

ON THE SUBJECT OF GHOSTS
Cindy Mochizuki and Ed Pien
Curated by Irene Loughlin
October 10 - November 7, 2013

Opening Reception: October 10, 7 - 9:30 PM
Art Crawl: October 11, 7 - 11PM
Artist Talk: October 12, 2pm



(L) Cindy Mochizuki *Yokai and Other Spirits*, 2011, Installation view. Photograph: Robin Li.
(R) Ed Pien *Revel*, 2011, Installation view. Photograph: Roger Smith



HAMILTON ARTISTS INC.
ARTIST RUN CENTRE

On the Subject of Ghosts

"There is no place that is not haunted by many different spirits hidden there in silence, spirits one can "invoke" or not. Haunted places are the only ones people can live in."
Michel de Certeau¹

The spaces in which we live are socially and politically influenced by past inhabitants. Complex, often-troubled hauntings contribute to our physical and ideological present. Such observations are particularly resonant when addressing the perspective of a diasporic adolescence as central to the environments created by Cindy Mochizuki and Ed Pien. If one considers childhood as a *place* where, "subjectivity is already linked to the absence that structures it as existence, and makes it *"be there,"*² then the liminality of diasporic adolescence further swings the subject between the fixities of childhood and adulthood; the point of departure, and the phantasmagoric origin of home.

Upon viewing Ed Pien's work, visitors encounter an adolescent girl's shadow projected on the wall. As the visitor moves through the immersive installation, the delicate circular mylar structure serves as a touchstone to the present. The real shadow of the visitor co-mingles with the girl's projected shadow, immersing the visitor amongst delicately hanging cobweb-like houses floating in the light of the video projection. Upon exiting the curved spectrum of Pien's installation, the viewer is confronted with Cindy Mochizuki's sparsely minimal installation; a phone on a plinth and a telephone booth situated within a dark room. Triggered by the viewer's approach, within minutes the telephone rings. Upon lifting the receiver, the viewer activates hand-traced and rotoscoped animated projections of ghostly impressions within the telephone booth. The lead ghostly figure of the sequence is the traced image of adolescent actress Maggie Cheung from the film *Happy Ghost 3* (Hong Kong, 1986). As she floats into view, Maggie speaks into a phone as if to engage the viewer in the conversation. She is subsequently replaced by other rotoscoped images extracted from the film as related to the drama of adolescent narratives: fireballs, a flying figure, a frog, a ghostly male figure, a haunted soccer player, a moving birthday cake, blinking eyes, a kung fu master, spirits, and a skeleton.

In the original film footage Cheung calls "home" through various phone booths scattered throughout the city of Hong Kong. The design of the phone booth in Mochizuki's work is based on the kamishibai boxes of early Japanese cinema. These wooden boxes set on platforms are reminiscent of the structure of the artist's phone booth. Kamishibai boxes utilized a concept known as *emakimono*, whereby elaborately illustrated paper screens were rolled across a presentation "stage" to tell a complete story. The ghostly creatures of the kamishibai would come alive, either through the *etoki's* (storyteller's) words and gestures, or through the "magic" of light, limited-form "animation" and live music.³ In contemporary Japanese cinema, the kamishibai boxes are seen as a historical precursor to anime, a popular form of Japanese animation, the aesthetics of which heavily influence Mochizuki's work. The historical references to kamishibai boxes merged with contemporary anime evoke visual signifiers of both past generations and contemporary adolescence. The phone booth functions as an archival container that not only houses preceding narratives, but also disappearing technologies such



Ed Pien *Revel*, 2011, Installation view.
Image courtesy of the artist.

as the rotary phone and the reinvented clips of popular historical cinema. The animated sequence lies dormant in the installation, leaving only the stark presence of the scenic and museological props. It is the viewer that brings the archive to life, triggering a sequence that activates the silent sentinel 'body' of the phone booth across time and space. When the sequence ends and the booth falls silent again, the viewer personifies the archive by carrying away their memory of the experience. The glass reflection of the telephone booth mirrors both the presence of the plinth and the viewer confronting it, adding yet another layer to a kind of visceral and haunted remembering; an identification with the absent other.

Pien's installation *Revel* (2011) developed from workshops he had previously conducted with immigrants, refugees, and asylum seekers in the U.K. During the workshop, he asked participants to create a house from mylar representing the house/home they had left behind or the future house/home they aspired to live in. Pien encouraged participants to tell each other stories of home as they assisted each other in the construction of their sculptures. *Revel* emerged from Pien's desire to reflect upon and realize an installation that was at once a poetic and meaningful response to the experience of these workshops. *Momento* (2009), a previous work, developed out of research into the plight of illegal immigrants who take great risks in the hope of living a more significant and meaningful life—examples of such risk-takers are often included as metaphorical references to snakes and ghosts in Pien's oeuvre, whereas the structural ropes central to *Momento* suggest hand-tied configurations of fishing nets, traps, security fences and engulfing waves. This network of patterns is also reminiscent of the human circulatory system, and of passageways and maps.⁴ In *Revel*, the web of influences signified through ropes and nets in *Momento* are reduced to a whisper; internalized strands of thought float quietly within a framework of diminished scale and materiality. The thread-like houses gently touched by *Revel's* central character in the video projection are echoed by the shadows on the wall cast from similar structures dangling within the installation. An emphasis on the dual nature of time is captured through this composite image of the *ghost*, and the real-time shadows of objects and participants. In both works, an overwhelming sense of absence elicits the presence of haunting.

"Aside from other references, the work is also very much about the sense of trace. I am particularly interested in how the past always impinges on the present and future. In the future, our past selves and past acts become the ghosts that haunt us."

Ed Pien

The idea of the remaining trace is also found in the materiality of hauntology present in the works of Pien and Mochizuki. A strong component of the artists' works, contemporary drawing techniques figure prominently in both installations. In Pien's drawing practice, the present mark is instructed by a previous tracking. His drawings contain traces of marks on other pieces of paper that become the next set of drawings. Pien states, "As any experience is structured like a network of traces that return to something other than itself... the present traces, as it is being traced. We are haunted by the previous and always arriving at the present image."

Both artists work require engagement in a kinesthetic experience integrating past and present materials and visual information. In Ed Pien's work, viewing is experienced on a visceral level. "As the viewer navigates the installation, the air current is stirred, causing the mylar to sway. As a consequence, the projection of the video on the shiny surface reflects bands of flickering light onto a paper curtain that flanks the inner spiral."⁵ Through its multiple layers, the dense netting of the projection creates a sense of 'haptic visuality,' suggesting "the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's own eyes."⁶ A sense of touch is central to the work; the adolescent shadow figure employs touch as a methodology through which she makes sense of, and orders, her environment. Mochizuki's ghostly construction is housed in the adolescent girl's body itself, delineated by animated lines that burst into being through a flash of cinematic energy, and subsequently fade as quickly as they emerged. The disappearing form of popular historical cinema upon which the foundation of this work rests suggests a kind of authenticity attached to an aesthetic that is "nearly, obsolete," in a sense "out of time" with the 'empty and homogenous present' of the inherited world of adolescent liminality. In the essay *The Ghost Worlds of Modern Adolescence*, Pamela Thurschwell deconstructs both nostalgia and future hope within the genre of "magical teen realism," which is imagined not as youthful potential that might redeem a corrupt culture, but rather as the ambiguous liminal quality of adolescence to possibly derail time, to stop it, or drag it back.⁸ The heightened potential of this kind of derailed ambiguity of affect as afterthought exists where culture and economy converge upon the future unknown of wish fulfillment. Thurschwell asks, "Who are the dead – the adolescents who wander the streets, between times, between homes, or the others who uphold the viable, but eviscerated world?"⁹

Irene Loughlin

¹ de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press, 1984. 108. Print.

² de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. 1984. 108-09.

³ "Study of Anime." Web. 15 Sept 2013. <<http://www.studyofanime.com/2013/07/lanterns-and-paper-boxes-storytelling.html>>

⁴ Pien, Ed. "Momento." Web. 15 Sept 2013 <<http://www.edpien.com/installations-memento>>

⁵ Pien, Ed. "Revel." Web. 1 Sept 2013 <<http://www.edpien.com/installations-revel>>

⁶ Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. London: Duke University Press, 2000. xi. Print.

⁷ Thurschwell, Pamela. "The Ghost Worlds of Modern Adolescence." *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*. Ed. Maria del Pilar Blanco et al. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010. 243. Print.

⁸ Thurschwell, Pamela. *The Ghost Worlds of Modern Adolescence*. 247-48.

⁹ Thurschwell, Pamela. *The Ghost Worlds of Modern Adolescence*. 246.

Aux Sujet des Fantômes

“Il n’y à aucun endroit qui ne soit pas hanté par plusieurs différents esprits cachés là dans le silence, des esprits qu’on peut invoquer ou non. Les endroits hantés sont les seuls endroits habitables.” Michel de Certeau¹

Les endroits dans lesquels nous vivons sont socialement et politiquement influencés par les gens qui y ont vécu. Les hantises complexes et souvent troublés contribuent à notre présent physique et idéologique. Telles observations sont particulièrement à propos quand on s’intéresse à la perspective adolescente diasporique comme élément central aux environnements créés par Cindy Mochizuki et Ed Pien. Si nous considérons l’enfance comme un *endroit où*, “la subjectivité est déjà liée à l’absence qui la définit comme existence et la ‘rend réelle,’”² alors la liminalité de l’adolescente diasporique sépare le sujet d’avantage entre la fixité de l’enfance et la vie adulte; le point de départ et l’origine du domicile fantasmagorique.

L’ombre d’une adolescente projeté au mur est aperçu en pénétrant l’espace. En se déplaçant dans cette installation immersive, le visiteur découvre une structure circulaire de mylar

délicate qui sert de point de repère au temps présent. L’ombre réelle du visiteur se mélange à l’ombre projetée de la fille, plongeant le visiteur parmi des maisons délicatement suspendues comme une toile d’araignée et flottantes dans la lumière de la video projection. En sortant du spectrum courbé de l’installation de Pien, le spectateur est confronté par l’installation clairsemée et minimale de Cindy Mochizuki; un téléphone sur un piédestal et une boîte téléphonique situés dans une chambre noire. Déclenché par l’approche du spectateur, le téléphone sonne après quelque minutes. En soulevant le récepteur, le spectateur active les projections d’impression fantômes animées rotoscopiques et tracées à la main dans la boîte téléphonique. Le fantôme principal de la séquence est l’image de l’actrice adolescente Maggie Cheung, tracée du film *Happy Ghost 3* (Hong Kong, 1986). Au moment où elle flotte à l’écran, Maggie parle au téléphone comme si elle s’adressait au spectateur. Elle est par la suite remplacée par une autre image rotoscopique extraite du film comme lien au drame du narratif adolescent; boule de feu, une figure en vol, une grenouille, un homme fantôme, un joueur de soccer hanté, un gâteau d’anniversaire mobile, des yeux qui clignent, un maître de Kung Fu, des esprits et un squelette.

Dans le long métrage original, Cheung appelle à la “maison” de plusieurs boites



Cindy Mochizuki *Yokai and Other Spirits*, 2011,
Installation view. Photograph: Robin Li.

téléphoniques à travers la ville de Hong Kong. Le modèle de la boîte téléphonique de Mochizuki est basé sur les boîtes Kamishibais du début du cinéma japonais. Ces boîtes de bois installées sur des plateformes évoquent la structure de la boîte téléphonique de l'artiste. Les boîtes Kamishibais utilisent un concept connu sous le nom de *emakimono*, par lequel des écrans de papier illustrés minutieusement sont roulés sur l'estrade pour dépeindre une histoire complète. Les créatures fantômes de Kamishibai prendraient vie, soit par les mots et les gestes du *etoki's* (conteur) ou par la magie de la lumière, animation à forme limitée et la musique live.³ Dans le cinéma japonais contemporain, les boîtes Kamishibais sont considérées comme le précurseur historique à l'animé, une forme d'animation japonaise populaire, l'esthétique de cette pratique a influencé profondément les travaux de Mochizuki. La référence historique aux boîtes Kamishibais fusionnée avec l'*animé* contemporain évoque les références visuelles des générations passées et de l'adolescence contemporaine. La boîte téléphonique sert de vaisseau pour archives qui ne loge pas simplement les narratifs précédents mais aussi les technologies en disparition comme les téléphones à cadran et les clips réinventés du cinéma historique populaire. Les séquences animées sont inactives dans l'installation, laissant seulement la présence absolue des accessoires scéniques et muséologiques. C'est le spectateur qui donne vie aux archives, déclenchant une séquence qui active le corps sentinelle silencieux de la boîte téléphonique à travers le temps et l'espace. Quand la séquence finit et la boîte redevient silencieuse, le spectateur personnalise l'archive en emportant sa mémoire de cette expérience. La vitre de la boîte téléphonique reflète la présence du piédestal et du spectateur qui la confronte, ce qui ajoute encore un autre élément à cette sorte de mémoire viscérale et hantée; le spectateur s'identifie avec l'absent.

L'installation de Pien *Revel* (2011) développée d'un atelier qu'il a précédemment organisé avec des immigrants et des réfugiés dans le Royaume-Uni. Pendant l'atelier, il a demandé aux participants de créer une demeure en mylar représentant la maison qu'ils ont dû quitter ou une maison future où ils désiraient vivre. Pien a encouragé les participants à partager entre eux des histoires de foyers alors qu'ils s'entraidaient à la construction de leurs sculptures. *Revel* naît du désir de Pien de se pencher sur et de réaliser une installation aussi poétique et significative que ses ateliers. *Momento* (2009), une œuvre précédente inspirée de la recherche sur la situation critique des immigrants illégaux qui prennent de grands risques en espérant de vivre une existence plus significative - des exemples de telles prises de risques sont souvent inclus en référence métaphorique aux serpents et fantômes des pièces de Pien, alors que la structure de corde intégrale à *Momento* suggère le motif noué à la main d'un filet de pêcheur, de piège, de clôture de sécurité et de vagues engloutissantes. Ce réseau de motifs est aussi évocateur du système sanguin humain et des cartes géographiques.⁴ Dans la pièce *Revel*, la toile d'influence identifiée à l'aide de cordages et de filets dans *Momento* est réduite à un murmure; des filaments de pensées intériorisées flottent discrètement dans une structure de matérialité et d'échelle diminuée. Les maisons en filetage touchées délicatement par le caractère central de la projection vidéo de *Revel* sont répétées par les ombres déposées sur le mur par les structures semblables qui sont suspendues à l'intérieur de l'installation. L'emphase est placée sur la dualité de la nature du temps avec cette image composée du fantôme et de l'ombre, en temps réel, des objets et des participants. Dans les deux travaux, un sentiment accablant d'absence suscite la présence d'esprit ou hantement.

Le concept de la trace subsistante est aussi trouvé dans la matérialité de l'hantement présent dans les travaux de Pien et Mochizuki. Un des éléments principaux des travaux de ces artistes, les techniques de dessin contemporaines figurent

“À part d’autres références, ces travaux sont aussi une représentation du concept de la “trace”. Je suis particulièrement intéressé à l’impact que le passé va toujours avoir sur le présent et le futur. Dans le futur, nos identités et nos actions passées deviennent les fantômes qui nous hantent.”

Ed Pien

en évidence dans les deux installations. Dans la pratique de dessins de Pien, la marque présente est introduite par une trace précédente. Ces dessins contiennent des traces de marques sur un des autres morceaux de papier qui deviennent le prochain ensemble de dessins. Pien déclare: *“Comme n’importe quelle expérience est structurée comme un réseau de traces qui redevient quelque chose d’autre que lui-même... les traces du présent, comme elles sont tracées. Nous sommes hanté par le précédant et arrivons toujours à l’image présente.”*

Les oeuvres des deux artistes demandent un engagement à l’expérience kinesthésique qui intègre les matériaux passés et présents et l’information visuelle. La pièce de Pien demande que son appréciation soit éprouvée au niveau viscéral. “Quand le spectateur navigue dans l’installation, un courant d’air est remué, ce qui cause au mylar de se balancer. En conséquence, la projection de la vidéo sur la surface brillante reflète des bandes de lumière scintillante sur le rideau de papier dont la spirale intérieure est flanquée.”⁵ Par ses couches multiples, ce filet de projection dense, crée un sens de “visualité tactile” qui suggère “la façon par laquelle la vision peut devenir tactile, comme si nous pouvions toucher un film avec notre propre oeil.”⁶ Le sens du toucher est intégral aux travaux; la silhouette de l’adolescente emploie ce sens comme méthodologie avec laquelle elle peut comprendre et distinguer son environnement. La construction fantôme de Mochizuki habite le corps de l’adolescente, délimitée d’axes animés qui surgissent en existence avec un flash d’énergie cinématographique et par la suite s’atténuant aussi vite qu’ils sont apparus. Les formes de cinéma historiques populaires oubliées sur lesquelles la fondation de ce travail repose, suggère une sorte d’authenticité rattaché à une esthétique qui est “presque désuète” en un certain sens “inopportune” dans le présent vide et homogène du monde hérité de la liminalité de l’adolescence.⁷ Dans l’essai *The Ghost Worlds of Modern Adolescence*, Pamela Thurschwell analyse la nostalgie et l’espoir futur dans les limites du genre de “magie adolescente réaliste” qui est imaginée non comme un potentiel juvénile qui pourrait sauver une culture corrompue, mais plutôt comme la qualité ambiguë liminale de l’adolescence pour possiblement dérailler, arrêter et renverser le temps.⁸ Le haut potentiel de cette sorte d’effet d’ambiguïté déraillée comme après coup existe où l’économie et la culture convergent vers le futur inconnu des vœux exaucés. Thurschwell demande: *“Qui sont les morts - l’adolescent qui erre dans les rues, entre temps, entre demeures où les autres qui soutiennent le monde viable mais éviscéré?”*⁹

Irene Loughlin

Traduction par Julie René de Cotret.

¹ de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press, 1984. 108. Print.

² de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. 1984. 108-09.

³ “Study of Anime.” Web. 15 Sept 2013. <<http://www.studyofanime.com/2013/07/lanterns-and-paper-boxes-storytelling.html>>

⁴ Pien, Ed. “Momento.” Web. 15 Sept 2013 <<http://www.edpien.com/installations-memento->

⁵ Pien, Ed. “Revel.” Web. 1 Sept 2013 <<http://www.edpien.com/installations-revel->

⁶ Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. London: Duke University Press, 2000. xi. Print.

⁷ Thurschwell, Pamela. “The Ghost Worlds of Modern Adolescence.” *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*. Ed. Maria del Pilar Blanco et al. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010. 243. Print.

⁸ Thurschwell, Pamela. *The Ghost Worlds of Modern Adolescence*. 247-48.

⁹ Thurschwell, Pamela. *The Ghost Worlds of Modern Adolescence*. 246.

Cindy Mochizuki is an interdisciplinary artist whose practice spans several disciplines including drawing, animation, multi-media, and performance. Her works deal with the subject of history and memory and works through the place of both the documentary and the imagined. Her short films have been screened in Holland, Korea, Toronto, Los Angeles and Montreal. She holds a MFA in Interdisciplinary Studies from Simon Fraser University.

Ed Pien has exhibited work at the Draing Centre; the V&A, London; The Goethe Institute, Berlin; AGO, Toronto; Musée des Beaux Rrts and Musée d'Art Contemporain, Montreal; Songzhuang Art Centre, Beijing; and the National Art Gallery of Canada, Ottawa. He recently participated in the Sydney Biennale and "Oh Canada," at MASS MoCA. This fall Pien will be presenting a new installation at the Moscow Biennale.

Irene Loughlin is an artist and an independent curator. She is the author of numerous essays, articles, and conference proceedings on the subjects of sculpture/installation, social practice, video/performance and disability theory in relation to contemporary art.

Cindy Mochizuki est une artiste interdisciplinaire qui utilise le dessin, l'animation, le multimédia et la performance. Ces pièces abordent les sujets d'histoire et de mémoire, et travaillent à travers le vaisseau du documentaire et de l'imaginé. Ces courts métrages ont été présentés à l'écran en Hollande, Corée, à Toronto, Los Angeles et Montréal. Elle aune Maîtrise en Art, études interdisciplinaires de l'Université Simon Fraser.

Ed Pien a exposé ses oeuvres au Centre Draing; au V&A, Londres; à l'institut Goethe, Berlin; Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; Musée des beaux-arts et Musée des arts contemporains, Montréal; Centre d'arts Songzhuang, Beijing; et au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Il a récemment participé à la biennale de Sydney et était inclus dans l'exposition "Oh Canada," au MASS MoCA. Cet automne Pein présentera une nouvelle installation à la biennale de Moscou.

Irene Loughlin est une artiste et commissaire indépendante. Elle est auteure de plusieurs essais, articles et d'actes de conférences au sujet de l'installation / sculpture, des pratiques sociales, de la performance vidéo et de la théorie sur le handicap en relation aux arts contemporains.

HAMILTON ARTISTS INC

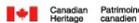
155 James Street North, Hamilton, ON L8R 2L1
905 529 3355 <http://TheInc.ca>

Public Hours Wednesday - Thursday 12 - 5, Friday 12 - 6, Saturday 12 - 5

Hamilton Artists Inc. thanks our funders as well as the Japanese Canadian Cultural Centre, Toronto Reel Asian International Film Festival and IIFT for their partnership and assistance with this project.



presented by NATIONAL BANK



10 YEARS OF ONTARIO GOVERNMENT SUPPORT OF THE ARTS
10 ANS DE SOUTIEN DE GOUVERNEMENT DE L'ONTARIO AUX ARTS

ISBN 1-894861-9-8