allowed the superimposition of one image, that of the reflection, onto another. This strategy allowed a certain subjective ambivalence in regard to the photographer's gaze. It also created a dialectical relationship between the two subjects, a sort of triangulation with the object that questioned the conventional binary relationship of object to subject. This combined with the constant movement of the camera set everything in flux, a relativistic position difficult to achieve in still photography. Baxter& was so eager to disavow the authority of the subjective gaze that he even took photographs by throwing the camera in the air resulting in blurry, erratic images.⁴⁸

In 1981, Baxter& exhibited his mirror Polaroids in an exhibition at the Geneetemuseum in the Hague, and was invited by Eelko Wolf of Polaroid's European office in Amsterdam to use their large format 20 x 24 inch camera. By March 1981, he was at Polaroid's head office in Boston to discuss plans to document America using a Polaroid camera. The following year Baxter& traveled around the United States in a recreational vehicle for over a month, using his shaving mirror and the new Polaroid 600 series camera. Taking pictures at famous landmarks, he would often photograph from

an unexpected perspective, capturing the mundane functional aspects of tourist spots rather than the conventional awe-inspiring view (cat. 93). The small round mirror was an essential element, visible and destabilizing, of this oblique gaze (cat. 90, 94). Over 2000 photographs taken over 40 days and 18,000 kilometres comprised *Instant America*, as Baxter& would call the project.⁴⁹

The engagement with the outdoor realm of the road trip, and the vast open spaces that characterize most of the images in *Instant America* and *Passing Through* is in contrast with the psychic occupation of the domestic interior that has characterized Western culture since the industrial revolution.⁵⁰ Theodore Adorno describes psychic interiority as having been initially a strategy developed by the emergent bourgeoisie for its own self-differentiation and self-definition in the face of a rigidly imposed external order.⁵¹ To a great extent Baxter&, like Samuel Beckett, mediates subjectivity through the figure of the outsider, or drifter who is excluded from the interior realm. Beckett's *Waiting for Godot*, *Watt*, and *Molloy* all feature the homeless as their protagonists. Baxter&, like Beckett, represents the relation between subject and the world through the dynamics of life outside of the home. Because he now has to live in two worlds which contradict one another, one interior (reified as consumer culture) and one exterior (romanticized as the great outdoors), the modern subject cannot find satisfaction in either realm and is left to wander in a peripheral defeated landscape, where commercial signs and empty billboards, are the only landmarks (cat. 62, 72, 75).

Sidewalk Café 12:35 P.M. Berkeley California and *Sidewalk Café 12:36 P.M. Berkeley California*, 1979 (cat. 81, 82) presents us with evidence of this phenomenon. In the first image, Baxter& captures a *mise-en-scène* with great cinematic narrative potential: a sunny day in San Francisco: a café, a Porsche, and a Vespa. In the second image, taken one minute later, the two unidentified men on the street seem oblivious to one another and to the scene constructed around them: two drifters passing through.

This is not to suggest that Baxter&'s photographs construct a cynical exposé of alienation. On the contrary it is only the false warmth of middle class interiority that he has abandoned, a theme that was ubiquitous in popular culture of the 1960s and 1970s. Placed in an active relationship with the external world, the anonymous subject of Baxter&'s photographs regains his self-determination through a dialectical engagement with the image of the real. As Fredric Jameson puts it:

There is surely a sense in which the moderns are all, in one way or another, eager to escape the kinds of interiority bequeathed us by traditional bourgeois culture and its values; the cultivation of subjective refinements and of heightened ethical discriminations enabled by social exclusion and class privilege, the fetishization of Experience as a kind of private property, the aesthetic individualism which becomes a privatized substitute for the life and culture of groups in business society.⁵²

While Baxter&'s photographs are not self-consciously subversive, the agency with which he appropriates the exterior world as his own domain demonstrates a willingness to transgress social, ideological, and geographical boundaries. His strength is his ability to break down the rigid demarcation between art and life, thus emphasizing the aesthetic as a site of resistance. Baxter&'s passionate regard for visual pleasure, his engagement with seemingly everything and anything (N.E. Thing) refutes the cold contemplative stance that is the "basic principle of bourgeois subjectivity."⁵³ His photographs reveal a spontaneous engagement with the real, an egalitarian delight with the visual that is an alternative to materialist consumption and production for those who choose to engage, like Baxter&, with the world as one finds it. With the increasing pressure to define oneself through consumption — a reality Baxter& has consistently referred to in his works since 1965 (cat. 6) — and the interior realm of the home, the photographs in *Passing Through* provide us with alternative subject positions revealing, at once, the boundless opportunity of a free society and the limits of political agency: free to wander, to see, to consume, but ultimately unable to change the world around us.

1. Dick Blakeslee, a University of Chicago student, wrote the song *Passing Through* during a period of optimistic liberalism that followed allied victory in World War II and preceded the Cold War:

Passing through, passing through.
Sometimes happy, sometimes blue,
Glad that I ran into you.

Tell the people that you saw me passing through.

It became the theme song for the Henry Wallace presidential campaign in 1948. Leonard Cohen recorded *Passing Through* on the album *Live Songs* in 1973.

2. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York, 1964.

3. William Wood, *Start Viewing*, University of British Columbia Fine Arts Gallery, 1993, p. 13.

4. Data Processing Management Association conference programme. Seattle June 23–26, 1970, p. 48.
5. Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *Art News* (October 1958).
6. Conceptual art emerged as an art movement in the 1960s. The expression "concept art" was used in 1961 by Henry Flynt in a Fluxus publication, but it was to take on a different meaning when it was used by Joseph Kosuth (American, b.1945) and the British Art & Language group (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Ian Burn, Mel Ramsden, Philip Pilkington, and David Rushton). For Art & Language, concept art resulted in an art object being replaced by an analysis of it. Exponents of conceptual art said that artistic production should serve artistic knowledge and that the art object is not an end in itself. The first exhibition specifically devoted to conceptual art took place in 1970 at the New York Cultural Center under the title *Conceptual Art and Conceptual Aspects*.
7. Lucy Soutter, *The Visual Idea: Photography in Conceptual Art*, Thesis, p. 3.
8. Ibid, p. 19.
9. Ibid, p. 5.
10. Ibid, p. 9.
11. Benjamin H. D. Buchloh, "A Conversation with Martha Rosler," in Catherine de Zegher, ed., *Martha Rosler: Positions in the Life World* (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1999), pp. 23–35.
12. Nancy Foote, "The Anti-Photographers," *Artforum* 15, no.1 (September 1976), pp. 46–54.
13. I am indebted to Lucy Soutter for her review of the literature on conceptual art and photography. See Soutter, p. 15.
14. Lucy Lippard, "Iain Baxter&: New Spaces," *artscanada*, June 1969, p. 5.
15. Robert C. Morgan, "The Photograph as Information," *Conceptual Art: An American Perspective* (Jefferson, N.C.: McFarland, 1994), p. 57.
16. See Jeff Wall, "'Marks of Indifference': Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art," in Ann Goldstein and Anne Rorimer, eds., *Reconsidering the Object of Art: 1965–75* (Cambridge: MIT Press, 1995), p. 247.
17. Theodor Holm Nelson, "The Hypertext, Lecture at the Congress of the International Federation for Documentation," Washington D.C., 1965; cited in Theodor Nelson, "Getting it Out of Our System," in *Information Retrieval. A Critical View*, George Schechter (ed.), based on the Third Annual Colloquium on Information Retrieval, Philadelphia, 1966, Washington D.C., 1967 (pp. 191–210), p. 195.
18. Walter Benjamin, "Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968).
19. "that's what I am, a putter-inner," "Master of His Universe," (interview), *Time*, 13 Feb. 1989; pp. 90–92.
20. The article first appeared in *Esquire* in November 1963 and was later reprinted in Wolfe's anthology. Wolfe's account of the "Kandy" memorandum appears in the book's introduction (xiii-xiv) (1972, 12).
21. I am indebted to Ihor Holubizky for this observation and the specific references that appeared in his remarkable essay. See "This is the Place" *Iain Baxter: Products, Place, Phenomenon* (Art Gallery of Windsor: 1998), pp. 24–25.
22. The American photographer William Eggleston (b.1939) is widely credited with securing recognition for colour photography as a legitimate artistic medium. Eggleston's work was featured in an exhibition at the Museum of Modern Art, New York City in 1976.
23. Stephen Shore, *Stephen Shore: Uncommon Places* (New York: Aperture Foundation, 2004), p. 6.
24. Stephan Schmidt-Wulffen, *ibid*, p. 7.
25. *Ibid*.
26. Ian Wallace, "Photoconceptual Art in Vancouver," *Thirteen Essays on Photography* (Ottawa: Canadian Museum of Contemporary Photography, 1990), p. 97.
27. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image* (1983), trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp. 120–121.
28. Graham's project *Homes for America* was originally intended to be published in a major magazine like *Esquire*. In December 1966, a badly edited version, with many of the original photographs omitted, was published in *Arts Magazine*.
29. John Berger, "Uses of Photography," in *About Looking* (New York: Pantheon, 1980). He quotes Susan Sontag as follows: "A photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask" p. 50.
30. Stephen Osborne, "Photography and the City," *Unfinished Business: Vancouver Street Photographs 1955 to 1985* (Vancouver: Presentation House Gallery, 2003), unpaginated.
31. Iain Baxter& from interview with Robin White, excerpted from *VIEW* (Oakland, CA: Crown Point Press, 1979), as reprinted in *10 Canadian Artists in the 1970s* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1980), pp. 21–32.
32. Ian Wallace "Photoconceptual Art in Vancouver," *op. cit.*, p. 97.
33. Nancy Shaw, *Start Viewing: Your are Now in the Middle of an N.E. THING CO. Landscape* (Vancouver: UBC Fine Arts Gallery, 1993), p. 28.
34. Ihor Holubizky, "This is the Place," *Iain Baxter: Products, Place, Phenomenon* (Art Gallery of Windsor, 1998), p. 19.
35. Iain Baxter&, *A Compendium of the N.E. THING CO. Ltd.*, N.E. THING CO. Ltd, 1978, unpaginated.
36. William Wood, *Start Viewing: Your are Now in the Middle of an N.E. THING CO. Landscape* (Vancouver: UBC Fine Arts Gallery, 1993), p. 16.
37. Melanie Townsend, "In Praise of Baxter&'s Folly," *Iain Baxter&: Landscape Works* (Banff: Walter Phillips Gallery, 1999), p. 10.
38. Iain Baxter&, *Iain Baxter: Products Place, and Phenomenon* (Art Gallery of Windsor, 1996), p. 37
39. *La Région Centrale* credits: cinematography/editor: Michael Snow, sound: Bernard Goussard, Assist cinematography: Joyce Wieland design, fabrication and programme adaptation for camera-activating machine Pierre Abaloos.
40. Iain Baxter&, *Iain Baxter: Products Place, and Phenomenon*, *op. cit.*, p. 37
41. Carl Andre, *955,000*, an exhibition organized by Lucy Lippard, Vancouver Art Gallery, 1970, unpaginated index cards.
42. Jan Dibbets, *ibid*.
43. Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983).
44. Stephan Schmidt-Wulffen, *op. cit.*, p. 13.
45. Marie-Josée Jean, "Iain Baxter&," *VOX*, Centre de l'image contemporaine,

no. 16, Montreal, 2005, unpaginated exhibition brochure.

46. Allan MacKay, "Iain Baxter&/ N.E. THING CO. Ltd.," *Pluralities 1980* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1980), p. 24.

47. The photographs were used by the Canadian Cultural Centre in Paris in a calendar.

48. For this exhibition, which took place from March 11 to April 8, 1979, the Southern Alberta Art Gallery produced four small black-and-white publications, approximately the size of a snap shot photograph *Ever Ready, Reflections: Lethbridge, Thrown Camera Photographs*, and *Vancouver Beauty Spots*.

49. Art Perry, "Baxter's magic: It's all done with mirrors," *The Province*, Vancouver, B.C., December 13, 1981, p. 6.

50. Adorno first analyzed inwardness at length in his dissertation, "Kierkegaard:

Construction of the Aesthetic," which was published in 1933; the phenomenon is still central to *Aesthetic Theory*, published posthumously in 1970.

51. Theodore Adorno, "Dialectic of Inwardness: Aporias of Expression," in *Aesthetic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

52. Fredric Jameson. *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic* (New York and London: Verso, 1990), p. 125.

53. Theodre Adorno, *Negative Dialectics*, p. 363

TRANSLATIONS / TRADUCTIONS

Photos en trois minutes

Lucy R. Lippard

L'enthousiasme contagieux et l'esthétique magnanime de Iain Baxter & n'ont pas changé depuis la dernière fois où j'ai travaillé avec lui, il y a de cela trente ans. Il a su rester inventif et pratiquement dénué d'esprit critique, ouvert au monde et à toutes les surprises qu'il renferme. En fait, à travers le regard de Baxter &, presque tout est surprenant, et son talent réside dans le fait de communiquer cette faculté d'émerveillement qui nous fait voir ce que nous ne nous attendions pas à découvrir. Parfois, il en demande plus à l'Art que ce que l'Art est prêt à donner — plus, peut-être, que ce que nous voulons réellement voir, mais nous finissons tout de même par nous laisser emporter par l'enthousiasme. La multiplicité lui sert de moyen d'expression. Chaque chose et chaque endroit apportent de l'eau à son moulin. Pour une esthétique aussi expansive, seule la photographie est vraiment à la hauteur de la tâche.

L'œuvre de Baxter & fait peu de différence entre la photographie et l'objet, et entre toutes les activités qui sont documentées grâce à la photo. Par exemple, dans son projet artistique et alimentaire « Eye Scream » à Vancouver en 1978, *Thrown Dishes* se mêlent à *Thrown Photographs* (photos d'assiettes volantes), qui pourraient à leur tour être une référence faite en passant aux fils laissés tomber par Marcel Duchamp dans *3 stoppages étalon*. *Owners of Restaurant Piled High and Topped with Whipped Cream and Cherry* et *Waitress on a Bed of Lettuce* sont des tableaux photographiques. Son sens bien aiguisé de l'absurde a mené à une catégorie qu'il a nommée « frivolité de qualité ». Ce n'est pas toujours facile, ou nécessaire, de savoir si Baxter & fait l'idiote ou joue la satire.

J'ai toujours interprété le pseudonyme d'entreprise de Iain et Elaine/Ingrid Baxter & (N.E. THING CO.) comme une forme de complicité avec le cartel conceptuel post-minimaliste qui s'attaquait à la réification de l'art (et à l'artification des produits de base du pop art), même si leur production exubérante semblait venir d'un endroit littéralement différent de celle de leurs homologues new-yorkais et européens, obstinément moins communicatifs. Les missives sur papier quadrillé, les cartes, les affiches, les catalogues et les objets d'art de la NETCO, avec le numéro de projet de l'entreprise et la date soigneusement notés, ressemblaient à d'autres exemples d'œuvres mêlant photographie et texte, mais leur nonchalance irrationnelle indiquait clairement que les artistes ne se prenaient pas autant au sérieux qu'ils auraient dû, remettant en question la profondeur de toute l'entreprise. En outre, Baxter & est venu à l'art avec peu de bagage. Ayant été formé en tant que zoologiste, il conçoit donc la photographie comme un outil plutôt que comme un talent précieux.

Avec les ACTs (Aesthetically Claimed Things ou objets à prétention esthétique) et les ARTs (Aesthetically Rejected Things ou objets rejetés sur le plan esthétique) de la NETCO des années 1960, Baxter & imitait les appropriations d'Elaine Sturtevant et précédait celles de Sherry Levine, Mike Bidlo, Raymond Pettibone, et de tous les autres adeptes de l'art qui puisait dans l'art des autres. Mais il a développé l'idée jusqu'à lui donner des proportions inattendues. Alors qu'il ne cesse de défier la solennité

du monde des arts et qu'il reçoit certaines de ses tomates pourries, il continue à emballer, empiler, recueillir, photographier et faire avec entrain de mauvais jeux de mots qui, d'une manière ou d'une autre, se sont avérés bons à quelque chose. Mon préféré : « Art Is All Over »^{NOT}.

Après avoir ainsi rendu hommage à la générosité et à la fécondité de Baxter & (son plus récent pseudonyme), je vais maintenant me concentrer sur certains aspects de ses paysages et œuvres conceptuelles, là où nos chemins professionnels se sont le plus souvent croisés. (Nous avons été tous deux accusés d'être « partout à la fois », une destination que, ma foi, je recommande fortement.) Le fait de voir le monde comme un « paysage d'information » (infoscape) ou comme un « paysage de vie » (lifescape) libère Baxter & et lui permet d'associer le sublime au ridicule comme dans *Landscape Work* (1987–1999) — un paysage présenté comme un sandwich ouvert dont les strates verticales ressemblent à de la moisissure sur un pain composé de tranches de pain blanc et de pain entier. (« La meilleure chose depuis... ») Il s'agit là aussi d'un tableau photographique, un encas d'art et de vie périssable, plutôt que d'un objet d'art permanent. Melanie Townsend l'a perçu comme « un commentaire sur le paysage de plus en plus altéré et commercial de la prairie canadienne ».

Dans l'ensemble, toutefois, c'est la photographie classique ou l'instantané qui définit le mieux l'esthétique des paysages de Baxter &. Dans de nombreuses œuvres de la NETCO, tels le croquis *Transcanada Highway* de 1967 et *One Canada Video* (réalisée avec Louise Chance Baxter en 2004), Baxter & bombarde le spectateur d'images plutôt ordinaires qui ne sont pas censées se démarquer seules, mais participer à un flot d'images qui rappelle la mémoire. Ces travaux symbolisent le fait que la vitesse est souvent l'essence des photographies de Baxter &, prises à la volée à partir d'un véhicule en mouvement, ou fusant simplement de l'imagination de l'artiste. « Nous vivons dans un paysage naturel et un paysage d'information, et c'est le rapport fusion-confusion de ces deux paysages qui me stimule et inspire ma pratique », a-t-il écrit dans un énoncé non daté. Fusion et confusion constituent des mots clés de son travail.

Baxter & divise le paysage en six catégories : le paysage en tant que nature, système, habitat, artefact, richesse et, dernier point mais non le moindre, en tant qu'esthétique. Cela lui permet de se concentrer sur le « type de technologie, d'idéologie et de structures essentielles qui s'interposent entre le spectateur et le paysage ». En cela, il rejoint et a peut-être inspiré le travail du Center for Land Use Interpretation (CLUI), dont les prises de vue inexpressives de paysages utilitaires ordinaires usent de technologie informationnelle pour exposer subtilement les machinations sociales. Pour ceux d'entre nous qui sont intrigués par les paysages et l'utilisation des sols, de tels travaux apparemment aléatoires gagnent alors en importance, d'autant plus quand ils contiennent des implications politiques et des liens inopinés avec la vie quotidienne.

C'était le cas pour le projet *Arctic Circle* en 1969, auquel j'ai participé avec la NETCO (la N.E. THING CO., ou Iain et Elaine/Ingrid Baxter) et d'autres artistes. L'essai sérieux de Charity Mewburn sur le projet — et sur son promoteur, l'exposition « Place and Process » organisée à Edmonton — soulève d'importantes questions que, je m'en rends compte avec le recul,

nous aurions dû nous poser à l'époque¹. Analysant le projet sous l'angle de l'étendue sauvage et de l'identité canadienne, Mewburn replace notre propre intrusion naïve dans un contexte colonial – ô combien exact. À l'époque, j'avais sauté sur l'occasion d'être la photographe officielle de l'expédition (un rôle pour lequel je n'étais absolument pas qualifiée), simplement pour voir de l'art se faire dans un nouvel (ou un « autre ») endroit. L'Arctique devenait un vaste terrain de jeu pour des expériences de jeunesse dans la nature, à l'image des géosculptures contemporaines érigées dans l'Ouest américain qui étaient propres à un site, mais rarement propres à un endroit. Le caractère expéditionnaire de cette balade a également eu des parallèles plus tard dans des expositions « multiculturelles » comme *Les Magiciens de la Terre* dans les années 1980, et les innombrables biennales et projets d'artistes « nomades » depuis — incursions que j'ai moi-même décrites comme étant colonialistes (plutôt que de les qualifier du terme acceptable de « post-colonialistes »).

En 1969, cependant, il ne m'est jamais venu à l'idée de questionner nos intentions. Nous nous délections tous de l'espace « indéfini » envers lequel nous ne nous sentions (apparemment) aucunement responsables. Excepté pour « l'esthétique de la distance », l'endroit lui-même n'avait pratiquement pas d'importance ; nous aurions très bien pu nous trouver dans des pâturages ailleurs au Canada, vu toute la spécificité de lieu de la plupart des œuvres d'art créées dans l'Arctique. Seuls les Canadiens savaient vraiment où ils se trouvaient : au « vrai nord ».

Les Baxter& n'ont fait « aucun effort pour mentionner une quelconque présence autochtone », écrit Mewburn. Pour ma part, je n'ai fait que peu d'allusions à la partialité régionale dans mon propre texte. Aujourd'hui, bien entendu, ce genre de projet ne serait même pas tenté sans la participation d'artistes autochtones et de résidents d'Inuvik (qui n'ont été entraînés sur la « scène artistique » que par l'œuvre participative de Harry Savage avec des « vers des glaciers », que les enfants ont adorée). Les considérations politiques de l'art conceptuel étaient pour la plupart tout aussi neutres, bien que les artistes eux-mêmes étaient souvent des activistes. Malgré toute la conscientisation croissante des années 1960, les artistes comme leurs collègues anthropologues, ont joyeusement revêtu le costume expéditionnaire comme s'ils pouvaient le changer simplement parce qu'ils étaient pleins de bonnes intentions ou le transcender en faisant de l'art.

Dans son essai sur le projet arctique, Mewburn souligne également « la déception » que nous avons dû ressentir en ne rencontrant pas le vrai nord mythique, celui des icebergs et des champs de neige. En fait l'endroit et le procédé ont réellement bouleversé toute velléité romantique à laquelle nous aurions voulu céder. La neutralité de la toundra et de notre destination particulière à l'intérieur du cercle polaire arctique (Inuvik, un centre administratif récemment construit et sans aucun attrait) était parfaite pour notre esthétique à l'époque, tout comme mes photographies amateurs. Ed Ruscha au début des années 1960 et Robert Smithson (ainsi que Iain Baxter&) plus tard au cours de la décennie avaient compris que l'instantané « inexpressif », était le siège idéal des activités conceptuelles.

La cartographie, activité commune aux technologues et fabulistes, sert

également d'outil colonial aux explorateurs de n'importe quel paysage sans caractère particulier. Cela s'est avéré décisif pour le concept de « décentration » qui a fasciné bon nombre d'entre nous dans les années 1960 et 1970. Baxter& a toujours été un maître de la décentration, se complaisant dans la banalité en guise d'outil pour désidéologiser et recontextualiser. Comme l'a observé Mewburn, l'œuvre de la NETCO intitulée *Sixteen Compass Points within the Arctic Circle* a réduit le nord mythique « à un enregistrement graphique d'un paysage non idéalisé, son emplacement localisé sur une feuille par un minuscule cercle sur une carte routière de l'Ouest canadien avec seize épreuves couleur disposées autour, et cinq autres "fiches signalétiques" en ordre séquentiel, panoramique [...] produisant une image qui ne se laisse pas appréhender dans sa totalité ».

Avance rapide de trente ans : Baxter& a créé un certain nombre d'œuvres récentes en se servant du paysage pour commenter les problèmes environnementaux dans un style bien plus critique que ses œuvres antérieures. Dans « Products, Place, Phenomenon », une exposition de 1996–1997 composée d'objets divers et de photographies, il a rendu hommage à Chico Mendes (un ouvrier du caoutchouc brésilien assassiné à cause de son militantisme écologique en 1988) ; il a décrié « le crucifiement de l'Ozone », a mis en évidence les pesticides ménagers dans *Killer Still Life*, a fait des « conserves » d'animaux en peluche dans des bocaux en verre, et a recueilli du *Techno Compost*. En 1999, il a peint *Maxine's Landscape* directement sur l'écran d'un téléviseur, peut-être pour accentuer la distance qui sépare le lieu de l'art ou pour parodier la peinture traditionnelle de paysages et son impuissance oppositionnelle à concurrencer la photographie de masse. Apportant une certaine touche d'humour noir au désormais populaire « éco-art », dont il avait été l'un des précurseurs dans les années 1960, il réduit *Northern Waters* à dix bouteilles d'eau de source sur une étagère, et expose deux bouteilles à moitié pleines ou à moitié vides dans *Optimism/Pessimism*.

Si Baxter& s'était contenté d'être un « photographe » au lieu d'être un « artiste » (je vais m'abstenir de détailler les inepties de cette distinction), il aurait été un observateur admiré du paysage contemporain. Le fait de parcourir les CDs de ses images de 1959 à nos jours revient à pénétrer le regard de l'artiste au fil du temps. Les écriteaux (« Three Minute Photos »), les bâtiments commerciaux et industriels, les scènes nocturnes, les objets trouvés, les usines (« Erection Shop »), les peintures murales, les panneaux d'affichage, les gens qui fourmillent... c'est l'histoire cinématique du Canada contemporain et d'un Canada depuis longtemps disparu, d'un paysage à la fois nostalgique et peu mémorable, l'histoire du moment conçue pour la postérité.

1. Charity Mewburn, *Sixteen Hundred Miles North of Denver*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery and University of British Columbia, 1999. Voir également Melanie Townsend, « In Praise of Baxter's Folly » dans *Iain Baxter: Landscape Works*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1999.

NdT Selon l'interprétation, cela peut signifier l'art est partout, l'art va dans toutes les directions ou l'art est complètement fini.

Formalism of the Informal

Christophe Domino

Ten years of familiarity with Iain Baxter's work, from its origins in the 1960s until today, have by no means dimmed my eyes to its relevance or singularity. This is undoubtedly due to the integral and radical quality that pervades all the forms of his artistic activity — and his person — a paradoxical quality that sustains the artist's entire prolific production, a quality that originates in an artistic attitude that is fundamentally anti-hierarchical, anti-authoritarian and anti-heroic, assiduously undisciplined.

It will take more exhibitions and publications to evaluate how, in his very diffuseness, formal exuberance, disorderliness and subterranean coherence, Iain Baxter's production forms a journey that is free and game, critical and non-dogmatic vis-à-vis our conception of what we call the work of art — a production investigated here, on the occasion of the exhibition, *Passing Through*, in terms of the photographic image and its uses, no doubt one of the only constant aspects of his work.

The issue of image regimes has assumed expert forms, both on the part of artists and from the theoretical point of view, over the course of the history of photography. The canonical opposition between transparency and opacity, between the transitivity and reflexivity of signs, is prominent therein: yet it is one that Baxter ignores or, more precisely, steps through

without much ado, conscious to a rare degree of the dynamic aspect of the modern image, its consistency as a thing traversed, changing, labile, motivated as he is by an all-encompassing and not just visual conception of the image, such as McLuhan *et alii* helped formulate. Representation is not opposed to the image's form, and reception plays at several speeds simultaneously. Whence the artist's penchant for resorting to all nature of images; and whence his freedom vis-à-vis photographic *manières*, even within his photographic production, putting to the test all notion of style. The object of this text is to follow, from the photographic works in *Passing Through*, the threads that, beyond superficial stylistic coherence, constitute the issues of photographic language according to Iain Baxter.

For one of the salient aspects of Baxterian uses of photography resides around the idea of photography as language and, even more precisely, as plain language. With him, taking pictures does not arise from the gesture of constituting an image, loaded with demonstrative intent and the effects of rarefaction, elevation, celebration, and even less from staging or fabrication. Neither icon nor idol, the photograph claims no special status for itself as art. It is about making work *through* the image, not making work *from* the image, about constituting the image at work. The image has no aesthetic project, no process of general aesthetisation. Which doesn't mean the images lack qualities in themselves: on the contrary, they do have strengths, but ones that never present themselves as rhetorical qualities, that are not constituted as deliberate, concerted features of style. Thus, if the photographs are necessarily composed, it is not *by* themselves, *for* themselves, but from what they denote. They are ordered like vision, organized on determinate principles of looking. But they do not impose their own order on the world; for their principle of construction is their subject itself. They deduce many of their formal

features from what they show. The subject is what justifies the point of view or viewing principle, which at once "naturalizes" it, disguises it, brings it back down into the immanence of vision, imparts evidence to it. This photographic attitude is quite systematic in Baxter's work. It is what, in his work from 1966 to 1968, overtly showed one of the fundamental experiences that opened onto the "photoconceptualism" identified with Vancouver;¹ but it also prohibited reducing photoconceptualism to an exclusive process.²

The images in the *Portfolio of Piles*, published in 1968,³ already show this particular photographic substance in Baxter's work: they methodically make the formless form of the pile appear: about sixty piles, as much composed of the most concrete accumulations of all sorts and sizes found in landscape as defined by the axis and angle of the shot, yet still at standard viewing height. Thus, Baxter's photographs stand at the intersection between their subject and their proper qualities as images: frame, light, axes, colour (even in black and white, as in *Portfolio*). They construct their subject while they construct themselves, but they also adopt both the qualities and the flaws of their subjects. Baxter borrows from serialism, premeditation, coherence and assertive will, but with no program or regularity, and especially without the detachment-through-objectivation so dear to conceptuels. He borrows, not by accident or without conscience, but without submitting to any exterior and systematic principle: his indiscipline always makes him elude any declared method. Perhaps I should point out the absence of an *a priori* aesthetic — which seems inherent to image-making for Baxter — in his early practice of naturalistic observation (let us recall his science background, and the role that drawing scientific observation played in his orientation towards the things of art) and his fascination for the dynamics of how the image appears and the phenomenon this constitutes. His attention to the mechanical processes of image production testifies to this, from the Polaroid to the various telecommunication tools which Baxter used.

Thus, it seems to me that we could read three symptoms of this attraction for the mechanical and elliptical process of image formation, among other things, in the following three points in his work: when, with his 1965 vacuum forms, Iain Baxter produced an image-print to subvert theoreticians of the index;⁴ when he used the fax machine to materialize the image of the hole⁵; and still more radically when he again stopped short of the photographic image's principle of revelation with *The Idea of a Photograph*,⁶ a work that presents four unexposed but captioned Polaroids — *photograph; landscape photograph; nude photograph; the idea of a photograph...* — where the image foregoes visual substance altogether. These are iconic, if not photographic, acts, along with his many works with mirrors, which too are paradigmatic of a sense of the image centering not on the image itself but on the entire process of visibility. There is so little distance between these singular pathways of the image and Baxter's most photographic works that it seems to me characteristic that the photograph is never reduced to its support. Moreover, one more proof of detachment from the body of the photograph is his choice of the photographic transparency — primarily the slide, which has long been the

artist's photographic norm and has no more need of an intermediary state than does the Polaroid process — to collapse the photographic process. Note that the photograph never (or hardly ever: never say “never” with Baxter&!) has negatives: it has no intermediary state, probably because it is itself intermediate — mediating between the photographer's lived experience and the one offered to the viewer. The photograph is a medium and, as such, it is traversed. Beyond this, the use of the light box is another way of dematerializing the image, and we know that Baxter& was among the first to use this medium, not, as later happened, to monumentalize, dramatize and raise the photograph to meet the aspirations of the picture or *tableau*, but to afford him total freedom of medium, so the photograph isn't simply a screen for what it shows; once again, to maintain its transitivity.

But let us go back to the principles of composition, here established as the desire for consistency or substance, for the photograph's singular presence, and the rejection of fetishization or totemization. For it is no less true that images produced by Baxter& are constructed outside a logic of style, I reiterate, but with all the more concern for their effectiveness. So they embody qualities, principles that fuel their discreet if not secret coherence — for there is no secret, hidden, enigmatic dimension here. Quite the contrary, since the principles of image construction are in the subjects, not outside the frame. Thus, the unique subjects and vertical figures lead to centered compositions. But the sequence of shots is often complex or composite, as when the structure of the primary composition is negated by other elements: contradictory backgrounds, isolated elements that throw the symmetry off. Thus, *Addition, Banff, Alberta* (1973, cat. 70) is constructed from the centrality of a street-lamp globe in the foreground, which is but a detail in an image with otherwise dense backgrounds. Or, in *Finest Catering, West Fourth Avenue, Vancouver, British Columbia* (1976, cat. 73), a window-sill articulates the image, whereas it is only an insignificant detail. Elsewhere, the composition is achieved through the play of a relative and basically unstable equilibrium between double forms (*Kenora, Ontario* (1969, cat. 57); *#16, Vancouver, BC* (1967, cat. 26)). Sometimes, the images are inscribed in a found frame (a window or other structural element, often a windshield or rear-view mirror, for the car is a camera in and of itself).⁷ Elsewhere still, the architectural perspective is what imparts the apparent unity of place (*Strip Mall, Toronto, Ontario* (1974, cat. 72); *Dusk, New York, New York* (1971, cat. 69); *Airport* (1971, cat. 66)). Or, on the contrary, the image has no epicenter and holds together through the dispersal of characters: they seem set up in independent poses, where each is caught in his or her own movement, animated separately by others, and where any narrative potential is atomized throughout the general entropy (*Canada Day Barbeque, North Vancouver, British Columbia* (1979, cat. 84); *Garden Party, Kitsilano, Vancouver British Columbia* (1979, cat. 86)), or still again according to the principle of the characters' dispersed horizons (*Theatre, Vancouver, British Columbia* (1971, cat. 67)). Once again, while renouncing the challenge of producing a systematic typology of such composition principles at work, could it not be that, through the ninety-nine images

selected for *Passing Through*, a fairly generalizable principle arises that results from a (sometimes paradoxical) dialectic of equilibrium between detail and spatial unity: whatever the nature of the detail, the image relies on this tension between a focal object — a more or less obvious detail — and the overall space. And yet this detail-ensemble relationship is never resolved over a regular and predictable rapport, a relationship of hierarchy or pre-established signifier. So that, contrary to the general logic of detail, a full/empty dichotomy is not what makes the detail come out as detail but the opposition of density and relationships of equivalence that forges an equilibrium, a visual stability. Neither the sky — often very present, like a lesson in western landscape — nor the empty tracts of land (the desert-like distances) are hollow, operating from the contrast with objects or dense elements. The void seems almost as dense as the fullness, and detail inhabits the overall space, saturates it, over-defines it.

So much so that everything is a sign to Baxter&'s eye; and one must regard the notion of “infoscape” forged by the artist to designate his relationship with landscape as a very concrete program. Far from local anecdote, from detail as marginal, relative, circumstantial, the logic of infoscape consists in understanding everything as a sign (everything but not anything, as we shall see) and relating it entirely to the landscape, constructing landscape from detail and detail from vision overall. This ongoing back-and-forth from the part to the whole and back best characterizes Baxter's viewpoint: a gaze in permanent tension. This motion is explicit in the tenacious presence of the “camera automobila” (*Dialogue, Jasper National Park, Alberta* (1969, cat. 53) or, taken while driving, *Highway, Northern California* (1979, cat. 77)); it is signified by the axis of the roads and streets that guide the eye, more so by the thread in the image (*Cows, Gaspé Bay* (1969, cat. 60)). Internal tension and paradoxical equilibrium yet again when the landscape is almost exclusively sky (*Urban Landscape, Trans-Canada Highway, Manitoba* (1969, cat. 56)), the full/empty opposition affirming the great density of the atmospheric void and, by its extension, its visual weight. Through mirroring, intensification, cross-referencing, shifting viewpoints that are just as capable of closing off the horizon with a downward look at the observer's foot as opening up to the panoramic vision of the tourist, the eye is caught in these dynamics and forays, sweeping from detail to whole, small to general, again without the image fixing any hierarchy among these image phases: on the contrary, the image plays with metastable equivalences. This play of internal relationships excludes recourse to what's out-of-field: none of Baxter&'s images seems to rest on exteriority. On the contrary, they all seem to cling to the dense space of circulation and tension delimited by the frame. Everything is in the photograph: tensions are added into the mix of internal equations that recalls — the artist's cherished reference — the Zen dialectic of emptiness and fullness.

So, as we understand it, the general principles of image composition stem from this relationship of expanse to object, and from the circulation from one of these spatial measures to another, the extension of landscape and the inclusion or comprehension of the object.⁸ If the land-based and encompassing dimension of space is caught up in this dual aim in ongoing

resolution between expanse and figure, then the roster of figures Baxter & keeps in his sight must be identified. Into the atmospheric expanse, discrete⁹ and stereotypical objects are always inserted: a repertoire of geometric figures, flat or three-dimensional. Cubes, rectangles, cylinders, spheres, rings, the whole roster of the simple forms of geometry occur: a cut-out, an insert determined by architecture (the black square of a window in *Sawmill, Vancouver Island, British Columbia* (1969, cat. 50); the cut-out of a porthole in *Ferry, Maritimes* (1968, cat. 45); a void like the tunnel entrance in *Drainage, Fraser Valley, British Columbia* (1968, cat. 41)); an isolated volume like the cylindrical reservoirs in *Industrial Landscape, Burnaby* (1967, cat. 23) or a random pile, as in *Ruins* (1968–90), one of the first light-boxes, or *Canadian Pacific, Interior, B.C.* (1969, cat. 63)). Here we have a whole vocabulary of forms that refer to minimalist and geometric sculpture, finding its formal economy in simplification or other principles such as modularity and repetition, (various rows of boxes in *Fruit Crates, Okanagan Valley, British Columbia* (1965, cat. 5)); the ends of pipes in *Pipes, North Vancouver, British Columbia* (1968, cat. 30); truck trailers lined up in *Trucks, near San Francisco* (1966, cat. 7). Other figures refer even more to painting, to the colourful abstraction of colour field painting and shaped canvas¹⁰ (stripes on the wall in *Garage, near Mont Tremblant* (1968, cat. 40); the yellow surface on the road in *Highway, Northern California* (1979, cat. 77); the geometric cut-out in the grass of *Lawn, Vancouver, British Columbia* (1967, cat. 14)). I'll stop listing them. This kind of presence in the image is probably ubiquitous, not only in the photographs exhibited, but in nearly all the images, including film and video, Baxter & has produced.

It remains to be seen what to make of these blocks of geometry within space. How do we read or interpret them? Pastiche of the serial and geometric vocabulary of minimal art but in its visual, ready-made version, they are both an ironic reduction of it and a glowing tribute to it. They remain irreducible, both visually and symbolically, like the sphere and polyhedron that impose their strict form in Dürer's *Melancholia* (1514). While these geometric objects have nothing of Dürer's learned symbolism (to which Baxter & responds with modern casualness, and not without some spirit of finesse),¹¹ they do remain representational stumbling blocks and intellectual points of fixation. Basically, they are not unlike another series of visual objects very often found at the centre of Baxter &'s photographs. Even though they belong to different semiotic registers, the geometric blocks also function as signs, abstract signs among signs of writing and other graphic signs, and also flourish in Baxterian photographic space. Panels, signs, windows, logos, slogans, various inscriptions impose themselves quite insistently in the artist's images. Moreover, as the found geometric forms relate to geometric and minimal art, the emphasis on letters is a ready-made form of conceptual art.¹² As with Ed Ruscha and post-1962 John Baldessari, the commercial sign marks the conquest of the West and the shrinking of frontiers, and is a powerful pictorial sign in its equation of abstract form and shared legibility. We've known of its visual effectiveness since Jasper Johns' *Figures* (1963), without going further back in the history of the painted letter, which also and above all relates to McLuhanesque "typospace"¹³

Depicting numbers and letters on the scale of landscape has only expanded the power of the graphic sign, now a structuring (and of course polluting) element in the humanization of space: *Morris Sales & Service, Saskatchewan* (1968, cat. 37); *Fruit, Interior, British Columbia* (1970, cat. 64); *Hotel, Kakabeka Falls, Ontario* (1968, cat. 43); *Husky, Saskatchewan* (1969, cat. 59). The words emerge into the field of the visible like verbal edifices, largely desemanticized but turned into abstract architectures, motifs, facts of the visible. Likewise, the vaguely threatening arrows (pointing towards the little door in *Youth Salvage, East Hastings Street, Vancouver, British Columbia* (1966, cat. 10)) or the more subdued ones (the directional arrows on the ground in *Parking Lot, West Vancouver, British Columbia* (1968, cat. 31)) feed into this register, which extends to the delights of the off-base tautology so often at work in Baxter &'s photographs (hence, the saturating evidence of the painted, almost-obtuse inscription, "ICE," on the front of a gas-station freezer (*Ice, Nova Scotia* (1969, cat. 58))). So many details could be repeated here, permanently caught in their relationship to the totality of the image and of experienced space, in this constant back-and-forth, like a breath, with no visual hierarchy and even less aesthetic, but like an irreducible presence in the endless, heterogeneous dialectic of architecture and the becoming-medium of space. The empty billboard by the roadside in *Sign, Highway 17, near Sudbury, Ontario* (1969, cat. 62) is emblematic of this relationship of figure-signs inhabiting Baxterian photographic space: space as expanse comes to take the place of the graphic sign and its presence, elliptical as it was.

As a point of departure, I indicated the inexhaustible nature of the counter-formal and non-hierarchical manner of Baxter &'s undertaking, even as limited to only one aspect of his work: the production of photographic images. The attempt to describe these deceptive image mechanisms would be in vain if it didn't also allow me to characterize, with some semblance of supplementary precision, something of Baxter &'s attitude: to the banality of his subjects, to the most ordinary of worlds, the artist affixes rather than opposes the non-heroism of his acts, as I said. Still more precisely does Baxter & himself gladly lay claim to this characteristically North-American dimension of *experience*,¹⁴ the place in art where (as seen from Europe, in any case) high and low, narrative and experience, artistic and trivial, are articulated in a singular way, in a non-antagonistic mode (where European artistic thought would tend to march in conflictually opposing pairs): the place where opposites unite.

Yet, to me, the photographic experience of Baxter & also seems to match other landscape-derived attitudes that are located closer to writing, to European literature. The spirit of the process indeed touches upon issues found in the work of the *Bureau des Inspections Analytiques*, whose "inspectors," good post-Situationists, work with method and offhandedness (a Baxterian oxymoron) to produce accounts of experiences of *dérive* and psychogeography.¹⁵ When Baxter & writes, "*In the end, we each live our own landscape inside the Infoscape — Landscape as Lifescape...*"¹⁶ he is indeed positing a subject, a subject

that is decidedly not very heroic but no less active, a character attentively constructing himself in the exchange with the environment, in the experience of the world, as envisaged by Robert Walser,¹⁷ with whom Baxter shares a taste for windows, signs and posters, human micro-events, and object-devices — Walser and his “literature derived from the gravitation of the heroic ego,”¹⁸ where experiencing the world is carried out in the heuristic form of going for a walk.

1. I shan't delve further into this history of the eventual Vancouver scene and a local history of photoconceptualism. Other, better informed people have already done this: see the catalogue for the exhibition, *Intertidal*, organized by Scott Watson and Dieter Roelstreat at MuHKA in Antwerp, winter, 2005–06.
2. Here also, my thesis comes after other such inspired ones as Derek Knight's, in the catalogue for the exhibition, *NETCo: The Ubiquitous Concept* (Oakville, Ontario: Oakville Galleries, 1995).
3. *Portfolio of Piles*, published by the N.E. THING CO. and the Fine Arts Gallery of the University of British Columbia in 1968, is a series of photographic plates printed in black and white on plain paper.
4. Finding a machine for producing vacuum form signage panels in 1965, Baxter& initiated a series of pictures (landscapes and still lifes) where he produced “moulded” images, condensing the trajectory of representation into plastic. See my article in *Parachute*, no. 117, January-February-March 2005.
5. Baxter&'s pioneering use of the fax machine produced works like *Fill in a Hole* (1968–70), which consists in the original and the page printed by the distant fax. The hole in the first sheet takes on consistency in the second in an ironically poetic way . . . if one cares to believe in this sort of communicational *deus in machina*. The hole-spot is now very much filled.
6. *The Idea of a Photograph*, 1970: plate under glass with four Polaroids with inscriptions, collection of artist.
7. As in *Quarter Mile N.E. Thing Co. Landscape*, with its few hundred metres of driver attention solicited by warning signs: “Start viewing!” “Stop viewing!” The Art Gallery of Ontario in Toronto houses the photographic series of the first installation of this piece (done in California, 1968); FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) Bretagne (Châteaugiron, Brittany, France) has one of another installation (done in Prince Edward Island, 1969).
8. These two principles of extension and comprehension are opposed, as is the numbering in extension or in comprehension of mathematical groups.
9. Here again, we understand the arithmetic sense, as when we talk about discrete numbers, for instance.
10. Let us recall that, during his several months of self-training in art in 1962–1963, Baxter& covered the practice of painting.
11. If I may be permitted to revive this old Pascalian duality between the spirit of finesse and the spirit of geometry.
12. The latter being understood broadly but precisely enough as the artistic practice that is worked on the materiality of language.
13. See Richard Cavell, *McLuhan in Space* (Toronto: University of Toronto Press, 2002).
14. In English in the text
15. See, for example, the writings of Yves Hélias, Michel Guet and Ralph Rumney.
16. Iain Baxter&, *Artist's Statement*, 1999, in the exhibition catalogue, *Landscape Work* (Banff, Alberta: Walter Phillips Gallery, 1999), p. 5.
17. In *La Promenade* (1919), recently retranslated into French by Marion Graf in the anthology, *Seeland* (Carouges-Genève: Éditions Zoé, 2005).
18. According to a formula borrowed from Pierre Dubrunquez in the *Encyclopaedia*

Universalis, in the Robert Walser article.

Art is All Over

David Silcox

La première fois que j'ai rencontré Iain Baxter& en 1966, il tenait un appareil photo. Nous nous trouvions dans son installation spectaculaire intitulée *Bagged Place* à la University of British Columbia à Vancouver, où mes compagnons (le tout premier jury du Conseil des Arts du Canada, Ron Bloore, Albert Dumouchel et Elizabeth Kilbourn) et moi étions pratiquement en train d'hyperventiler tellement nous étions enthousiasmés par une œuvre aussi remarquable et aussi marquante pour l'époque. Baxter& prenait des photos, pendant que nous explorions les quatre coins de son installation brillante et provocante, allant jusqu'à exposer Dumouchel et Kilbourn comme des sarcophages sur le lit, enveloppés comme tout le reste dans des sacs de plastique transparent.

En apprenant à connaître Baxter& dans les jours qui suivirent, et en devenant son ami pendant les semaines et les mois suivants, j'ai commencé à comprendre quel genre d'artiste il était, quel genre d'artiste il est. Chaque fois que j'allais à Vancouver, trois ou quatre fois par an, nous avions un programme chargé, rempli de sujets de discussion et de choses à voir. Entre deux visites, nous parlions au téléphone, car je trouvais ses réflexions et ses projets exploratoires des plus stimulants, et il trouvait en moi, du moins je crois, quelqu'un qui savait instinctivement combien son travail et ses idées comptaient. Et, bien entendu, j'avais également accès à des fonds pour les artistes, particulièrement pour ceux qui montraient leur capacité et leur volonté de changer les choses.

Baxter& portait presque toujours un appareil photo en bandoulière. Très tôt, Earl Larrison, son professeur de zoologie à la University of Idaho, lui avait appris à garder constamment un appareil à portée de main quand il partait sur le terrain faire de la botanique et de la zoologie (c'est de là que vient sa profonde compréhension du besoin d'équilibre écologique). Le fait d'avoir découvert l'importance « hypodermique » des photos constitue l'une des raisons pour lesquelles, selon moi, Baxter& allait devenir plus tard un partisan si efficace de la communication non verbale dans diverses universités : il a vite compris que les photographies véhiculaient des formes d'expériences et de connaissances viscérales et fortes, et qu'elles le faisaient comme jamais les mots ne le pourraient. Bien que ce soit un incorrigible amateur de calembours et qu'il adore déformer les mots ou les utiliser dans de nouveaux contextes (*Artificial*, *Art Attack*, *Art Is All Over*, GO [sur un panneau rouge d'ARRÊT], etc.), Baxter& sait néanmoins que, même quand il s'agit de mots, les images qui s'en dégagent sont souvent plus puissantes que leurs significations. De là découle également l'adoption ingénieuse d'une personnalité d'entreprise, la N.E. THING CO., l'une des premières si ce n'est la première — et un exemple à suivre pour General Idea, Fastwurms, et d'autres. L'entreprise de Baxter& n'a jamais disposé de beaucoup de capital, malgré ses opérations immobilières astucieuses, mais elle imitait le monde des affaires de façon notable, voire même insidieuse, bien qu'enjouée.

Au moment de notre rencontre, Baxter& venait de faire plusieurs

photocopies, en éditions limitées, de « contenants » de vinaigre, les petits sachets individuels en plastique transparent que les restaurants à service rapide s'étaient mis à distribuer en même temps que les sachets de moutarde et de ketchup. Bien évidemment, la nature même du processus de photocopie, avec le vinaigre ballotté partout, rendait chaque impression unique. Et à cette époque, comme le papier à photocopie spécialement traité était thermosensible et photosensible, il brunissait assez rapidement. L'image avait tendance à s'effacer rapidement, autre caractéristique charmante et éventuellement fatale de son existence en tant qu'œuvre d'art.

C'est également à ce moment que Baxter& a créé ses natures mortes sous vide, superbes hommages à l'artiste italien Giorgio Morandi, qui élevaient des objets du quotidien en symboles éternels : pots de fleur, bouteilles de détergent (à la fois écrasées ou non aplaties), jeux de pinceaux et d'outils, bouteilles de Pepsi et autres articles de maison, emprisonnés dans du plastique transparent ou de couleur, leurs contours devenant l'illustration parfaite de leur matérialité désormais absente, comme un genre d'idéal platonique (ou platonique?).

Mais je reviens à l'appareil photo parce qu'il occupait constamment les pensées et la vie de Baxter&. Il savait instinctivement que l'appareil était le biais par lequel nous voyons les choses, et que tout le monde recueille ou tire la plupart de ses informations — même le sentiment esthétique — le plus souvent de photographies. Les photos représentent la manière dont nous « figeons » nos proches dans le temps, dont nous percevons les nouvelles, dont nous nous distrayons et nous informons, dont nous découvrons les produits de toute sorte. La dépendance de Baxter& envers l'appareil photo (et le Caméscope dès qu'il fut facilement accessible) était un simple aveu de son désir de communiquer directement avec le plus grand nombre possible, d'une manière qui, selon lui, pouvait rassembler en ayant beaucoup d'impact. (Pendant des années, il a voulu faire un film ou une vidéo au sujet de la route transcanadienne, mais il n'a jamais pu récolter les fonds nécessaires, bien qu'en 1992, il ait fini par réaliser *One Canada Video*, une vidéo sur la traversée complète du pays.)

Quand il a fondé la N.E. THING CO. (*Things and Services*, « *Anything Does It* ») et ensuite la N.E. THING CO., dont il a confié pendant un temps la vice-présidence, puis la co-présidence à sa femme Elaine, devenue plus tard Ingrid, l'un des départements les plus occupés parmi les nombreux de l'entreprise était le département photo. Baxter& avait l'habitude de tout documenter : il avait compris que, pour pratiquement tout le monde, une photographie n'était pas seulement un moyen de comprendre, mais que bien souvent, c'était le seul moyen de comprendre. La photographie est également ce que Baxter& appelle un « dispositif à mémoire ». Après avoir visité un endroit, les gens ne se souviennent pas y être allés à moins d'avoir pris une photo, quelque chose que Baxter& nomme « l'adoration du paysage ». Lorsque des gens sont victimes d'une inondation, d'un incendie ou de quelque autre catastrophe, il est vraisemblable qu'ils cherchent à emporter leurs albums photos, tout en rassemblant enfants et animaux. Les photos sont une manière pour les gens de valider leur existence, une manière de savoir qu'ils ont existé, visité des endroits, vu des choses, pris part à des activités, qu'ils ont réalisé quelque chose et

laissé une part d'eux-mêmes dans le monde. Quand Baxter& a échangé des œuvres avec Ed Keinholz, il a choisi la sculpture d'un appareil photo en béton — un des objets sardoniques d'Ed avec cadrans, boutons de réglage, et objectif plantés dans le corps de l'appareil en béton.

Parmi de nombreux projets et idées, trois serviront ici à illustrer la relation intime que Baxter& entretient avec son appareil photo. En 1968, Baxter& a organisé une deuxième exposition importante à la University of British Columbia intitulée *Piles*. Bien que l'exposition elle-même fut un petit tour de force¹ de variations sur le thème de « l'empilement », avec sa rangée de plinthes descendant du plafond qui montrait des tas de cheveux, de nourriture, de vêtements et ainsi de suite, il ne s'agissait que d'empilements « domestiques » pourrait-on dire, pouvant être transportés et installés dans une galerie d'art. Là où Baxter& s'est surpassé, c'est en créant et en imprimant une édition limitée d'œuvres pour l'exposition : un portfolio de 59 photographies de plusieurs empilements vus à Vancouver et dans les environs, un index des adresses et une carte de la ville pour les retrouver, le tout accompagné d'une méditation de Kurt von Meier sur la notion « d'empilement ». Le portfolio est devenu un objet rare en soi.

Baxter& a ouvert le premier laboratoire Cibachrome dans l'Ouest canadien en 1974. Il l'a installé dans une portion à la mode de la West 4th Avenue, à côté du restaurant Eye Scream qu'il venait également d'ouvrir. Le restaurant servait des escargots du Groupe des Sept, des hamburgers Oldenburg, des salades cubistes et autres fantaisies du même genre. Les murs du restaurant et du bar servaient naturellement de galerie d'art, et les diapositives couleur que Baxter& y avait accrochées dans des caissons lumineux provenaient pour certaines de ses explorations photographiques et, pour d'autres, de sa machine de traitement Cibachrome. Dire que la plus jeune génération d'artistes de Vancouver — Jeff Wall, Stan Douglas, Ken Lum, Roy Arden, Ian Wallace, Chris Dikeakos, entre autres — a été influencée par ces œuvres constitue une lapalissade. Arden a réellement travaillé à l'Eye Scream, qui a servi de phare et de lieu de rencontre à toute la communauté artistique, jeune ou moins jeune.

Derrière sa maison dans Riverside Drive à North Vancouver, où Baxter& a vécu et travaillé de la fin des années 1960 au début des années 1970, passe la rivière Seymour. À cet endroit, celle-ci n'est qu'une suite de rapides peu profonds. Au milieu de la rivière, Baxter& avait calé un miroir carré de seize pouces (quarante centimètres) de côté, ce qui donnait l'impression, quand on le photographiait avec le reflet des arbres et du ciel, que la rivière était coupée en deux. Grâce à cette simple intervention, un paysage s'était décomposé en deux ou trois : la fraîcheur et l'ambiguïté saisissantes de l'image posaient la question de ce qu'était l'art ou de ce que cela pouvait être, tout en redéfinissant le tout.

Tout cela rejoint une seule idée maîtresse dans la pensée de Baxter&, selon laquelle il n'est pas seulement possible de voir les choses ordinaires d'une manière extraordinaire, mais que c'est là l'essence de l'art. L'art ne se doit pas d'être toujours quelque chose de techniquement difficile; c'est quelque chose qui fait appel à l'émotion. Tout le monde peut en faire l'expérience et inutile d'aller dans un musée pour ce faire. Cela dépend de la manière dont on regarde les choses. La photo du miroir dans la rivière Seymour n'était pas seulement quelque chose que tout

le monde pouvait faire (il suffisait d'y penser) : cela apportait et favorisait une manière d'envisager les images et les paysages qui était nouvelle. L'art représentait une idée palpitante, une idée esthétique, une idée nouvelle et amusante, voire même une idée morale ou édifiante, mais peu importe tout ce que cela pouvait être d'autre, cela vous secouait et vous faisait réagir. L'art constituait un événement dans votre vie. Les artistes, comme les enseignants, les chercheurs ou les gourous étaient des gens particulièrement doués pour créer des événements cérébraux ou intellectuels dans votre vie et pour vous faire prendre conscience de qui vous étiez, de ce que vous regardiez et comment vous le regardiez.

L'idylle que Baxter& entretient avec l'appareil photo avait encore de nombreuses voies à explorer. Toute la série d'œuvres qu'il a conçues dans les années 1960 sous sa personnalité d'entreprise, la N.E. THING CO., les ACTs (*Aesthetically Claimed Things* ou objets à prétention esthétique) et les ARTs (*Aesthetically Rejected Things* ou objets rejetés sur le plan esthétique), s'appuyait entièrement sur des photos, peut-être les premières de ces « prétendues » œuvres d'art à être ainsi créées. Cette série comprenait plus d'une centaine de créations avant que Baxter& ne passe à autre chose. Mais son amour de l'objet photographié était à ce moment-là bien établi, même s'il restait encore quelques critiques d'art qui se secouaient la tête en se demandant où il allait avec tout cela.

La direction empruntée par Baxter&, c'était celle de la révolution photographique suivante, le Polaroid, qu'il a utilisé comme aucun autre artiste ne l'a fait. Premièrement, Baxter& s'est servi des polaroids comme s'il s'agissait d'un crayon ou d'un stylo, simplement pour dessiner. La petite image polaroid, bordure blanche incluse, devient parfois un commentaire sur d'autres parties d'un tableau auquel elle est intégrée. Ailleurs, Baxter& a créé plusieurs aquarelles et dessins ainsi que quelques grandes huiles comprenant des photos polaroids. Les photos établissent alors un lien visuel et un contrepoint avec la partie dessinée ou peinte de l'œuvre. Il s'agit par exemple d'un instantané couleur de la partie opérante d'une lampe de poche, qui est collé sur la toile à l'endroit même où commence le dessin au crayon du corps de la lampe. Ou bien encore, Baxter& dessine ou peint des lacets de réglisse rouge et noire qu'il relie avec un polaroid sur le même sujet, de sorte que l'un (ou les deux) semble représenter le prolongement de l'autre. Une autre œuvre tout aussi ingénieuse était un triptyque constitué d'un cercle jaune, d'un carré rouge et d'un triangle bleu, avec collé sur la bordure de chacun des éléments un polaroid montrant le coup de pinceau de l'artiste dans la couleur appropriée. Connexion et déconnexion sont du pur Baxter& : qu'est-ce qui est réel ici, quelle est la nature de l'art, nous demande-t-il.

Parrainé par Polaroid, Baxter& a ensuite traversé l'Amérique du Nord, prenant des photos instantanées des endroits touristiques populaires, excepté qu'il l'a fait en tournant le dos aux attractions, comme le Grand Canyon, et en en photographiant le reflet dans un miroir rond qu'il tenait dans sa main libre. Bien que dans le résultat (*Instant America*), le lieu d'intérêt semble être ce que nous voyons (inversé dans un miroir), ce que nous voyons réellement, c'est le stationnement, la rue, les maisons ou tout ce qui fait l'image souvent décalée de ce qui existe en face (ou derrière ?) le lieu ou l'objet que nous pensons connaître. Une fois encore,

ces deux images en une défient l'idée que nous nous faisons de l'art, car elles parodient et déforment la vue standard de symboles bien connus. Quatre de ces *Beauty Spots* de San Francisco ont servi de point de départ à une merveilleuse série de photos grands formats, que Baxter& a publiée chez Crown Point Press en 1979.

Quand l'appareil photo Polaroid grand format a été inventé, Baxter& a fait partie d'un certain nombre d'artistes comme William Wegman, Evergon et David Hockney invités à créer des œuvres avec. Tout d'abord à Amsterdam en 1980, puis à Boston en 1982, il a produit, d'une façon sans doute prévisible, mais néanmoins encore une fois caractéristique, une série d'images gigantesques (28 par 22 pouces ou 71 par 56 centimètres) de natures mortes de légumes, mais où les légumes étaient empilés comme dans une brochette verticale. Il a également réalisé des « visages » avec des poivrons et des tomates, des olives, des aubergines et d'autres légumes potentiellement anthropomorphiques, à la manière d'un Giuseppe Arcimboldo moderne. Même lorsqu'il s'agissait de la plus récente technologie, Baxter& était prêt à la relier au quotidien.

Une autre série d'œuvres entièrement photographiques de la fin des années 1970 se fondait sur la rencontre inhabituelle à la Vancouver Art Gallery de gens ayant des noms de couleurs : Green, Black, White, Pink, Brown, des substantifs en guise de patronymes : Kettle, Pipe, Tree, Corner, Stick, Apple, Rain, Beach, House, Light, etc. ou encore des prépositions comme With. Baxter& les avait découverts dans l'annuaire local et les avait invités à prendre part à une séance préparatoire de photos pour son exposition suivante. Près d'un invité sur douze s'est présenté. (Les absents tirés d'une seule page de l'annuaire avaient pourtant beaucoup de potentiel : Leaf, Leak, Look, Loop.) De ce rassemblement de poseurs en puissance, Baxter& a pu dresser des portraits/natures mortes : *Four Corners With House*, *Good Black Kettles With Wood*, *Good Pink Apple With Young Green Apple*, etc. Les objets et fruits réels (bouilloires, bâtons, pommes...) ont été plus tard disposés devant les portraits. Les médias s'en sont donné à cœur joie en interviewant ces œuvres d'art humaines. Les possibilités étaient infinies, et qui plus est, drôles et pertinentes. Quant aux participants, rien de semblable ne leur était jamais arrivé avant et ils étaient ravis : ils venaient tout juste de prendre conscience d'une nouvelle façon d'envisager leur identité.

Bien des idées n'existent pas, surtout pas en arts visuels, à moins qu'il n'y ait une photographie. En art conceptuel, la photo peut presque constituer un tout ou le tout : l'objet d'art lui-même, s'il existe, et dont la photographie atteste l'existence, est une expérience plus rare et souvent impossible à réaliser — particulièrement dans le cas d'œuvres isolées de land art créées par Smithson ou Heizer. (Robert Smithson était un ami et admirateur des œuvres de Baxter& ; ensemble ils discutaient idées et projets). La photo suffit souvent, dans la plupart des cas, à exprimer presque tout l'impact esthétique d'une œuvre — comme la radio, elle laisse l'imagination combler les détails. Elle produit certainement, surtout dans les mains d'un artiste comme Baxter&, suffisamment d'effet pour détourner l'esprit vers de nouveaux canaux de pensée. L'objectif de

l'appareil devient les yeux de chacun.

Comme on pourrait s'y attendre, toute la documentation de Baxter & relative à son travail est constituée de photographies. En 1969, juste après sa grande exposition au Musée des beaux-arts du Canada, il a publié un livre aussi énorme qu'une brique qui contenait les archives photographiques de pratiquement toute son œuvre jusqu'à cette exposition, une œuvre par page, chaque page renfermant une idée, la photo d'une ébauche, la photo d'un tableau, la photo d'une photographie, toutes sortes de documents, de critiques, d'articles, d'ACTs et d'ARTs. À titre de catalogue raisonné² temporaire, ce tome constituait et constitue toujours un recueil de merveilles, nommé de manière peut-être quelque peu optimiste, soit le *Volume 1*, puisque les volumes suivants n'ont pas encore vu le jour. Il est sans doute temps. Baxter & veut que nous voyions notre monde avec les yeux émerveillés d'un enfant. Nous avons découvert tellement de choses du monde grâce à la lentille d'un appareil que le fait d'apprendre de nouveau à nous regarder, à regarder le monde et donc à réfléchir à notre lieu de vie de façon nouvelle, se conçoit presque mieux avec une image photographique. Et certaines des images les plus fascinantes viennent de l'appareil photo de Baxter &.

Tout ce qui précède dresse le décor pour cette remarquable exposition de près d'une centaine de photographies de Baxter & datées de 1958 à 1983, une rétrospective sur vingt-cinq ans qui nous aiguise l'appétit pour la prochaine sélection sur un quart de siècle. Vous pourriez être frappé par la préoccupation de Baxter & pour les panneaux, les paysages, par sa fine observation de l'ordinaire, sa capacité à se rapprocher dans certaines occasions et à se tenir éloigné dans d'autres. Pour moi, c'est la juxtaposition légèrement surréaliste des choses, l'inattendu couplé à l'ordinaire, le naturel comme toile de fond du synthétique, le visuel comme expression littérale ou verbale, le réel opposé à l'artificiel, qui paraît caractériser son œuvre. Il voit comme personne d'autre que je connaisse ne semble voir.

La photographie, de la manière dont s'en sert Baxter &, est une activité spontanée, indiscreète et joyeuse, qui peut expliquer ce qui constitue souvent un aspect humoristique de son œuvre. Bien que son humour soit sincère et parfois évident (les jeux de mots et les homonymes), il recouvre des idées et des préoccupations sérieuses qui se retrouvent dans son travail depuis ses débuts en tant qu'artiste : les objets domestiques de la vie quotidienne, les paysages, les modèles de comportement sociaux, les questions écologiques — dans l'ensemble, la conscience de la portée et des conséquences de nos actes en tant que société. Par l'intermédiaire des photographies de Baxter &, nous voyons nos villes et nos campagnes, nos créations et nos folies. À travers les yeux de Baxter &, nous avons la possibilité de voir comme si nous voyions pour la première fois. Par-dessus tout, il nous permet de nous voir nous-mêmes.

1. En français dans le texte.

2. En français dans le texte.

Idea in Process

Marie-Josée Jean

Since the 1960s, Iain Baxter & has produced a considerable number of images, probably thousands, all taken over the course of his peregrinations. The majority of these images, many of which are presented here, have not yet enjoyed public life, or else they appeared in the form of printed portfolios (images of piles, trucks seen head-on) or inventories of cultural information (C-IDEAS, ACT and ART). Some have been shown in light-boxes, or took the form of continuous series, like the travel photographs, where two images seen simultaneously are superimposed using a mirror. Otherwise, they are accumulated and preserved in dozens of boxes stacked in the artist's warehouse. Over and above this sizeable collection of photographed sites, conveying the artist's fascination for moving around, is the matter of these images' function and destination. Must we appreciate them for their aesthetic character? Must we pay attention to their informational content? Must we view them as traces of an artistic process or system of thought?

Reading Baxter &'s images, gathered under the title *Passing Through*, is complex: a few of them function as selected pieces culled from his conceptual work, while others demand to be invested with personal significance. Some images may thus seem literal, giving the impression that they fall into the category of travel photos; others distinguish themselves by virtue of their rigorous composition; still others seem to be supported by an implicit meaning. In fact, the signification of these images shifts continually between their observable aesthetic content and Baxter &'s recognizably conceptual approach. It is necessary to recall that, since the mid-1960s, Baxter & has been working on making visible the structures underlying the creation and production of a work of art, the art system, and the organization of thought itself. In collaboration with Ingrid Baxter, he founded the N.E. THING CO., the primary mandate of which was "to produce sensitive information." The company's aesthetic program recognized not only the domain of subjective reality but also judgments and ideas as "sensitive information." According to this program, an artist is considered a producer of "sensitive information," responsible for perceiving, organizing, interpreting and distributing it. Despite the dissolution of the N.E. THING CO. in 1978, Baxter & resolutely pursued its project, which gave him the theoretical and aesthetic tools to integrate perceptual processes into a conceptual project.

There is a paradox here since, according to the principles of conceptual art, ideas should take precedence over perceptual experience. They should even stand in for it. Photography and text have generally been used by conceptual artists for purposes of manifesting non-visible forms of reality, from the points of view of both artistic production and elaboration of signification. Photography was also used to reveal various ideological structures and systems of representation. In this sense, the function of the photograph in conceptual art is not a matter of simple document — the meaning it implies doesn't rest solely on its iconographic relationship — but constitutes a second referent that projects intentionality into the work. In his essay, "Mistaken Documents: Photography and Conceptual Art," Robert C. Morgan develops this idea by demonstrating that the image

is more precisely the materialization of the artist's thinking and action. It is the result of an artistic process.¹ The art historian proposes a judicious shift: he reconsiders the documentary value of photography in conceptual art, showing that it functions much more to inform an artistic process than to document a particular event.

From this point of view, the photographic series entitled *Passing Through* could be considered an ambitious documentary project about Baxter's artistic process. All the places the artist systematically photographs, often from inside a car, indeed manifest his attraction for moving around, perhaps even more for motion itself. The view and car thus mobilized evoke that particular genre, the road movie, so important to North American visual culture. In the road movie, the road convenes the journey and the car is the means of locomotion — literally the vehicle — for stories about characters in a state of perpetual motion. The car often represents a cockpit from which the driver observes the world continuously passing by on the screens of his windows. In these long travelling shots, the eye is drawn to the reality of the instant and to immediate and vague impressions. Time generally becomes secondary and abstract, producing a floating state essential to reflection and contemplation, a particularly fertile state for letting ideas germinate. Hence, for Baxter, the car could represent a veritable production space, an itinerant studio, where he conceives projects. One among the images of the series is distinctly different from the others and seems to represent the crux of the matter. It is a diagram where Baxter figuratively represents the process by which an idea occurs and which procures, according to what we read, "the power of a positive feeling." (figure 1, p. 28) As sketched here, the idea seems to take shape at the precise moment it manages to disengage from the energy field in which it is moving and fix itself in the mind. This is how Baxter's images manifest the need for mobility which affords him the conditions for reflection essential to the production of "sensitive information."

¹ Robert C. Morgan, "Mistaken Documents: Photography and Conceptual Art," *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art* (Cambridge University Press, 1996), p. 165.

Passing Through¹ (De Passage)

James Patten

Personne ne peut commettre la photographie seul.²

Marshall McLuhan, 1964

En juin 1955, alors qu'il occupe un emploi d'été dans une société pétrolière, l'ainé Baxter se rompt le cou dans un accident de voiture près de Rosetown, en Saskatchewan. Le jeune athlète de Calgary qui vient d'être accepté à la University of Idaho grâce à une bourse d'études sportives pour le ski passera le reste de l'été sans bouger. L'accident met un terme à la carrière de skieur de compétition de Baxter, mais ne l'empêche pas de prendre la bourse. Et en septembre, il est inscrit en foresterie et vit à Moscow, en Idaho.

Cet accident de la route représente l'une des nombreuses ironies du sort

qui allaient par inadvertance entraîner Baxter vers une carrière artistique, qui n'était certes pas intentionnelle. Quand cela n'a pas fonctionné en foresterie, il est passé à la biologie et à la zoologie. C'est seulement à ce moment-là qu'il a mis les pieds à la bibliothèque de la faculté des arts de la University of Idaho, où il a appris par lui-même à dessiner des animaux pour illustrer ses travaux de recherche en sciences naturelles. Baxter a dessiné et photographié des plantes et des animaux pour ses projets d'études sur le terrain (cat. 1 et 2). Et c'est ce type de documentation visuelle liée à ses projets de recherche qui préfigure son intérêt ultérieur pour l'art conceptuel, ce nouveau domaine d'interrogation visuelle dans les années 1960 qui allait adopter la majeure partie des stratégies et de l'anti-esthétique de l'expérimentation scientifique et technique.

D'autres aspects des premières photographies de Baxter révèlent l'intérêt qu'il développera plus tard pour l'organisation sociale et l'environnement. En tant qu'étudiant se spécialisant en zoologie, il est fasciné par les systèmes de communication à la fois à l'intérieur du corps et au sein des communautés. Dès 1959, il photographie des poteaux et des fils téléphoniques, sujet qui devait régulièrement figurer dans son travail futur (cat. 3).

Diplômé en arts visuels de la Washington State University, Baxter obtient un certain succès en peignant dans le style d'expressionnisme abstrait qui prévaut à l'époque. En 1961, bénéficiant d'une bourse pour étudier en art, il se rend au Japon où il se plonge dans la philosophie orientale, particulièrement le bouddhisme zen. Ce voyage initie Baxter à de nouvelles valeurs esthétiques et à d'autres manières de voir la vie. Qui plus est, cela lui permet d'acquérir une compréhension critique de la culture mondiale. Il commence alors à se rendre compte de la façon dont la communication est culturellement déterminée. Il comprend également que le rationalisme scientifique occidental ne représente qu'un système de croyances parmi tant d'autres. Cette prise de conscience du caractère relatif des idées et des systèmes de valeurs ainsi que le processus rationnel de la recherche scientifique ont joué un rôle essentiel dans sa compréhension naissante de l'art conceptuel en tant que moyen de critiquer les vérités admises de l'intérieur.

En juillet 1964, avec Ingrid, son épouse américaine — une musicienne et une nageuse synchronisée talentueuse qu'il avait rencontrée pendant ses études de premier cycle en Idaho — et ses deux enfants, Baxter s'installe à Vancouver pour enseigner à la faculté des beaux-arts de la University of British Columbia. C'est là qu'Ingrid et lui conçoivent la N.E. THING CO., une identité de marque dont ils vont se servir pour lancer des projets artistiques. En cette période de bouleversements sociaux et de progrès spectaculaires en matière de technologie des communications, la N.E. THING CO. exploite les attentes et les hypothèses des systèmes de légitimation en pleine évolution grâce à « l'occupation ironique des institutions bureaucratiques et commerciales³ ». Au milieu du chaos et de l'optimisme des années 1960, il est facile pour un charmant jeune couple de banlieue de présenter des idées nouvelles et de critiquer les conventions sociales sans que personne ne prenne la peine de se demander s'ils sont sérieux ou pas. Cette confluence des possibilités,

du talent et de l'ambition a permis à Baxter& d'obtenir, par l'intermédiaire de la N.E. THING CO., une grande notoriété et les éloges de la critique, en comblant le vide culturel créé par les changements rapides survenus en démographie et dans les technologies de communication.

Cette infiltration ironique des structures bureaucratiques et des technologies de communication en pleine mutation est manifeste dans la description de la N.E. THING CO. que Baxter& fournit lors d'une conférence sur le traitement des données à laquelle il assiste en 1970 :

Kiosque 221 : N.E. THING CO. LTD

Seront présentés les services fournis par cet éminent consultant ICOM en communications visuelles, en conception d'images de marque et en traitement de renseignements sensibles. Parmi les centres d'intérêt, mentionnons l'élaboration d'une image culturelle... la consultation en art et en design... les renseignements sur la sensibilité visuelle... la promotion mondiale... l'imagination... les idées... le bien national brut... le service « louer-une-réflexion⁴.

Ce bref texte en dit long sur le sens de l'ironie de Baxter& : sa transition de « promotion mondiale » à « louer-une-réflexion » qui passe du sublime au ridicule, l'utilisation des points de suspension comme pour suggérer l'hésitation ou l'essoufflement des boniments autoglorifiants d'un vendeur, la critique satirique à peine voilée qui pourrait peut-être passer inaperçue chez le lecteur occasionnel. Tout cela est caractéristique de l'occupation et du dégonflement amical des systèmes de légitimation chez Baxter&. Qu'il s'agisse de conférences sur le traitement des données, du monde universitaire ou du monde artistique, il est toujours prêt et apte à remettre en question l'autorité et la suffisance avec un aplomb bon enfant.

L'utilisation précoce des stratégies de communication de masse par Baxter&

dans le but de toucher un large public préfigure l'effet de transformation que les nouvelles technologies allaient avoir sur la société canadienne. Baxter& a été l'un des premiers artistes au Canada à se servir de pellicules

Polaroid, de télécopieurs et d'ordinateurs dans son travail. Et ces nouvelles méthodes de communication des idées ont été en partie responsables de la naissance de l'art conceptuel, qui privilégiait le discours et la connexion au monde extérieur plutôt que l'auto-réflexion et l'expressivité psychologique qui avaient dominé l'art abstrait des années 1950.

Étant donné l'intérêt de Baxter& pour la culture d'entreprise et la publicité institutionnelle, il n'est pas surprenant qu'il ait été attiré par les diverses utilisations commerciales et techniques de la photographie. Alors qu'il est étudiant, il travaille à la diapotheque du département d'histoire de l'art de la Washington State University, et c'est là qu'il est fasciné par la manière dont la lumière émane à travers les diapositives, conférant à l'image une vie intérieure. Il est l'un des premiers artistes à adapter les panneaux publicitaires rétro-éclairés pour présenter des photographies, qu'il expose d'abord à New York, à la Sonnabend Gallery en 1967, et à Toronto, à la Carmen Lamanna Gallery en 1968. Avant 1970, il a ouvert un laboratoire Cibachrome à Vancouver, à côté du restaurant *Eye Scream* de la N.E

THING CO., où il a installé de grandes photographies lumineuses, dont un coucher de soleil dans l'Arctique se reflétant dans un miroir, qu'il a photographié en 1969 lors d'un voyage dans le nord avec la critique d'art américaine Lucy Lippard, l'artiste conceptuel Larry Weiner et le directeur de la Edmonton Art Gallery de l'époque, Bill Kirby.

Les photographies de *Passing Through* ont été prises sur vingt-cinq ans, période pendant laquelle Baxter&, comme de nombreux Canadiens, a vécu les bouleversements spectaculaires de la société. L'essor d'une culture juvénile mobile et instruite, qui était informée des événements internationaux grâce aux progrès des communications, a créé le sentiment d'une identité canadienne solidaire et optimiste. La traversée du pays en voiture est devenue un rite de passage pour de nombreux jeunes Canadiens idéalistes. Ces photographies — dont bon nombre ont été prises de l'intérieur de la voiture de Baxter& — attestent de cet important phénomène culturel.

L'art est était en pleine mutation. Des années 1960 au milieu des années 1970, les artistes sont nombreux à adopter toute une gamme de moyens de communication non traditionnels afin d'exprimer de nouvelles impulsions sociales axées sur la démocratisation, et ce en intégrant des pratiques artistiques à la vie quotidienne. L'utilisation de la photographie a été revue. Au lieu de décrire ou d'esthétiser la nature, de « révéler » les problèmes sociaux à la classe moyenne, de célébrer les réalisations du modernisme, comme l'ont fait de nombreux photographes artistiques pendant la première partie du siècle, la photographie s'est désormais transformée en un outil permettant d'exprimer et de montrer les positions intellectuelles sur la nature de la représentation elle-même. Dans cette optique, l'objet traité est moins important, et la vie quotidienne est devenue un sujet d'études privilégié. En 1958, l'artiste new-yorkais Allan Kaprow écrit : « Nous devons nous préoccuper de l'espace et des objets de notre vie quotidienne et même être éblouis par eux [...]. Les objets de toute sorte constituent les matières premières d'un nouvel art : peinture, chaises, nourriture, lampes électriques et néons, fumée, vieilles chaussettes, un chien, des films, un millier d'autres choses seront découvertes par les générations actuelles d'artistes⁵. »

Alors que la distinction entre l'art et le quotidien s'atténue dans les années 1960, la photographie est absorbée dans des pratiques critiques de l'art contemporain. Les sources historico-artistiques de ce nouvel intérêt pour la photographie comprennent l'esthétique du photomontage dada, laquelle est particulièrement visible dans les assemblages de Robert Rauschenberg. De plus, l'utilisation de l'imagerie médiatique par Andy Warhol, notamment les photographies allant de Liz Taylor aux accidents routiers, démontre le regain d'intérêt pour la culture populaire chez les artistes. La prédominance de la photographie dans l'art le plus radical de la fin des années 1960 et des années 1970 correspond directement à son ubiquité croissante dans toutes les formes de représentation culturelle, y compris la télévision, le cinéma, la presse écrite et la publicité.

Depuis sa découverte dans les années 1840, la photographie avait été définie par de multiples fonctions sociales et institutionnelles dans de nombreux domaines dont la technologie, la science, la criminologie, la

publicité et les beaux-arts. Son apparente correspondance avec le monde réel et sa reproductibilité en avaient fait un véhicule démocratique par lequel on pouvait redéfinir l'expérience esthétique. Les artistes du XX^e siècle ont commencé à se servir de la photographie comme moyen de contester l'objet d'art autonome et unique, et de transgresser les catégories modernistes fondées sur les médiums. La photographie privilégiait l'art en tant qu'activité par rapport à l'art en tant que produit, et la preuve documentaire par rapport à l'expression personnelle.

Étant donné l'importance accordée par l'art conceptuel à la documentation d'œuvres éphémères et de la vie au quotidien, la photographie d'art a changé, laissant derrière elle ses origines dans la composition picturale et l'esthétique de la gravure.⁶ Les anciennes préoccupations et priorités de la photographie d'art — la composition, la valeur des teintes, la perfection du tirage — ont été abandonnées au profit de photos rapides, déstructurées, souvent annotées, qui traduisent l'idée d'une œuvre d'art, décrivant la manière dont elle fonctionne ou illustrant ses résultats définitifs. Comme l'a écrit Lucy Soutter :

Dans presque tous les cas, les artistes conceptuels ont évité les tropes de la « bonne » photographie ou de la photographie artistique. Au contraire, ils se sont donné beaucoup de mal pour retirer les signifiants de qualité photographique de leurs images [...] le fait de minimiser l'importance de la photographie en tant qu'objet matériel privilégié ou en tant que produit de la sensibilité photographique particulière d'un individu a fait en sorte que les images n'étaient pas considérées comme rattachées aux notions de qualité ou d'originalité qu'on associait à la photographie d'art⁷.

Si les artistes conceptuels ont compromis l'objet d'art autonome et privilégié en évitant les conventions de la photographie d'art, ils ont aussi vite adopté les stratégies de la photographie technique appliquée en géographie, en science, en médecine, dans l'industrie et la publicité, « exploitant un vocabulaire de styles et de genres préexistants⁸ ». Ces conventions stylistiques étaient souvent associées à des formes vernaculaires de photographie, incluant l'instantané touristique et les photos de famille, et à des méthodes de reproduction photographique qui n'avaient pas été exploitées par les artistes précédents, comme les photocopies, les Photostats et les similigravures commerciales⁹.

L'utilisation généralisée de la diapositive couleur par Baxter& durant cette période démontre l'appropriation des méthodes photographiques ordinaires par les artistes conceptuels. Cela suggère également son affinité avec le touriste : les diaporamas étaient un moyen courant de montrer des photos de vacances aux amis et à la famille jusque dans les années 1970. Les diapositives représentaient également le médium de choix pour illustrer un cours magistral dans les facultés d'art, et Baxter& montrait souvent ses diapos de voyage en classe à ses étudiants. Dans un refus similaire de l'esthétique de la photographie d'art, Stephen Shore a fait développer commercialement ses photographies de voyage, collectivement appelées *Uncommon Places*, pour obtenir des instantanés de 3 x 5½ pouces¹⁰.

Dans le contexte d'abstraction et de non-objectivité de l'art qui

caractérisait les pratiques artistiques officielles et universitaires des années 1960, l'utilisation de la photographie, avec ses attributs figuratifs inhérents et son potentiel pour la sérialité, peut également être perçue comme un moyen détourné de revenir à la narration. Pendant les années 1960, de nombreux photographes d'art ont doté leurs images d'un sensationnalisme qui dépasse la fiction — pensez aux images grotesques de Diane Arbus et de Ralph Meatyard — dans une tentative de différencier leur travail de l'ubiquité, de l'objectivité et de la banalité de la photographie commerciale d'une part, et de l'élégance convenue de la photographie d'art en noir et blanc d'autre part. Par opposition à cette obsession pour le bizarre, les artistes conceptuels ont exploité cette vacuité même que d'autres artistes essayaient de remplir avec des sujets sensationnels. Les photographies qui en résultent donnent une expression laconique de vide, qui soulève la question : Que suis-je censé regarder? À cet égard, l'art conceptuel de la période allant de 1966 à 1972, dans lequel la relation entre texte et image s'organise dans les œuvres de nombreux artistes, a été défini comme étant égocentrique, détaché de la réalité, et comme prolongement du modernisme plutôt que son antidote.¹¹ Par contraste, Baxter&, grâce à son détachement ironique à la fois du sujet en question et des lieux communs du positionnement intellectuel, a pu communiquer avec différents publics tout en continuant à défier les conventions de la représentation, de la subjectivité et de la paternité d'une œuvre.

Le numéro de septembre 1976 d'*Artforum* était consacré à la photographie et comprenait un article de Nancy Foote intitulé les « The Anti-Photographers » (« Les Anti-photographes »)¹². Foote a été la première à établir formellement l'opposition de la photographie conceptuelle, investie du rôle de document et d'information première, à la photographie d'art. Foote définissait l'aspect sériel de la photographie conceptuelle comme une caractéristique esthétique pouvant accentuer les contrastes entre des sujets disparates ou créer une structure narrative grâce à la répétition¹³.

La sérialité décentrait également le regard monoculaire que le photographe portait sur un point de vue fixe, autorisant des perspectives subjectives fluctuantes¹⁴. La notion de forme sérielle de l'art conceptuel permettait de multiplier les positions subjectives tout en maintenant l'autonomie discrète de l'image individuelle.

Outre le fait de produire des œuvres en série, les limites du cadre représentaient l'une des rares caractéristiques de composition admises par les artistes conceptuels. Le rôle de l'image photographique en tant que document transparent servant de véhicule à l'information se heurtait aux limites du viseur. À ce stade critique, quelque chose d'autre se passait, quelque chose de subjectif, contrôlé par l'artiste photographe. Le fait de sélectionner ce qui ferait partie du cadre venait démentir la subjectivité inhérente au processus photographique et le jugement esthétique critique afférent¹⁵. L'idée que la photographie est fondamentalement objective et inesthétique est une conception erronée que les artistes conceptuels ont eux-mêmes perpétuée. Dès le milieu des années 1960, ils ont nié s'intéresser à la photographie autrement

que pour sa fonction documentaire. Malgré leur dédain déclaré pour la photographie, les artistes conceptuels ont participé à une transformation importante du médium, stimulant la montée de la prééminence de la photographie, laquelle a attiré l'attention de la critique à la fin des années 1970 et au début des années 1980.

Prises à main levée avec un Nikon 35mm SLR, les photographies de Baxter& semblent fortuites, affichant le nominalisme artistique de l'anti-esthétique de l'art conceptuel. En prenant la pose du photographe amateur et en montrant des non-événements, il a pu parodier à la fois l'aura esthétique de la photographie d'art et le réalisme social du photojournalisme¹⁶. La banalité des images qui en résultent nécessite un deuxième regard, et c'est cet examen critique des limites de la pratique photographique qui va devenir l'un des principaux thèmes de la culture visuelle postmoderne. Si ses photographies évoquent la tentative, pour le sujet postmoderne, de se concentrer sur tout et rien à la fois, c'est seulement parce que Baxter& réussit à entrer en contact avec le quotidien dans toutes ses permutations, offrant ainsi au spectateur une hyper-réalité des angles négligés et sous-évalués du réel. En 1965, alors même que Baxter& commence à explorer la possibilité de structures narratives illimitées pour les photographies du quotidien, Theodor Nelson invente le terme « hypertexte » pour décrire une forme d'écriture non séquentielle, dont le texte se ramifie et permet au lecteur de faire des choix¹⁷.

Malgré leur valeur narrative accumulée en tant que série suggérant une hyper-réalité sujette à de multiples interprétations, chacune des photographies de Baxter& propose un moment d'attention qui dépasse les limites normales de la perception quotidienne. La photographie fixe l'apparence d'un événement, même un événement pouvant facilement passer inaperçu. Dans le mouvement de la vie quotidienne, le photographe préserve ce que l'œil pourrait autrement laisser passer. Walter Benjamin décrit ce phénomène, dans sa description de l'effet du gros plan :

[...] dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif [...] [il] parvient [...] à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné [...]. Dans l'agrandissement il s'agit bien moins de rendre simplement précis ce qui sans cela garderait un aspect vague que de mettre en évidence des formations structurelles entièrement nouvelles de la matière. Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré [...]. Le geste de saisir le briquet ou la cuiller nous est-il aussi conscient que familier, nous ne savons néanmoins rien de ce qui se passe alors entre la main et le métal, sans parler même des fluctuations dont ce processus inconnu peut être susceptible en raison de nos diverses dispositions psychiques. C'est ici qu'intervient la caméra avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses

agrandissements et ses rapetissements. C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel¹⁸.

Quand il a écrit ceci, Benjamin ne pouvait pas savoir à quel point la diffusion de l'information visuelle allait devenir envahissante au fur et à mesure que le XX^e siècle avancerait. Dans les années 1960, l'influence de la communication et de la technologie de l'information sur la société constituait l'un des principaux sujets de discussion intellectuelle. Pour le théoricien canadien Marshall McLuhan, les communications électroniques occupaient tous les sens simultanément. La notion de communications globales en tant que système nerveux externe de McLuhan a plu à Baxter&, qui avait étudié la zoologie et les écosystèmes alors qu'il se spécialisait en sciences pendant ses études de premier cycle. Comme McLuhan, il croyait que les avancées en matière de technologie des communications résulteraient en une expérience plus complète de la réalité. Si la sélection d'images de Baxter& semble universelle, révélatrice et rhizomatique, c'est en partie parce qu'elles sont inspirées par la théorie médiatique contemporaine qui met l'accent sur la mondialisation, la perception sensorielle et une interconnexion systématique.

McLuhan a prononcé une série de conférences marquantes à la University of British Columbia en février 1964 lors du festival annuel des arts contemporains. Baxter& est arrivé six mois plus tard à Vancouver pour enseigner à la UBC et il a été l'un des organisateurs d'un festival consacré à la formule de McLuhan « le médium est le message » en février 1965. Tom Wolfe a décrit cette manifestation dans *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. Wolfe, comme Baxter&, était un « maximaliste », attaché à intégrer tout ce qui était possible dans son travail¹⁹. Tout comme Baxter&, il a traversé le continent en voiture en 1965, alors que le *Herald Tribune* de New York, pour lequel il était journaliste, était en grève. Wolfe s'est rendu en Californie afin d'effectuer des recherches en vue d'un article sur les voitures personnalisées pour le magazine *Esquire*. Son texte de quarante-neuf pages, écrit dans un style personnel imitant celui d'une lettre et intitulé *There Goes (Varoom! Varoom!) That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, est un des premiers exemples importants de ce qu'on qualifierait plus tard de nouveau journalisme²⁰.

Grâce à son titre haut en couleur, rempli de bruits de moteur, et à l'observation à vive allure qu'il fait de la vie « telle qu'elle se déroule », Wolfe a amalgamé un style d'écriture de roman et l'impératif documentaire du journalisme en se servant de la conduite comme métaphore de la conscience. Dans les années 1960, conduire est devenu un moyen d'exprimer le nouveau paradigme du relativisme social et culturel, au sein duquel le conducteur et le monde sont en mutation permanente.

La culture est également en train de changer de localisation. En partie, ce qu'on avait nommé la dématérialisation de l'objet d'art signifiait que la production artistique pouvait désormais sortir des principaux centres urbains du monde occidental pour se faire n'importe où. Les artistes conceptuels se sont efforcés de faire sortir l'art des limites conventionnelles, qu'elles soient géographiques ou sociales. Ainsi, les voyages en voiture de Baxter& dans les vastes étendues à faible

densité de population de l'Amérique du Nord constituent un domaine de recherche décentralisé qui évoque les histoires expansionnistes de la culture occidentale. En effet, l'exploration est inextricablement liée à l'identité nord-américaine. Des premiers pionniers européens aux vagues ultérieures de migrants économiques qui ont balayé tout le continent, l'explorateur et sa contrepartie nihiliste, le vagabond, ont été des figures de l'identité du nouveau monde.

En 1903, le docteur Horatio Nelson Jackson a été le premier à traverser les États-Unis en voiture. Et comme la plupart des voyageurs, il a pris des photographies en route. Avec le livre de Jack Kerouac, *Sur la route* (*On the Road* en anglais) publié par Viking Press en 1957, qui s'inspirait des voyages spontanés de Kerouac et de ses amis dans l'Amérique du milieu du siècle, l'idée de conduire comme métaphore d'une identité aliénée, déformée, est devenue essentielle à la culture américaine. Le personnage du « vagabond » a constitué un thème très répandu dans le cinéma hollywoodien de l'après-guerre, alors que les G.I. désœuvrés revenaient dans un pays qu'ils ne reconnaissaient plus. *Easy Rider* réalisé par Dennis Hopper en 1969 représente l'apogée de ce genre. Ihor Holubizky a observé la relation entre l'œuvre de Baxter& et l'histoire de la culture automobile américaine, faisant particulièrement référence à la mythologie de la route popularisée par les films et les chansons qui vont de *Get Your Kicks on Route 66* de Bobby Troup en 1948 à *Born to Be Wild* de Steppenwolf en 1968, en passant par *Highway 61 Revisited* de Bob Dylan en 1965²¹. Ensemble, ces films et ces chansons construisent le portrait d'un anti-héros typiquement masculin qui parcourt le temps et l'espace à la recherche d'une signification existentielle au monde quotidien, en dehors du royaume protégé de l'intériorité de la classe moyenne.

Comme les photographes américains Robert Frank, Walker Evans et Stephen Shore, Iain Baxter& se sert de l'appareil photo et de l'autoroute pour montrer la réalité extérieure oubliée de la vie quotidienne en Amérique du Nord. Shore a été l'un des premiers artistes à utiliser la photographie couleur pour faire de la photographie d'art²². Et comme Baxter&, il a parcouru plusieurs fois l'Amérique du Nord entre 1973 et 1979. Il évoque ces voyages comme « une exploration de la culture américaine en pleine évolution et une exploration de la manière dont une photographie restitue un segment de temps et d'espace à l'intérieur de son champ²³ ».

Stephan Schmidt-Wulffen identifie ce postulat conceptuel dans le travail de Shore, suggérant qu'il construit et présente le temps par l'intermédiaire d'une série de photographies qui sont censées être vues ensemble et en continu²⁴. Le public se trouve entraîné dans une narration linéaire et subjective qui se déroule dans le temps et l'espace. De la même manière, les photographies de Baxter& dans *Passing Through* sont les fragments d'un voyage entier, ininterrompu, tortueux, qui ne pourra jamais être vécu dans son intégralité. Les photographies que Baxter& a prises par milliers pendant cette période sont imbriquées dans une narration qui est si étendue et si complexe qu'elles représentent une tâche de reconstruction impossible.

Spontanées et sans intermédiaire, les photographies de Baxter& et de

Shore reposent sur les circonstances provisoires de l'ici et maintenant : « Chacune, documentant un seul moment du voyage de Shore, pourrait bien avoir été prise à peu près n'importe où²⁵. » À bien des égards, ce que Baxter& et ses contemporains ont choisi de photographier, ce sont les vastes étendues des espaces sociaux quelconques que Ian Wallace a qualifié de paysage « banalisé²⁶ ». Celui-ci est tout d'abord apparu dans les films modernes d'après-guerre, particulièrement ceux du réalisateur italien Michelangelo Antonioni, prenant la forme visuelle d'un nouveau genre d'environnement, ce que Gilles Deleuze décrit comme étant des « espaces quelconques, espaces déconnectés ou vidés », des « tissus urbains "dédiérenciés", ses vastes lieux désaffectés, docks, entrepôts, amas de poutrelles et de ferraille », comme des espaces arbitraires, périmés ou vidés « où se développaient les affects modernes de peur, de détachement, mais aussi de fraîcheur, de vitesse extrême et d'attente interminable²⁷ ».

L'essai de Dan Graham, *Homes for America*, qui a été publié dans *Arts Magazine* en décembre 1966, présentait une vision dystopique semblable qui était, en un sens, prémonitoire de la fin du rêve américain²⁸. En faisant référence à l'espace domestique tout en montrant seulement l'extérieur des maisons, Graham suggère ironiquement l'impénétrabilité des intérieurs de la classe moyenne en tant que refuge contre le réel. De la même manière, le recueil de photographies de stations-service et d'immeubles résidentiels d'Ed Ruscha, qui date de la même période, évoque le vide des environnements bâtis inhabités. À certains égards, cette sensibilité est d'abord apparue dans l'œuvre du photographe français Eugène Atget (1857–1927). Ses photographies d'un Paris onirique sont caractérisées par un vide serein, qui s'explique par l'habitude qu'Atget avait de prendre ses photos tôt le matin. Collectivement, elles dressent une géographie de la déambulation du flâneur à travers la ville, une géographie qui est incomplète et sujette à une révision constante.

Cette sensation inquiétante de vide qui caractérise un si grand nombre de photographies depuis Atget est en partie due à l'un des paradoxes inhérents à la photographie elle-même, qui est à la fois trace physique du réel et preuve de la perte ou de l'absence de cette réalité. Contrairement aux autres formes de représentation, la photographie n'est pas une restitution ou une interprétation de son sujet, mais bel et bien une trace de ce sujet²⁹. Le regard du spectateur rétablit la connexion en sens inverse, de la photo au réel. En ce sens, la photographie en arrive à signifier une absence, non seulement de ce qu'elle illustre, mais également l'absence de celui qui doit la regarder, qui n'a jamais vraiment été là en premier lieu.

Pour Roland Barthes, cela suggère que les photographies créent les conditions d'une perte profonde de signification, une absence dont toute référence a été retirée, bien que nous comprenions tout de même ce que nous voyons. La photographie instaure une rupture temporelle et spatiale avec le réel. Il existe une certaine ambiguïté dans la photographie, un paradoxe de matérialité et de perte, la simultanéité de la présence et de l'absence. Les images prosaïques que Baxter& a prises d'un paysage « banalisé » évoquent la dissociation inhérente au processus

photographique. La photo montre une ville fantôme qui n'est habitée que par le regardeur, qui est également un fantôme. En se projetant dans les photographies de Baxter&, celui qui regarde crée une série de traces qui se fondent sur ses propres histoires et souvenirs, ce qui engendre une image rémanente composée de plusieurs déplacements et replacements, contingents et incomplets.

Les dichotomies de l'absence et de la présence en photographie sont particulièrement manifestes dans les images urbaines. L'illusion veut que l'architecture soit permanente, alors qu'en fait les villes changent constamment. Baxter& le démontre avec deux photographies du même restaurant, The White Spot, prises à douze ans d'écart (cat. 27 et 87). Dans la photographie la plus récente, le restaurant est en pleine démolition en vue de la construction d'un nouveau lotissement. Alors que les villes s'étalent et que les banlieues s'étendent aux zones rurales, nous oublions ce qui existait auparavant. La photographie comme balise du changement révèle non pas ce qui existe, mais ce qui a disparu³⁰.

Ce que Baxter&, Graham, Ruscha et même Agtseter offrent dans leurs photographies de l'espace urbain extérieur, c'est une carte provisoire et incomplète pour nous aider à naviguer dans un environnement en constante mutation. Au cours d'un entretien en 1979, Ian Baxter& suggère qu'il devrait produire le guide touristique d'une ville : « Une main, une oreille, un œil, un nez, une bouche et une voie vers une ville [...] voir où les gens touchent les choses dans la ville, où ils marchent d'une certaine manière, où sont les odeurs, et ce serait également un guide normal [...] Je travaille beaucoup en fonction de l'environnement ; c'est comme ça que je fonctionne depuis longtemps³¹. »

Depuis longtemps effectivement. En 1968, Baxter& se lance dans un projet photographique qui comporte la documentation de matériaux divers — bois, pneus, tuyaux en acier — existant partout à travers Vancouver (cat. 11 et 30). Une carte illustrée est incluse dans *Portfolio of Piles* (1968). Les gens sont encouragés à suivre la carte pour aller voir sur place. Selon Ian Wallace, *Piles* est :

L'une des premières œuvres photoconceptuelles créées à Vancouver. En photographiant des amas d'objets « trouvés » dans la banlieue industrielle de Vancouver, Baxter& pastiche de façon parodique et enjouée une variété de typologies modernistes latentes dans les images du paysage industriel. En combinant le « cool » minimal et l'humour du pop art, il s'est approprié le monde profane par la photographie afin de créer des allusions esthétiques et des calembours visuels, mais aussi de rendre une sorte d'hommage à la beauté du banal. Le projet de Baxter& est moins un travail théorique et critique qu'un jeu affectueux et moqueur avec l'appareil photo en tant que prolongement d'un nouvel appareil sensoriel : le McLuhanisme dans un moment de gaieté³².

Au lieu d'inclure la liste des œuvres, Baxter& fournit une liste d'adresses à Vancouver et dans les environs où se trouve chacun des empilements. L'itinéraire tracé à travers les zones industrielles de Vancouver représente la version nord-américaine des balades tranquilles du situationniste dans

Paris — un trajet en voiture plutôt qu'une *dérive* — dans laquelle une randonnée en auto remplace la promenade du flâneur³³.

Baxter& a continué de mettre le public « au volant » dans ses projets tout au long de sa carrière. En jouant sur l'anticipation du touriste qui recherche les attractions en bordure de la route, il a présenté l'acte de regarder le paysage dans le cadre d'une narration continue et temporelle, avec un début et une fin, dans *¼ Mile Landscape* (1968). Dans cette installation en plein air, trois panneaux sur lesquels on pouvait lire « Vous allez bientôt passer devant un paysage de ¼ de mille de la N.E. THING CO. », suivi de « Commencez à regarder » et enfin « Arrêtez de regarder » étaient placés le long de différentes autoroutes. En plus de jouer sur l'anticipation en exploitant des envies insatisfaites, *¼ Mile Landscape* attire l'attention sur la construction de paysages temporels et en mouvement, laquelle est inhérente à l'acte de conduire³⁴.

Mais pourquoi s'arrêter à un quart de mille ? Pour Baxter&, seule la largeur entière du continent conviendrait à son projet de conduite le plus ambitieux. En 1967, en réaction au nationalisme provoqué par le centenaire du Canada, Baxter& conçoit un :

film de 5 000 milles — le plus long film au monde. Ce film consignera visuellement chaque pouce de la Transcanadienne, décrivant tous les aspects du Canada de St. John's, à Terre-Neuve, à Long Beach sur l'île de Vancouver, en Colombie-Britannique. La bande sonore enregistrera les sons des autoroutes et des villes, ainsi que les opinions des Canadiens de tous les milieux. Cela fera référence à l'autoroute en tant que corde de sécurité du Canada et plus longue route asphaltée au monde. Le film, dont la durée était estimée à huit jours, devait être « le document historique et social le plus important de tous les temps »³⁵.

Baxter& voulait présenter son film *5,000 Mile Movie* dans le cadre d'Expo 70 à Osaka, au Japon³⁶. Mais le projet n'a été réalisé sous aucune forme que ce soit avant 1992, quand Ian et Louise Chance Baxter& filmèrent leur traversée du Canada en fixant une caméra sur un camion et en roulant de St. John's, à Terre-Neuve, à Long Beach en Colombie-Britannique. La vidéo est ensuite projetée sur le pare-brise du véhicule qui avait vraiment servi au voyage. Selon Melanie Townsend, *One Canada Video* (1992) crée une analogie entre le rôle du spectateur — d'un film, de la télévision ou de la vie en général — et la conduite automobile : « la vidéo révèle comment l'automobile a façonné non seulement le paysage, mais également la connaissance que nous avons du paysage. Elle transpose des spectateurs indifférents d'un musée à un véhicule, les faisant observer le paysage canadien à partir d'une voie déterminée par les routes existantes ; comme bon nombre des premières œuvres de Baxter&, *One Canada Video* est un commentaire sur la manière dont la technologie influence notre façon de voir le monde³⁷.

Baxter& affirme que *One Canada Video* « est une métaphore de la vie parce que chacun suit simplement la route³⁸ ». Du point de vue de l'art conceptuel et des pratiques du land art, il s'agissait également d'une stratégie pour mesurer la largeur temporelle et spatiale de l'Amérique du Nord. La notion d'une vidéo en temps réel, d'une durée de projection

identique au temps nécessaire pour parcourir le Canada en voiture, part de la même intention que le film de Michael Snow, *La Région centrale* (Québec, 1971, 180 min, 16 mm, couleur)³⁹. Snow a réussi à créer des images en mouvement qui ne pouvaient être observées à l'œil nu en utilisant une machine qui permettait à la caméra de tourner sans à-coup à des vitesses et dans des angles différents. La caméra pouvait ainsi passer à quelques centimètres du sol avant de zoomer dans le ciel. Installée sur une montagne près de Sept-Îles au centre du Québec, la caméra effectue des passages à 360° qui tracent le terrain. Ensuite, elle commence à fournir des vues de plus en plus surprenantes (de côté, à l'envers) grâce à des mouvements circulaires et de va-et-vient. Au cours de la deuxième heure de *La Région centrale*, le monde est inversé pendant si longtemps, que lorsque la caméra se remet en position verticale afin de ramener la ligne d'horizon dans sa position légitime, au-dessus de la terre, cela semble anormal. Snow présente une impression réflexive de la caméra comme appareil créatif et transformateur par excellence, capable de n'importe quelle magie.

Mais contrairement au champ d'observation raffiné et romantique du film de Snow, à la caméra solitaire qui tourne sans fin sur l'étendue déserte, le voyage linéaire de Baxter est structuré et rempli comme une narration ponctuée d'incidents, de panneaux et de faits de la vie quotidienne. Là où Snow nous présente de multiples perspectives du même paysage, Baxter nous offre, en revanche, une perspective unique — la vue à travers le pare-brise — sur de nombreux paysages différents.

Pour *One Canada Video*, Baxter projetait l'image sur le pare-brise de sa Toyota Previa de 1991 dans le musée, de sorte que les visiteurs pouvaient s'asseoir sur le siège du conducteur puisque, selon Baxter, « la plupart des gens voient le paysage à travers les fenêtres des voitures⁴⁰ ». L'idée que nous avançons toujours vers autre chose, qui est implicite dans *One Canada Video*, est irrésistible parce que, aussi prosaïque que puisse être la vue actuelle, nous anticipons qu'il y a toujours quelque chose de plus intéressant à l'horizon.

Il ne fait aucun doute que la culture automobile est partout dans les premières photographies de Baxter : des roues et des pneus (cat. 11, 33, 34 et 92), des stations-service (cat. 12, 37, 55 et 58), les attractions des bords de route (cat. 91), des stationnements (cat. 21, 31, 32, 40, 72, 98 et 99), des voitures (cat. 44, 51, 53, 81 et 82) et la route elle-même (cat. 38, 39, 41, 42, 48, 49, 62, 77 et 90). Pour les artistes conceptuels de la fin des années 1960, le fait de conduire représentait une nouvelle forme d'expérience digne d'étude. L'une des plus importantes expositions d'art contemporain de la période, *Vancouver 955,000*, organisée par Lucy Lippard, a invité les principaux artistes internationaux à soumettre sur des fiches leurs idées pour de nouvelles œuvres d'art conceptuelles. Ces fiches ont été ensuite reproduites pour servir de catalogue à l'exposition. Plusieurs propositions faisaient référence à la route et à la conduite, dont celle de Carl Andre sur la carte duquel on pouvait lire : « La position retenue

est de courir le long de la terre [...]. Ma sculpture idéale est une route⁴¹. » La soumission la plus détaillée pour *Vancouver 955,000* à faire intervenir la conduite provenait de l'artiste conceptuel néerlandais, Jan Dibbets :

Rouler en voiture (avec un magnétophone dans la voiture) jusqu'à une route rectiligne (ou une autoroute).

Conduire pendant plusieurs milles (au moins 5, pas plus de 30). Juste avant que la voiture ne s'élanche sur la route, allumer le magnétophone et commencer l'enregistrement en disant DÉBUT; après chaque mille, en conduisant à une vitesse constante de ___ milles à l'heure, le conducteur dira (sans s'arrêter) « 1 mille », « 2 milles », « 3 milles », et ainsi de suite.

Quand on aura parcouru le nombre de milles qui avait été convenu, arrêter la voiture et dire : ARRÊT.

Enregistrer tous les bruits en boucle fermée. Placer le magnétophone sur le sol et, au-dessus, suspendre une carte de l'endroit où a été réalisée l'œuvre ; indiquer chaque mille parcouru de sorte que les renseignements additionnels permettent de visualiser la longueur d'une ligne invisible à l'œil nu⁴².

Grâce à sa formule détaillée pouvant être réalisée et montrée pratiquement n'importe où, l'œuvre de Dibbets est un exemple typique d'art conceptuel. Mais la dernière phrase est particulièrement révélatrice. Dans cette phrase, Dibbets fait spécifiquement référence à l'installation de l'œuvre et à l'accueil que lui réservera le spectateur, ou comment rendre « l'invisible » visible. Il est évident que Dibbets, comme Baxter, voulait conceptualiser les gigantesques distances de l'espace extérieur en tant qu'horizon étendu, en tant qu'énorme champ d'étude accessible à tous. Cette vision démocratique de l'espace nécessitait une perspective qui soit plus universelle et moins hiérarchique que les conventions picturales du paysage occidental. Ce que Dibbets et Baxter voulaient rendre visible et accessible à tous, c'était un paysage qui aille au-delà de la construction perspective de l'espace basée sur une vue cartésienne du monde. La conduite rendait possible cette nouvelle vision du monde.

Nul doute que Baxter construisait des espaces radicalement nouveaux grâce à ses photographies. Caractérisées par le mouvement, les angles discordants et la temporalité, les photographies que Baxter a prises tout en conduisant fournissent des indices au spectateur quant aux mouvements du photographe sans jamais en révéler assez pour fixer l'image dans le temps et l'espace. L'angle est souvent incliné, l'image rendue floue par le mouvement ou recadrée de façon arbitraire (cat. 38, 39, 41, 42, 44, 49, 53, 55, 56, 60, 62 et 77).

Baxter déjoue consciemment la formation d'une relation clairement articulée entre celui qui regarde et ce qui est regardé. Dans *Logic of the Gaze*, Norman Bryson décrit comment le système de perspective linéaire d'Alberti accentue la position du spectateur-sujet en relation directe avec un point de fuite qui présume une position d'observation fixe⁴³. En se passant des stratégies formelles de la composition de l'image et des connaissances conventionnelles de la perspective, Baxter déstabilise la position de celui qui regarde le sujet. Son utilisation fréquente d'un objet vertical banal comme point de mire central — une cible, un arbre, un lampadaire, un poteau ou un panneau commercial — procure une stabilité non équivoque à une composition autrement changeante et instable (cat. 20, 27, 36, 70 et 85). En abandonnant la vision cartésienne du monde avec

le sujet au centre, le travail de Baxter& permet de visualiser un moment hors de toute subjectivité.

Stephan Schmidt-Wulffen dépeint un phénomène semblable dans les œuvres contemporaines de Stephen Shore qui, selon lui, « ne se positionne pas dans l'espace réel grâce à un système de perception géométrique et abstrait ; il cherche plutôt à se placer dans l'espace et le temps en s'appuyant sur des circonstances historiques »⁴⁴. Marie-Josée Jean dit de la déstabilisation de la position du photographe par rapport à son sujet, telle que préconisée par Baxter&, qu'elle mobilise le regard et l'espace « pour nous rappeler qu'il n'existe pas d'espaces sans observateurs, ce qui implique une stratégie convoquant le genre particulier du road-movie, si important dans la culture visuelle nord-américaine. La voiture se présente ainsi comme un habitacle d'où Baxter& observe le monde qui défile [...] »⁴⁵.

Le fait de photographier des reflets dans un miroir est une autre stratégie utilisée par Baxter& pour rompre la perspective ordonnée de l'œil cartésien. Bien entendu, les artistes se servent des miroirs pour les aider dans leur composition au moins depuis la Renaissance. Mais la camera obscura et le miroir de Claude étaient utilisés principalement pour renforcer une vision du monde qui se fondait sur une division rationnelle de l'espace. En revanche, Baxter& utilise les miroirs pour attirer l'attention sur les limites et les anomalies propres aux systèmes rationnels complets. Le sujet unifié de l'œil cyclopéen cartésien est remplacé par les multiples perspectives d'une identité postmoderne fragmentée. L'espace est perturbé, et ce qui est caché à la vue ou marginalisé par convention est mis au centre de l'image, remettant tout sens de l'ordre en question (cat. 39 et 74).

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, Baxter& a fait beaucoup d'expériences mêlant miroirs et photographie. En 1979, il a terminé *Lethbridge Reflections*, une exposition et un livre produits par la Southern Alberta Art Gallery. Cela consistait en une série de photographies noir et blanc de plusieurs endroits de Lethbridge se reflétant dans un miroir rectangulaire que quelqu'un tenait dans les mains⁴⁶. Pendant qu'il était au studio du Conseil des Arts du Canada à Paris dans les années 1980, Baxter& a réalisé des photos polaroid de la ville se reflétant dans un miroir tenu à la main. La série de polaroids de la Tour Eiffel et de Notre-Dame de Paris, entre autres, qui en a résulté a été ensuite disposée parmi les grains de beauté du corps nu d'une femme et re-photographiée. La série finale s'intitulait : « Reflected Paris Polaroid Beauty Spots⁴⁷ ». Le miroir autorisait la surimpression d'une image, celle du reflet, sur une autre. Cette stratégie permettait de garder une certaine ambivalence subjective en ce qui a trait au regard du photographe. Elle créait également une relation dialectique entre les deux sujets, sorte de triangulation avec l'objet qui questionnait la relation binaire conventionnelle de l'objet au sujet. Combiné au mouvement constant de l'appareil photo, tout cela créait un état de fluctuation constant, position relativiste difficile à obtenir en photographie. Baxter& tenait tellement à désavouer l'autorité du regard subjectif qu'il a même pris des photographies en lançant l'appareil en l'air, produisant ainsi des images floues et inégales⁴⁸.

En 1981, Baxter& présentait ses polaroids miroirs dans une exposition au

Geneetemuseum de La Haye, et il était invité par Eelko Wolf, du bureau européen de Polaroid à Amsterdam, à utiliser leur appareil photo grand format de 20 x 24 pouces. En mars 1981, il se rendait au siège social de la marque à Boston pour discuter de ses plans visant à montrer l'Amérique en utilisant un appareil Polaroid. L'année suivante, Baxter& a sillonné les États-Unis à bord d'un véhicule de plaisance pendant plus d'un mois, en se servant de son miroir à main et du nouvel appareil photo Polaroid, Série 600. Même s'il prenait des photos des endroits et des monuments célèbres, il choisissait souvent de les photographier à partir d'un angle inattendu, capturant les aspects fonctionnels terre-à-terre des attractions touristiques plutôt que la vue impressionnante conventionnelle (cat. 93). Le petit miroir représentait un élément essentiel, visible et déstabilisateur de ce regard oblique (cat. 90 et 94). Plus de 2 000 photographies prises sur quarante jours et 18 000 kilomètres constituaient *Instant America*, le titre que Baxter& allait donner au projet⁴⁹.

L'engagement envers l'extérieur, royaume du « road trip », et les vastes étendues qui caractérisent la plupart des images de *Instant America* et *Passing Through* contrastent avec l'occupation psychique de l'intérieur domestique qui distinguait la culture occidentale depuis la révolution industrielle⁵⁰. Theodor Adorno décrit l'intériorité psychique comme une stratégie initialement élaborée par la bourgeoisie naissante pour pouvoir se différencier et se définir elle-même en présence d'un ordre externe rigoureusement imposé⁵¹. Dans une large mesure, Baxter&, comme Samuel Beckett, négocie la subjectivité par l'intermédiaire du personnage du marginal ou du vagabond qui est exclu du royaume intérieur. Les œuvres de Beckett comme *En attendant Godot*, *Watt* et *Molloy* comptent toutes des sans-abri comme protagonistes. Baxter&, comme Beckett, représente la relation entre le sujet et le monde grâce à la dynamique de la vie en dehors de la maison. Parce qu'il doit désormais vivre dans deux mondes qui se contredisent l'un l'autre, l'un intérieur (réifié à titre de culture de consommation) et l'autre extérieur (idéalisé comme étant les grands espaces), le sujet moderne ne peut trouver satisfaction dans aucun des « royaumes » et il ne lui reste plus qu'à errer dans un paysage périphérique banalisé, où les enseignes commerciales et les panneaux d'affichage vides constituent les seuls points de repère (cat. 62, 72 et 75).

Sidewalk Café 12:35 P.M. Berkeley California et *Sidewalk Café 12:36 P.M. Berkeley California* (1979, cat. 81 et 82) nous présentent des preuves de ce phénomène. Sur la première image, Baxter& montre la *mise en scène* vide dotée d'un grand potentiel narratif filmique : une journée ensoleillée à San Francisco, un café, une Porsche et une Vespa. Sur la deuxième image, nous nous trouvons comme après une ellipse devant deux inconnus dans la rue, apparemment inconscients de la présence de l'autre et de la scène construite autour d'eux : deux vagabonds qui ne font que passer.

Nous ne suggérons pas que les photographies de Baxter& dressent une dénonciation cynique de l'aliénation. Au contraire, ce n'est que la fausse chaleur de l'intériorité de la classe moyenne qu'il a abandonnée, un thème qui était omniprésent dans la culture populaire des années 1960 et 1970. Placé dans une relation active avec le monde externe, le sujet anonyme des photographies de Baxter& retrouve son autodétermination grâce à un engagement dialectique envers l'image du réel. Comme Fredric Jameson

l'a écrit :

Il existe certainement une signification au fait que les modernes sont tous, d'une manière ou d'une autre, désireux d'échapper aux sortes d'intériorité qui nous sont transmises par la culture bourgeoise traditionnelle et ses valeurs ; l'élaboration de raffinements subjectifs et de discriminations éthiques plus vives autorisées par l'exclusion sociale et les privilèges de classe, la fétichisation de l'Expérience comme genre de propriété privée, l'individualisme esthétique qui devient un substitut privatisé de la vie et de la culture des groupes dans une société commerciale⁵².

Si les photographies de Baxter& ne sont pas volontairement subversives, le moyen par lequel il s'approprie le monde extérieur comme son propre domaine démontre une volonté de transgresser les limites sociales, idéologiques et géographiques. Sa force réside dans sa capacité de briser la stricte démarcation entre l'art et la vie, accentuant ainsi l'esthétique en tant que terrain de résistance. Le regard passionné de Baxter& pour le plaisir visuel, son engagement envers pratiquement tout et n'importe quoi (N.E. Thing) rejette l'attitude contemplative et froide qui est « le principe fondamental de la subjectivité bourgeoise⁵³ ». Ses photographies révèlent un engagement spontané envers le réel, un plaisir égalitaire avec le visuel qui constitue une alternative à la consommation et à la production matérialistes pour ceux qui choisissent de s'engager, comme Baxter&, de manière dialectique avec le monde tel qu'il est. En insistant sur la pression de plus en plus forte à se définir grâce à sa consommation — une réalité à laquelle Baxter& fait inmanquablement référence dans ses œuvres depuis 1965 (cat. 6) — et sur le royaume intérieur qu'est la maison, les photographies de *Passing Through* nous offrent d'autres positions sur le sujet en nous dévoilant immédiatement la possibilité illimitée d'une société libre et les limites de l'action politique : libre d'errer, de voir, de consommer, mais incapable de changer le monde qui l'entoure.

1. Dick Blakeslee, un étudiant de la University of Chicago, a écrit *Passing Through* pendant la période d'optimisme libéral qui a suivi la victoire des Alliés dans la Seconde Guerre mondiale et précédé la Guerre froide. Graeme Allwright a adapté en français *Passing Through* :

De passage, de passage
Triste, heureux voyage,
Dans ce monde de rage,
Dis-toi bien, je suis seulement de passage.

Henry Wallace a fait de *Passing Through* la chanson thème de sa campagne présidentielle en 1948. Leonard Cohen l'a enregistrée sur son album *Live Songs* en 1973.

2. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Montréal, Éditions Hurtubise, 1968.

3. William Wood, « Start Viewing », Fine Arts Gallery de la University of British Columbia, 1993, p. 13, traduction libre.

4. Programme de la conférence de la Data Processing Management Association, Seattle, 23–26 juin 1970, p. 48, traduction libre.

5. Allan Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News*, octobre 1958, traduction libre.

6. L'art conceptuel est un mouvement artistique né dans les années 1960. L'expression « concept art » a été utilisée en 1961 par Henry Flynt dans une publication Fluxus, mais elle devait prendre un tout autre sens pour Joseph Kosuth

(Américain, né en 1945) et le groupe britannique Art & Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Ian Burn, Mel Ramsden, Philip Pilkington et David Rushton). Pour Art & Language, le « concept art » faisait que l'objet d'art disparaissait au profit de son analyse. Les adeptes de l'art conceptuel affirmaient que la production artistique devait servir la connaissance artistique et que l'objet d'art n'est pas une fin en soi. La première exposition spécifiquement consacrée à l'art conceptuel a eu lieu en 1970 au Cultural Center de New York sous le titre *Conceptual Art and Conceptual Aspects*.

7. Lucy Soutter, *The Visual Idea: Photography in Conceptual Art*, thèse de doctorat, p. 3, traduction libre.

8. *Ibid.*, p. 19.

9. *Ibid.*, p. 5.

10. *Ibid.*, p. 9.

11. Benjamin H. D. Buchloh, « A Conversation with Martha Rosler », dans Catherine de Zegher, Martha Rosler (dir.), *Positions in the Life World*, Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 1999, p. 23–35, traduction libre.

12. Nancy Foote, « The Anti-Photographers », *Artforum* 15, n° 1 (septembre 1976), p. 46–54.

13. Je suis redevable à Lucy Soutter pour son étude des écrits sur l'art conceptuel et la photographie. Voir Soutter, *The Visual Idea...*, *op. cit.*, p. 15.

14. Lucy Lippard, « Iain Baxter&: New Spaces », *artscanada* (in 1969), p. 5, traduction libre.

15. Robert C. Morgan, « The Photograph as Information », *Conceptual Art: An American Perspective*, Jefferson, N.C., McFarland, 1994, p. 57.

16. Voir Jeff Wall, « "Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art », dans *Reconsidering the Object of Art: 1965–75*, Ann Goldstein et Anne Rorimer (dir.), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, p. 247.

17. Theodor Holm Nelson, « The Hypertext: Lecture at the Congress of the International Federation for Documentation », Washington D.C., 1965 ; cité dans Theodor Nelson, « Getting it Out of Our System », dans *Information Retrieval. A Critical View*, George Schecter (dir.), basé sur le troisième colloque annuel sur la recherche documentaire tenu à Philadelphie en 1966, Washington, D.C., 1967, p. 191–210, p. 195.

18. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, rééd. dans *Écrits français*, coll. Bibliothèque des idées, Paris, Gallimard, 1991, p. 389

19. « that's what I am, a putter-inner » (C'est comme ça que je suis : quelqu'un qui y met tout ce qu'il trouve), « Master of His Universe » (entrevue), *Time*, 13 février 1989, p. 90–92.

20. L'article a été publié pour la première fois dans *Esquire* en novembre 1963 et a été réimprimé plus tard dans l'anthologie de Wolfe. La description que fait Wolfe de son mémorandum « Kandy » apparaît dans l'introduction du livre (xiii-xiv).

21. Je suis redevable à Ihor Holubizky pour cette observation et les références spécifiques qui se trouvent dans son remarquable essai. Voir « This is the Place », *Iain Baxter&: Products, Place, Phenomenon*, Art Gallery of Windsor, 1998, p. 24–25.

22. On attribue largement au photographe américain William Eggleston (né en 1939) le mérite d'avoir fait accepter la photographie couleur comme médium artistique valable. Les œuvres d'Eggleston ont fait l'objet d'une exposition au Museum of Modern Art de New York en 1976.

23. Stephen Schmidt-Wulfen, *Stephen Shore: Uncommon Places*, New York: Aperture Foundation, 2004, p. 6, traduction libre.

24. *Ibid.*, p. 7.

25. *Ibid.*

26. Ian Wallace, « L'art photoconceptuel à Vancouver », *Treize essais sur la photographie*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, traduit de l'anglais, p. 106.

27. Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, p. 169.
28. *Arts Magazine*, décembre 1966.
29. John Berger, « Uses of Photography », dans *About Looking*, Pantheon, New York, 1980. Il cite Susan Sontag : « Une photographie n'est pas seulement une image (comme un tableau est une image), une interprétation du réel ; c'est également une trace, quelque chose de directement reproduit du réel, comme une empreinte ou un masque mortuaire. » Traduction libre.
30. Stephen Osborne, « Photographie and the City », *Unfinished Business: Vancouver Street Photographies 1955 to 1985*, Vancouver, Presentation House Gallery, sans pagination.
31. Iain Baxter & tiré d'un interview avec Robin White, extrait de *VIEW*, Oakland, Californie, Crown Point Press, 1979, reproduit dans *10 Canadian Artists in the 1970s*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1980, p. 21–32, traduction libre.
32. Ian Wallace, « L'art photoconceptuel à Vancouver », *op. cit.*, p. 105.
33. Nancy Shaw, *Start Viewing: Your are Now in the Middle of an N.E. THING CO. Landscape*, Fine Arts Gallery, Vancouver, University of British Columbia, 1993, p. 28, traduction libre.
34. Ihor Holubizky, « This is the Place », *op. cit.*, p. 19.
35. Iain Baxter &, *A Compendium of the N.E. THING CO. Ltd.*, N.E. THING CO. Ltd, 1978, sans pagination, traduction libre.
36. William Wood, *Start Viewing: Your are Now in the Middle of an N.E. THING CO. Landscape*, Vancouver, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, 1993, p. 16, traduction libre.
37. Melanie Townsend, « In Praise of Baxter &'s Folly », *Iain Baxter &: Landscape Works*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1999, p. 10, traduction libre.
38. Iain Baxter &, *Iain Baxter & Products Place, and Phenomenon*, Art Gallery of Windsor, 1996, p. 37, traduction libre.
39. *La Région Centrale*, générique : cinématographie/réalisation : Michael Snow ; son : Bernard Goussard ; assistante à la réalisation : Joyce Wieland ; conception, fabrication et adaptation du programme d'activation de la caméra : Pierre Abaloos ; producteur : Michael Snow.
40. Iain Baxter &, *Iain Baxter & Products Place, and Phenomenon*, *op. cit.*, p. 37.
41. Carl Andre, *955,000 An Exhibition Organized by Lucy Lippard*, Vancouver Art Gallery, 1970, fiches sans pagination, traduction libre.
42. Jan Dibbets, *ibid.*
43. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.
44. Stephan Schmidt-Wulffen, *Stephen Shore: Uncommon Places*, *op. cit.*, p. 13.
45. Marie-Josée Jean, « Iain Baxter & », *VOX image contemporaine*, n° 16, Montréal, 2005, brochure d'exposition, sans pagination.
46. Allan MacKay, « Iain Baxter &/ N.E. THING CO. Ltd. », *Pluralities 1980*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1980, p. 24.
47. La traduction littérale équivaut à « Grains de beauté polaroid des reflets de Paris », mais ne permet pas de rendre le jeu de mots sur beauty spots qui veut dire à la fois grains de beauté et sites touristiques. Les photographies ont servi à un calendrier réalisé par le Centre culturel canadien de Paris.
48. Pour cette exposition qui s'est tenue du 11 mars au 8 avril 1979, la Southern Alberta Art Gallery a produit trois petites publications noir et blanc, qui avaient environ la taille d'un instantané, sous les titres *Ever Ready*, *Reflections: Lethbridge* et *Thrown Camera Photographs*.
49. Art Perry, « Baxter &'s Magic: It's all done with mirrors », *The Province*, Vancouver, 13 décembre 1981, p. 6.
50. Adorno a d'abord analysé l'intériorité dans le détail dans sa thèse, *Kierkegaard : Construction de l'esthétique*, qui a été publiée en 1933 ; le phénomène occupe toujours une place centrale dans sa *Théorie esthétique*, publiée après sa mort en 1970.
51. Theodor W. Adorno, « Dialectique de l'intériorité : les apories de l'expression », dans *Théorie esthétique*, 1970.
52. Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*, New York et Londres, Verso, 1990, p. 125, traduction libre.
53. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative, traduit de l'allemand, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 439.*

Passing Through



1. Sagebrush, Raft River Valley, Southern Idaho 1958



2. Camp, Southern Idaho 1958



3. *Telephone Pole and Wires, Moscow, Idaho 1959*



4. *Glencoe Club, Calgary, Alberta 1960*



5. *Fruit Crates, Okanagan Valley, British Columbia 1965*



6. Liquid Detergent, Vancouver, British Columbia 1965



7. Trucks, near San Francisco, California 1966



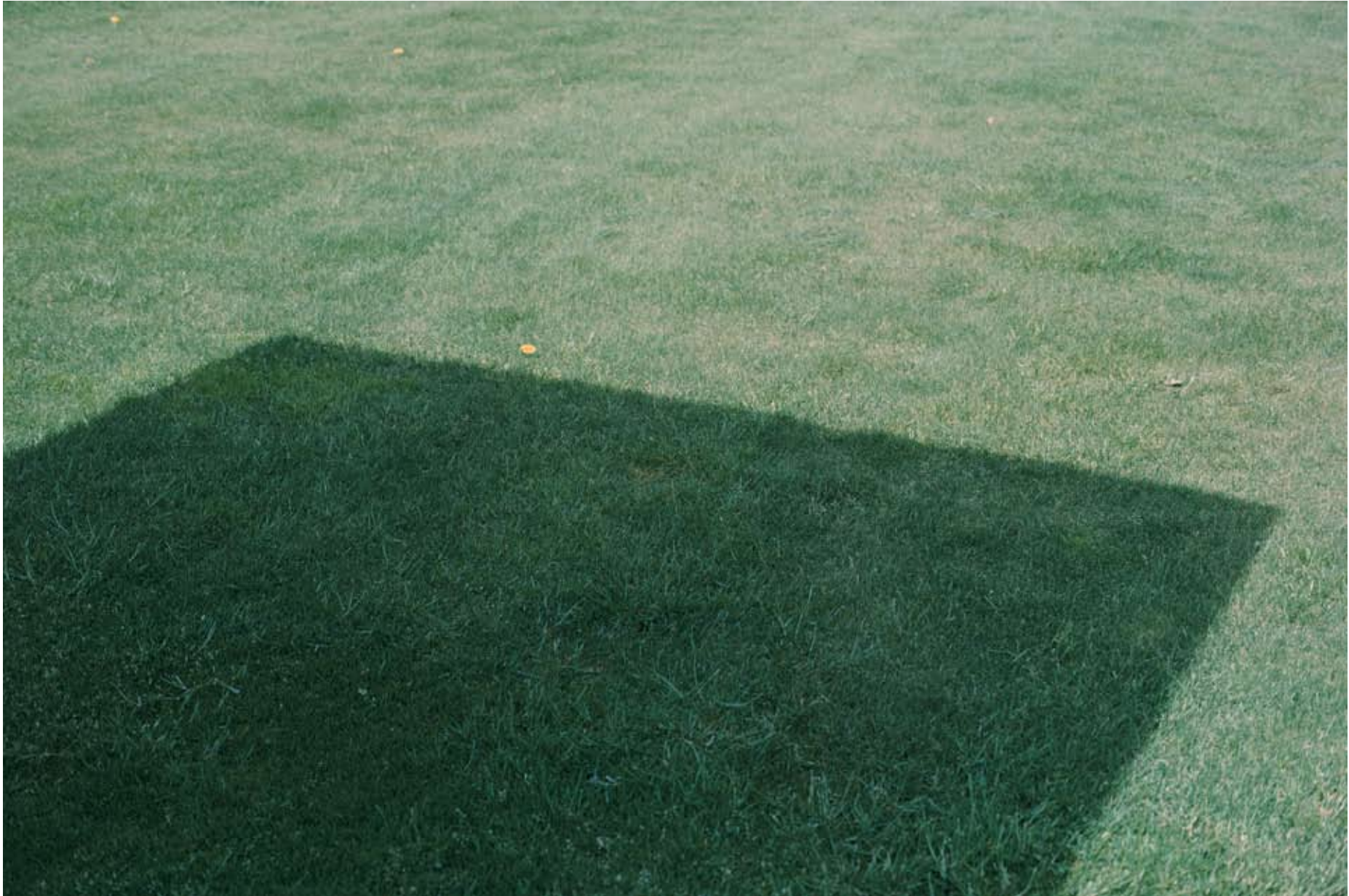
10. Youth Salvage, East Hastings Street, Vancouver, British Columbia 1966



11. *Tires, North Vancouver, British Columbia 1967*



12. Esso Station, North Vancouver, British Columbia 1967



14. *Lawn, Vancouver, British Columbia 1967*



15. *City Hall, Toronto, Ontario 1967*



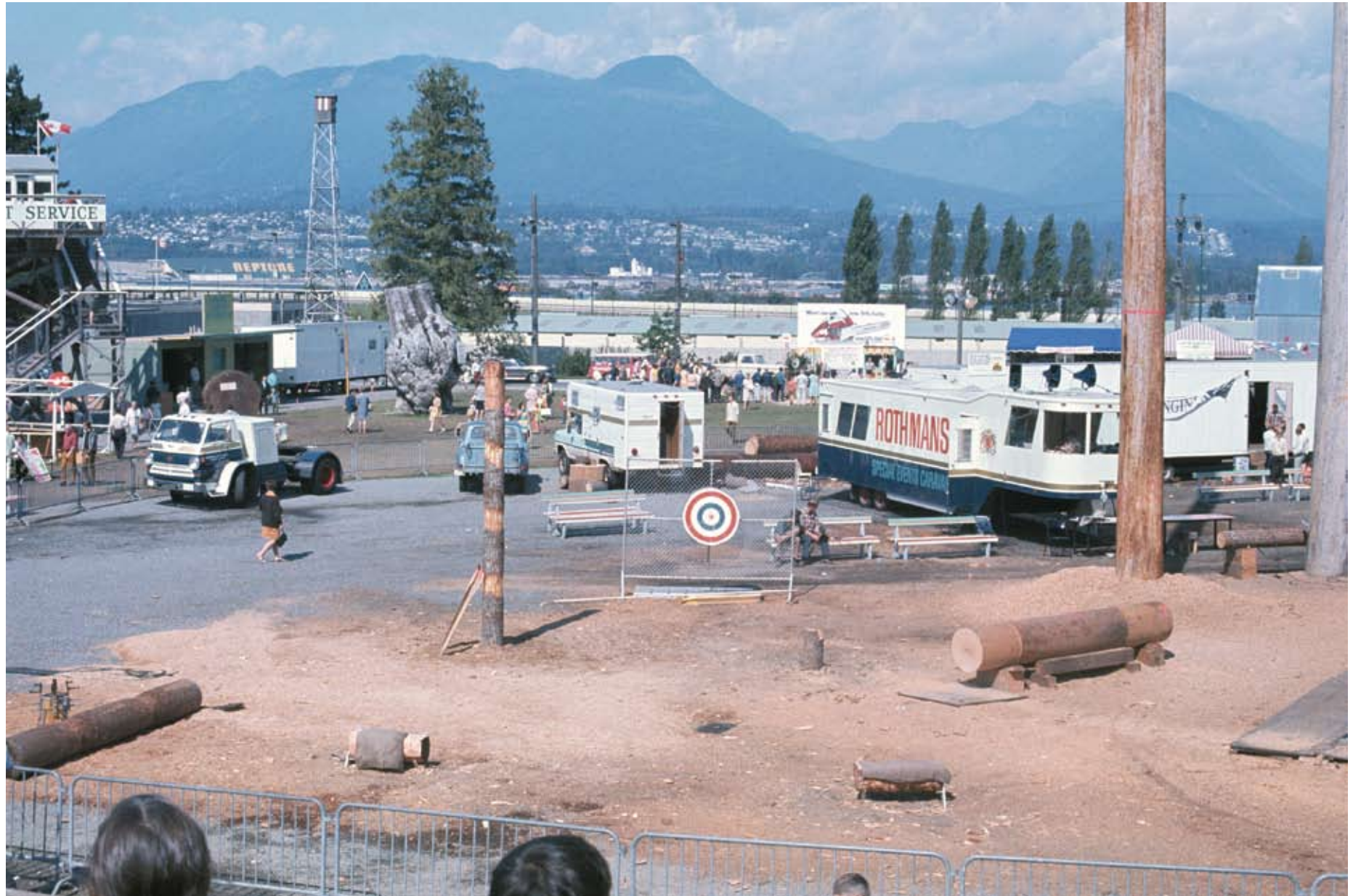
16. *Western Landscape, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia 1967*



17. *World Places, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia 1967*



18. *Tent, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia 1967*



20. Target, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia 1967



21. *St. Lawrence Market, Toronto, Ontario 1967*



22. *Quadrangle, Simon Fraser University, Burnaby, British Columbia 1967*



23. *Industrial Landscape, Burnaby, British Columbia* 1967



25. *Hallway, Toronto, Ontario* 1967



26. #16, Vancouver, British Columbia 1967



27. *White Spot Restaurant Landscape, Vancouver, British Columbia 1967*



28. Erection Shop, Burnaby, British Columbia 1967



29. *Garage Door, Vancouver, British Columbia 1967*



30. *Pipes, North Vancouver, British Columbia 1968*



31. *Parking Lot, West Vancouver, British Columbia* 1968



32. *No Entry, Vancouver, British Columbia 1968*



33. *Wheels, Vancouver, British Columbia* 1968



34. Yard, North Vancouver, British Columbia 1968



35. *Shack, Deep Cove, North Vancouver, British Columbia 1968*



36. *Water Tower, Sault Saint Marie, Ontario 1968*



37. *Morris Sales & Service, Saskatchewan 1968*



38. *Boundary Road, Alberta* 1968



40. Garage, near Mont Tremblant, Quebec 1968



41. *Drainage, Fraser Valley, British Columbia 1968*



42. Distillery, North Vancouver, British Columbia 1968



43. Hotel, Kakabeka Falls, Ontario 1968



44. *Passing Through, Trans-Canada Highway* 1968



45. *Ferry, Maritimes* 1968



46. *Spring Time, Interior, British Columbia* 1968



47. *Still Life, Calgary, Alberta* 1968



48. *The Way, the Truth, the Life*, Burnaby, British Columbia 1968



49. Highway, near Banff, Alberta 1969



50. Sawmill, Vancouver Island, British Columbia 1969



51. *Fast Food, Saskatchewan 1969*



54. Husky, Saskatchewan 1969



55. *Texaco, Cochrane, Alberta 1969*



56. *Urban Landscape, Trans-Canada Highway, Manitoba* 1969



57. Kenora, Ontario 1969



58. ICE, Nova Scotia 1969



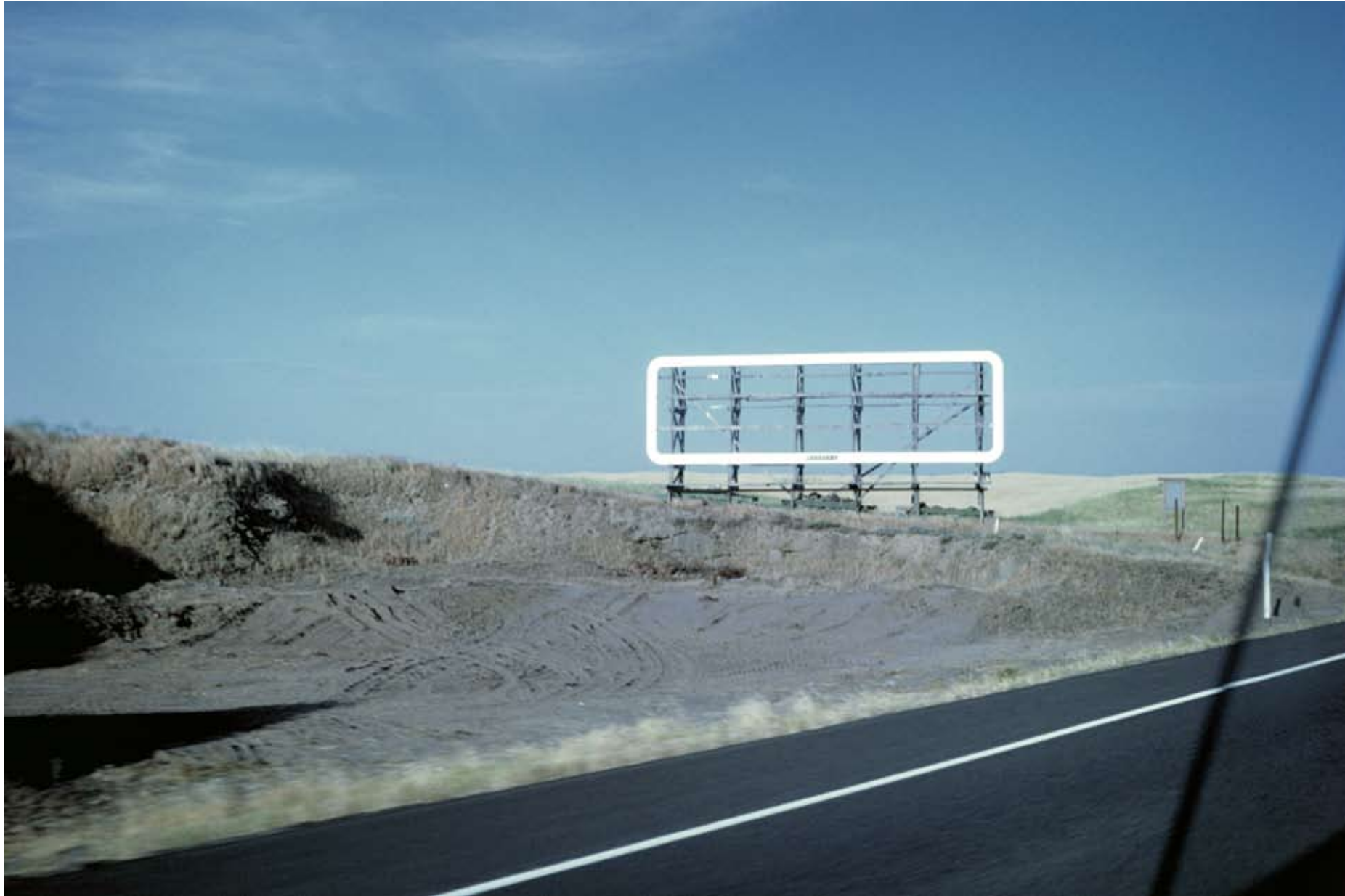
59. *Lucy Lippard Waiting, Toronto, Ontario 1969*



60. *Cows, Gaspé Bay, Quebec 1969*



61. Motel Room 1969



62. Sign, Highway 17, near Sudbury, Ontario 1969



63. *Canadian Pacific, Interior, British Columbia* 1969



64. *Fruit, Interior, British Columbia 1970*



65. *Kitsilano Beach, Vancouver, British Columbia 1970*



66. *Airport* 1971



67. Theatre, Vancouver, British Columbia 1971



68. *My Lai Tombs, New York, New York 1971*



69. *Dusk, New York, New York* 1971



71. Bow River, Banff, Alberta 1973



72. Strip Mall, Toronto, Ontario 1974



73. *Finest Catering, West Fourth Avenue, Vancouver, British Columbia 1976*



74. *Vancouver Reflections*, Vancouver, British Columbia 1978



75. Chinook, Lethbridge, Alberta 1978



76. *Hotel Room (for Leonard)* 1979



77. Highway, Northern California 1979



78. *Sliced Before Your Eyes*, Oakland, California 1979



80. *Steam Table, Oakland, California 1979*



81. Sidewalk Café 12:35 P.M., Berkeley, California 1979



82. Sidewalk Café 12:36 P.M., Berkeley, California 1979



83. Camper, Fanny Bay, Vancouver Island, British Columbia 1979



84. *Canada Day Barbeque, North Vancouver, British Columbia 1979*



85. *Telephone Pole, Fanny Bay, Vancouver Island, British Columbia 1979*



86. *Garden Party, Kitsilano, Vancouver, British Columbia 1979*



87. *Development, Vancouver, British Columbia 1979*



88. *Open, Northern Ontario* 1980



- 89. *Coconut* 1980
- 90. *Highway* 1980
- 91. *Randy's Donuts, Los Angeles, California* 1980



- 92. *Tread* 1980
- 93. *Old Faithful, Yellowstone National Park, Wyoming* 1980
- 94. *Vineyards, California* 1980



95. *Sale, Toronto, Ontario 1983*



96. *Racing Queens, Mosport International Raceway, near Bowmanville, Ontario 1983*



97. Sidney Oland, C.E.O., and Ingrid Weger at Labatt Grand Prix, Montréal, Québec 1983



98. *Mosport International Raceway, near Bowmanville, Ontario 1983*



99. *Fanny Bay Days, Vancouver Island, British Columbia 1983*

Passing Through: Iain Baxter & Photographs 1958–1983

List of Works

1. *Sagebrush, Raft River Valley, Southern Idaho* 1958
Duratran light box; 45.7 x 68.6 x 14.0 cm (18 x 27 x 5½ inches)
2. *Camp, Southern Idaho* 1958
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
3. *Telephone Pole and Wires, Moscow, Idaho* 1959
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
4. *Glencoe Club, Calgary, Alberta* 1960
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
5. *Fruit Crates, Okanagan Valley, British Columbia* 1965
Duratran light box; 68.6 x 45.7 x 14.0 cm (27 x 18 x 5½ inches)
6. *Liquid Detergent, Vancouver, British Columbia* 1965
black and white photograph; 76.8 x 102.2 cm (30¼ x 40¼ inches)
7. *Trucks, near San Francisco, California* 1966
Duratran light box; 45.7 x 68.6 x 14.0 cm (18 x 27 x 5½ inches)
8. *Stain, Vancouver, British Columbia* 1966
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
9. *Pothole, Vancouver, British Columbia* 1966
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
10. *Youth Salvage, East Hastings Street, Vancouver, British Columbia* 1966
Chromira print; 72.4 x 49.5 cm (28½ x 19½ inches)
11. *Tires, North Vancouver, British Columbia* 1967
Duratran light box; 68.6 x 45.7 x 14.0 cm (27 x 18 x 5½ inches)
12. *Esso Station, North Vancouver, British Columbia* 1967
Chromira print; 148.0 x 106.7 cm (58¼ x 42 inches)
13. *Douglas Christmas on the Move, Vancouver, British Columbia* 1967
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (25¼ x 19¼ inches)
14. *Lawn, Vancouver, British Columbia* 1967
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
15. *City Hall, Toronto, Ontario* 1967
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
16. *Western Landscape, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia* 1967
Duratran light box; 91.4 x 121.9 x 14.0 cm (36 x 48 x 5½ inches)
17. *World Places, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia* 1967
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
18. *Tent, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia* 1967
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
19. *3 Minute Photos, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia* 1967
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
20. *Target, Pacific National Exhibition, Vancouver, British Columbia* 1967
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
21. *St. Lawrence Market, Toronto, Ontario* 1967
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
22. *Quadrangle, Simon Fraser University, Burnaby, British Columbia* 1967
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
23. *Industrial Landscape, Burnaby, British Columbia* 1967
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
24. *Cut Logs, Vancouver, British Columbia* 1967
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
25. *Hallway, Toronto, Ontario* 1967
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
26. *#16, Vancouver, British Columbia* 1967
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
27. *White Spot Restaurant Landscape, Vancouver, British Columbia* 1967
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
28. *Erection Shop, Burnaby, British Columbia* 1967
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
29. *Garage Door, Vancouver, British Columbia* 1967
Duratran light box; 68.6 x 45.7 x 14 cm (27 x 18 x 5½ inches)
30. *Pipes, North Vancouver, British Columbia* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
31. *Parking Lot, West Vancouver, British Columbia* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
32. *No Entry, Vancouver, British Columbia* 1968
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
33. *Wheels, Vancouver, British Columbia* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
34. *Yard, North Vancouver, British Columbia* 1968
Chromira print; 72.4 x 49.5 cm (28½ x 19½ inches)
35. *Shack, Deep Cove, North Vancouver, British Columbia* 1968
Duratran light box; 91.4 x 121.9 x 14.0 cm (36 x 48 x 5½ inches)
36. *Water Tower, Sault Saint Marie, Ontario* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
37. *Morris Sales & Service, Saskatchewan* 1968
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
38. *Boundary Road, Alberta* 1968
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
39. *Overpass, Fraser Valley, British Columbia* 1968
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
40. *Garage, near Mont Tremblant, Quebec* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
41. *Drainage, Fraser Valley, British Columbia* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
42. *Distillery, North Vancouver, British Columbia* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
43. *Hotel, Kakabeka Falls, Ontario* 1968
Chromira print; 148.0 x 106.7 cm (58¼ x 42 inches)
44. *Passing Through, Trans-Canada Highway* 1968
Duratran light box; 45.7 x 68.6 x 14.0 cm (18 x 27 x 5½ inches)
45. *Ferry, Maritimes* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
46. *Spring Time, Interior, British Columbia* 1968
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
47. *Still Life, Calgary, Alberta* 1968
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
48. *The Way, the Truth, the Life, Burnaby, British Columbia* 1968
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
49. *Highway, near Banff, Alberta* 1969
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
50. *Sawmill, Vancouver Island, British Columbia* 1969
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)

51. *Fast Food, Saskatchewan* 1969
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
52. *Off the Highway, Manitoba* 1969
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
53. *Dialogue, Jasper National Park, Alberta* 1969
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
54. *Husky, Saskatchewan* 1969
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
55. *Texaco, Cochrane, Alberta* 1969
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
56. *Urban Landscape, Trans-Canada Highway, Manitoba* 1969
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
57. *Kenora, Ontario* 1969
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
58. *ICE, Nova Scotia* 1969
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
59. *Lucy Lippard Waiting, Toronto, Ontario* 1969
Duratran light box; 91.4 x 121.9 x 14.0 cm (36 x 48 x 5½ inches)
60. *Cows, Gaspé Bay, Quebec* 1969
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
61. *Motel Room* 1969
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
62. *Sign, Highway 17, near Sudbury, Ontario* 1969
Duratran light box; 91.4 x 121.9 x 14.0 cm (36 x 48 x 5½ inches)
63. *Canadian Pacific, Interior, British Columbia* 1969
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
64. *Fruit, Interior, British Columbia* 1970
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
65. *Kitsilano Beach, Vancouver, British Columbia* 1970
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
66. *Airport* 1971
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
67. *Theatre, Vancouver, British Columbia* 1971
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
68. *My Lai Tombs, New York, New York* 1971
Chromira print; 72.4 x 49.5 cm (28½ x 19½ inches)
69. *Dusk, New York, New York* 1971
Duratran light box; 121.9 x 91.4 x 14.0 cm (48 x 36 x 5½ inches)
70. *Addition, Banff, Alberta* 1973
Duratran light box; 91.4 x 121.9 x 14.0 cm (36 x 48 x 5½ inches)
71. *Bow River, Banff, Alberta* 1973
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
72. *Strip Mall, Toronto, Ontario* 1974
Duratran light box; 45.7 x 68.6 x 14.0 cm (18 x 27 x 5½ inches)
73. *Finest Catering, West Fourth Avenue, Vancouver, British Columbia* 1976
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
74. *Vancouver Reflections, Vancouver, British Columbia* 1978
colour photograph; 48.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
75. *Chinook, Lethbridge, Alberta* 1978
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
76. *Hotel Room (for Leonard)* 1979
Duratran light box; 45.7 x 68.6 x 14.0 cm (18 x 27 x 5½ inches)
77. *Highway, Northern California* 1979
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
78. *Sliced Before Your Eyes, Oakland, California* 1979
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
79. *Kathan Brown Watching, San Francisco, California* 1979
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
80. *Steam Table, Oakland, California* 1979
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
81. *Sidewalk Café 12:35 P.M., Berkeley, California* 1979
Duratran light box; 91.4 x 121.9 x 14.0 cm (36 x 48 x 5½ inches)
82. *Sidewalk Café 12:36 P.M., Berkeley, California* 1979
Duratran light box; 91.4 x 121.9 x 14.0 cm (36 x 48 x 5½ inches)
83. *Camper, Fanny Bay, Vancouver Island, British Columbia* 1979
Chromira print; 72.4 x 49.5 cm (28½ x 19½ inches)
84. *Canada Day Barbeque, North Vancouver, British Columbia* 1979
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
85. *Telephone Pole, Fanny Bay, Vancouver Island, British Columbia* 1979
Chromira print; 72.4 x 49.5 cm (28½ x 19½ inches)
86. *Garden Party, Kitsilano, Vancouver, British Columbia* 1979
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
87. *Development, Vancouver, British Columbia* 1979
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
88. *Open, Northern Ontario* 1980
colour photograph; 64.1 x 48.9 cm (25¼ x 19¼ inches)
89. *Coconut* 1980
Polaroid; 9.0 x 10.8 cm (3½ x 4¼ inches)
90. *Highway* 1980
Polaroid; 9.0 x 10.8 cm (3½ x 4¼ inches)
91. *Randy's Donuts, Los Angeles, California* 1980
Polaroid; 9.0 x 10.8 cm (3½ x 4¼ inches)
92. *Tread* 1980
Polaroid; 9.0 x 10.8 cm (3½ x 4¼ inches)
93. *Old Faithful, Yellowstone National Park, Wyoming* 1980
Polaroid; 9.0 x 10.8 cm (3½ x 4¼ inches)
94. *Vineyards, California* 1980
Polaroid; 9.0 x 10.8 cm (3½ x 4¼ inches)
95. *Sale, Toronto, Ontario* 1983
colour photograph; 8.9 x 64.1 cm (19¼ x 25¼ inches)
96. *Racing Queens, Mosport International Raceway, near Bowmanville, Ontario* 1983
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
97. *Sidney Oland, C.E.O., and Ingrid Weger at Labatt Grand Prix, Montréal, Québec* 1983
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)
98. *Mosport International Raceway, near Bowmanville, Ontario* 1983
Chromira print; 106.7 x 148.0 cm (42 x 58¼ inches)
99. *Fanny Bay Days, Vancouver Island, British Columbia* 1983
Chromira print; 49.5 x 72.4 cm (19½ x 28½ inches)

All works courtesy of Corkin Shopland Gallery, Toronto

About Iain Baxter

Baxter was born in Middlesbrough, England in 1936. His family moved to Calgary, Alberta the following year. He received a Bachelor of Science and a Master of Education degree from the University of Idaho and a Master of Fine Arts from Washington State University. In 1961, he studied fine arts and aesthetic theory in Japan.

In the 1960s, Baxter formed the N.E. THING CO. which was instrumental in turning Vancouver into an internationally recognized centre for conceptual art. Baxter's artistic practice involves a wide range of media including photography, painting, video, installation, and performance. His use of popular, mass-marketing techniques and communications technology to reach a broad audience parodies corporate public relations and advertising strategies. After the dissolution of the N.E. THING CO. in 1978, Baxter was employed as creative consultant by Labatt Brewing Company where he provided non-traditional interpretations of corporate culture.

For his contribution to the visual arts in Canada over the past forty years, Baxter has received many awards and prizes. He became an Officer of the Order of Canada in 2002. In 2004, he received the Governor General's Award in Visual and Media Arts and an honorary doctorate from the University of British Columbia. In 2005, he received the Molson Prize for the Arts and, in 2006, The Gershon Iskowitz Award.

In 1988, Baxter joined the faculty at the School of Visual Arts at the University of Windsor, where he is now Professor Emeritus. Previously he taught at the University of British Columbia, Simon Fraser University, York University, Emily Carr College of Art and Design, and the Alberta College of Art. To express his philosophical approach to life as an open-ended series of connections, Iain Baxter legally added an ampersand to his name in 2005.

Iain Baxter lives in Windsor, Ontario with his wife Louise Chance Baxter.

Selected Solo Exhibitions

- 2006 *Iain Baxter's Art is All Over*, Centre for Contemporary Art, Villa Arson, Nice, France
Passing Through: Iain Baxter & Photographs 1958–1983, Art Gallery of Windsor
- 2005 *Iain Baxter*, Corkin Shopland Gallery, Toronto
- 2002 *Iain Baxter / N.E. THING CO.* Catriona Jeffries Gallery, Vancouver
- 2000 *Iain Baxter: Vacuum Forms, 1965*, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver
- 1999 *Animal Preserve*, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver
N.E. THING CO. Early Works, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver
Sixteen Hundred Miles North of Denver, N.E. THING CO., Morris and Helen Belkin Gallery, Vancouver
Iain Baxter, Landscape Works, Walter Phillips Gallery, Banff, Alberta
- 1997 *Iain Baxter, Place, Products & Phenomenon*, Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario
- 1995 *N.E. THING CO., The Ubiquitous Concept*, Oakville Galleries, Oakville, Ontario
- 1994 *NO - KNOW*, Lake Galleries, Toronto
- 1993 *You are Now in the Middle of an N.E. THING CO. Landscape*, Fine Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver
- 1991 Carmen Lamanna Gallery, Toronto
- 1990 *Iain Baxter, Some Early Photography*, Carmen Lamanna Gallery, Toronto
- 1982 *Baxter — Any choice Works, 1965–70*, Art Gallery of Ontario, Toronto
- 1981 *Iain Baxter &: Reflected Paris Beauty Spots*, Canadian Cultural Centre, Paris, France
- 1980 *Iain Baxter &: Polaroid Works*, Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands
- 1971 *N.E. THING CO. LTD.*, Sonnabend Gallery, New York
- 1969 *N.E. THING CO. LTD.*, National Gallery of Canada, Ottawa
- 1967 *N.E. THING CO. LTD.*, Centennial Projects, Douglas Gallery, Vancouver

- 1966 *Bagged Place, Exhibition/Installation/Environment*, University of British Columbia, Vancouver
- 1961 Yamada Contemporary Gallery, Kyoto, Japan

Selected Group Exhibitions

- 2005 *The Sixties in Canada*, National Gallery of Canada, Ottawa
Image & Imagination, Le Mois de la Photo à Montréal, Québec
- 2004 *Use and Misuse of Food*, capcMusée d'art contemporain Bordeaux, Bordeaux, France
Portraits, Canadian Cultural Centre, Paris, France
- 2003 *Global Village*, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal
My Petite Enterprise, Meymac, France
- 2002 *Les années 70 : l'art en cause*, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, France, curated by Maurice Fréchuret
- 2001 *Vancouver Collects*, Vancouver Art Gallery, Vancouver
The Power of Reflection, Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montreal
Sea of Forking Paths, International Contemporary Art from the Collection of the Appleton Museum of Art, Daytona Beach, Florida
The Power of the Image, Le Mois de la Photo à Montréal, Québec
- 2000 *ABC's of Pop Art*, Florida State University, Miami
- 1999 *Out of this Century*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, curated by Tim Cone
New Acquisitions, National Art Gallery of Canada, Ottawa
- 1997 *Geographies*, FRAC Corse, Corte, Corsica, France, curated by Christophe Domino
- 1995 *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, curated by Ann Goldstein
- 1993 *Reflecting Paradise*, Expo '93, Canadian Pavilion, Taejeon, Korea
- 1991 *Projectionos*, Castello di Rivara Gallery, Torino, Italy
- 1989 *Picturing California: A Century of Photographic Genius*, Oakland Museum, California, curated by Therese Heyman

- 1987 *From Sea to Shining Sea*, curated by A. A. Bronson, The Power Plant, Toronto
- 1983 *Vancouver Art/Artists 1931–1983*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, curated by Stanley I. Grand
- 1982 *Selections 1*, Köln and Düsseldorf, Germany, Copenhagen, Denmark
- 1981 *Polaroid Works*, Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands
- 1980 *Pluralities/Pluralités*, National Gallery of Canada, Ottawa, curated by Jessica Bradley and Lesley Johnstone
- 1980 *10 Canadians in the 80's*, Art Gallery of Ontario, Toronto
- 1979 *Earthworks*, Seattle Art Museum, Seattle, Washington
- 1978 *10 Canadian Artists*, Kunstmuseum, Basel, Switzerland
- 1972 *Mail Art*, Paris Biennial, Paris, France
Soft Ware Show, Guggenheim Museum, New York City
- 1971 *Situation Concepts*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Austria
- 1970 *Information*, Museum of Modern Art, New York
Conceptual Art and Conceptual Aspects, New York Cultural Center, New York City
Art by Telephone, Chicago Museum of Contemporary Art, Chicago
- 1969 *10th Sao Paulo Biennial*, Sao Paulo, Brazil
577,087, Seattle Art Museum, Seattle, Washington, curated by Lucy Lippard
Concept Art, Leverkusen City Museum, Germany
Summer Show, curated by Seth Sieglaub
- 1968 *Canadian Art — Aujourd'hui, 14 Canadian artists*, toured art galleries in major cities of Europe: Brussels, Rome, Paris, Lucerne (organized by the National Gallery of Canada)
Canadian Artists 68, Art Gallery of Ontario, Toronto
7th Biennial of Canadian Art, National Gallery of Canada, Ottawa
- 1967 *Perspective 67*, Canadian Centennial Exhibition, Art Gallery of Ontario, Toronto
- 1965 *6th Biennial of Canadian Art*, National Gallery of Canada, Ottawa
- 1963 *5th Biennial Canada Art Exhibition*, National Gallery of Canada, Ottawa

Selected Public Collections

Art Gallery of Ontario, Toronto
 Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario
 Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands
 Los Angeles County Museum, Los Angeles
 Montreal Museum of Fine Arts, Montreal
 Museum of Modern Art, New York
 National Gallery of Canada, Ottawa
 The Morris and Helen Belkin Gallery, University of British Columbia, Vancouver

À propos d'Iain Baxter&

Baxter& est né à Middlesborough, en Angleterre, en 1936. L'année suivante, sa famille s'installe à Calgary, en Alberta. Baxter& détient un baccalauréat ès science et une maîtrise en éducation de la University of Idaho, ainsi qu'une maîtrise en beaux-arts de la Washington State University. En 1961, il se rend au Japon pour étudier les beaux-arts et la théorie esthétique.

Dans les années 1960, Baxter& fonde la N.E. THING CO., contribuant ainsi à faire de Vancouver un centre reconnu pour l'art conceptuel. La pratique artistique de Baxter& inclut un large éventail de moyens d'expression dont la photographie, la peinture, la vidéo, les installations et les performances. Son utilisation des techniques populaires de commercialisation de masse et des technologies de communication dans le but de rejoindre un public élargi parodie les stratégies de publicité et de relations publiques des entreprises. Après la dissolution de la N.E. THING CO. en 1978, Baxter& est embauché par la Brasserie Labatt Limitée comme consultant créatif. À ce titre, il a interprété de manière non traditionnelle la culture d'entreprise.

Pour sa contribution aux arts visuels au Canada depuis quarante ans, Baxter& s'est mérité bon nombre de prix et de récompenses. Il a été fait Officier de l'Ordre du Canada en 2002. En 2004, il s'est vu décerner le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques, de même qu'un doctorat honorifique de la University of British Columbia. En 2005, il a obtenu le Prix Molson et, en 2006, le prix Gershon-Iskowitz.

En 1988, Baxter& a intégré la faculté de l'École des arts visuels de la University of Windsor, dont il est désormais professeur émérite. Auparavant, il avait enseigné à la University of British Columbia, à la Simon Fraser University, à la York University, à l'Emily Carr College of Art and Design, ainsi qu'à l'Alberta College of Art. Pour exprimer son approche philosophique de la vie en tant que série illimitée de relations, Iain Baxter& a également fait ajouter une perluète à son nom en 2005.

Iain Baxter& vit à Windsor, en Ontario, avec sa femme Louise Chance Baxter.

Expositions personnelles choisies

- 2006 *Iain Baxter&'s Art is All Over*, Villa Arson, Nice, France
Passing Through: Iain Baxter& Photographs 1958–1983, Art Gallery of Windsor, Windsor
- 2005 *Iain Baxter&*, Corkin Shopland Gallery, Toronto
- 2002 *Iain Baxter/ N.E. THING CO.*, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver
- 2000 *Iain Baxter: Vacuum Forms, 1965*, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver
- 1999 *Animal Preserve*, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.
N.E. THING CO. Early Works, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver
Sixteen Hundred Miles North of Denver, N.E. THING CO., Morris and Helen Belkin Gallery, Vancouver
Iain Baxter: Landscape Works, Walter Phillips Gallery, Banff, Alberta
- 1997 *Iain Baxter: Place, Products & Phenomenon*, Art Gallery of Hamilton, Ontario
- 1995 *N.E. THING CO.: The Ubiquitous Concept*, Oakville Galleries, Oakville, Ontario
- 1994 *NO - KNOW*, Lake Galleries, Toronto
- 1993 *You are Now in the Middle of an N.E. THING CO. Landscape*, Fine Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver
- 1991 Carmen Lamanna Gallery, Toronto
- 1990 *Iain Baxter: Some Early Photography*, Carmen Lamanna Gallery, Toronto
- 1982 *Baxter — Any choice Works, 1965–70*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
- 1981 *Reflected Paris Beauty Spots*, Centre culturel canadien, Paris, France
- 1980 *N.E. THING CO. LTD.*, Polaroid Works, La Haye, Pays-Bas
- 1971 *N.E. THING CO. LTD.*, Sonnabend Gallery, New York
- 1969 *N.E. THING CO. LTD.*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- 1967 *N.E. THING CO. LTD.*, Centennial Projects, Douglas Gallery, Vancouver

1966 *Bagged Place, Exhibition/Installation/Environment*, University of British Columbia, Vancouver

1961 Yamada Contemporary Gallery, Kyoto, Japon

Expositions collectives choisies

- 2005 *Les années soixante au Canada*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Image & Imagination, Le Mois de la Photo à Montréal, Québec
- 2004 *Food*, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, France
Portraits, Centre culturel canadien, Paris, France
- 2003 *Village global : les années 1960*, Musée des beaux-arts de Montréal, Québec
Ma petite entreprise, Centre d'art de Meymac, France
- 2002 *Les années 70 : l'art en cause*, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, France, organisée par Maurice Fréchuret
- 2001 *Vancouver Collects*, Vancouver Art Gallery, C.-B.
The Power of Reflection, Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal
Sea of Forking Paths, art contemporain international tiré de la collection du Appleton Museum of Art, Daytona Beach, Floride
Le Pouvoir de l'image, Le Mois de la Photo à Montréal, Québec
- 2000 *ABC's of Pop Art*, Florida State University, Miami
- 1999 *Out of this Century*, Vancouver Art Gallery, C.-B., organisée par Tim Cone
Nouvelles acquisitions, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- 1997 *Géographiques*, FRAC Corse, Corte, France, organisée par Christophe Domino
- 1995 *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, organisée par Ann Goldstein

- 1993 *Reflecting Paradise*, Expo '93, Pavillon du Canada, Taejon, Corée
- 1991 *Projectionos*, Castello di Rivara Gallery, Turin, Italie
- 1989 *Picturing California: A Century of Photographic Genius*, Oakland Museum, Californie, organisée par Therese Heyman
- 1987 *From Sea to Shining Sea*, organisée par A.A. Bronson, The Power Plant, Toronto
- 1983 *Vancouver Art/Artists 1931–1983*, Vancouver Art Gallery, C.-B., organisée par Stanley I. Grand
- 1982 *Selections 1*, Cologne et Düsseldorf, Allemagne, et Copenhague, Danemark
- 1981 *Polaroid Works*, Gemeentemuseum, La Haye, Pays-Bas
- 1980 *Pluralities/Pluralités*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, organisée par Jessica Bradley et Lesley Johnstone
- 1980 *10 Canadians in the 80's*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
- 1979 *Earthworks*, Seattle Art Museum, Washington
- 1978 *10 Canadian Artists*, Kunstmuseum, Bâle, Suisse
- 1972 *Mail Art*, Biennale de Paris, France
- Soft Ware Show*, Guggenheim Museum, New York
- 1971 *Situation Concepts*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Autriche
- 1970 *Information*, Museum of Modern Art, New York
- Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, New York
- Art by Telephone*, Chicago Museum of Contemporary Art, Illinois
- 1969 *Dixième Biennale de São Paulo*, Brésil
- 577,087*, Seattle Art Museum, Washington, organisée par Lucy Lippard
- Concept Art*, Musée de Leverkusen, Allemagne
- 1968 *Canadian Art — Aujourd'hui, 14 Canadian Artists*, en tournée dans les musées des principales villes d'Europe : Bruxelles, Rome, Paris, Lucerne (organisée par le Musée des beaux-arts du Canada)
- Canadian Artists 68*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
- Septième exposition biennale d'art canadien*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- 1965 *Sixième exposition biennale d'art canadien*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- 1963 *Cinquième exposition biennale d'art canadien*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Quelques collections publiques

Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario

Gemeentemuseum, La Haye, Pays-Bas

Los Angeles County Museum, Los Angeles, Californie

Morris and Helen Belkin Gallery, University of British Columbia, Vancouver

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, Ontario

Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Québec

Les auteurs de cette publication

Établi à Paris, **Christophe Domino** est critique d'art et commissaire indépendant, ainsi que professeur. Il a écrit pour le *Journal des Arts*, *Trouble*, *Parachute*, de même que pour la télévision et la radio françaises. Il a publié de nombreux livres dont *L'Art contemporain africain* (2005), *Pop Art* (2001), *À ciel ouvert – le Land Art et après* (1999), *Matisse au Maroc* (1999), *Francis Bacon* (1996), *L'Art contemporain dans les collections du Mnam* (1994) et *L'Art moderne* (1991). Il a également produit plusieurs catalogues d'exposition incluant *Ed Pein* pour le Centre culturel canadien de Paris (2002).

Conférencier réputé, Christophe Domino enseigne à l'École supérieure des beaux-arts du Mans. Il préside actuellement la section française de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

Marie-Josée Jean est directrice artistique de VOX, centre de l'image contemporaine, à Montréal, au Québec. Depuis dix ans, elle effectue des recherches, écrit et organise des expositions sur la photographie contemporaine. Elle a été directrice générale des 6^e et 7^e éditions du *Mois de la Photo à Montréal*, soit *Le Souci du document* (1999) et *Le Pouvoir de l'image* qui a été primé (2001). Les expositions organisées par Marie-Josée Jean ont été présentées dans tout le Québec et en tournée en Europe, notamment à Barcelone, Rotterdam, Luxembourg et Berlin. Elle prépare présentement une exposition consacrée à Iain Baxter & la N.E. THING CO. à la Villa Arson, en France.

Marie-Josée Jean est l'auteure de plusieurs essais sur la photographie et l'art contemporain. Elle est actuellement candidate à un doctorat en histoire de l'art et en communication à l'Université McGill.

Lucy Lippard est née à New York. Elle a vécu à la Nouvelle-Orléans et à Charlottesville, en Virginie, avant d'obtenir un baccalauréat du Smith College. Elle possède également une maîtrise ès arts de l'Institute of Fine Arts de la New York University. En 1968, elle a reçu une bourse Guggenheim. Après deux décennies d'activisme politique sur la scène artistique new-yorkaise, Lucy Lippard a adopté un style de vie plus paisible et écrit désormais sur la géographie culturelle et la terre à partir de sa maison de Galisteo, au Nouveau-Mexique.

Depuis 1966, Lucy Lippard a publié bon nombre de livres traitant de féminisme, d'art, de politique et de lieu, notamment, *Defining Eye: Women Photographers of the 20th Century* (1997), *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society* (1997), *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art* (1995), *A Different War: Vietnam in Art* (1990), *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (1990), *Get the Message: A Decade of Art for Social Change* (1984), *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (1983), *Collected Visions: Work by Women Artists Living in Rural New York State* (1982), *Ad Reinhardt* (1981), *Issue: Social Strategies by Women Artists* (1980), *Sol Le Witt* (1978), *Eva Hesse* (1976), *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (1976), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973), *Tony Smith* (1972), *Dadas on Art* (dir.) (1971), *Surrealists on Art* (dir.) (1970) et *Pop Art* (1966).

Son ouvrage le plus récent, *On the Beaten Track: Tourism, Art and Place* (2000), est le prolongement de *Lure of the Local*, son livre précédent qui examinait le rapport entre la culture et le lieu.

James Patten est conservateur d'art contemporain à la Art Gallery of Windsor. Depuis 1986, il a occupé plusieurs postes de conservateur dans divers musées canadiens, dont la Winnipeg Art Gallery et le Museum London. Il est à l'origine de plusieurs expositions et publications consacrées à des artistes contemporains canadiens et internationaux, dont des expositions personnelles sur le travail d'Isaac Applebaum, Sheila Butler, Carl Beam, Carlo Cesta, David Claerbout, Marcel Dzama, Gerald Ferguson, David Mabb, Kelly Mark, David Merritt, Kim Moodie, Shelley Niro et Ron Terada. James Patten a également organisé quelques expositions collectives, notamment *Home Show*, consacrée à Jamelie Hassan, Sam Taylor Wood et Jeff Wall (Winnipeg Art Gallery, 2004), ainsi que *Young Contemporaries*, qui présentait des œuvres de David Hoffos, Germaine Koh, Taras Politaiko, Steven Shearer, Yoko Takashima et Ron Terada (Museum London, 1996). James Patten détient un baccalauréat ès arts de la University of Toronto et une maîtrise en histoire de l'art de l'Université McGill.

David Silcox a obtenu son diplôme du Victoria College de la University of Toronto en 1959; il y était responsable des expositions et de la collection de la Hart House. Il a ensuite étudié l'histoire de l'art au Courtauld Institute de Londres. De 1965 à 1970, il a travaillé au Service des arts visuels du Conseil des Arts du Canada à la mise en œuvre de programmes d'aide aux artistes, lesquels sont encore largement utilisés. Il est devenu doyen associé des beaux-arts à la York University dans ce qui était alors la nouvelle faculté des beaux-arts. À la York University, il a enseigné l'histoire de l'art contemporain et canadien.

Durant les années 1980, David Silcox a été chargé de créer le service des affaires culturelles du Grand Toronto. Il a ensuite été nommé sous-ministre adjoint de la culture à Ottawa, puis sous-ministre de la culture et des communications pour l'Ontario. À titre d'agréé supérieur de recherche au Massey College, David Silcox a écrit une longue biographie et un catalogue raisonné sur David B. Milne. Il a par la suite occupé le poste de directeur du nouveau University of Toronto Art Centre. En 2003, David Silcox a été nommé président de Sotheby's au Canada.

David Silcox est l'auteur de nombreux articles et livres, notamment sur le Groupe des Sept et Tom Thomson.

Contributors to the Publication

Christophe Domino is an independent art critic, curator, and teacher living in Paris. He has written for *Journal des Arts*, *Trouble*, *Parachute*, and for television and radio in France. He has published numerous books including: *L'art contemporain africain* (2005); *Pop Art* (2001); *À ciel ouvert — le Land Art et après* (1999); *Matisse au Maroc* (1999); *Francis Bacon* (1996); *L'art contemporain dans les collections du Mnam* (1994); and *L'art Moderne* (1991). He has also produced several exhibition catalogues including *Ed Pein* for the Canadian Cultural Centre in Paris (2002).

A distinguished lecturer, Christophe Domino teaches at the École supérieure des beaux-arts du Mans, and is currently president of the French division of the International Association of Art Critics.

Marie-Josée Jean is artistic director of VOX, a centre for contemporary photography in Montréal, Québec. For the past ten years she has researched, written, and curated exhibitions on contemporary photography. She was director of the sixth and seventh editions of *Le Mois de la Photo à Montréal: Le Souci du document* (1999), and the award winning *Le Pouvoir de l'image* (2001). Exhibitions curated by Jean have been presented throughout Québec and have toured in Europe, including venues in Barcelona, Rotterdam, Luxembourg, and Berlin. She is currently working on an exhibition of Iain Baxter & N.E. THING CO. at la Villa Arson, in France.

Jean is the author of several essays on photography and contemporary art. She is currently a doctoral candidate in Art History and Communications at McGill.

Lucy Lippard was born in New York City and lived in New Orleans and Charlottesville, Virginia before receiving her B.A. from Smith College. She earned an M.A. degree in art history from the Institute of Fine Arts at New York University. In 1968, she received a Guggenheim Fellowship. After two decades of political activism within the New York art scene, Lippard adopted a more tranquil lifestyle writing about cultural geography and the land from her home in Galisteo, New Mexico.

Since 1966 Lippard has published many books on feminism, art, politics, and place, including: *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society* (1997); *Defining Eye: Women Photographers of the 20th Century* (1997); *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art* (1995); *A Different War: Vietnam in Art* (1990); *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (1990); *Get the Message: A Decade of Art for Social Change* (1984); *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (1983); *Collected Visions: Work by Women Artists Living in Rural New York State* (1982); *Ad Reinhardt* (1981); *Issue: Social Strategies by Women Artists* (1980); *Sol Le Witt* (1978); *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (1976); *Eva Hesse* (1976); *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973); *Tony Smith* (1972); *Dadas on Art* (ed.) (1971); *Surrealists on Art* (ed.) (1970); and *Pop Art* (1966).

Her latest book, *On the Beaten Track: Tourism, Art and Place*, is an extension of her previous book *Lure of the Local*, which examines the relationship of culture to place.

James Patten is curator of contemporary art at the Art Gallery of Windsor. Since 1986 he has held curatorial positions in various Canadian art galleries, including the Winnipeg Art Gallery and Museum London. He has produced exhibitions and publications on contemporary Canadian and international artists, including solo exhibitions for Marcel Dzama, David Claerbout, Ron Terada, David Mabb, Kim Moodie, David Merritt, Sheila Butler, Gerald Ferguson, Kelly Mark, Shelley Niro, Isaac Applebaum, Carlo Cesta, and Carl Beam. Patten has curated several group exhibitions including *Home Show*, featuring Sam Taylor Wood, Jamelie Hassan, and Jeff Wall (Winnipeg Art Gallery, 2004), and *Young Contemporaries*, which included the work of Steven Shearer, Taras Politako, Yoko Takashima, Ron Terada, Germaine Koh, and David Hoffos (Museum London, 1996). Patten read for his B.A. at the University of Toronto, and received his M.A. in art history from McGill.

David Silcox graduated from Victoria College, University of Toronto in 1959 where he was responsible for exhibitions and the Hart House collection. He then studied art history at the Courtauld Institute in London. From 1965 to 1970 he worked in the visual arts section at the Canada Council, developing programmes of assistance to artists that are still largely in use. He became Associate Dean of Fine Arts at York University in the then new Faculty of Fine Arts. At York, he taught Canadian and contemporary art history.

During the 1980s, Silcox was engaged to set up the cultural affairs department for Metro Toronto. He was Assistant Deputy Minister of Culture in Ottawa, then Deputy Minister of Culture and Communications for Ontario. As senior fellow at Massey College, he completed a large biography and catalogue raisonné of David B. Milne. He subsequently took the position of director of the new University of Toronto Art Centre. In 2003, he became President of Sotheby's Canada.

Silcox is the author of many articles and books, notably on the Group of Seven, and Tom Thomson.

Passing Through: Iain Baxter & Photographs 1958–1983

Curator James Patten
Writers Christophe Domino, Marie-Josée Jean, Lucy Lippard, James Patten, David Silcox
Translators Kathleen Fleming, Fabienne Hareau
Editor Colette Tougas
Design Otto Buj
Photography Iain Baxter &; scanned and printed by Toronto Image Works
Printing Friesens

© 2006 Art Gallery of Windsor and the authors. Copyright permission has been obtained for all the photographed artwork contained herein.

Printed in Canada

AGW

401 Riverside Drive West
Windsor, Ontario N9A 7J1 Canada
Phone 519 977 0013
Fax 519 977 0776
email@agw.ca
www.agw.ca