

David Askevold
Disorientation Artist
David Askevold
Artiste de la désorientation

Robert Evans

Number 91, Spring–Summer 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66486ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Evans, R. (2012). David Askevold: Disorientation Artist / David Askevold : artiste de la désorientation. *Ciel variable*, (91), 65–70.



Harbour Ghosts, Halifax, 1999, three colour inkjet prints on coated paper / trois tirages à jet d'encre en couleurs sur papier couché, 122 x 152 cm, Collection of the Art Gallery of Nova Scotia

DAVID ASKEVOLD

Disorientation Artist

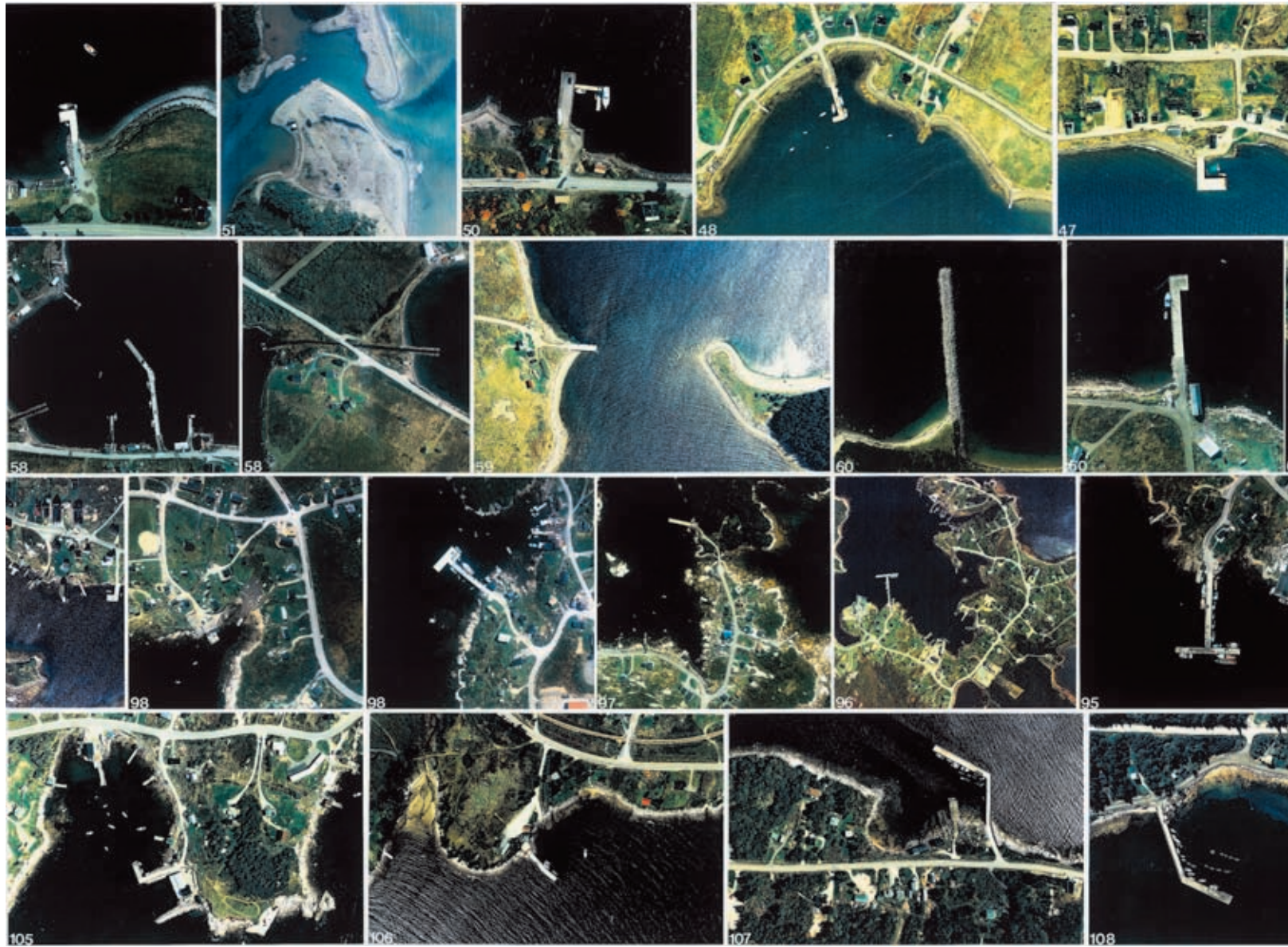
ROBERT EVANS

David Askevold's work is variously labelled as post-minimal, conceptual, narrative, story art, and post-movement, although none of these is adequate. Westerns, country-and-western music, poltergeists, ghosts, spirits, games, rules, narratives, dreams, history, geography, scientific imaging, and anthropology all inform his work. The list of materials and approaches with which he worked is similarly eclectic: photographs, drawings, diagrams, sculptures, snakes, texts, videos, films, fires, chocolates, and performance. As a result, as proved by the recent posthumous touring retrospective of Askevold's work organized by the Art Gallery of Nova Scotia, any extensive survey of his corpus must be equally eclectic and disorienting.

Askevold's early career is closely associated with the so-called golden age of conceptual art at the Nova Scotia College of Art and Design in the 1970s. His "Projects Class" course was an important component in establishing NSCAD's reputation as one of the "hot"

Artiste de la désorientation

Le travail de David Askevold a été qualifié de post-minimaliste, de conceptuel, de narratif, de post-mouvement, aucune de ces étiquettes n'étant vraiment adéquate. Il est influencé aussi bien par les westerns, la musique country, les esprits, les fantômes et les esprits frappeurs, les jeux, les règles, la narration, les rêves que par l'histoire, la géographie, l'imagerie scientifique ou l'anthropologie. La liste des matériaux et des approches avec lesquelles il travaillait est pareillement éclectique : photographies, dessins, schémas, sculptures, serpents, textes, vidéos, films, feux, chocolats, et performances. Ainsi, comme le montre la récente rétrospective posthume itinérante organisée par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, un tour d'horizon de son œuvre se révélera également éclectique et déconcertant.



The Nova Scotia Project: Once Upon a Time in the East (detail / détail), 1993, video and colour laser prints / vidéo et épreuves couleur laser, 366 x 792 cm, courtesy of / permission de Collection of the Canadian Museum of Contemporary Photography

art schools of the period, and his students collaborated on projects with such now-recognized artists as Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Dan Graham, and Lawrence Weiner. Askevold's *Fill* (1970) is a straight forward conceptual art video performance from this period. The artist set up a static camera and then "filled" the frame of the video by wrapping layers of aluminum foil around a centrally placed microphone. The execution follows a procedure implied by the title of the work, and there are no surprises in the narrative. The screen fills with foil, and then the screen empties of foil. The execution yields interesting forms – both visual and audio – as light reflects off the texture of the foil and the microphone records the surprisingly distinct sounds of its being covered and then uncovered.

Askevold's photo-text work of the same period also conforms to our expectations of 1970s conceptual art; *Taming Expansion* (1971) is a typical combination of photography, diagrams, and sans-serif text.¹ The narrative involves a determined group of art students in New Mexico videotaping their attempt to corral rattlesnakes within a circular area with twigs and branches – literally, to "tame expansion." However, according to the text, one of the students was bitten by a snake and taken to the hospital, the video equipment was accidentally destroyed, and the snakes were corralled into a bag before the piece could be completed. The resulting artwork – a lithograph combining a photograph of a small-town street in New Mexico, the textual narrative, and a line diagram that graphically represents six coiled snakes confined within the centre of a larger circle – suggests the event; however, despite the presence of the indexical photograph, there is no evidence that the event took place.² The symbiotic authority created by the juxtaposition of photograph and text provides a "document" or "proof" of the fantastical situation and nonsensical proposition.

The ostensible authority of the photographic index also extends to film and video in Askevold's work. *Nova Scotia Fires*, a colour film from 1969, is a haunting mix of explosive colour, natural beauty, and ambiguous audio. Askevold poured gasoline on rocks along the south shore of Nova Scotia, set the fuel alight, and then filmed the result. The work can be explained through appeal to the rationale of a conceptual artist: pour gasoline on rocks, set on fire, observe results. However, the post-production addition of the distinct grumbling and buzzing audio track and the constantly changing camera angles and framing betray Askevold's interest in film as more than a means to record the outcome of an executed idea. It is a disturbingly beautiful film, one that both entices and repels as the viewer is presented with an impossibility – flames erupting from a rocky shoreline – recorded on film.

Despite its geographical connection, *The Nova Scotia Project* (1993–95) is as distant from *Nova Scotia Fires* as imaginable. The main component of the project, *Once Upon a Time in the East* (1993), is a grid composed of orthogonal aerial photographs, acquired from the Department of Fisheries and Ocean, of small-craft harbours. The grid is flanked by two videos. The first is an underwater video, supplied by Fisheries and Oceans, of fish entering the mouth of a dragger net. The second is an oblique aerial view of the coastline of Nova Scotia narrated by a geologist from the Bedford Institute of Oceanography. *The Road Journal* (1994–95), another component of the project, provides a worm's-eye view of highways in coastal Nova Scotia, and *End of the Road Matrix* (1994–95) is a collection of architectural views along those same roads. The final part, *Don't Eat Crow* (1994), is a video of crows scavenging for food as a narrator reads letters that tell a story of financial hardship. The synthesis of these disparate views in the context of the Atlantic fisheries crisis

Le début de sa carrière est étroitement lié à l'« âge d'or » de l'art conceptuel au Nova Scotia College of Art and Design, dans les années 1970. Son cours « Projects Class » contribua notamment à faire de cette institution l'une des écoles d'art les plus « en vogue » de l'époque; ses étudiants ont monté des projets en collaboration avec des artistes aujourd'hui reconnus comme Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Dan Graham et Lawrence Weiner. Askevold a notamment réalisé à cette époque une vidéo conceptuelle en directe, *Fill* (1970) construite autour d'une performance. Devant une caméra fixe, l'artiste a « rempli » le cadre en enveloppant progressivement de papier aluminium un micro placé au centre de l'image. Le processus est suggéré par le titre de l'œuvre, et sans surprise dans son déroulement. L'écran se remplit de papier aluminium, puis se vide. Formellement, la réalisation recèle des manifestations intéressantes – à la fois

Le travail d'Askevold déploie souvent ainsi des éléments rationnels à des fins non rationnelles sous une façade de lisibilité, typique de l'art conceptuel des années 1960 et 1970.

visuelles et auditives – à mesure que la lumière souligne la texture de l'aluminium, tandis que le micro rend avec une netteté surprenante les bruits de l'enveloppement puis de la dénudation du micro.

Taming Expansion (1971), où Askevold allie texte et photo, correspond également à notre idée de l'art conceptuel des années 1970 : c'est une combinaison caractéristique de photographies, de schémas et de texte sans sérif.¹ La narration décrit un groupe motivé d'étudiants en art, au Nouveau-Mexique, enregistrant sur vidéo leurs efforts pour rassembler des serpents à sonnettes dans un cercle de branches et de brindilles – littéralement, pour contrôler (*taming*) l'expansion. Mais d'après le texte, l'un des étudiants fut mordu par un serpent et emmené à l'hôpital, le matériel vidéo accidentellement détruit et les serpents enfermés dans un sac avant que le film puisse être mené à bien. L'œuvre qui en résulte – une lithographie juxtaposant la photographie d'une rue située dans une petite ville du Nouveau-Mexique, le texte narratif et un schéma qui représente de façon stylisée six serpents enroulés sur eux-mêmes, confinés au centre d'un cercle plus large – symbolise cette tentative. Cependant, malgré la présence de la photographie indicielle, rien n'atteste que l'événement a eu lieu.² L'autorité symbiotique créée par la juxtaposition du texte et de la photographie fournit un « document » ou une « preuve » de cette situation fantasque et de sa proposition absurde.

L'autorité incontestable de l'indice photographique s'étend également au film et à la vidéo dans l'œuvre d'Askevold. *Nova Scotia Fires* (1969), où l'intensité des couleurs s'associe à la beauté de la nature et à l'ambiguïté de la trame sonore, est un film envoûtant. Askevold a versé de l'essence sur des rochers du rivage de la côte sud de la Nouvelle-Écosse, enflammé l'essence, et filmé le résultat. Cela suit apparemment la logique d'une œuvre conceptuelle : verser de l'essence sur des rochers, mettre le feu, observer le résultat. Néanmoins, l'ajout en post-production de la bande sonore grondante et chuintante, ainsi que les changements constants d'angle de vue et de cadrage, trahissent l'intérêt d'Askevold pour le procédé, au-delà de la manifestation concrète d'une idée mise à exécution. C'est un film d'une beauté dérangeante, qui attire et rebute à la fois le spectateur, confronté à une impossibilité (des flammes faisant irruption sur un rivage rocheux) enregistrée sur pellicule. Malgré le lien géographique, *The Nova Scotia Project* (1993-1995) est aussi éloigné de *Nova Scotia*



in the 1990s suggests a political work that is about the struggle of small fishing communities to survive; however, it is never made explicit.

The visual components of *The Nova Scotia Project*, with the exception of *Don't Eat Crow*, are documentary in the strictest sense of the word. The aerial photographs in the grid were purchased from an institutional source. *Road Journal* uses a repetitive, neutral approach to its subject matter – each photograph was taken by placing the camera on a brick in the middle of a road. The narration in the coastal aerial views video is matter-of-fact, conveying empirical facts and observations regarding the land below. And the dragger net video was shot by a remote camera from a fixed location. Yet, the piece is not didactic. Each “fact” on its own is comprehensible, but the viewer struggles to make sense – to construct a narrative, to come to a conclusion – from this embarrassment of information. Thus, there is a sense of disorientation when viewing *The Nova Scotia Project* despite the legibility of its components.

In much of Askeveld's work there is a similar deployment of rational elements to irrational ends resulting in a façade of legibility, typical of conceptual art in the 1960s and 1970s. But often, even the “rational” elements are suspect. Askeveld's colleague and former student Mike Kelly notes that the artist seemed to be more concerned with the “poetics of the pseudosciences, such as pop psychology and the occult,”³ leaving the structure of the works – the grid, the sequence, the geographical specificity – to convey the conceit of legibility. Indeed, for Askeveld's masterful combination of pseudo-facts and structures, Kelly labels him a “disorientation scientist.”⁴

Love Mansion (1997), like *The Nova Scotia Project*, is a place-specific work, but this time it is a single house in Santa Monica, California, that was built for the silent-film star Norma Talmadge and subsequently occupied by numerous celebrities, ranging from Grace Kelly

Askeveld's career began during the heyday of the various “isms” of the 1960s that re-established narrative in art, and he continued to work with narratives throughout his career.

to Roman Polanski. Askeveld combines a seemingly didactic panel, comprising a postcard of the house and explanatory text, with a grid of nine prints that includes a dissolving game of tic-tac-toe, a shimmering game of dice, and haunting obscured domestic views. The glowing saturated colours in the prints are otherworldly and hint that the didactic panel does not tell us the whole story, but the colourful grid does not substantively expand our understanding of the site.

The super-saturated colours in *Halifax Ghosts* (1999) are not as seductive as the glowing forms in *Love Mansion*. Each “picture” consists of an artificially coloured three-dimensional sea-floor map onto which Askeveld has added photographic night views of Halifax and a variety of images and clip art. The elements scattered about the harbour floor create a subaqueous realm of devils, skeletons, shipwrecks, mythical creatures, wrecked cars, and free-floating text. It's an ambiguous but engaging space, hinting at a profound history of the harbour's depths without offering a historical narrative.

Two Hanks (2003) is Askeveld's *Gesamtkunstwerk* of disorientation. Askeveld performed the piece, originally an illustration of a concept in the late 1970s,⁵ for video in front of an audience in 2003. Part

Fires qu'il est possible de l'être. L'élément principal de l'œuvre, *Once Upon a Time in the East* (1993) est une grille composée de photographies aériennes orthogonales acquises auprès du ministère de la Pêche et des Océans, montrant des petits ports de pêche. Deux vidéos entourent la grille. Dans la première, une vidéo sous-marine fournie par le MPO, un poisson entre dans un filet de drague. La seconde est une vue aérienne oblique de la côte de Nouvelle-Écosse, commentée par un géologue du Bedford Institute of Oceanography. *The Road Journal* (1994-1995), autre élément du projet, consiste en une série de photos prises au ras du sol sur les routes côtières de la Nouvelle-Écosse, et *End of the Road Matrix* (1994-1995) présente des vues architecturales le long de ces routes. La dernière partie, *Don't Eat Crow* (1994), est une vidéo où des corbeaux se disputent de la nourriture, tandis que le narrateur lit des lettres évoquant des difficultés financières. La synthèse de ces documents disparates, dans le contexte de la crise des pêcheries atlantiques des années 1990, suggère une œuvre politique portant sur la lutte pour la survie des petites communautés de pêcheurs, mais ce n'est jamais explicitement formulé.

Les composantes visuelles du *Nova Scotia Project*, à l'exception de *Don't Eat Crow*, sont de type documentaire au sens le plus strict du terme. Les clichés aériens proviennent d'une source institutionnelle. *Road Journal* utilise une approche répétitive et neutre de son sujet : chaque photo fut prise en plaçant l'appareil sur une brique au milieu de la route. La narration accompagnant la vue aérienne de la côte est pragmatique, rapportant des faits empiriques et des observations sur la terre que l'on survole. Et la vidéo du filet de drague a été filmée par une caméra fixe actionnée à distance. Pourtant l'œuvre n'est pas didactique. Chaque « fait » présenté est compréhensible en lui-même, mais le spectateur se débat avec ce fouillis d'informations pour lui trouver un sens, construire une narration, parvenir à une conclusion. C'est donc un sentiment de désorientation qui se dégage du *Nova Scotia Project*, malgré la lisibilité de ses composantes.

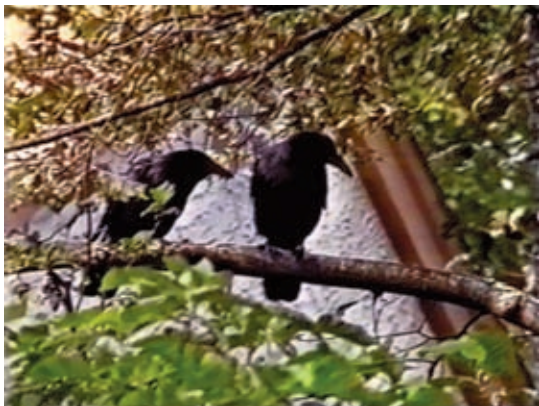
Le travail d'Askeveld déploie souvent ainsi des éléments rationnels à des fins non rationnelles sous une façade de lisibilité, typique de l'art conceptuel des années 1960 et 1970. Mike Kelly, collègue et ancien étudiant d'Askeveld, note que l'artiste semble surtout intéressé par « la poétique des pseudo-sciences, comme la psychologie populaire et l'occulte »³ laissant la structure des œuvres – grille, séquence, spécificité géographique – instaurer une apparente lisibilité. Et malgré la maîtrise d'Askeveld dans l'art de combiner des pseudo-faits dans des œuvres structurées, Kelly le définit comme un « scientifique de la désorientation »⁴.

Love Mansion (1997), comme le *Nova Scotia Project*, est une œuvre reliée à un lieu particulier, mais concernant cette fois une maison de Santa Monica, en Californie, construite pour la star du film muet Norma Talmadge et occupée ensuite par de nombreuses célébrités, de Grace Kelly à Roman Polanski. Askeveld juxtapose un panneau apparemment didactique, comprenant une carte postale de la maison et un texte explicatif, et une grille de neuf photographies montrant un jeu de tic-tac-toe se désintégrant, un jeu de dés chatoyant et des scènes énigmatiques, inquiétantes. Les couleurs chaudes et saturées des photos sont irréelles et laissent entendre que le panneau didactique ne nous raconte pas toute l'histoire, mais la grille d'images n'approfondit pas substantiellement notre compréhension du lieu.

Les couleurs exagérément saturées de *Harbor Ghosts* (1997) n'ont pas le même retentissement que les formes rougeoyantes de *Love Mansion*. Chaque « photographie » consiste en une carte tridimensionnelle du fond marin, colorée artificiellement, sur laquelle Askeveld a disposé des vues nocturnes de Halifax et une sélection variée de clip art, créant un univers subaquatique où diables, squelettes, épaves,



Two Hanks, 2003, Performance documentation / Photographies prises lors de la performance, Canada Gallery, New York, courtesy of / permission de Collection of the estate of the artist and Canada Gallery, New York



Don't Eat Crow, 1994, video still / image tirée de la vidéo, 28:30 min., courtesy of / permission de Collection of the Canadian Museum of Contemporary Photography

séance and part performance, the ambiguous outcome of detailed planning and organization, it fails to reach the spirits of the “two Hanks” – country-music stars Hank Williams and Hank Snow – although it gives us a rich and eclectic visual spectacle. Fog falling from suspended blocks of dry ice drifts through a darkened room while music by the “two Hanks” plays, calling to them in the beyond. The audience members stare blankly in the dark and are revealed in the eerie green glow of night-vision video, becoming phantasmagoric participants, halfway between us and the anticipated “Hanks.” A wailing theremin and Askeveld’s percussive bass collide with the country music on the audio track, adding another level of complexity and disorientation. The séance fails; the “Hanks” never appear. At the end of the video, the audience is relieved of the otherworldly atmosphere when the room lights come up, the audience applauds the performance and the performers, and the “disorientation scientist” acknowledges his success to the crowd.

Askeveld’s career began during the heyday of the various “isms” of the 1960s that re-established narrative in art, and he continued to work with narratives throughout his career. While the full scope of his work between the late 1960s and his death in 2008, in terms of both subject matter and media, has been only hinted at here, it is obvious that Askeveld routinely played with narrative, overlapping and juxtaposing congruous and incongruous elements often to a single effect: a rich, albeit often disorienting, ambiguity.

1 Askeveld would later express dismay that “conceptual art had become very mannered, academic, and stylized.” Mario Garcia Torres and David Askeveld, “The Language and the Object” in *David Askeveld: Once Upon a Time in the East*, edited by David Diviney (Halifax: Art Gallery of Nova Scotia, 2011), p. 84. 2 Torres and Askeveld, “The Language and the Object,” p. 88. 3 Mike Kelly, “In the Weave of Reason: Tony Oursler and Mike Kelly on David Askeveld (1940–2008),” *ArtForum International* vol. 46, no. 10 (2008): 70. 4 Kelly, “In the Weave of Reason,” p. 70. 5 *The Ghost of Hank Williams, 1977–80*.

Robert Evans is an independent scholar and visual arts consultant. He holds a Ph.D. from Carleton University and received a BFA from NSCAD in the late 1980s. His current research interest is nineteenth-century landscapes of loss.

À l’initiative du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, l’exposition *David Askeveld : Il était une fois dans l’Est* a été présentée au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa du 7 octobre 2011 au 8 janvier 2012.

Courtesy of the Art Gallery of Nova Scotia, the exhibition *David Askeveld: Once Upon the Time in the East* was presented at the National Gallery of Canada, Ottawa, from 7 October 2011 to 8 January 2011.

créatures mythiques et voitures embouties flottent parmi des mots éparés. C’est un espace ambigu mais attirant, qui fait allusion aux nombreuses histoires enfouies dans les profondeurs du port, sans proposer de narration.

Two Hanks (2003) est le *Gesamtkunstwerk* de la désorientation chez Askeveld. L’artiste a réalisé en 2003 une vidéo de cette création publique, inspirée par un concept de la fin des années 1970.⁵ À la fois séance de spiritisme et performance, cette représentation ambiguë, qui est l’aboutissement d’une planification détaillée, échoue à faire apparaître l’esprit des « deux Hanks », stars de la musique country Hank Williams et Hank Snow. Elle nous offre en revanche un spectacle visuel riche et éclectique. Des blocs de glace suspendus déversent une brume dérivant dans l’ombre de la salle, tandis que la musique des « deux Hanks » les invite à travers l’au-delà. Le public fixe l’obscurité, révélé dans un rayonnement verdâtre et désincarné par la vision nocturne de la caméra, qui le transforme en participants fantasmagoriques, à mi-chemin entre nous et les « Hanks » attendus. La plainte lancinante d’un *theremin* et la basse percussive d’Askeveld se superposent en fond sonore à la musique country, ajoutant un niveau supplémentaire de complexité et de désorientation. La séance échoue : les « Hanks » n’apparaissent jamais. À la fin de la vidéo, le public est délivré de l’atmosphère irréelle lorsque les lumières de la salle se rallument ; on applaudit la performance et les musiciens, et le « scientifique de la désorientation », satisfait de son succès, salue l’assemblée.

La carrière d’Askeveld a débuté aux beaux jours des divers « ismes » qui réinstauraient la narration dans l’art, et il a continué à utiliser le principe narratif durant toute sa carrière. Si l’on n’a pu évoquer ici que très partiellement l’ampleur de son œuvre, à la fois en termes de sujet et de médium, entre la fin des années 1960 et sa mort en 2008, il est évident qu’Askeveld jouait fréquemment avec la narration, superposant et juxtaposant des éléments congrus et incongrus pour obtenir souvent le même effet : une ambiguïté riche, quoique parfois déconcertante. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Askeveld exprimera plus tard sa consternation par rapport au fait que « l’art conceptuel est devenu très maniéré, académique et stylisé. », Mario Garcia Torres et David Askeveld, dans *David Askeveld : Il était une fois dans l’Est*, dir. David Diviney (Halifax, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, 2011), p. 84. 2 Torres et Askeveld, *Le langage et l’objet*, p. 88. 3 Mike Kelly, « In the Weave of Reason: Tony Oursler and Mike Kelly on David Askeveld » (1940–2008), *ArtForum International* vol. 46, n° 10 (2008), p. 70. 4 Kelly, « In the Weave of Reason », p. 70. 5 *The Ghost of Hank Williams, 1977–1980*.

Robert Evans, universitaire, auteur indépendant et consultant en arts visuels, possède un doctorat de Carleton University. Il a obtenu sa maîtrise au NSCAD à la fin des années 1980. Sa recherche actuelle porte sur les paysages du dix-neuvième siècle où s’inscrit l’idée de perte.