

CV93

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

La montée en puissance des imaginaires de la criminalistique est un phénomène observable aussi bien dans les séries télévisées que dans la littérature contemporaine. Les arts visuels ne sont pas restés étrangers à ce paradigme esthétique-légal. Il entraîne l'artiste à simuler une posture d'expert et le spectateur à retrouver sa fonction arbitrale face à l'image.

The rise to pre-eminence of forensic imaginaries is a phenomenon that can be observed in both television series and contemporary literature. The visual arts have not remained impermeable to this aesthetic-legal paradigm, in which the artist takes on the posture of expert and viewers regain their function of arbitrator of the image.



FORENSIQUE

Vincent Lavoie
Susan Schuppli
Alexis Lussier
Marianne Cloutier
Gaëlle Morel
Bénédicte Ramade

FORENSICS

—
Errol Morris
Corinne May Botz
Paul Vanouse
William E. Jones
Emmanuelle Léonard
Phil Chadwick

Hiver / Winter 2013
En kiosque jusqu'au 9 mai 2013
On newsstands May 9, 2013

Canada 12,50 \$
USA \$ 12.50
Europe 12.50 €





CIEL VARIABLE

Nº93

Une esthétique du médico-légal

Ce numéro de *Ciel variable* présente un dossier spécial de quelque cinquante pages traitant de l'appropriation par les arts visuels des questions relatives aux enjeux de la preuve médico-légale. Dirigé par Vincent Lavoie, professeur d'histoire de l'art et de photographie à l'UQAM, ce numéro s'inscrit à la suite de précédents dossiers faisant le point sur des enjeux liés à des études photographiques s'inscrivant au cœur de l'actualité de l'art contemporain. Pour mémoire, citons les dossiers : *Still Moving / Mouvement fixe* (CV67), dirigé par Cheryl Simon, professeur de cinéma à l'Université Concordia et au collège Dawson, *Art public* (CV82), sous la direction éditoriale de la revue, et *Documents de performance* (CV86), sous la direction d'Anne Bénichou, professeur d'histoire de l'art au département d'arts visuels et médiatiques de l'UQAM. D'autres dossiers similaires sont en préparation, dont un sur *Photographie et Internet*, qui sera dirigé par Suzanne Paquet, professeur d'histoire de l'art et de photographie à l'Université de Montréal. Ce numéro paraîtra à l'automne 2013.

L'univers médico-légal est omniprésent dans les séries télévisuelles, avec les différentes variantes du CSI (*Crime Scene Investigation*) dont on nous abreuve. Cet univers a de même été intégré dans de nombreux domaines de la recherche scientifique et de la production culturelle. Les arts visuels ne sont pas en reste, comme en atteste ce dossier qui réunit six auteurs analysant les enjeux de l'importation d'un paradigme de la preuve légale et scientifique dans le champ de l'art et retraçant des manifestations contemporaines. Sans surprise, les sujets de ces œuvres s'ancrent dans des cas juridiques et éthiques, et s'attachent au statut des documents servant de preuves, tout en empruntant des détours parfois surprenants : confrontation des images et des témoignages oraux dans les traitements des prisonniers à la prison d'Abu Ghraib (Errol Morris), recaptation des détails de maquettes, aux allures de maison de poupées, reconstituant des scènes de crime (Corinne May Botz), décontextualisation des archives judiciaires (Emmanuelle Léonard), recréation performative des échantillons d'ADN dans le cadre du procès d'O.J. Simpson (Paul Vanouse), scènes filmées par la police témoignant d'activités sexuelles dans des toilettes publiques (William E. Jones), comptes rendus d'erreurs judiciaires (Taryn Simon)... jusqu'à une analyse météorologique de tableaux célèbres de Tom Thomson, du Groupe des Sept (Phil Chadwick).

La forensique, ce néologisme emprunté à l'anglais, ramène donc à l'avant-plan de la culture contemporaine les enjeux probatoires et éthiques sous-jacents au statut des images et des échantillons scientifiques dans le cadre des décisions judiciaires et légales et reconvoque l'analyse de leurs limites et de leur pertinence.

À noter aussi dans ce numéro, l'excellente entrevue de l'artiste catalan et théoricien de la photographie, Joan Fontcuberta – entretien réalisé par Alexis Desgagnés – qui prend des allures de manifeste sur le devenir de la photographie à l'ère du numérique et des médias sociaux. Ce texte, qui traite de questions fondamentales quant au statut de l'image photographique et de la propriété intellectuelle, propose des prises de position radicales qui s'inscrivent à la suite de l'énoncé programmatique produit pour l'exposition *From Here On*, conjointement avec quatre autres commissaires, dans le cadre des Rencontres de la photographie d'Arles en 2011, et en éclairent les présupposés. **JACQUES DOYON**

A Forensic Aesthetic

This issue of *Ciel variable* includes a fifty-page special section on the appropriation by visual artists of questions related to forensic evidence. Organized by guest editor Vincent Lavoie, professor of art history and photography at UQAM, this issue continues in the spirit of some of our previous issues focusing on specific aspects of photographic studies at the cutting edge of contemporary photography: *Still Moving/Mouvement fixe* (CV67), edited by Cheryl Simon, professor of cinema at Concordia University and Dawson College; *Art public* (CV82), edited by the magazine's editor; and *Documents de performance* (CV86), edited by Anne Bénichou, professor of art history in the Department of Visual and Media Arts at UQAM. Similar issues are in preparation, including one on *Photography and the Internet*, organized by guest editor Suzanne Paquet, professor of art history and photography at the Université de Montréal, and planned to be released in autumn of 2013.

The world of forensics is omnipresent in television series, as exemplified by *CSI (Crime Scene Investigation)* and its various spin-offs. Forensics has made its presence felt in numerous scientific fields as well as in cultural production. The visual arts are no exception; this special section brings together six authors who analyze issues related to the importation of a paradigm of legal and scientific evidence into the field of art and outline some contemporary manifestations. It's no surprise that the artworks discussed here have subjects anchored in legal and ethical cases and examine the status of the documents that are used in evidence, while taking sometimes startling detours: a comparison of the images and oral testimonies regarding treatment of prisoners at the Abu Ghraib prison (Errol Morris); a second look at the details of dollhouse-scale dioramas that reconstruct crime scenes (Corinne May Botz); the decontextualization of legal archives (Emmanuelle Léonard); a performative re-creation of processing of DNA samples in the trial of O. J. Simpson (Paul Vanouse); scenes filmed by the police to record sexual activities in public restrooms (William E. Jones); accounts of courtroom errors (Taryn Simon); and even a meteorological analysis of famous paintings by Tom Thomson, of the Group of Seven (Phil Chadwick).

The term "forensic" thus brings to the foreground of contemporary culture the probative and ethical issues underlying the status of images and scientific samples in judicial and legal decisions and calls for a second look at the limitations of their relevance.

Also in this issue is an excellent interview by Alexis Desgagnés with the Catalan artist and photography theoretician Joan Fontcuberta – an interview that has the ring of a manifesto on the future of photography in the era of digitization and social media. This interview, which deals with fundamental questions about the status of the photographic image and intellectual property, offers radical points of view that flow from the programmatic statement produced by Fontcuberta and four other curators for the exhibition "From Here On" at the Rencontres de la photographie d'Arles in 2011, and clarifies its presuppositions. *Translated by Käthe Roth*



FORENSIQUE / FORENSICS

Ciel variable n° 93, janvier – avril 2013 / January – April 2013

ÉDITORIAL

- 03 Une esthétique du médico-légal**
A Forensic Aesthetic
Jacques Doyon

DOSSIER

Sous la direction de / Guest editor: **VINCENT LAVOIE**

- 08 Forensique, représentations et régimes de vérité**
Forensics: Representations and Regimes of Truth
Vincent Lavoie
- 21 Errol Morris**
Standard Operating Procedure
Probative Pictures
Images probantes
Susan Schuppli
- 29 Corinne May Botz**
The Nutshell Studies of Unexplained Death
Malaise dans la demeure
A Residue of Uneasiness
Alexis Lussier
- 35 Paul Vanouse**
Suspect Inversion Center
L'imaginaire de la forensique
The Imaginary of Forensics
Marianne Cloutier
- 41 William E. Jones**
Tearoom
Le procès de l'image infamante
The Trial of the Incriminating Image
Vincent Lavoie
- 47 Emmanuelle Léonard**
Homicide, détenu vs détenu,
archives du Palais de justice de la ville de Québec
Ouvrir la photographie judiciaire
Opening Up Forensic Photography
Gaëlle Morel
- 52 Phil Chadwick**
Creative Scene Investigation
Tom Thomson à l'aune de la criminalistique météorologique
Tom Thomson in the Light of Forensic Meteorology
Bénédicte Ramade

FOCUS

- 68 Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie 2012**
Jean-François Nadeau
- 76 c.1983**
Karen Henry

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 93 Ryoji Ikeda**
Julien Champagne
- 94 Melanie Gilligan**
Jan Švankmajer
Pierre Rannou
- 96 Nicolas Baier**
Sonia Pelletier
- 97 Making History**
Serge Allaire
- 98 Berenice Abbott**
John K. Grande
- 98 Larry Clark**
Eloi Desjardins
- 99 Edward Curtis**
Guy Sioui Durand
- 100 Ivan Binet**
Catherine Lebel Ouellet

LECTURES / READING

- 107 Mutations**
Carol Payne
- 108 Live Rightly, Die, Die...**
Bernard Schütze
- 109 Ouvrages à souligner /**
New and Worthy
Sonia Pelletier

PAROLES / VOICES

- 114 Joan Fontcuberta**
La photographie à l'ère des météorites
Photography in the Era of Meteorites
Alexis Desgagnés



FORENSIQUE / FORENSICS

REPRÉSENTATIONS ET RÉGIMES DE VÉRITÉ /
REPRESENTATIONS AND REGIMES OF TRUTH

Un dossier réalisé sous la direction de / Guest editor **VINCENT LAVOIE**

Depuis les années 1990, on assiste à une montée en puissance des imaginaires de la criminalistique. Ce phénomène est observable aussi bien dans la littérature contemporaine, que l'on pense aux romans de Kathy Reichs (*Déjà Dead*, 1997), elle-même anthropologue judiciaire de profession, qu'à ces séries télévisées (*Crime Scene Investigation*, 2000 ; *Forensic Files*, 2000 ; *Bones*, 2005) où l'on entretient la croyance en l'infailibilité des expertises médico-légales. Notre appétence pour les systèmes probatoires pourvoyeurs de vérités incontestables a pour emblème le mot *forensic*. Traduit en français par « forensique », ce terme est désormais accolé à l'ensemble des disciplines engagées dans un processus d'enquête criminelle : *forensic anthropology* (anthropologie judiciaire ou médico-légale), *forensic linguistic* (linguistique légale), *forensic entomology* (entomologie judiciaire), *forensic botany* (botanique judiciaire), etc. L'adjonction de ce qualificatif est révélatrice du tournant criminalistique pris par ces sciences et disciplines au cours des dernières décennies. Télévision, littérature, sciences biologiques et humaines, architecture, discours critique, on ne compte plus les domaines déclinés sous le mode de la forensique.

Cette spectacularisation de la criminalistique constitue un trait marquant de notre contemporanéité. Aussi serait-il infondé de croire que les arts visuels soient demeurés imperméables aux imaginaires probatoires associés à ce phénomène culturel. C'est à l'analyse de ce phénomène que s'attache le présent dossier. Quelles formes de visibilité prennent aujourd'hui nos croyances ? Pourquoi a-t-on toujours besoin des images pour dire vrai ? En quoi l'art contemporain requalifie-t-il les régimes de vérité soutenus par la criminalistique ? Peut-on envisager une esthétique de la forensique que les pratiques contemporaines auraient voulu critiquer, métaboliser ou subvertir ? S'il est un dénominateur commun à l'ensemble des pratiques artistiques réunies dans ce dossier, ce serait peut-être celui-ci : l'affirmation d'un paradigme esthétique-légal de l'art caractérisé par la posture d'expert, mieux de plaideur adoptée par les artistes, et par le rétablissement du spectateur dans sa fonction arbitrale vis-à-vis de l'image.

/

Since the 1990s, there has been a rise to pre-eminence of forensic imaginaries. This phenomenon can be observed in contemporary literature, as in novels by Kathy Reichs (*Déjà Dead*, 1997), herself a forensic anthropologist by profession, and in television series (*Crime Scene Investigation*, 2000; *Forensic Files*, 2000; *Bones*, 2005) that promulgate a belief in the infallibility of medico-legal expertise. Our affinity for evidentiary systems that purvey incontestable truths has as an emblem the word *forensic*. Disciplines engaged in criminal inquiries are now tagged with this term: forensic anthropology, forensic linguistics, forensic entomology, forensic botany, and so on. The addition of this qualifier is revealing of the turn to forensics that these sciences and disciplines have taken in recent decades. Television, literature, biological and human sciences, architecture, critical discourse, and countless other fields are now seen through the forensic prism.

This spectacularization of forensics is a trademark of contemporary life. So, it is unthinkable to presume that the visual arts have remained impermeable to the probative imaginaries associated with this cultural phenomenon. It is on analysis of this phenomenon that this thematic section is focused. What visual forms do our beliefs take today? Why do we always need images to say that something is true? How does contemporary art reconsider the regimes of truth that underlie forensics? Can we envisage a forensic aesthetic that contemporary practices will attempt to critique, metabolize, or subvert? If the art practices brought together in this presentation have a common denominator, it could be this: the affirmation of an aesthetic-legal paradigm of art characterized by the artist's adoption of the posture of expert – or, better, litigant – and the re-establishment of the viewer's function of arbitrator with regard to the image.

avec des essais de / with essays by

Vincent Lavoie, Susan Schuppli, Alexis Lussier, Marianne Cloutier, Gaëlle Morel, Bénédicte Ramade

et les travaux de / and works by

Errol Morris, Corinne May Botz, Paul Vanouse, William E. Jones, Emmanuelle Léonard, Phil Chadwick



Robert Nickelsberg, *The Body of Mengele*, 1985, source : Liaison, Getty Images *

Forensique, représentations et régimes de vérité

VINCENT LAVOIE

Le 6 juin 1985, la presse internationale est convoquée dans le petit cimetière d'Embu das Artes au Brésil pour témoigner d'une découverte extraordinaire. Une équipe de policiers et d'experts en médecine légale vient de procéder à l'exhumation des restes présumés du médecin nazi d'Auschwitz Josef Mengele, dont le crâne est exhibé fièrement devant micros et caméras. Une série de photographies prises à cette occasion par le reporter Robert Nickelsberg montre l'engouement de la presse pour cet événement qui, au-delà de sa dimension historique, confère à la forensique une puissance probatoire inédite. Comme l'explique Thomas Keenan et Eyal Weizman, « the Mengele investigation opened up what can now be seen as a third narrative in war crime investigations – not that of the *document* or the *witness* but rather the birth of forensic approach to understanding war crimes and crimes against humanity¹. » L'actuel prestige culturel de la forensique a partie liée avec la médiatisation de cette exhumation qui institue la figure de l'expert en le montrant faisant des gestes déictiques, s'attardant au détail de telle structure osseuse, discourant sur les

Forensics: Representations and Regimes of Truth

On 6 June 1985, the international press was invited to the small Embu das Artes cemetery in Brazil to witness an extraordinary discovery. A team of police officers and medico-legal experts had just exhumed the presumed remains of Josef Mengele, the Nazi doctor at Auschwitz. A series of photographs taken on this occasion by reporter Robert Nickelsberg show the press's infatuation with this event, which, beyond its historical dimension, conferred upon forensics an unprecedented probative power. As Thomas Keenan and Eyal Weizman explain, "The Mengele investigation opened up what can now be seen as a third narrative in war crime investigations – not that of the *document* or the *witness* but rather the birth of *forensic* approach to understanding war crimes and crimes against humanity."¹ The current cultural

signes distinctifs du spécimen. Quelques années plus tard, la spectacularisation de la forensique est consacrée avec le procès O.J. Simpson et sa retransmission télévisuelle. Que ce soit au moyen de débats entourant la contamination des preuves ADN ou de l'essayage théâtral d'un gant noir taché de sang, les interminables plaidoiries et les prestations senties des témoins ont relégué la preuve visuelle à sa portion congrue dans l'établissement de la vérité. Il est vrai que l'époque est marquée par une dévaluation des propriétés de persuasion historiquement reconnues aux images médiatiques. L'introduction à ce moment dans les rédactions des outils informatiques ébranle la crédibilité du journalisme visuel qui doit alors revoir sa déontologie à l'aulne de cette évolution technologique². L'admissibilité en preuve de la photographie numérique pose les mêmes problèmes. Les manipulations qu'elle est susceptible de subir minent sa valeur juridique croient plusieurs observateurs³. L'image n'est plus le siège de la croyance absolue; la vérité est désormais logée dans l'univers infravisible des fibres, fluides corporels, molécules et autres preuves indiciales mises au jour dans les laboratoires de la police technique et scientifique. Le sort de l'image en est-il pour autant jeté? Devant l'irréfutabilité réputée de la preuve scientifique, quel statut reconnaître à la représentation visuelle? La destitution de l'image en tant que pourvoyeuse de vérités est-elle irrévocable? Les pratiques artistiques réunies dans le présent numéro rouvrent le dossier de l'image en prenant fait et cause pour une refonte des visibilités de la preuve judiciaire. Telles des plaidoiries, ces propositions artistiques nous persuadent de la nécessité d'interroger cette spectacularisation de la criminalistique qui convoque un ensemble de considérations que l'on croyait à jamais discréditées par la critique postmoderne – la preuve, l'authenticité, l'attestation – autant de notions faisant subodorer le retour suspect des discours de la vérité.

Du genre au syndrome CSI. Les représentations culturelles contemporaines, qu'elles soient télévisuelles ou littéraires, s'intéressent particulièrement au volet scientifique de la criminalistique, notamment aux protocoles d'investigation et d'analyse que l'on décrit avec une rare minutie. Cette réalité est observable dans la littérature actuelle pensons notamment aux romans de Kathy Reichs (*Déjà Dead*, 1997), elle-même anthropologue judiciaire de profession, ou encore à ceux de Patricia Cornwell (*Body of Evidence*, 1991), de Ridley Pearson (*The Chain of Evidence*, 1995), de Thomas T. Noguchi et Arthur Lyons (*Physical Evidence*, 1991), autant d'œuvres à succès mettant en scène les exploits de cette nouvelle figure de la probité judiciaire qu'est l'expert en criminalistique. Comme le révèlent d'emblée les intitulés de ces romans, la recherche de preuves (*evidence*), surtout les plus discrètes (fibres, fluides, empreintes), sous-tend le développement narratif de ces fictions souvent inspirées de situations réelles. Plusieurs séries télévisées parmi les plus populaires (*Crime Scene Investigation*, 2000; *Forensic Files*, 2000) entretiennent pour leur part la croyance en l'infailibilité des expertises médico-légales. La rationalité scientifique y apparaît comme l'antidote absolu du doute. L'un des traits caractéristiques de ces séries télévisées est de montrer des experts émaillant leurs brillantes démonstrations de justifications et d'explications à caractère pédagogique. Outre de cautionner les savoirs à portée objective, les démonstrations des experts apparaissent aux yeux de certains spectateurs comme une forme d'enseignement

prestige of forensics is due, in part, to the media coverage of this exhumation, which established the figure of the expert by showing him making deictic gestures, dwelling on the details of the skeleton, holding forth on the distinctive marks on the specimen. A few years later, the spectacularization of forensics was sanctified during the O. J. Simpson trial, which was broadcast on television. Whether through the debates surrounding the contamination of DNA evidence or the theatrical trying on of a blood-stained black glove, the interminable lawyers' speeches and the blunt performances of the witnesses relegated the visual evidence to a supporting role in the establishment of truth. In

The art practices brought together in this issue reopen the case on the image, looking at the facts and making an argument for a recasting of the visibilities of legal evidence.

fact, at the time the historically acknowledged power of persuasion of media images was undergoing a devaluation. The introduction of computerized tools into the editorial process was raising doubts about the credibility of visual journalism, and its code of ethics had to be reviewed in light of this technological evolution.² The admissibility of digital photographs as evidence posed a similar problem. Because they could be manipulated, their legal value was undermined in the view of a number of observers.³

The image is no longer the seat of absolute belief; the truth is now lodged in the infravisible universe of fibres, body fluids, molecules, and other indicial evidence uncovered in police technical and scientific laboratories. And yet, is the fate of the image sealed? Given the apparent irrefutability of scientific evidence, what status can be claimed for visual representation? Is the impeachment of the image as purveyor of truths irrevocable? The art practices brought together in this issue reopen the case on the image, looking at the facts and making an argument for a recasting of the visibilities of legal evidence. Like a legal argument, these works persuade us of the need to challenge this spectacularization of forensics, which summons up a group of considerations that we might have thought forever discredited by postmodern critique: evidence, authenticity, testimony – all notions that make us sniff out the suspect return of discourses of truth.

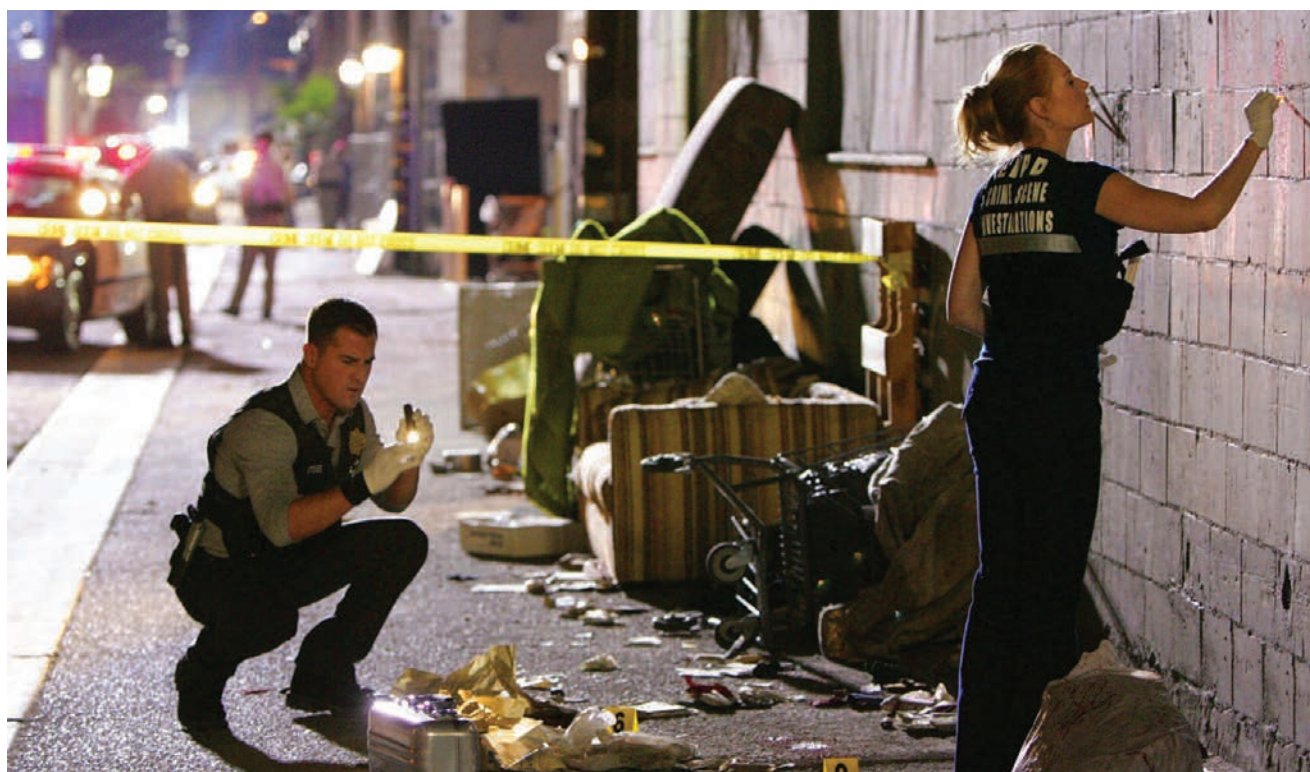
From Genre to CSI Syndrome. Contemporary cultural representations, whether televised or literary, are focused particularly on the scientific aspect of forensics, notably investigation and analysis protocols, which are described at a rare level of detail. This reality is observable in current literature – for instance, the novels by Kathy Reichs (*Déjà Dead*, 1997), herself a forensic anthropologist by profession, Patricia Cornwell (*Body of Evidence*, 1991), Ridley Pearson (*The Chain of Evidence*, 1995), and Thomas T. Noguchi and Arthur Lyons (*Physical Evidence*, 1991), all bestsellers featuring the exploits of the new figure of legal probity: the forensics expert. As the very titles of these novels reveal, the search for evidence, especially the most subtle (fibres, fluids, fingerprints), underlies the plots of these stories, many of which are inspired by real situations. A number of very popular television series (*Crime Scene Investigation*, première 2000; *Forensic Files*, première 2000) also convey a belief in the infallibility of medico-legal expertise. In these programs,

digne de confiance. Leur rhétorique tend invariablement à prouver l'irréfutabilité des conclusions. Plusieurs juristes s'interrogent aujourd'hui sur les possibles incidences de ces émissions sur le fonctionnement de la justice. Certains voient dans la survalorisation médiatique de la preuve scientifique une dévaluation juridique de la preuve dite circonstancielle⁴. La rhétorique, pierre angulaire de la plaidoirie, céderait ainsi le pas à l'implacable pouvoir d'attestation de la preuve scientifique. On constate en effet que lors d'un procès, les jurés sont plus enclins à condamner ou à acquitter un accusé si des preuves scientifiques de son innocence ou de sa culpabilité sont apportées. De plus en plus, les parties impliquées dans une cause demandent que les éléments de preuve présentés en cour soient validés par des experts. Des procureurs se plaignent que des jurys acquittent des accusés en l'absence de toute preuve scientifique. Tels sont les effets du syndrome « CSI », une forme d'affection sociale sur laquelle on a beaucoup écrit ces dernières années⁵.

Forensic, forensique. Notre appétence pour les systèmes probatoires pourvoyeurs de vérités incontestables a pour emblème le mot *forensic*. Traduit en français par « forensique »⁶, ce terme est désormais accolé aux disciplines engagées dans un processus d'enquête criminelle : *forensic anthropology* (anthropologie judiciaire ou médico-légale), *forensic linguistic* (linguistique légale), *forensic entomology* (entomologie judiciaire), *forensic botany* (botanique judiciaire), etc. L'adjonction de ce qualificatif est révélatrice du tournant criminalistique pris par ces sciences et disciplines au cours des dernières décennies. C'est ainsi que l'anthropologie judiciaire, pour prendre un exemple popularisé par la série télévisée *Bones* (2005), renvoie aux applications

scientific rationality is offered as the absolute antidote to doubt. They prominently feature experts who dispense brilliant demonstrations of pedagogy-tinged justifications and explanations. In addition to standing in for objective knowledge, the experts' demonstrations appear, to some, a form of teaching worthy of trust. Their rhetoric tends invariably to prove the irrefutability of the conclusions. A number of jurists are now challenging the possible impact of these television programs on the functioning of justice. Some see in the media over-coverage of scientific evidence a devaluation of "circumstantial" evidence in the courtroom.⁴ Rhetoric, the cornerstone of legal argument, seems to give way to the implacable testimonial power of scientific evidence. In effect, it has been observed that during trials, juries are more inclined to convict or acquit defendants if scientific evidence of their guilt or innocence is presented. More and more, the parties involved in trials demand that evidence presented in court be verified by experts. Lawyers complain that juries acquit defendants in the absence of any scientific evidence. These are the effects of "CSI syndrome," a form of social ailment about which much has been written in recent years.⁵

"Forensic." Our affinity for evidentiary systems that purvey incontestable truths has as an emblem the word *forensic*.⁶ Disciplines engaged in criminal inquiries are now tagged with this term: forensic anthropology, forensic linguistics, forensic entomology, forensic botany, and so on. The addition of this qualifier is revealing of the turn to forensics that these sciences and disciplines have taken in recent decades. For instance, forensic anthropology, to take an example popularized by the television series *Bones* (premiered 2005), refers to the legal applications of this discipline in the human sciences. Using the methods of



Série télévisée / TV series *Les Experts / CSI (Crime Scene Investigation)* – Las Vegas, épisode 10.06 : *Death & the Maiden*, 2009, photo : Sonja Flemming / CBS. © CBS BROADCASTING INC.

juridiques de cette science humaine. Employant les méthodes de l'anthropologie biologique, celle-ci vise à déterminer, par l'étude des ossements humains, l'identité, le sexe, la taille et l'origine ethnique d'un sujet. Les os sont assimilés par l'anthropologue judiciaire à une sorte de texte qu'il lui incombe d'interpréter. Comme le résume parfaitement cette phrase de l'anthropologue Clyde Snow à qui fut demandé d'identifier les ossements du criminel de guerre Josef Mengele mort au Brésil en 1979 : « Bones make great witnesses, they speak softly but they never forget and they never lie...⁷ ».

La linguistique légale a trait pour sa part à l'analyse d'actes de langage (interrogatoires, témoignages), à la recherche de signes de plagiat, à l'authentification d'écrits. Le linguiste invité à se prononcer dans un cadre juridique aura notamment pour mandat d'expertiser des déclarations écrites ou orales à l'aide d'analyse d'indices discursifs de divers ordres (phonétiques, sémantiques, etc.)⁸. Déterminer l'heure ou la date d'un décès au moyen de l'examen de larves et d'insectes trouvés, soit à proximité, soit sur le cadavre lui-même, est le rôle de l'entomologiste judiciaire. Une analyse toxicologique de la composition biologique des larves pourra de plus révéler des traces de poison ou de drogue. Il appartiendra en revanche au botaniste judiciaire d'identifier les spores retrouvées sur le corps ou les vêtements d'une victime et de conclure à la provenance de celles-ci par rapport au lieu de la découverte du cadavre. On le constate à ces quelques exemples, les applications criminalistiques des sciences biologiques et humaines traduisent la forte opérativité probatoire de la forensique. Celle-ci n'est cependant aucunement exclusive aux seuls domaines scientifiques. Des initiatives aux accents plus culturalistes et politiques font aussi appel à la forensique pour appuyer des interventions sociales et juridiques touchant les droits humains et internationaux. Tel est le mandat du projet *Forensic Architecture* dirigé par Eyal Weizman du Centre for Research Architecture de la Goldsmiths University of London : « *Forensic Architecture* refers to the presentation of spatial analysis within contemporary legal and political forums.

L'image n'est plus le siège de la croyance absolue; la vérité est désormais logée dans l'univers infravisible des fibres, fluides corporels, molécules et autres preuves indiciales mises au jour dans les laboratoires de la police technique et scientifique.

The project undertakes research that maps, images, and models sites of violence within the framework of international humanitarian law and human rights. Through its public activities it also situates forensic architecture within broader historical and theoretical contexts⁹. » Les méthodes de recherche de la « forensic architecture » sont les suivantes : missions conduites sur des sites politiquement sensibles (Libye, Gaza, Guatemala, Pakistan, etc.), relevés effectués au moyen de technologies de surveillance – imagerie satellite, données GPS, radar à pénétration de sol –, collectes d'imageries médiatiques alternatives (téléphonie portable, journalisme citoyen), interviews de témoins. Destinées à recueillir des informations, ces recherches procèdent de l'enquête de terrain (*field*). Ces travaux d'investigation



Fujifilm, CCTV (vidéo surveillance en circuit fermé / closed-circuit television), sac pour pièces à conviction / evidence bag

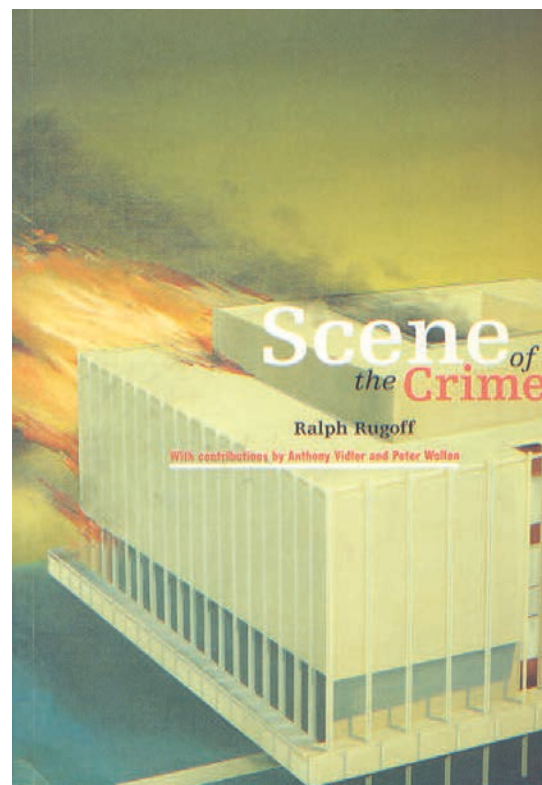
biological anthropology, forensic anthropologists seek to determine, by studying human bones, the identity, sex, size, and ethnic origin of a subject. They see bones as a sort of text that they are expected to interpret. Anthropologist Clyde Snow summed it up perfectly, when he was asked to identify the bones of war criminal Josef Mengele, who died in Brazil in 1979, by saying, "Bones make great witnesses, they speak softly but they never forget and they never lie."⁷

Forensic linguistics involves the analysis of speech acts (interrogations, testimonies) to find signs of plagiarism and authenticate writings. A linguist invited to give an opinion in a legal context will usually be mandated to assess written or oral statements using discursive analytic clues of various types (phonetic, semantic, and so on).⁸ Determining the time or date of a death through the examination of larvae and insects found near or on the cadaver is the role of the forensic entomologist. A toxicological analysis of the biological composition of larvae may, in addition, reveal traces of poison or drugs. It is up to the forensic botanist to identify spores discovered on a victim's body or clothing and ascertain their provenance in relation to the site where the body is discovered. As we can see from these few examples, the forensic applications of biological and human sciences convey the strong probative operativity of forensics. But forensics is by no means the exclusive preserve of scientific disciplines. Initiatives with a more culturalist and political flavour also use forensics to support social and legal interventions affecting human and international rights. Such is the mandate of the *Forensic Architecture* project directed by Eyal Weizman of the Centre for Research Architecture at Goldsmiths, University of London: "*Forensic Architecture* refers to the presentation of spatial analysis within contemporary legal and political forums. The project undertakes research that maps, images, and models sites of violence within the framework of international humanitarian law and human rights. Through its public activities it also situates forensic architecture within broader historical and theoretical contexts."⁹ The research methods of *Forensic Architecture* are the following: conducting missions in politically sensitive locations (Libya, Gaza, Guatemala, Pakistan, and other places), making surveys using surveillance technologies

sont par ailleurs indissociables de l'organisation de discussions publiques (forum) prenant la forme de séminaires, de congrès, de publications ou d'expositions. La dimension publique de ces activités ravive le sens premier rattaché au terme forensique. Du latin *forensis*, qui signifie « place publique, forum », la forensique a partie liée avec l'idée de plaidoirie que l'on définit comme un acte d'énonciation de faits à l'attention d'une audience. Ayant pour but de persuader et de convaincre, la plaidoirie procède de la rhétorique au sens aristotélicien du terme. D'où l'importance, s'agissant du genre oratoire dit judiciaire, de la démonstration : « il faut, pour mettre en évidence le point controversé [dans un litige], en apporter la démonstration », dit Aristote dans le troisième livre de sa *Rhétorique*¹⁰.

On ne saurait par conséquent réduire la forensique à une simple technique d'établissement de preuves. Plus qu'un procédé, la forensique est un processus discursif dont les prétentions à la vérité sont sujettes à caution. Or la dimension rhétorique historiquement rattachée à la forensique semble avoir été oubliée par la criminalistique qui lui reconnaît désormais une fonction avant tout pragmatique. Les interprétations culturelles, architecturales et plus particulièrement artistiques de la forensique rappellent à la mémoire ce fondement en insistant notamment sur les potentialités imaginaires des systèmes probatoires.

Vers une esthétique forensique. Le discours critique sur les arts visuels n'est pas en reste puisque là encore la terminologie criminalistique impose ses perspectives interprétatives. Un exemple probant de cette nouvelle prééminence des imaginaires de la forensique dans la critique et la théorie de l'art est fourni par l'exposition *Scene of the Crime* organisée par Ralph Rugoff et présentée en 1997 à l'Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center de Los Angeles. Cette exposition retrace les évolutions de l'art de la côte ouest américaine depuis les années 1960 mais en soumettant celles-ci au prisme d'une lecture empreinte des méthodes de la forensique. La proposition du commissaire consiste tout d'abord à rappeler que l'art conceptuel et postminimaliste procèdent d'une conception indiciale de l'œuvre caractérisée par la production de traces, de restes et d'indices, plutôt que d'objets achevés destinés à la seule appréciation visuelle. Cette conception tend à assimiler les œuvres – entre autres celles d'Ed Ruscha, de Barry Le Va, de Vija Celmins ou encore de George Stone et d'Abigail Lane pour les plus récentes d'entre elles – à des énigmes sujettes à élucidation. La réception esthétique devient alors comparable à une activité d'investigation dans la mesure où les œuvres en question s'apparentent à des situations soumises aux raisonnements adductifs du spectateur. « The viewers, explique Rugoff, could no longer be mere viewers but had to function like detectives or forensic technicians, attempting to reconstruct the activities and ambiguous motivations congealed in physical artifacts. And, as at a crime scene, one encountered a diffuse field of clues rather than a coherent organized subject¹¹. » La reconstitution du geste artistique par le spectateur même est ainsi partie prenante d'une proposition artistique qui se présente sous la forme métaphorique d'une scène de crime. Cette position active du spectateur est notamment convoquée dans *Royal Road Test* (1967) d'Ed Ruscha, une documentation photographique des restes d'une machine à écrire de marque Royal jetée sur la route 66 à 17 h 07 depuis une Buick Le Sabre 1963. Autant l'énoncé des coordonnées spatiotemporelles est capital à la qualification de ce geste



Ralph Rugoff, *Scene of the Crime* (Cambridge: MIT Press, 1997)

– satellite imagery, GPS data, ground-penetrating radar – collecting images from alternative media (cellular phones, citizen journalism), and interviews with witnesses. Then a field study is conducted to gather information. These investigations are, furthermore, indissociable from the organization of forums for public discussion in the form of seminars, congresses, publications, and exhibitions. The public dimension of these activities revives the primary meaning of the term “forensic.” From the Latin *forensis*, which means “public square, forum,” forensics is in part linked to the idea of legal argument, which is defined as a statement of facts for a court hearing. With the goal of persuading and convincing, legal argument proceeds from the Aristotelian concept of rhetoric – whence the importance, in the genre of “legal” oratory, of demonstration: “To highlight the controversial point [in a dispute], one must perform a demonstration,” wrote Aristotle in the third book of his *Rhetoric*.¹⁰

As a consequence, forensics cannot be reduced simply to a technique that establishes evidence. More than a procedure, forensics is a discursive process whose claims to the truth must be taken with a grain of salt. Yet the rhetorical dimension historically attached to forensics seems to have been forgotten by contemporary forensics, which assigns it a function that is, above all, pragmatic. The cultural, architectural, and, especially, artistic interpretations of forensics bring to mind this fundament by stressing the imaginary potentialities of probative systems.

Toward a Forensic Aesthetics. The critical discourse on the visual arts is not to be outdone, because here again forensics terminology imposes its interpretive perspectives. A conclusive example of this new pre-eminence of forensics imaginaries in art criticism and theory is supplied

artistique, autant il lui confère le caractère d'un constat juridique. Ruscha exploite sciemment ce registre par la réalisation d'images photographiques radicalement constatives et dont les légendes accusent, s'il le fallait davantage, la fonction catégoriquement documentaire des imageries forensiques : « Point of Impact », « Illustrations showing distance wreckage traveled ». À propos de cette œuvre, ainsi que de toutes celles réunies dans l'exposition *Scene of the Crime*, Rugoff n'hésite pas à parler d'esthétique forensique (*forensic aesthetic*). Son ambition n'est aucunement de les regrouper sous un label unique, et encore moins de les subordonner à une norme commune. L'intention déclarée consiste plutôt à réhabiliter les facultés spéculatives du spectateur, en identifiant celui-ci à un technicien de scène de crime, à un anthropologue judiciaire, à un détective, en somme à un expert. Nul doute que la relecture criminalistique de l'art conceptuel et la requalification du spectateur en expert ont partie liée avec la montée en puissance du paradigme de la forensique dans les années 1990.

The Innocents. Les travaux de Taryn Simon, principalement ceux de la série *The Innocents* (2002), sont emblématiques de la prise en compte par l'art contemporain des principes probatoires de la forensique. À l'été 2000, Taryn Simon, en marge d'une commande réalisée pour le *New York Times*, décide de photographier des personnes injustement condamnées à de très lourdes peines d'emprisonnement. Ce moment marque pour l'artiste américaine le premier jalon d'un projet artistique interrogeant les fonctions de l'image et du témoignage visuel dans le système judiciaire. Tous les sujets photographiés par Simon ont été inculpés par suite d'erreurs d'identification commises par des victimes d'actes criminels. Tous l'ont été en raison d'une correspondance erronée entre un individu et un portrait robot ou d'identification, ou encore à cause de la mémoire visuelle lacunaire d'un témoin ou d'une victime¹². La remise en cause de la valeur de la « preuve » visuelle dans le processus d'inculpation du sujet est centrale au propos de Simon. Pour beaucoup d'individus photographiés par l'artiste, ce sont des analyses d'ADN menées à l'issue d'âpres batailles juridiques qui ont permis de les disculper. Non seulement les images produites et administrées par l'appareil de justice pervertissent-elles le processus d'identification, mais elles deviennent, sous le regard de la victime et des forces de l'ordre, les catalyseurs des accusations les plus injustes. Il faudra sonder l'infravisible au moyen des instruments de la forensique pour que ces personnes obtiennent enfin réparation.

The Innocents de Simon met en corrélation deux régimes de preuve difficilement conciliables : celui reposant sur la parole et la mémoire de la victime d'une part, celui fourni par la technoscience d'autre part. Le témoignage oculaire, en tant que « dispositif oral de reconstitution des circonstances passées »¹³, présente une fiabilité toute relative. Comme le rapporte Renaud Dulong, les psychologues ont démontré la faible aptitude des individus à restituer avec précision les détails d'une situation vécue, surtout lorsqu'elle s'est avérée traumatisante pour eux. On a en effet constaté qu'une agression physique par exemple rendait partiellement inopérantes les facultés cognitives responsables du stockage mnésique de la représentation des événements. Ce constat a entraîné une forme de dévaluation des témoignages oculaires au profit d'une survalorisation de la preuve

by the exhibition "Scene of the Crime," organized by Ralph Rugoff and presented at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center in Los Angeles in 1997. This exhibition traces the evolution of art on the American west coast since the 1960s, through the prism of an interpretation imbued with forensics methods. Rugoff's proposal consists mainly of reminding viewers that conceptual and post-minimalist arts proceeds from an indexical conception of the artwork characterized by the production of traces, remains, and clues rather than of completed objects designed for visual appreciation alone. This conception tends to liken artworks – those by, among others, Ed Ruscha, Barry Le Va, Vija Celmins, and George Stone and Abigail Lane, to name the most recent ones – to enigmas subject to elucidation. The aesthetic reception thus becomes comparable to an investigation insofar as the artworks in question resemble situations subjected to the viewer's adductive reasoning. "The viewers," explains Rugoff, "could no longer be mere viewers but had to function like detectives or forensic technicians, attempting to reconstruct the activities and ambiguous motivations congealed in physical artifacts. And, as at a crime scene, one encountered a diffuse field of clues rather than a coherent organized subject."¹¹ By re-enacting the artistic action, the viewer is thus a stakeholder in an artistic project presented in the metaphoric form of a crime scene. This active position of the viewer is summoned notably in Ed Ruscha's *Royal Road Test* (1967), which consists of photographic documentation of the remains of a Royal typewriter thrown onto Route 66 from a 1963 Buick Le Sabre at 5:07 p.m. As much as the statement of the spatio-temporal coordinates is essential to the qualification of this artistic action, it is essential because it confers upon it the nature of a legal occurrence report. Ruscha deliberately exploits this register with the production of radically constative photographs whose legends attest, if more testimony is needed, to the categorically documentary function of forensic images: "Point of Impact," "Illustrations showing distance wreckage traveled." Rugoff does not hesitate to speak in terms of a forensic aesthetic with regard to this work, as well as all of the images brought together for "Scene of the Crime." His intention is not at all to group them under a single label or, even less, to subordinate them to a common standard. Rather, he wants to rehabilitate the viewer's speculative faculties, by identifying the viewer as a crime-scene technician, a forensic anthropologist, a detective – in short, an expert. There's no doubt that the forensic reinterpretation of conceptual art and the viewer's requalification as an expert are linked in part with the rise to pre-eminence of the forensic paradigm in the 1990s.

The Innocents. American artist Taryn Simon's works, especially those in the series *The Innocents* (2002), are emblematic of how a contemporary artist incorporates the probative principles of forensics. In the summer of 2000, as she was executing a commission for *New York Times*, Simon decided to photograph people wrongfully sentenced to very long prison terms. This marked the first stage of Simon's art project investigating the functions of the image and of visual testimony in the legal system. All of the subjects photographed by Simon were charged due to identification errors made by the victims of criminal acts: an erroneous correspondence between an individual and a composite sketch or identification, or a witness's or victim's faulty memory.¹² A reconsideration of the value of visual "evidence" used in the process of charging the subject is central to Simon's intention. Many of the individuals photographed

indicielle (ADN, traces diverses, etc.) recueillie par la police technique et scientifique. Face à cette montée en puissance de la preuve matérielle, Dulong a raison d'exprimer la crainte de voir récuser les témoins historiques vivants et invalider les certifications personnelles pourtant indispensables à l'établissement du discours public. La proposition de Simon ne consiste pas à opposer deux systèmes probatoires : l'un, faillible, reposant sur les pouvoirs rhétoriques de l'image et du témoignage, l'autre, incontestable, appuyé sur la rigueur des protocoles scientifiques et techniques. Son œuvre ne procède aucunement à une apologie de la criminalistique, pas plus d'ailleurs qu'elle ne verse dans une critique idéologique des usages judiciaires de l'image. Le propos est tout autre. Aussi, la place qu'elle accorde à la parole des innocents dans le cadre de son projet – que ce soit sous la forme de récits filmés ou de légendes augmentées – atteste de la valeur toujours opératoire de la forme testimoniale. *The Innocents* redonne un caractère audible à la parole tue des victimes d'erreurs judiciaires.

L'image photographique ou graphique étant en cause dans le processus d'inculpation, l'œuvre de Simon vise également à restituer aux innocents le pouvoir d'administrer la représentation visuelle de leur propre préjudice. Simon a demandé à ces personnes de choisir le lieu où elle allait les photographier, un lieu significatif au regard de l'injustice qu'elles ont subie : site de leur arrestation, endroit où s'est produit le crime, quartier où elles se trouvaient au moment des faits, etc. En revisitant ces lieux, les marquant du sceau de leur innocence enfin reconnue, ces hommes se trouvent à procéder à une forme de reconstitution des circonstances à l'origine de leur drame. Dans le domaine judiciaire, la reconstitution correspond à l'acte légal visant à reproduire l'ensemble des gestes commis au moment de la perpétration d'un crime. La reconstitution judiciaire permet de visualiser le déroulement des événements, de vérifier des hypothèses, d'infirmer ou de confirmer des témoignages ou de mettre en évidence des impossibilités techniques et matérielles. La reconstitution est une illustration en ce qu'elle confère une dimension tangible et intelligible à des événements passés. Or, comme toute illustration, le procédé comporte une part d'invention attribuable aussi bien à son exécution – par exemple, la performance des protagonistes du drame (criminels, policiers, témoins, éventuellement les victimes), ou à tout le moins des figurants mandatés par la justice, le jour de la reconstitution – qu'à son instrumentalisation future par la défense ou l'accusation lors d'un procès. La dimension illustrative et rhétorique de la reconstitution vaut parfois à celle-ci quelques critiques de la part des spécialistes de la criminalistique qui tiennent à établir une nette distinction entre reconstitution (*re-enactment*) et reconstruction. Le criminaliste William Jerry Chisum, auteur d'un ouvrage décisif consacré à la reconstruction judiciaire, définit cette pratique comme une méthode scientifique faisant appel à des savoirs spécialisés (anthropologie, entomologie, médecine légale, biotechnologie, etc.) dans le but de déterminer les actions et les événements entourant la perpétration d'un crime¹⁴. Les déclarations de témoins, les confessions d'un suspect, les témoignages des victimes, l'examen des indices et pièces à conviction, les résultats d'analyses toxicologiques, les autopsies fournissent la matière première aux reconstructions de crimes. Celles-ci procèdent de la synthèse d'expertises diverses qui, prises isolément, ne sauraient brosser le portrait global d'un crime.

by Simon were exonerated through DNA analyses conducted following legal battles. Not only do the images produced and administered by the apparatus of justice pervert the process of identification, but they become, under the gaze of victims and police forces, catalysts for the most unjust criminal indictments. It took probing of the infravisible with forensic instruments for these people finally to obtain reparation. Simon's *The Innocents* correlates two systems of evidence that are difficult to reconcile: on the one hand, the system based on speech and the victim's memory; on the other hand, the system built by technoscience. Eyewitness testimony, as "an oral testimonial aid for reconstruction of past circumstances,"¹³ offers very limited reliability. As Renaud Dulong reports, psychologists have demonstrated the low aptitude of individuals to accurately reconstruct the details of a situation experienced, especially when it was traumatic. It has been observed that a physical assault, for example, renders partially inoperative the cognitive faculties responsible for mnemonic storage of the representation of events. This observation has led to a form of devaluation of eyewitness testimony and concomitant over-valuing of indicial evidence (DNA, various types of trace evidence, and so on) gathered by technical and scientific police officers. Given the rise to pre-eminence of material evidence, Dulong is right to express the fear of seeing historical live witnesses impeached and personal certifications, which are in fact indispensable to the establishment of the public discourse, invalidated. Simon does not propose to set two probative systems – one, fallible, based on the rhetorical powers of the image and testimony; the other, incontestable, supported by the rigour of scientific and technical rigour – in opposition.

Contemporary cultural representations, whether televised or literary, are focused particularly on the scientific aspect of forensics, notably investigation and analysis protocols, which are described at a rare level of detail.

Nor does she offer an apologia for forensics or turn to an ideological critique of forensic uses of the image. Her intention is completely different. Thus, the position that she accords to the speech of innocents in the framework of her project – whether in the form of filmed accounts or of extensive legends – attests to the still-operative value of the testimonial form. *The Innocents* brings audibility back to the stifled speech of victims of legal errors.

As the photographic or graphic image is called into question in the charging process, Simon's work also aims to return to the innocent the power to administer the visual representation of the damage done to them. Simon asked these men to choose the place where they would be photographed – a place significant in terms of the injustice that they suffered: the site of their arrest, the location where the crime occurred, the area where they were when the crime occurred, or a similar place. By revisiting these sites, marking them with the seal of their finally acknowledged innocence, these men find themselves, in a way, re-enacting the circumstances behind their personal tragedy. In the legal sphere, a re-enactment is a legal act aiming to reproduce all of the acts committed during the perpetration of a crime. The legal re-enactment shows how the events unfolded, verifies hypotheses, contradicts or



Edward Ruscha, Patrick Blackwell, Mason Williams, *Royal Road Test*, (détail / detail), 1967,
© Ed Ruscha and Mason Williams, permission de / courtesy of Gagosian Gallery

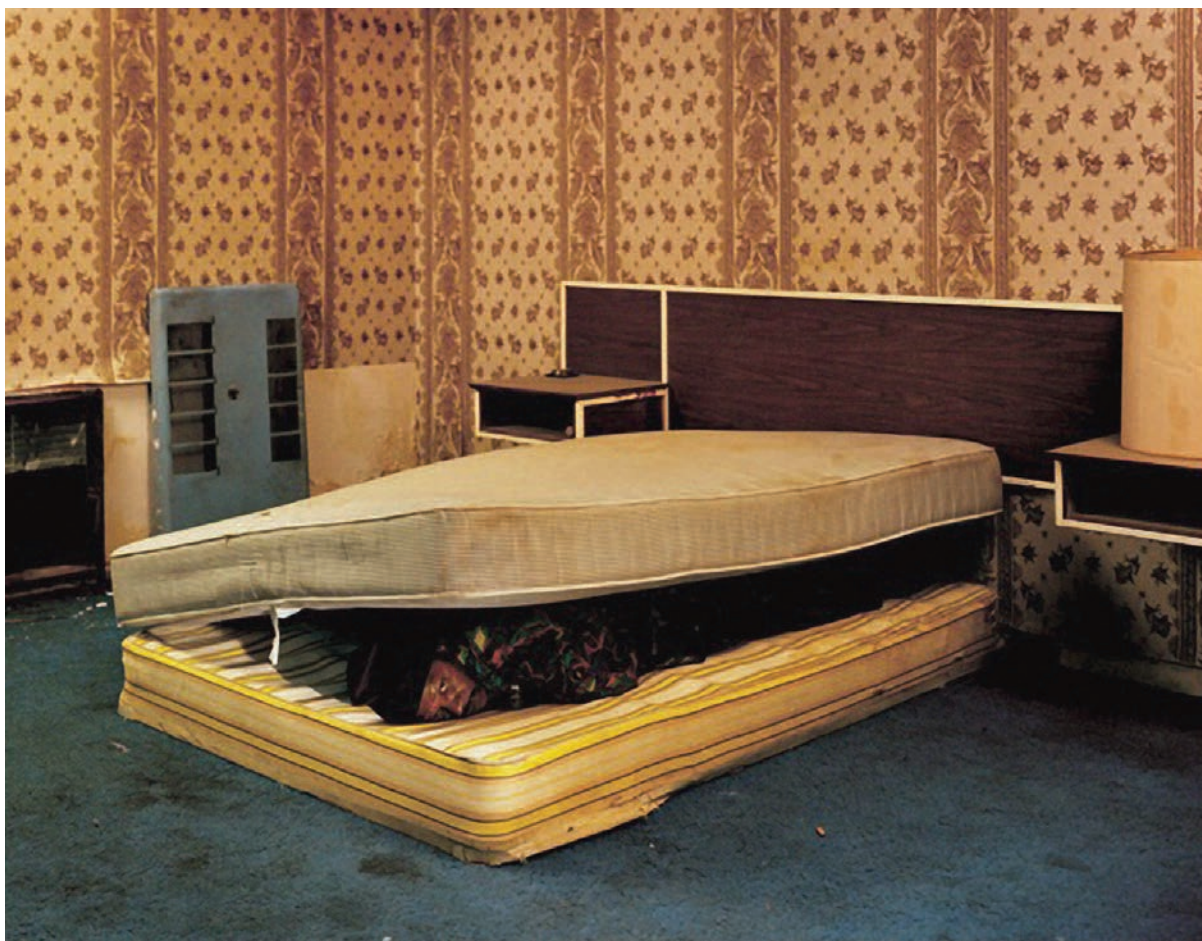
À la différence de la reconstruction, la reconstitution est, selon Chisum, dépourvue de fondement scientifique. Le criminaliste la définit comme un procédé où des participants sont appelés à mimer une action relative à un événement ou à une série d'événements. La reconstitution constitue un complément à un travail de reconstruction qu'un jury par exemple trouverait trop technique ou insuffisamment explicite. Ayant pour but de présenter les conditions de vraisemblance d'une situation donnée, elle remplit une fonction illustrative. Cela lui confère selon Chisum une dimension subjective susceptible d'induire en erreur les membres d'un jury¹⁵. La reconstitution étant une illustration, il convient de se montrer circonspect devant les représentations performées ou visuelles reproduisant les circonstances d'un crime, estime le criminaliste. Or le caractère subjectif inhérent à la reconstitution est exacerbé dans l'œuvre de Simon où les hommes, loin de se conformer à quelque protocole juridique, décident des formes de leur dramaturgie : Troy Webb debout, en costume, dans le boisé où s'est déroulé l'agression ; Tim Durham assis, carabine à la main, au beau milieu d'un champ de tir, lieu de l'alibi ; Clyde Charles appuyé sur le coffre de sa voiture, aux abords d'un pénitencier où il fut incarcéré pendant 17 ans et où se trouve désormais son frère Mario, auteur reconnu du crime ; Ronald Cotton, sur la rive sablonneuse d'un petit ruisseau, tenant par l'épaule Jennifer Thomson, victime du viol pour lequel Cotton a été injustement condamné. Sauf exception, tous regardent l'appareil photographique, comme s'ils s'adressaient à l'œil accusateur du système judiciaire jadis rivé sur eux. Les photographies résultant de ce rituel attestent de la reprise en mains par le sujet même du procès de sa propre figuration. *The Innocents* restaure l'intégrité morale du sujet en même temps qu'elle réhabilite le pouvoir testimonial de l'image, cela en resituant celle-ci au centre des débats sur les figurations contemporaines de la culpabilité et de l'innocence.

Registres d'expertise. L'exemple-matrice de Taryn Simon permet de montrer combien les images demeurent les épicentres de questionnements fondamentaux touchant les croyances et les régimes de vérité. Pour emblématique qu'il soit, le projet *The Innocents* rejoint toutefois les préoccupations de plusieurs artistes contemporains. C'est ainsi qu'Emmanuelle Léonard (*Homicide, détenu vs détenu, archives du palais de justice de la Ville de Québec*, 2010), comme l'explique Gaëlle Morel dans ce dossier, confère une visibilité à des images normalement confinées à la seule sphère de l'administration judiciaire. La transposition dans le domaine public de ces images confidentielles prend la forme d'une relecture des protocoles photographiques de l'investigation judiciaire, que ce soit par un accrochage systématique empruntant aux paramètres conceptuels de la grille, par la substitution du noir et blanc à la couleur originale des images policières, par la sous-traction des directives présidant à la production de ces photographies d'archives. La valeur probatoire des images policières est également centrale à la proposition de William E. Jones qui, avec *Tea Room* (1962/2007), un film trouvé montrant les activités sexuelles clandestines d'hommes qui se sont déroulées à l'été 1962 en Ohio dans des toilettes publiques, interroge le statut de l'image infamante. Réalisé pour le compte du FBI, ce document filmique visait à apporter la preuve d'actes de sodomie, un geste alors passible d'une peine d'emprisonnement minimale de un an. Les fonctions délatrices de l'image fondent le propos de l'article que je consacre à la proposition de Jones.

confirms the testimony, or highlights technical and material impossibilities. It is an illustration in that it confers a tangible and intelligible dimension on past events. Yet, like any illustration, the procedure involves a share of invention, attributable to both its execution – for example, the performance of the protagonists in the drama (criminals, police officers, witnesses, and eventually the victims) or, at least, the stand-ins mandated by the judge on the day of the re-enactment – and its future instrumentalization by the defence or the prosecution during a trial. The illustrative and rhetorical dimension of the re-enactment has been the topic of some criticism by forensics experts, who want to establish a clear distinction between re-enactment and reconstruction. Criminalist William Jerry Chisum, author of an authoritative book on courtroom reconstructions, defines reconstruction as a scientific method that calls upon specialized knowledge (anthropology, entomology, forensic medicine, biotechnology, and so on) with the goal of determining the actions and events surrounding the perpetration of a crime.¹⁴ The witnesses' statements, a suspect's confessions, the victims' testimonies, the examination of clues and incriminating evidence, the results of toxicology analyses, and autopsies supply the raw material for reconstructions, which proceed from the synthesis of various areas of expertise that, in isolation, would not be able to paint an overall picture of a crime.

Unlike reconstruction, re-enactment is, in Chisum's view, devoid of scientific foundation. He defines it as a procedure in which the participants are called upon to mimic an action related to an event or a series of events. It serves as a complement to a reconstruction that a jury might, for example, find too technical or insufficiently explicit. Its goal being to present the likely conditions of a given situation, it fulfils an illustrative function. This gives it, Chisum feels, a subjective dimension likely to lead jury members astray.¹⁵ Because the re-enactment is an illustration, caution should be exercised with regard to the performed or visual representations reproducing the circumstances of a crime, according to Chisum. Yet the subjective nature inherent to re-enactment is exacerbated in Simon's work. Far from conforming with any legal protocol, the men decide on the forms of their enactment: Troy Webb, dressed in a suit, stands in the woods where the assault took place; Tim Durham sits, holding a rifle, in the middle of a firing range, the site of the alibi; Clyde Charles leans on the hood of his car outside a prison where he was incarcerated for seventeen years and where his brother Mario, convicted of the crime, now resides; Ronald Cotton stands on the sandy bank of a stream, his arm around the shoulder of Jennifer Thomson, the victim of the rape for which Cotton was unjustly convicted. Without exception, the men look at the camera as if they are looking straight into the accusing eye of the legal system that had once been riveted on them. The photographs resulting from this ritual attest to the subject's retaking control of the proceedings of his own figuration. *The Innocents* restores the subject's moral integrity at the same time as it rehabilitates the testimonial power of the image, by returning it to the core of debates over contemporary figurations of guilt and innocence.

Registers of Expertise. Simon's example-matrix shows the extent to which images remain at the epicentre of fundamental questions involving beliefs and truth systems. As emblematic as it is, *The Innocents* nevertheless intersects with the concerns of a number of contemporary



Taryn Simon, LARRY MAYES, de la série / from the series *The Innocents*, épreuve chromogénique / c-print, 122 x 152 cm, © Taryn Simon, permission de / courtesy of Gagosian Gallery

Scène de l'arrestation, The Royal Inn, à Gary, en Indiana, La police a trouvé Mayes caché sous un matelas dans cette pièce, Il a purgé 18,5 ans de sa peine de 80 ans / The Royal Inn, Gary, Indiana, Police found Mayes hiding beneath a mattress in this room, Served 18.5 years of an 80-year sentence



Taryn Simon, *TIM DURHAM*, de la série / from the series *The Innocents*, épreuve chromogénique / c-print, 122 x 152 cm, © Taryn Simon, permission de / courtesy of Gagolian Gallery

Tir au pigeon d'argile à Tulsa, Oklahoma, 11 témoins ont déclaré avoir vu Durham à une compétition de tir au pigeon d'argile au moment du crime, Durham a purgé 3,5 années de sa peine de 3,220 ans / Skeet shooting, Tulsa Oklahoma, 11 alibi witnesses placed Durham at a skeet-shooting competition at the time of the crime, Served 3,5 years of a 3,220-year sentence for rape and Robbery

Empruntant également à un tiers l'objet de son travail, Corinne May Botz (*The Nutshell Studies of Unexplained Death*) a photographié des maquettes miniatures, reconstitutions de scènes de crime réalisées à des fins pédagogiques dans les années 1940 par Frances Glessner Lee, fondatrice du Département des Sciences médico-légales de Harvard et capitaine d'honneur de la police d'État du New Hampshire. En amplifiant certains détails et en les narrativisant par d'astucieux recadrages, Botz met à mal la dimension didactique de ces saynètes. Les impératifs d'objectivité de la forensique s'en trouvent dès lors compromis, comme le constate Alexis Lussier dans « Malaise dans la demeure ». *Standard Operating Procedure* (2008) du documentariste Errol Morris constitue l'objet d'étude de Susan Schuppli.

[...] ces propositions artistiques nous persuadent de la nécessité d'interroger cette spectacularisation de la criminalistique qui convoque un ensemble de considérations que l'on croyait à jamais discréditées par la critique postmoderne – la preuve, l'authenticité, l'attestation – autant de notions faisant subodorer le retour suspect des discours de la vérité.

Ce film revient sur le scandale des tortures et abus perpétrés dans la prison d'Abu Graïb en 2004 et révélé au grand jour par les photographies-souvenirs des militaires impliqués. La scène clé du documentaire montre comment un agent spécial de la Criminal Investigation Division a mis au jour la véritable chronologie des événements en étudiant les métadonnées associées aux fichiers numériques des images incriminantes. À l'aide de ce constat Susan Schuppli relève la dichotomie entre deux régimes testimoniaux : la parole des acteurs de cette affaire d'une part, l'implacable vérité des données d'autre part, ces dernières finissant elles-mêmes par devenir matière à caution. L'encodage comme source de vérité est également au cœur de *Suspect Inversion Center* (SIC), une entité développée depuis 2011 par Paul Vanouse à laquelle Marianne Cloutier consacre son essai. L'essentiel des activités du SIC – performances, analyses en laboratoire, expositions – vise à interroger le pouvoir véridatif communément associé à l'ADN, preuve biotechnologique dite irréfutable. Enfin, la prééminence de la forensique comme modèle d'analyse atteint jusqu'aux œuvres phares de l'histoire de l'art canadien, celles notamment de Tom Thomson dont s'empare Phil Chadwick avec ses méthodes empruntées à la météorologie criminalistique. Avec force schémas et animations, ce météorologue s'emploie à déterminer les conditions climatiques prévalant dans les paysages peints par Thomson, en faisant fi, comme le montre Bénédicte Ramade, des considérations esthétiques de rigueur.

S'il est un dénominateur commun à l'ensemble des pratiques artistiques réunies dans ce dossier, ce serait peut-être celui-ci : l'affirmation d'un paradigme esthétique-légal de l'art. Il se caractériserait tout d'abord par la posture d'expert que les artistes se trouvent à adopter en usant des preuves produites par des tiers. La posture du détective ne correspond pas au *modus operandi* des artistes ici rassemblés. De

artists. For instance, Emmanuelle Léonard (*Homicide, détenu vs détenu, archives du palais de justice de la Ville de Québec*, 2010), as Gaëlle Morel explains in this portfolio, confers visibility on images normally confined exclusively to the sphere of legal administration. The transposition into the public domain of these confidential images takes the form of a reinterpretation of the photographic protocols of the police investigation, whether through systematic hanging borrowing from the conceptual parameters of the grid, the substitution of black and white for the original colour of the police pictures, or the subtraction of the instructions behind the production of these archival photographs. The probative value of police images is also central to the intention of William E. Jones, who, with *Tea Room* (1962/2007), a found film showing clandestine sexual activities between men that took place in the summer of 1962 in public restrooms in Ohio, questions the status of the defamatory image. Produced for the FBI, this film was meant to be evidence of acts of sodomy, which, at the time, was punishable by a prison sentence of one year minimum. The functions of the image as informant are discussed in my essay on Jones's project.

Also borrowing from a "third party" object for her work, Corinne May Botz (*The Nutshell Studies of Unexplained Death*) photographed miniature dioramas, reconstructions of crime scenes produced for educational purposes in the 1940s by Frances Glessner Lee, founder of the Harvard University's Department of Legal Medicine and honorary police captain of the New Hampshire State Police. By amplifying certain details and placing them in a narrative through ingenious reframings, Botz puts the didactic dimension of these set pieces in jeopardy – compromising the imperatives of forensic objectivity, as Alexis Lussier observes in "A Residue of Uneasiness." *Standard Operating Procedure* (2008), by the documentary filmmaker Errol Morris, is the subject of Susan Schuppli's essay. The film looks back at the scandal of torture and abuse perpetrated at the Abu Ghraib prison in 2004 and uncovered through the souvenir photographs of the soldiers involved. The key scene of the documentary shows how a special agent from the Criminal Investigation Division discovered the true chronology of the events by studying the metadata associated with the digital files of the incriminating images. Using this observation, Schuppli exposes the dichotomy between two testimonial systems: the speech of the participants in the affair, on the one hand, and the implacable truth of the data – which, in their turn, ended up becoming supporting evidence. Encoding as a source of truth is also at the heart of *Suspect Inversion Center* (SIC), a project that Paul Vanouse started in 2011, and this is the subject of Marianne Cloutier's essay. The main activities of the SIC – performances, laboratory analyses, exhibitions – are intended to investigate the truth-telling power commonly associated with DNA – biotechnological evidence said to be irrefutable. Finally, the pre-eminence of forensics as an analytic model reaches as far afield as the masterpieces from Canadian art history, as Phil Chadwick has seized upon paintings by Tom Thomson to apply his methods borrowed from forensic meteorology. Armed with diagrams and animations, Chadwick, himself a meteorologist, has undertaken to determine the climatic conditions prevailing in the landscapes painted by Thomson – flouting, as Bénédicte Ramade notes, the aesthetic considerations of rigour.

If there is a common denominator in all of the art practices brought together in this portfolio, it is perhaps this: the affirmation of an aesthetic-legal paradigm for art. This paradigm is characterized, it would

fait, aucune enquête, aucune compilation d'indices ne préside à la réalisation de leurs œuvres. La posture de l'expert, mieux du plaideur leur sied davantage. La reconnaissance de l'expertise du spectateur qualifierait également ce paradigme dans la mesure où les œuvres en appellent toutes à son jugement. Face aux procédures d'établissement de la vérité, le spectateur est rétabli dans sa fonction arbitrale vis-à-vis de l'image. Alors que la preuve absolue semblait irrémédiablement avoir échappé à l'œil nu, voilà que l'art restaure la croyance dans le visible.

* Le crâne supposé de Josef Mengele est présenté aux journalistes et aux équipes télévisuelles le 6 juin 1985 à Embu, Brésil. On pense en effet que le sinistre médecin nazi des camps de la mort a été enterré dans un petit cimetière brésilien, sous le nom de Wolfgang Gerhard.

1 Thomas Keenan et Eyal Weizman, *Mengele's Skull - The Advent of a Forensic Aesthetics*, Portikus, Frankfurt am Main, 2012, p. 12-13. 2 Voir Vincent Lavoie, « La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010, p. 3-24. 3 Voir Andrew R. W. Jackson et Julie M. Jackson, « Forensic science in court », *Forensic Science*, Harlow, Pearson Education Limited, 2004, p. 419-439; Edward M. Robinson, *Crime Scene Photography*, Burlington; Ma., Academic Press, Elsevier, 2007, 672 p.; Tim Thomson, « The role of the photograph in the application of forensic anthropology and the interpretation of clandestine scenes of crime », *Photography & Culture*, vol. 1, n° 2, novembre 2008, p. 172. 4 Voir Vincenzo A. Sainato, « Evidentiary presentations and forensic technologies in the courtroom, the director's cut », *The Journal of the Institute of Justice & International Studies*, vol. 9, 2009, p. 38-52. 5 Voir Michele Byers et Val Marie Johnson (sous la direction), *The CSI Effect : Television, Crime and Governance*, Plymouth; UK, Lexington Books, 2009. Elizabeth Harvey et Linda Derksen constatent du reste plusieurs effets corollaires de ce syndrome : inscriptions accrues dans les facultés de criminologie, croyance populaire en l'irréfutabilité des preuves scientifiques, impression que les émissions télévisées comportent une dimension informative. Voir également Chandler Harriss, « The Evidence Doesn't Lie: Genre Literacy and the CSI Effect », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 2-11. 6 Voir ces quelques titres attestant de l'emploi français de ce terme dans des domaines aussi variés que l'entomologie, la biologie et la psychiatrie : Christine Frederickx et al., « L'entomologie forensique, les insectes résolvent les crimes », *Entomologie faunistique – Faunistic Entomology* 2 011 (2010) vol. 63, n°4, p. 237-249; Françoise Fridez, *Analyse d'ADN mitochondrial animal : vers une exploitation forensique des poils d'animaux domestiques*, thèse de Sciences forensiques, Université de Lausanne, 2000; Bruno Gravier, « Psychothérapie et psychiatrie forensique », *Revue Médicale Suisse*, 2010, vol. 6, n° 263, p. 1774-1778. 7 Cité sur le site Web de l'exposition *Visible Proofs: Forensic Views of the Body*, National Library of Medicine, Bethesda, Maryland : www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/cases/disappeared.image.2.html Sur la participation de Clyde Snow à l'identification judiciaire des restes de Josef Mengele, voir Eyal Weizman et Thomas Keenan, *Mengele's Skull - the Advent of a Forensic Aesthetics*, op. cit. 8 Voir le numéro 132 (2010/2) de la revue *Langage & Société* consacré au thème « Linguistique légale et demande sociale : les linguistes au tribunal ». 9 www.forensic-architecture.org/ 10 Aristote, *Rhétorique III*, (1417 b), texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 89. 11 Ralph Rugoff, « More than Meets the Eyes », *Scene of the Crime*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 61. 12 Voir Taryn Simon, *The Innocents*, New York, Umbrage Edition Books, 2003, p. 42; voir également David Courtney et Stephen Lyng, « Taryn Simon and The Innocents project », *Crime, Media, Culture*, vol. 3, n° 2, août 2007, p. 185-186. Je remercie Mirna Boyadjian, étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM et auteure d'un mémoire consacré à l'œuvre de Taryn Simon, de m'avoir signalé l'existence de cet article. 13 Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, p. 9. 14 W. Jerry Chisum et Brent E. Turvey (ed. by), *Crime Reconstruction*, Burlington, MA, Elsevier academic Press, 2007, 672 p. 15 Ibid. p. 197.

Vincent Lavoie est professeur au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Au croisement des études photographiques, de l'esthétique et de l'histoire de l'art, ses recherches portent sur les représentations contemporaines de l'événement et les formes photographiques de l'attestation visuelle. Ces intérêts de recherche ont donné lieu à la réalisation de plusieurs publications, parmi lesquelles Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse (Paris, Éditions Hazan, 2010), et Imaginaires du présent. Photographie, politique et poétique de l'actualité (Montréal, Cahiers ReMix Figura, 2012, en ligne).

seem, first by the posture of expert that the artists adopt by using evidence produced by third parties. The posture of detective is absent from these artists' modus operandi: no inquiry or compilation of clues was involved in the creation of their artworks. The posture of expert, or even of litigant, serves their purpose better. Recognition of the viewer's expertise also qualifies this paradigm in that the works appeal to the viewer's judgment. Confronted with procedures for establishing the truth, the viewer's function of arbitrator with regard to the image is re-established. While absolute proof would seem to have irremediably escaped the naked eye, art now restores the belief in the visible.

* The purported skull of Josef Mengele was displayed for reporters and news crews on 6 June, 1985 in Embu, Brazil. It is believed that notorious Nazi death-camp doctor's bones were unearthed in a small cemetery in Brazil under a grave marker labeled Wolfgang Gerhard.

1 Thomas Keenan et Eyal Weizman, *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics* (Frankfurt: Portikus, 2012), pp. 12–13. 2 See Vincent Lavoie, “La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse,” *Études photographiques*, no. 26 (November 2010): 3–24. 3 See Andrew R. W. Jackson and Julie M. Jackson, “Forensic Science in Court,” in *Forensic Science* (Harlow: Pearson Education, 2004), pp. 419–39; Edward M. Robinson, *Crime Scene Photography* (Boston: Academic Press and Elsevier, 2007); Tim Thomson, “The Role of the Photograph in the Application of Forensic Anthropology and the Interpretation of Clandestine Scenes of Crime,” *Photography & Culture*, vol. 1, no. 2 (November 2008): 172. 4 See Vincenzo A. Sainato, “Evidentiary Presentations and Forensic Technologies in the Courtroom: The Director's Cut,” *Journal of the Institute of Justice & International Studies*, vol. 9 (2009): 38–52. 5 See Michele Byers and Val Marie Johnson (eds.), *The CSI Effect: Television, Crime and Governance* (Plymouth, UK: Lexington Books, 2009). Elizabeth Harvey and Linda Derksen observe a number of corollary effects of this syndrome: increased registration in criminology faculties, popular belief in the irrefutability of scientific evidence, the impression that TV programs have an informative aspect. See also Chandler Harriss, “The Evidence Doesn't Lie: Genre Literacy and the CSI Effect,” *Journal of Popular Film and Television*, vol. 39, no. 1 (2011): 2–11. 6 The term *forensique* is used in French in disciplines as varied as entomology, biology, and psychiatry. See Christine Frederickx et al., “L'entomologie forensique, les insectes résolvent les crimes,” *Entomologie faunistique – Faunistic Entomology*, vol. 63, no. 4, 2011 (2010): 237–49; Françoise Fridez, *Analyse d'ADN mitochondrial animal: vers une exploitation forensique des poils d'animaux domestiques*, doctoral dissertation in forensic science, Université de Lausanne, 2000; Bruno Gravier, “Psychothérapie et psychiatrie forensique,” *Revue Médicale Suisse*, vol. 6, no. 263 (2010): 1774–78. 7 Quoted on the Web site for the exhibition *Visible Proofs: Forensic Views of the Body*, National Library of Medicine, Bethesda, Maryland, www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/cases/disappeared.image.2.html. On Clyde Snow's participation in the forensic identification of the remains of Josef Mengele, see Eyal Weizman and Thomas Keenan, *Mengele's Skull*. 8 See issue no. 132 (2010/2) of the magazine *Langage & Société* on the theme “Linguistique légale et demande sociale : les linguistes au tribunal.” 9 www.forensic-architecture.org/ 10 Aristotle, *Rhétorique III*, 1417 b, translated by Médéric Dufour and André Wartelle (Paris: Les Belles Lettres, 1973), p. 89 (our translation). 11 Ralph Rugoff, “More than Meets the Eyes,” in *Scene of the Crime* (Cambridge: MIT Press, 1997), p. 61. 12 See Taryn Simon, *The Innocents* (New York: Umbrage Edition Books, 2003), p. 42; see also David Courtney and Stephen Lyng, “Taryn Simon and The Innocents Project,” *Crime, Media, Culture*, vol. 3, no. 2 (2007): 185–86. I would like to thank Mirna Boyadjian, master's student in art history at UQAM and author of a thesis devoted to the work of Taryn Simon, for having told me about the existence of this article. 13 Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle* (Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998), p. 9 (our translation). 14 W. Jerry Chisum and Brent E. Turvey (eds.), *Crime Reconstruction* (Burlington, Mass.: Elsevier Academic Press, 2007). 15 Ibid., p. 197.

Vincent Lavoie is a professor in the department of art history at UQAM. His research, combining photography, aesthetics, and art history, deals with contemporary representations of the event and photographic forms of visual testimony. This area of research interest has led to the production of a number of publications, including Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse (Paris: Éditions Hazan, 2010) and Imaginaires du présent. Photographie, politique et poétique de l'actualité (Montreal: Cahiers ReMix Figura, 2012, online).



Abu Ghraib, photo collage; PAGES 21 À 27 : Film still / extrait de film *Standard Operating Procedure (STO)*, 2008, courtesy of / permission d'Errol Morris

ERROL MORRIS, *STANDARD OPERATING PROCEDURE*

Probative Pictures

SUSAN SCHUPPLI

Standard Operating Procedure, directed by Errol Morris, offers a concise example of a methodological shift – what we (in the European Research Council project that I am affiliated with) have elsewhere called a *forensic turn* – within the investigation of human rights violations and war crimes.¹ The film examines the central role of photography in registering the torture and abuse of Iraqi detainees at Abu Ghraib prison (2004) as both a *technical practice* out of which discrete image-objects emerged – the scandalous photos of the hooded man and naked human pyramid – and a *social technology* that produced a series of image-events, which brought U.S. military actors, Iraqi prisoners, and digital technologies into new political configurations organized by various forms of coercive power.

Standard Operating Procedure is structured by a series of interlaced sequences that draw out the tension between two primary forms of witnessing: the human and the machinic. The first features as a form of direct address to the filmmaker's camera. These sequences consist of U.S. Army personnel, many of whom participated in (and were later charged with) acts of prisoner abuse, reflecting upon the incidents at Abu Ghraib. The second mode of witnessing is performed by the operations of the camera itself. These technical witness accounts

Images probantes

Le film documentaire *Standard Operating Procedure*, réalisé par Errol Morris, présente un exemple concis d'un changement méthodologique – ce que nous (au sein du projet du Conseil européen de la recherche auquel je suis affiliée) avons appelé ailleurs un *tournant judiciaire* – dans le cadre de l'enquête sur les violations des droits de l'homme et sur les crimes de guerre.¹ Le film examine le rôle central occupé par la photographie dans l'enregistrement de la torture et des abus infligés aux prisonniers irakiens à la prison d'Abu Ghraib (2004), à la fois en tant que *pratique technique* au moyen de laquelle des images-objets distinctes sont apparues – les photographies scandaleuses de l'homme encagoulé et de la pyramide d'êtres humains nus – et en tant que *technologie sociale* ayant produit une série d'images-événements, mené des militaires américains, des prisonniers irakiens et les technologies numériques à occuper de nouvelles configurations politiques, organisées par diverses formes de pouvoir coercitif.

La structure du film est organisée par une série de séquences entrecroisées qui prolongent la tension entre deux formes principales de

(the ensuing digital archive) were largely regarded as direct evidence of deviant criminality among a handful of low-level “bad apples.” The human subject who, through his or her own – in the case of Abu Ghraib, compromised – experience is able to narrate a sequence of events as an eye-witness is juxtaposed throughout the film against the mimetic regime of the technical object – the photograph – whose capacity for absolute recall seems to dispel the necessity for a human interlocutor to explicate its content. This friction between forms of historical proof within the film signals a paradigm shift between the human witness and the material witness that is fast becoming the hallmark of an emergent forensic sensibility.

The primacy previously accorded to the human witness and to the subjective and linguistic dimensions of testimony, in particular as it concerned post-war trauma, has had such an enormous cultural, aesthetic, and political impact that it prompted literary critic Shoshana Felman to characterize the twentieth century as an “era of testimony.”² However, this primacy is gradually being supplemented by a

The presentation of scientific evidence by experts, exemplified by the “truth-telling” status of the DNA test, has moved beyond the juridical sphere to make its presence felt in the expanded fields of politics and aesthetics. This is a shift in cultural receptivity that *Standard Operating Procedure* negotiates as its structuring polemic.

forensic – which is to say, an increasingly techno-scientific – account of history, one that has shifted the emphasis toward an object-oriented juridical culture immersed in matter and code and away from the affective realm of human experience and first-person testimonial. The presentation of scientific evidence by experts, exemplified by the “truth-telling” status of the DNA test, has moved beyond the juridical sphere to make its presence felt in the expanded fields of politics and aesthetics.³ This is a shift in cultural receptivity that *Standard Operating Procedure* negotiates as its structuring polemic.

A pivotal scene occurs early in the documentary, when Brent Pack, Army Special Agent in the Criminal Investigation Division, takes us through the laborious process of correcting time-codes for the thousands of images taken at Abu Ghraib in order to generate a time-line of events that can be synced with the prison logbooks. He does this by examining the metadata of each image, which, in spite of being repeatedly copied and burned to CD, remained intact. By matching similar frames across multiple cameras shooting at different resolutions, each of which registered a different date and time stamp, he is able to produce a media archaeology that locates victims and perpetrators within the various temporal strata of Abu Ghraib. Reorganizing this massive image-dump into a legible sequence of events was crucial in constructing the legal file for the jury. The forensic analysis of metadata encoded in each image file thus transformed seemingly random acts of aberrant behaviour into systematic and repeated practices of prisoner abuse.

témoignage : celle de l’humain et celle de la machine. La première forme consiste en une façon de s’adresser directement à la caméra du cinéaste. Ces séquences consistent en des témoignages du personnel de l’armée américaine – dont une grande partie a directement participé aux mauvais traitements infligés aux prisonniers (et qui a par la suite fait l’objet de mises en accusation) – réfléchissant sur les événements survenus à la prison d’Abu Ghraib. La deuxième forme est prise en charge par la caméra elle-même. Ces témoignages techniques des événements (et les archives numériques qui en ont découlé) ont été pour la plupart considérés comme étant la preuve directe de la criminalité qui régnait parmi une poignée de « mauvais éléments » appartenant à une catégorie hiérarchique relativement basse. Le sujet humain qui, à travers son expérience – compromettante, dans le cas d’Abu Ghraib – est en mesure de narrer une suite de faits à titre de témoin oculaire se trouve juxtaposé tout au long du film au système mimétique de l’objet technique – la photographie – dont la capacité de mémorisation absolue semble écarter la nécessité de recourir à un interlocuteur humain afin d’expliciter son contenu. Cette friction entre des formes de preuves historiques au sein du film signale un changement de paradigme entre les témoins-humains et les témoins-machines qui devient rapidement la marque d’une nouvelle sensibilité judiciaire.

La primauté antérieurement accordée aux témoignages des êtres humains et aux aspects subjectifs et linguistiques du témoignage, en particulier en ce qui a trait aux traumatismes de la guerre, a eu des incidences sur les plans culturel, esthétique et politique tellement énormes qu’elles ont conduit la critique littéraire Shoshana Felman à caractériser le vingtième siècle d’« ère du témoignage ».² Toutefois, cette primauté est peu à peu remplacée par un compte rendu judiciaire de l’histoire – autrement dit, un compte rendu de plus en plus techno-scientifique – qui met l’accent sur une culture juridique axée sur l’objet et monopolisée par des questions de sujet et de code au détriment d’une culture juridique axée sur l’expérience humaine et le témoignage à la première personne. La présentation de la preuve scientifique par les experts, illustrée par le statut de « révélateur de vérité » des analyses de l’ADN, s’est déplacée au-delà de la sphère juridique pour se manifester dans les domaines plus vastes de la politique et de l’esthétique.³ Ce changement sur le plan de la réceptivité culturelle est utilisé dans le film de Morris comme structure polémique.

Une scène pivot est présentée au début du documentaire, au moment où Brent Pack, agent spécial de la Criminal Investigation Division, nous décrit le lourd processus de correction des codes temporels associés aux milliers d’images captées à la prison d’Abu Ghraib, processus nécessaire pour produire un plan de montage chronologique des événements pouvant être synchronisés avec les journaux de bord de la prison. L’agent en question examine les métadonnées de chacune des images qui, bien qu’elles soient copiées à répétition pour être ensuite gravées sur CD, demeurent intactes. En faisant correspondre des images similaires provenant de prises de vue captées par plusieurs caméras filmant selon différentes résolutions, chacune ayant enregistré une date et une référence temporelle différentes, Pack a pu construire une archéologie médiatique permettant de situer les victimes et auteurs des crimes à l’intérieur des nombreuses couches temporelles sur fond desquelles se déroulaient les événements à la prison Abu Ghraib. La réorganisation de cet énorme ensemble d’images en une série lisible



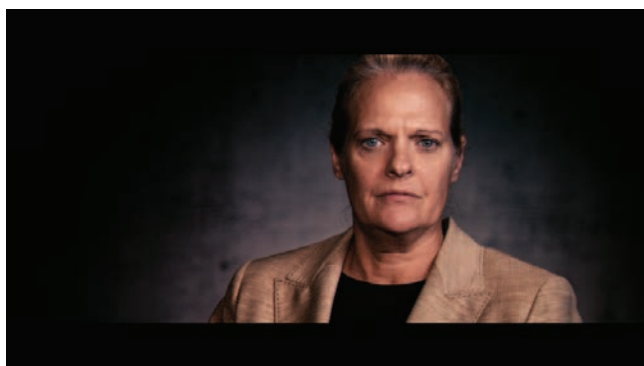
Lynndie England, Private First Class Military Police; Hooded man (Hayder Sabbar Abd), photographed by / photographié par Private Kyle Brown; Javal Davis, Sergeant Military Police

Begin to out transect to inmates
 For details. T. Sgt. Joyner
 1000 - M.I. comes to plate. All inmates
 were taken to ME room and
 115 - Inmate #151129 fell to the floor in
 front of him. He advise medic
 100 - Medic arrive to see
 inmate was 11

Logbook Abu Ghraib prison



Soldier with dog caught on camera; Jeremy Sivits, Specialist, Military Police



Sabrina Harman holding camera; Janis Karpinski, Brigadier Military Police

“The pictures spoke a thousand words but unless you know what day and time they were talking [about] you wouldn’t know what the story was. I started lining pictures up based on subject matter. Put these on a timeline so the jury could see when did the incident begin, when did it end, how much time elapsed in between these photographs. How much actual effort did these people put into what they were doing to the prisoners. Who else was there in the room at the time it occurred. How could all this go on without anybody noticing it?”⁴

Forensics, if traced back to its etymological origins in Latin – *forensis* – refers to the proficiency and rhetorical competency in the presentation of evidence before a forum such as the gathering of a public in a court. Forensic science, by contrast, although defined as a “science in service to the courts,” emphasizes inscriptive processes, whereby minute details can be technically conjured from within the material substrates of trace-evidence, rather than elocutionary ones. Whether such forensic evidence is directed toward the resolution of a dispute over the meaning of things or clarifying a chain of events in relation to an accident or a crime, the entry of evidentiary matter into the juridical process as a material witness is still determined by a series of negotiations around what claims can actually be made in its name. Evidence is less about the truth-telling status of an object than about its semantic capacities as defined by the institutions in which public witnessing can take place. Errol Morris, in both this film and his recently published book *Believing is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*, argues likewise that what we see in an image is ultimately governed by what we believe to be true rather than any epistemological certainty. He uses the example of Sabrina Harman’s

de faits a été cruciale pour la mise sur pied de la documentation juridique destinée au jury. L’analyse judiciaire des métadonnées encodées dans chaque fichier image a ainsi transformé des actes aberrants, en apparence aléatoires, en pratiques systématiques et répétitives de mauvais traitements infligés aux prisonniers.

« Les images valaient mille mots, mais à moins de savoir de quel jour et de quel temps elles parlaient, on ne pouvait comprendre de quoi il s’agissait. J’ai commencé à aligner des images en fonction de leur sujet. Puis je les ai organisées selon un montage chronologique de façon à ce que le jury puisse voir quand tel incident a commencé, quand il a pris fin et combien de temps s’était écoulé entre ces photographies. Combien d’efforts ces personnes ont-elles réellement mis dans ce qu’elles infligeaient aux prisonniers. Qui, à part elles, se trouvait dans la pièce quand cela s’est déroulé? Comment cela a-t-il pu survenir sans que personne ne s’en aperçoive? »⁴

La criminalistique, ou science judiciaire, si on remonte à ses origines étymologiques latines – *forensis* – renvoie à la compétence et à l’habileté rhétoriques dans la présentation de la preuve devant une tribune publique telle qu’une cour de justice. Par opposition, la criminalistique (tel qu’on l’entend aujourd’hui), bien que définie comme « une science au service des tribunaux », met l’accent sur les procédés d’inscription par lequel les détails les plus infimes peuvent être extraits, par des moyens techniques, de substrats matériels d’éléments de preuve très fragmentaires plutôt que de l’élocution. Que cette preuve médico-légale soit dirigée vers la résolution d’un différend portant sur la signification des choses ou sur la clarification d’une suite d’événements relatifs à un accident ou à un crime, l’admissibilité d’éléments de preuve dans le processus judiciaire comme témoin clé est toujours décidée à l’issue d’une série de négociations portant sur les allégations qui peuvent être effectivement faites en son nom. La preuve a moins à voir avec le statut de révélateur de vérité d’un objet qu’avec ses capacités sémantiques telles qu’elles sont définies par les institutions aux procédures desquelles le public est admis. Errol Morris tant dans *Standard Operating Procedure* que dans son ouvrage récent intitulé *Believing Is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*, soutient également que ce que nous voyons dans une image est ultimement régi par ce que nous croyons être la vérité plutôt que par une quelconque certitude épistémologique. Il cite à titre d’exemple le signe du pouce levé de Sabrina

Cette friction entre des formes de preuves historiques au sein du film signale un changement de paradigme entre les témoins-humains et les témoins-machines qui devient rapidement la marque d’une nouvelle sensibilité judiciaire.

Harman et son sourire indiquant que tout va bien alors qu’elle se fait photographier au-dessus du cadavre de Manadel al-Jamadi, geste qui a scellé son sort sur le plan juridique puisqu’elle a été jugée coupable d’avoir infligé des mauvais traitements aux prisonniers.

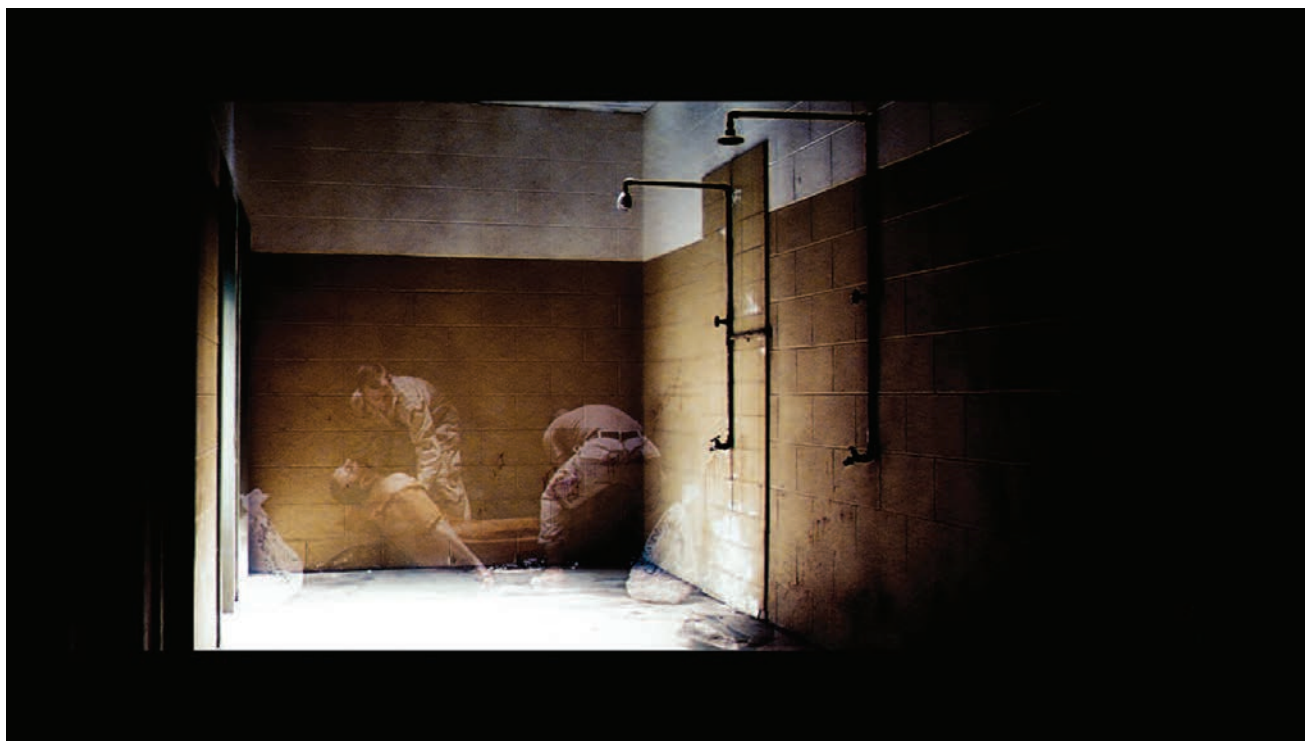
Selon Morris, l’expression amoral de plaisir d’Harman consiste, en fait, en un geste mécanique en réaction au fait d’être prise en photo et, effectivement, un examen approfondi des images où Harman apparaît



Brent Pack syncs the timeline of images taken by three different cameras



Temporal gap between photos taken by Kyle Brown



Taking a picture of Gilligan's (Manadel al-Jamadi's) body on ice

thumbs-up gesture and smile as she poses over the dead body of Manadel al-Jamadi, an act that sealed her legal fate as guilty of prisoner abuse.

Morris argues that Harman's amoral expression of pleasure is in fact a rote response to being photographed, and, indeed, further examination of pictures in which she appears always depict the same thumbs-up pose regardless of context. In fact, says Morris, what Harman is *actually* doing is providing important documentary evidence of criminal behaviour by U.S. Military Intelligence (MI), whose interrogative methods resulted in al-Jamadi's death. Rather than immediately convert the image into a ghoulish indictment of her character, we ought to see it for what it is – witness to a brutal homicide by MI that otherwise would have gone unreported. By focusing on Harman's deviance, we don't see what is really at stake in the image. Forensics is ultimately a mode of negotiation whereby objects become the agents of translation between differing versions of events or contestations between stakeholders. The ability of an artefact to speak its embedded histories is not simply a question of the kinds of scientific advances that can be brought to bear upon things, but is a consequence of the conditions that govern the limits of what may be thought and spoken at any given time. Morris complicates the witness regimes operative at Abu Ghraib in suggesting that acts performed expressly for the camera were, in certain instances, misread because of the pre-emptive narratives brought to bear upon them. Their capacity to testify to the real horrors of Abu Ghraib, which might have implicated the entire U.S. chain of command, was diverted to indicting minor players. He makes this argument by turning his own camera back onto the protagonists so that they might enlarge the frame of

la montre toujours faisant ce signe, pouce levé, que tout va bien, indépendamment du contexte de la photographie.

Qui plus est, ajoute Morris, le geste d'Harman fournit une preuve documentaire importante du comportement criminel de la U.S. Military Intelligence (MI), dont les méthodes d'interrogation ont conduit à la mort de al-Jamadi. Plutôt que de considérer immédiatement cette image comme une condamnation du caractère morbide du personnage, nous devrions considérer l'image pour ce qu'elle est : le témoignage d'un homicide brutal par le MI qui, autrement, n'aurait pas été signalé. En mettant l'accent sur la déviance d'Harman, nous ne sommes pas en mesure de voir ce qui constitue réellement l'enjeu dans l'image. La science judiciaire ou criminalistique représente finalement un mode de négociation dans le cadre duquel les objets deviennent des agents de traduction entre des versions divergentes d'événements ou des contestations entre des parties impliquées. La capacité d'un artefact de dévoiler les histoires qui y sont imbriquées ne se réduit pas simplement à la question de types d'avancées scientifiques pouvant avoir une incidence sur les choses, mais résulte des conditions qui régissent les limites de ce qui peut être pensé et énoncé en tout temps. Morris embrouille les processus des témoignages se déroulant à Abu Ghraib en suggérant que les actes accomplis expressément pour la caméra ont été, dans certains cas, mal interprétés en raison de récits anticipés. Leur capacité de témoigner des vraies horreurs survenues à la prison d'Abu Ghraib et qui auraient pu impliquer l'ensemble de la chaîne de commandement américaine a été détournée afin de mettre en accusation des acteurs mineurs. Le cinéaste présente cet argument en choisissant de filmer les protagonistes de façon que ceux-ci puissent élargir le cadre de compréhension. C'est à la croisée des chemins entre le fardeau de la

understanding. It is at this crossroads between the burden of proof carried by the image – its probative value as direct legal evidence – and the image burdened by the search for an explicative proof – the need to account for the events pictured – that I would locate the forensic turn in *Standard Operating Procedure*.

1 The 2008 film is based on the book published in the same year by Philip Gourevitch and Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (New York: Penguin Press, 2008). Currently, I work alongside Eyal Weizman on a European Research Council project, *Forensic Architecture* that refers to the presentation of spatial analysis within contemporary legal and political forums. In our research, we map, image, and model sites of violence within the framework of international humanitarian law and human rights. Through its public activities, the project aims to situate forensic architecture within broader historical and theoretical contexts. See www.forensic-architecture.org. **2** See Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century* (London: Harvard University Press, 2002). See also Eyal Weizman on forensic aesthetics, a term that was separately explored by Thomas Keenan, Hito Steyerl, and Eyal Weizman in the exhibition “Mengele’s Skull: The Advent of Forensic Aesthetics” at the Portikus gallery Frankfurt in 2012. staedelschule.de/forensic.aesthetics.d.html. **3** These ideas draw on a text written jointly by Eyal Weizman and me for a grant. **4** Brent Pack, Army Special Agent in the Criminal Investigation Division, speaking in the film *Standard Operating Procedure*, dir. Errol Morris, Sony Pictures Classics, 2008.

Susan Schuppli is a media artist and cultural theorist who is a Senior Research Fellow in Forensic Architecture at Goldsmiths University of London, where she also received her doctorate. Previously, she participated in the Whitney Independent Study Program and completed her MFA at the University of California San Diego. Her research on the “material as witness” is the subject of a documentary film and book project.

Errol Morris is a writer and filmmaker. His movie *The Fog of War: Eleven Lessons From the Life of Robert S. McNamara* won the Academy Award for best documentary feature in 2004. *Gates of Heaven*, his first film, has for many years been on Roger Ebert’s list of the ten best movies ever made. *The Thin Blue Line* helped to establish Morris as one of the leading figures in American documentary film making, and pioneered the use of re-creations in documentaries in film and on television. *Believing is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*, a book of his essays, is a New York Times best seller. Morris’s new film, *Tabloid*, the story of Joyce McKinney, the “manacled Mormon,” and her five pit-bull clones, is on DVD. His book, *A Wilderness of Error: The Trials of Jeffrey MacDonald*, was published in September 2012. He is a fellow of the American Academy of Arts and Sciences and lives in Cambridge, Massachusetts. errolmorris.com

preuve porté par l’image – sa valeur probante en tant que preuve légale directe – et l’image alourdie par la recherche d’une preuve explicite – la nécessité de rendre compte des événements qui sont montrés – que je situerais le tournant judiciaire de *Standard Operating Procedure*.
Traduit par Francine Delorme

1 Le film de 2008 se fonde sur le livre *Standard Operating Procedure*, publié la même année par Philip Gourevitch et Errol Morris aux éditions Penguin Press à New York. Je travaille actuellement en collaboration avec Eyal Weizman sur un projet du Conseil européen de la recherche, *Forensic Architecture*, qui a trait à la présentation de l’analyse spatiale au sein des tribunes juridiques et politiques contemporaines. Notre recherche porte sur la cartographie, l’imagerie et la modélisation des sites de violence dans le cadre du droit international humanitaire et des droits de la personne. Par le truchement d’activités publiques, le projet vise à situer également l’architecture judiciaire dans des contextes historiques et théoriques plus vastes. Voir le site Internet à www.forensic-architecture.org. **2** Voir Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Londres, Harvard University Press, 2002. Voir aussi Eyal Weizman sur l’expression « esthétique judiciaire » un terme qui a été examiné par Thomas Keenan, Hito Steyerl et Eyal Weizman dans l’exposition *Mengele’s Skull: The Advent of Forensic Aesthetics* à la Portikus Gallery de Francfort, en 2012. Voir le site Internet à www.staedelschule.de/forensic.aesthetics.d.html. **3** Ces idées s’appuient sur un texte que j’ai écrit en collaboration avec Eyal Weizman en vue de l’obtention d’une subvention. **4** Brent Pack, agent spécial de l’armée à la Criminal Investigation Division, témoignant dans le film *Standard Operating Procedure*, réalisé par Errol Morris en 2008 (Sony Pictures Classics).

Susan Schuppli pratique les arts médiatiques et est théoricienne de la culture. Elle est agrégée supérieure de recherche dans le cadre du projet de recherche intitulé *Forensic Architecture* du Centre for Research Architecture de la Goldsmiths University of London, où elle a obtenu son doctorat. Auparavant, elle a participé au programme d’études Whitney Independent Study Program et a terminé sa maîtrise à l’université de Californie à San Diego. Sa recherche sur le « matériel en tant que témoin » fait l’objet de deux projets : un documentaire et un livre.

Errol Morris est écrivain et cinéaste. Son film *The Fog of War: Eleven Lessons From the Life of Robert S. McNamara* a obtenu l’Oscar du meilleur documentaire en 2004. *Gates of Heaven*, son premier long métrage, a figuré durant nombre d’années sur la liste de Roger Ebert des 10 meilleurs films jamais réalisés. En outre, *The Thin Blue Line* a contribué à établir Morris comme figure marquante du cinéma documentaire américain et a été à l’origine de la re-création de documentaires tant au cinéma qu’à la télévision. *Believing Is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography* regroupe les essais de Morris et paraît sur la liste des livres à succès du New York Times. Son nouveau film *Tabloid* (qu’on trouve sur DVD) porte sur l’histoire de Joyce McKinney, ses cinq pitbulls clonés et le « Mormon-menotté ». Son ouvrage intitulé *A Wilderness of Error: The Trials of Jeffrey MacDonald* a été publié en septembre 2012. Morris est membre de l’American Academy of Arts and Sciences et vit à Cambridge, au Massachusetts. errolmorris.com



Three Room Dwelling (baby's crib), 28 x 36 cm; PAGES 29 A 34 : de la série / from the series The Nutshell Studies of Unexplained Death, 2004, épreuves chromogéniques / c-prints

CORINNE MAY BOTZ, *THE NUTSHELL STUDIES OF UNEXPLAINED DEATH*

Malaise dans la demeure

ALEXIS LUSSIER

Depuis les photographies métriques d'Alphonse Bertillon (1853–1914), où il s'agissait de produire une très précise cartographie des lieux de crimes, la photographie judiciaire a depuis toujours été, malgré elle, une « photographie des intérieurs ». Cela d'ailleurs impliquait des contraintes techniques considérables dont Rodolphe Reiss (1875–1929) a souvent témoigné (exiguïté du lieu et manque de recul, éclairage défectueux ou insuffisant, etc.). Aujourd'hui, ces photographies nous apparaissent non seulement comme des « scènes de crime », mais aussi comme de véritables *prises de vue* sur les intérieurs privés, voire intimes, des classes défavorisées autant que des classes bourgeoises du début du XX^e siècle.

A Residue of Uneasiness

Ever since Alphonse Bertillon (1853–1914) first took his metric photographs, in which he tried to produce accurate maps of crime scenes, legal photography has always been, in spite of itself, a “photography of interiors.” This involved considerable technical constraints (cramped quarters with no place to pull back, poor or insufficient lighting, and so on), as Rodolphe Reiss (1875–1929) often demonstrated. Today, these photographs seem to us to be not simply “crime scenes,” but also actual pictures of private, even intimate interiors belonging to the lower and



Living Room, 102 x 127 cm



Three Room Dwelling (gun), 28 x 36 cm

C'est aussi les espaces intimes et les lieux reclus qui semblent animer la démarche photographique de Corinne May Botz, comme en témoigne son projet *Haunted Houses* qui consistait à recueillir les témoignages de personnes attestant vivre dans un lieu hanté, et dont « les maisons » font l'objet d'une série de photos où rien de vraiment spectral ne semble devoir être photographié, sinon un rayon de lumière, un détail, un pan de mur ou une trop banale chambre à coucher. Il suffit du lieu, pourrait-on dire, et de la charge du témoignage qui atteste que ce lieu est, en quelque sorte, travaillé de l'intérieur par un drame invisible. Le lieu est ici un espace partagé, habité, hanté par quelque chose qu'on ne voit pas, et qui ne peut que magnétiser le regard à la recherche des indices qui pourraient en supporter l'hypothétique manifestation.

The Nutshell Studies of Unexplained Death, littéralement « études d'une mort inexpiquée dans une coquille de noix », c'est d'abord dix-huit maquettes conçues durant les années 1930 et 1940 par Frances Glessner Lee (1878-1962), fondatrice du Département des Sciences médico-légales de Harvard et capitaine d'honneur de la police d'État du New Hampshire. Ces étonnantes maquettes, réalisées à des fins didactiques à l'aide de maisons de poupées, proposaient de reconstituer à l'échelle 1:12 des scènes de crimes ou de morts violentes, pour entraîner les futurs enquêteurs à lire les détails d'une scène et à rétablir la cohérence des faits par l'analyse et l'interprétation.

Avec son projet du même nom, *The Nutshell Studies of Unexplained Death*, Corinne May Botz a produit une série de gros plans des maquettes de Lee comme s'il s'agissait, là aussi, d'un lieu intérieur, d'un espace privé, hanté par la mort en dépit du rendu très soigné de la quotidienneté. Comme on ouvre une coquille, une boîte ou un tiroir, la photographie nous fait littéralement entrer dans les « lieux du crime » en nous rappelant, comme il est écrit sur l'inquiétante petite cabane forestière, que nous sommes devant quelque chose qui est caché,

middle classes of the early twentieth century. Intimate spaces and cloistered places also seem to drive Corinne May Botz's photographic approach. For her project *Haunted Houses*, she gathered accounts from people who said that they had lived in a haunted place and took pictures of their "homes" in which nothing truly ghostly seems to have been photographed, except perhaps a ray of light, a detail, a section of wall, or a too-banal bedroom. The place itself, one might say, and the weight

In casting a photographic gaze at Lee's dioramas, Botz can't help but call into question the analytic objectivity of forensics as she dramatizes the scenes by using framing effects, amplifying colours, or upsetting our sense of proportion.

of the testimonial were enough to attest that the house was somehow inhabited from within by an invisible drama. These places are shared, inhabited, haunted by something that we don't see and that can only draw the gaze irresistibly to the search for clues that might support the hypothetical manifestation.

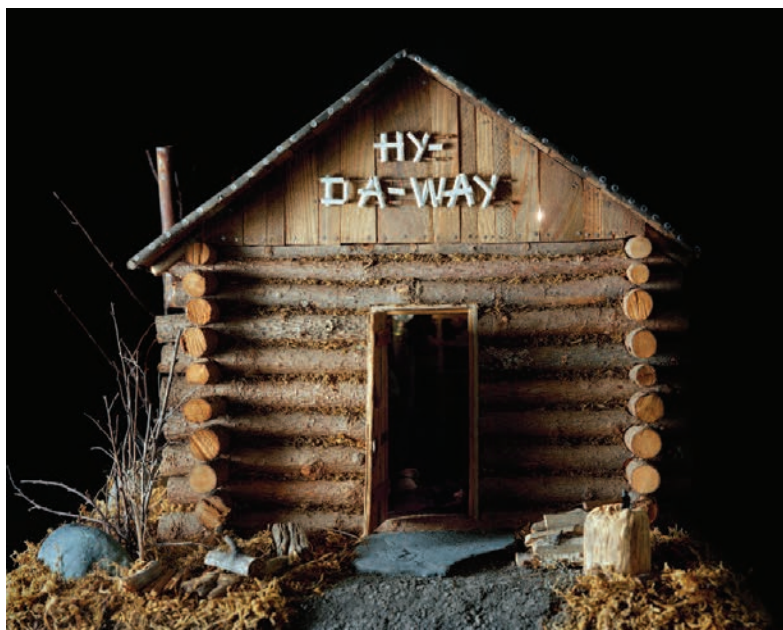
Originally, *The Nutshell Studies of Unexplained Death* consisted of eighteen dioramas made during the 1930s and 1940s by Frances Glessner Lee (1878–1962), founder of Harvard University's Department of Legal Medicine and honorary police captain of the New Hampshire State Police. These stunning dioramas, made from dollhouses for didactic purposes, were reconstructions, on a 1:12 scale, of crime scenes and murder scenes, to be used to train future investigators to "read" the details of a scene and establish the pertinence of facts through analysis and interpretation.



Dark Bathroom, 76 x 102 cm ; Parsonage Parlor (doll), 18 x 11 cm



Three Room Dwelling (gun), 28 x 36 cm



Log Cabin, 76 x 102 cm

dissimulé (« hy-da-way » ou *hide away*) et que ce qu'on y trouvera est censé ne pas être ouvert ou révélé. *Hideaway*, c'est aussi un endroit pour se cacher, une planque.

En posant un regard photographique sur les maquettes de Lee, le travail de Corinne May Botz ne peut que mettre à mal le souci d'objectivité analytique de la forensique pour dramatiser la scène par des effets de cadrage, en amplifiant l'éclat des couleurs ou en bouleversant notre sens des proportions. Il faut aussi souligner, dans ces photographies, une certaine qualité *floue* qui participe du cadre, de la mise en valeur d'un détail plus saillant, et qui a pour effet de subjectiver le gros plan tout en donnant à l'image le caractère d'une vision ou d'un rêve. Quelque chose, en somme, dont la forme n'est pas tout à fait arrêtée. Ainsi, le gros plan sur la tête ensanglantée de la poupée,

Aujourd'hui, ces photographies nous apparaissent non seulement comme des « scènes de crime », mais aussi comme de véritables prises de vue sur les intérieurs privés, voire intimes, des classes défavorisées autant que des classes bourgeoises du début du XX^e siècle.

en produisant une sorte de mise à plat de la perspective, finit par donner l'impression d'un corps *aberré*, et non pas seulement assassiné. Plus déstabilisante encore est la situation de la poupée renversée dans une baignoire, où l'on distingue un visage écrasé sous un faux et immobile jet d'eau, alors que l'informe jupon blanc fait *tache* au milieu de l'image. Façon de nous rappeler que devant l'insolite disposition d'un cadavre, la photographie est toujours aussi photographie d'un corps *tombé*, devenu lui-même chose en désordre.

In her project of the same name, *The Nutshell Studies of Unexplained Death*, Botz has produced a series of close-ups of Lee's dioramas as if they, too, were interior spaces, private places, haunted by death in spite of the very careful rendering of daily life. As if opening a shell, a box, or a drawer, the photographs literally take us into "crime sites" while reminding us, as do the letters "HY-DA-WAY" affixed to the tiny log cabin, that we are seeing something that is hidden away and what we find there is not supposed to be opened or revealed. *Hideaway* is also a place to hide – a *hideout*.

In casting a photographic gaze at Lee's dioramas, Botz can't help but call into question the analytic objectivity of forensics as she dramatizes the scenes by using framing effects, amplifying colours, or upsetting our sense of proportion. Also prominent in these photographs is a certain *blurred* quality to the framing that highlights a prominent detail, and that has the effect of subjectifying the close-up while making the image seem like a vision or dream – something whose form isn't completely apprehended. For instance, the close-up of the doll's bloody head, by somehow flattening the perspective, gives the impression not only of a murdered body but of an *aberrant* body. Even more unsettling is the positioning of the doll upside down in a bathtub, its crushed face under an immobile flow of fake tap water, while the shapeless white slip makes a *stain* in the middle of the image. It's a way of reminding us, because the cadaver is in a bizarre position, that the photograph is always also a photograph of a *fallen* body, which has become a messy thing.

All of these effects displace the gaze at Lee's houses to isolate single images and place them within the register of ambiguity. It is true that these eighteen miniatures are striking for the almost obsessive concern with detail and the quality of the reconstruction – which, in fact, only increases our discomfort with the fundamentally strange nature of the scene. Here, even the overall views are always in a *tight shot*. Everything is too *small* and at the same time bizarrely *enlarged*,



Blue Bedroom, 127 x 102 cm

Tous ces effets déplacent le regard porté sur les maisons de Lee pour en isoler une image et l'inscrire sur le registre de l'ambiguïté. Il est vrai que ces dix-huit miniatures frappent par le souci quasi obsessionnel du détail et la finesse de la reconstitution. Cela d'ailleurs ne fait qu'augmenter notre malaise devant le caractère foncièrement étrange de la scène. Ici, même les vues d'ensemble sont toujours en *plan rapproché*. Tout y est trop petit et en même temps bizarrement *grossi*, amplifié. Car ce n'est pas seulement l'image du meurtre, ni même d'ailleurs la scène du crime, qui est représentée, mais parfois l'image d'une paire de pantoufles, d'une commode, ou encore d'un manteau de cheminée où apparaît un trop gros et presque suspect filin rouge. Pièces à conviction ou indices de l'étrangeté même d'un lieu qui n'est plus à l'échelle dès lors que la photographie s'en est saisie.

Si le crime et le désordre d'une poupée ensanglantée ne sont pas forcément montrés, c'est aussi parce que moins on en voit et plus on en imagine. C'est le sentiment de la proximité du crime qui semble produire une sorte d'ascendant sur les lieux. C'est l'intuition du drame qui enveloppe chaque objet d'une sorte d'*aura* qui rend la scène particulièrement inconfortable. Or, si nous sommes irrésistiblement inquiétés, s'il y a malaise en la demeure, c'est aussi parce que l'association entre les méthodes de la forensique et l'univers des maisons de poupées nous fait inévitablement regarder en direction de l'enfance. Quel que soit le degré d'objectivité de la reconstitution, ces poupées assassinées, ces meubles bousculés, la présence d'une arme ou d'un corps étendu dans un lit ne peuvent que retourner l'innocence des poupées sur le sentiment d'une agression interne ou d'une hostilité latente. Combien d'enfants ont joué à faire mourir leurs poupées, à leur faire violence en tout cas, si ce n'est en faisant éclater la tranquillité d'un lieu imaginaire souvent trop paisible pour les intéresser ?

Alexis Lussier est professeur au département d'études littéraires de l'UQAM et chercheur à FIGURA, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Il enseigne la littérature moderne et contemporaine, la psychanalyse et les fonctions du regard dans ses rapports avec l'inconscient. Il prépare actuellement un programme de recherche sur l'imaginaire du corps criminel, notamment dans le champ ouvert par la photographie.

Corinne May Botz vit et travaille à Brooklyn, New York. Son travail s'intéresse à la perception de l'espace et à nos rapports émotifs avec l'architecture et les objets. Ses photographies ont été exposées notamment à la Württembergischer Kunstverein à Stuttgart, en Allemagne, à la Bellwether Gallery à New York et au Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, à Torun, en Pologne. Elle a écrit plusieurs ouvrages, dont *Haunted Houses* et *The Nutshell Studies of Unexplained Death*, publiés par The Monacelli Press, respectivement en 2010 et en 2004. Botz a terminé un baccalauréat en beaux-arts au Maryland Institute College of Art et est titulaire d'une maîtrise en beaux-arts du Bard College. Elle enseigne la photographie à l'International Center of Photography et au John Jay College of Criminal Justice, à New York. Botz est représentée par la Bonni Benrubi Gallery de New York. corinnebotz.com

amplified. For Botz has photographed not only the image of the murder or the crime scene that is represented, but, sometimes, a pair of slippers, a toilet, or a mantelpiece above which appears a too-large and almost-suspect red rope. These are pieces of incriminating evidence or clues to the very strangeness of a place that is no longer to scale now that the photograph has captured it.

If the crime and the messiness of a bloody doll are not always shown, it is because the less we see, the more we imagine. The feeling of proximity to the crime seems to produce a sort of influence on the place; the intuition of the tragedy envelops each object with a sort of *aura* that makes the scene particularly uncomfortable. And yet, if we are irresistibly disturbed, if there is a residue of uneasiness, it is also because the association between the methods of forensics and the world of dollhouses inevitably makes us look toward childhood. No matter how objective the reconstruction, these murdered dolls, this overturned furniture, the presence of a weapon or a body stretched out on a bed can only turn the innocence of dolls toward the feeling of an internal assault or a latent hostility. How many children have played at killing their dolls – or, at least, at doing violence to them – if only to break the tranquillity of an imaginary place that is often too peaceful to interest them? *Translated by Käthe Roth*

Alexis Lussier is a professor in the department of literature at UQAM and a researcher at FIGURA, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. He teaches modern and contemporary literature, psychoanalysis, and the function of the gaze in its relationship with the unconscious. He is currently preparing a research project on the imaginary of the criminal body, notably in the field opened by photography.

Corinne May Botz lives and works in Brooklyn, New York. In her work, she investigates the perception of space and our emotional connections to architecture and objects. Her photographs have been internationally exhibited, including in shows at Württembergischer Kunstverein in Stuttgart, Germany; Bellwether Gallery in New York; and the Center for Contemporary Art, Torun, Poland. She is the author of *Haunted Houses* (Monacelli Press, 2010) and *The Nutshell Studies of Unexplained Death* (Monacelli Press, 2004). Botz received a BFA from the Maryland Institute, College of Art, and an MFA from Bard College. She teaches photography at the International Center of Photography and John Jay College of Criminal Justice in New York City. Botz is represented by Bonni Benrubi Gallery (New York City). corinnebotz.com



PAGES 35 À 40 : *Suspect Inversion Center (SIC)*, 2011, installation-performance, présentée dans le cadre de l'exposition / shown in the exhibition *Fingerprints... Index – Imprint – Trace*, sous le commissariat de / curated by Jens Hauser, dans l'Espace projet de la Fondation Ernst Schering / in the Project Space of the Ernst Schering Foundation, Berlin, photos : Axel Heise

PAUL VANOUSE, *SUSPECT INVERSION CENTER* **L'imaginaire de la forensique**

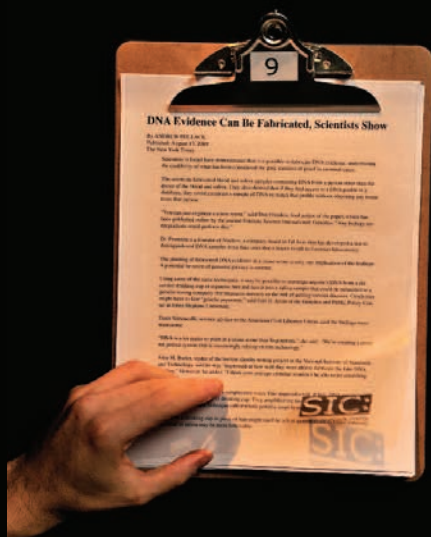
MARIANNE CLOUTIER

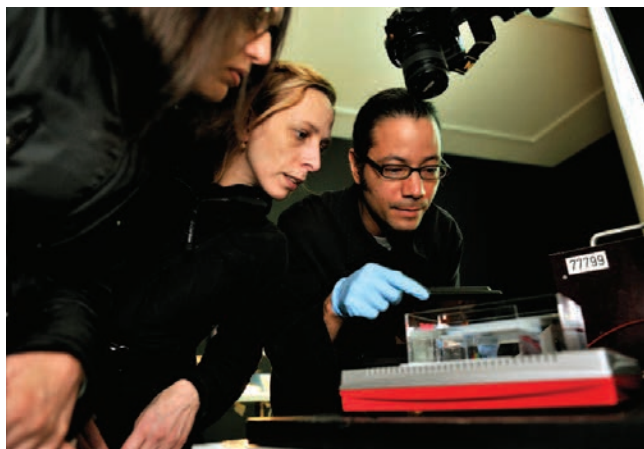
L'artiste américain Paul Vanouse, connu notamment pour sa collaboration avec le collectif Critical Art Ensemble, met en œuvre, depuis le début des années 1990, une pratique du détournement. Il s'approprie techniques, outils, matériaux et savoirs propres aux technosciences pour mieux en interroger les enjeux. Ses plus récentes productions, *Relative Velocity Inscription Device* (2002), *Latent Figure Protocol* (2007–2010) et *Ocular Revision* (2010)¹, sont issues d'une série de recherches et d'expérimentations en génétique. Elles remettent en question les discours et les représentations de l'ADN, notamment par rapport à l'éthique de la propriété intellectuelle ou à celle de l'eugénisme. Son plus récent projet, l'installation-performance *Suspect Inversion Center* (SIC) présentée en 2011 à l'Ernst Schering Foundation de Berlin, poursuit cette investigation et l'ancre spécifiquement dans l'imaginaire de l'enquête médico-légale.

SIC transforme le lieu d'exposition en un laboratoire opérationnel, où Vanouse et son assistante, Kerry Sheehan, effectuent diverses

The Imaginary of Forensics

The American artist Paul Vanouse, known for his collaboration with the collective Critical Art Ensemble, has had a practice involving diversion since the early 1990s. He appropriates techniques, tools, materials, and knowledge from the techno-sciences in order to better examine what is at stake in those disciplines. His most recent productions, *Relative Velocity Inscription Device* (2002), *Latent Figure Protocol* (2007–10), and *Ocular Revision* (2010)¹, emerged from his research on genetics and a series of experiments that he conducted. These works challenge the discourses and representations of DNA, notably in relation to the ethics of intellectual property and eugenics. His most recent project, the performance-installation *Suspect Inversion Center* (SIC), presented in 2011 at the Ernst Schering Foundation in Berlin, continues this inquiry, anchoring it specifically in the imaginary of the medico-legal investigation.





manipulations permettant de reproduire des « artefacts ADN historiquement importants² ». Allant au-delà de la simple mise en scène mimant la science, l'artiste – figure d'érudition – aura préalablement assimilé savoirs et techniques nécessaires à une mise en œuvre effective des procédés de la génomique. La transposition d'un univers dans un autre, acte subversif en soi, opère le passage de la science vers le monde de l'art et ouvre le lieu clos du laboratoire au public. L'artiste, qui se fait médiateur, revendique une plus grande transparence de la science tout en amenant le public à acquérir une conscience, une pensée critique face à ce qui lui est « donné à voir ».

Ces artefacts – que Vanouse tente de reproduire au moyen de son propre ADN et sous l'œil curieux des spectateurs –, ce sont les images des profils ADN utilisées comme pièces à conviction lors du célèbre procès d'O. J. Simpson³. Cette affaire, probablement la plus médiatisée de l'histoire, présenta un nombre impressionnant de preuves ADN contre l'accusé. Le jury décida néanmoins d'en rejeter la valeur probatoire. En effet, un doute fut soulevé en raison d'accusations de racisme envers les enquêteurs : les preuves auraient peut-être été trafiquées. Pour Vanouse, ce procès des années 1990 marque avant tout un tournant dans la conception de l'ADN dans l'imaginaire collectif : il s'agit du moment où un public profane assiste pour la première fois, au sein de la sphère sociale, au dévoilement du pouvoir potentiel, à l'omnipotence de l'ADN⁴. Le jargon scientifique qui sera utilisé par les intervenants lors du procès, combiné à l'aura hautement mélodramatique, ne donnera cependant pas l'occasion au public de comprendre véritablement le fonctionnement des techniques scientifiques employées.

Hautement didactique, *Suspect Inversion Center* offre donc au visiteur la possibilité de voir *in situ* et de comprendre dans les détails la création d'« empreintes génétiques ». Au fil des semaines, le motif à bandes, caractéristique de l'électrophorèse⁵, apparaît peu à peu. Ce simulacre des images de départ – issues des profils génétiques de Simpson et de ses victimes alléguées – sera toujours bricolé, construit par Vanouse au moyen de ses propres données biologiques⁶. Pour lui, ce n'est pas tant le résultat final que le processus et les questionnements soulevés par cet acte performatif qui importent : « (...) chaque fois qu'une bande ADN n'apparaît pas là où nous l'attendions, ou qu'une bande "fantôme" est gênante, nous aurons à évaluer ce qui consiste en une déviation "acceptable" d'une preuve expérimentale

SIC transforme l'espace d'exposition en un laboratoire opérationnel dans lequel Vanouse et son assistant, Kerry Sheehan, effectuent diverses manipulations qui reproduisent « des artefacts ADN historiquement importants »². Au-delà de la création d'un simple décor scénique mimant la science, l'artiste – une figure savante – a rassemblé connaissances et techniques nécessaires pour effectuer de véritables procédures de génomique. La transposition d'un univers dans un autre, acte subversif en soi, incite à une transition de la science à l'art et ouvre l'espace clos du laboratoire au public. Prenant le rôle de médiateur, Vanouse exige que la science soit plus transparente tout en encourageant les visiteurs à acquiescer et à s'engager dans une réflexion critique quant à ce qui est « donné à voir ».

Les artefacts que Vanouse tente de reproduire à l'aide de son propre ADN, que les visiteurs regardent avec curiosité, sont des images de profils ADN utilisés comme preuves lors du célèbre procès d'O. J. Simpson³. Durant ces audiences, peut-être les plus couvertes par les médias de l'époque, une énorme quantité de preuves ADN fut présentée contre le défendeur. Le jury a néanmoins décidé de rejeter sa valeur probatoire. Le doute avait été soulevé en raison d'accusations de racisme contre les enquêteurs, qui auraient pu avoir manipulé les preuves. Dans la vision de Vanouse, ce procès, qui eut lieu dans les années 1990, marque un tournant dans la conception de l'ADN dans l'imaginaire collectif : c'est le moment où le grand public a vu pour la première fois, dans la sphère sociale, le pouvoir potentiel – l'omnipotence – de l'ADN révélé⁴. Le jargon scientifique utilisé par les témoins pendant le procès, combiné à une atmosphère hautement mélodramatique, n'a cependant pas offert au public l'opportunité de véritablement comprendre les techniques scientifiques utilisées.

Suspect Inversion Center est ainsi hautement didactique, offrant aux visiteurs l'opportunité de voir et de comprendre en détail la création de « empreintes génétiques ». Au fil de semaines, le motif à bandes typique de l'électrophorèse⁵ apparaît progressivement. Ce simulacre des images d'origine – issues des profils génétiques de Simpson et de

Vanouse perhaps demonstrates a breach in the legal system opened by the attempt to grant the status of irrefutable evidence to DNA. Whether its use is purely scientific or is appropriated or diverted to other purposes, this technique is never equivalent to associating biological material or DNA with a single individual; it reveals only certain correspondence probabilities.

alleged victims – is always tinkered together, constructed by Vanouse from his own biological data⁶. For him, the final result is not as important as the process and the questions raised by this performative act: "Every time a DNA band is not where we expect, or a 'ghost' band is inconvenient, we will have to confront what is 'acceptable' deviation of experimental evidence and how to overcome the apparent obstacle."⁷ The potential malleability of genetic evidence in forensics has been raised by a number of authors. Their articles are placed in the exhibition space and available to visitors, allowing them to further their knowledge and develop their critical sense through other points of view.

et convenir d'une manière permettant de surpasser cet obstacle apparent.⁷ La potentielle malléabilité de la preuve d'ordre génétique dans la forensique sera également interrogée par plusieurs documents textuels. Disposés dans l'espace d'exposition, ils seront mis à la disposition du public, lui permettant de pousser plus loin ses connaissances et de développer, par d'autres points de vue, son sens critique.

En exposant le processus de reconstruction d'images mis en œuvre dans ce laboratoire public, Vanouse souhaite remettre en cause l'usage du terme « empreinte génétique » (*genetic fingerprint*), couramment utilisé pour désigner ce type de profilage dans le cadre d'enquêtes médico-légales. En effet, le terme « empreinte » véhicule l'idée d'un contact, d'un lien direct à la source. En langue anglaise, la métaphore est d'autant plus symbolique qu'elle renvoie à l'empreinte *digitale*, laquelle fait à la fois appel à l'unicité et à l'individualité. L'empreinte digitale ne relève pas de la probabilité, mais de la certitude, rappel insistant de la physicalité⁸. Le terme évoque d'emblée la trace laissée sur la scène d'un crime, l'enquête criminelle, mais aussi la vérité qu'il permettra de révéler⁹. Si la méthode du profilage génétique est un moyen d'identification doté « d'une fiabilité raisonnable, sur le plan statistique, mais qui n'est pas infallible¹⁰ », la comparaison avec l'empreinte digitale est là pour suggérer la même unicité. Son utilisation en forensique vient ainsi certifier qu'un corps spécifique fut à un endroit spécifique, ou en contact avec un objet bien précis. Dans le cadre légal, affirmer la probabilité du profilage génétique plutôt que la *certitude* qu'évoque l'empreinte reviendrait à affirmer la loi par la probabilité¹¹. Vanouse démontre peut-être une brèche au statut de preuve irréfutable que l'on tente d'accorder à l'ADN au sein du système judiciaire. Que son usage soit purement scientifique ou qu'elle soit appropriée ou détournée de d'autres fins, cette technique

By exhibiting the process of image reconstruction in this public laboratory, Vanouse hopes to challenge the use of the term "genetic fingerprint," commonly used to designate this type of profiling in the context of medico-legal investigations. In fact, the term "fingerprint" conveys the idea of contact – a *direct* link to the source. It is also a metaphor for uniqueness and individuality. The fingerprint is a sign not of probability but of certainty – an insistent reminder of physicality.⁸ The term evokes, first of all, a trace left at the scene of a crime, a criminal investigation, but also the truth that it makes it possible to reveal.⁹ Even though DNA fingerprinting is "a statistically reasonable – but not infallible – method of identification,"¹⁰ it is linked to the fingerprint in order to suggest that it has the same quality of uniqueness. The use of fingerprints in forensics, for instance, certifies that a specific body was at a specific place, or in contact with a very specific object. In the legal concept, stating the probability of genetic fingerprinting rather than the *certainty* evoked by the fingerprint refers to assertion of law by probability.¹¹ Vanouse perhaps demonstrates a breach in the legal system opened by the attempt to grant the status of irrefutable evidence to DNA. Whether its use is purely scientific or is appropriated or diverted to other purposes, this technique is never equivalent to associating biological material or DNA with a single individual; it reveals only certain correspondence probabilities. Yet what forensics techniques sell is the power to "read what is hidden from what is invisible."¹² The truth and the guilty party's identity will be made visible by appropriate interpretation of the traces. The evidence is made visible by the image, as if the image were equal to a fact.

The title of Vanouse's work, *SIC* – an anagram of the name of the popular TV series *CSI* (*Crime Scene Investigation*) – refers to stories featuring forensics, a genre that is proliferating on network television and that



n'équivaut jamais à associer le matériau biologique ou l'ADN à un individu ; elle permet seulement de faire apparaître certaines probabilités de correspondances. Mais ce que les techniques de la forensique vendent, c'est le pouvoir de « lire ce qui est caché à partir de ce qui est invisible.¹² » La vérité et l'identité du coupable seront rendues visibles par une interprétation appropriée des traces. La preuve rendue visible par l'image, comme si l'image était égale à un fait.

Le titre de l'œuvre, *SIC* – anagramme de la populaire série télévisée *CSI* (*Crime Scene Investigation*) –, fait référence aux récits forensiques qui pullulent sur les grandes chaînes et participent eux aussi de cette mythologie de « l'empreinte génétique » en véhiculant des conceptions erronées des procédés scientifiques. Contrairement aux récits d'enquête traditionnels où l'on tentait de reconstruire le puzzle d'une histoire morcelée qui mènerait à découvrir le suspect, les narrations à saveur scientifique reprennent cette idée de révéler le *lien physique* entre l'action, le geste posé et le coupable¹³, de lier les évidences à sa source, de trouver le profil correspondant. Le laboratoire permet de transformer le « mystère » en « science », l'ADN recréant la contiguïté avec le responsable au crime. Cette conception est également liée aux représentations de l'ADN dans l'imaginaire collectif : la molécule y est dépeinte soit comme la synecdoque de l'identité humaine ou comme un simple code à déchiffrer pour révéler l'essence d'un individu.

Ces récits scientifiques populaires n'exposent évidemment pas le processus entier d'extraction de l'ADN ou de l'électrophorèse. Par la modification de la temporalité, couplée à l'efficacité de l'informatique, l'identification sera réduite à la coordination des diverses technologies et semblera aussi magique qu'instantanée. Une question sera posée à l'ordinateur et sans temps de traitement ou d'analyse des données, une réponse sera obtenue¹⁴. La pseudoscience présentée dans ces récits est, selon Judith Roof, à la fois rassurante et séduisante pour le spectateur. Faisant fi de toute incertitude, cette maîtrise de l'ADN donne à la fois l'illusion d'un savoir sans lacune et d'une science qui offre enfin des réponses aux questions relatives à l'identité humaine. Et comme dans ses fictions, la forensique cherche à masquer les erreurs ou les insuffisances de ses techniques, préférant

***SIC* transforme le lieu d'exposition en un laboratoire opérationnel, où Vanouse et son assistante effectuent diverses manipulations permettant de reproduire des « artefacts ADN historiquement importants ».**

largement l'illusion d'un processus fluide et sans faille. Pour être utilisées dans un cadre législatif comme preuve incontestable, mieux vaut un public qui croit en la toute-puissance de ces technologies¹⁵.

Suspect Inversion Center se présente donc comme l'inversion des stratégies déployées par les fictions technologiques des récits forensiques. *SIC* crée « scepticisme et démystification totale¹⁶ » : l'œuvre expose la création de l'imagerie ADN dans la sphère publique, lie l'image à son procédé, expose la durée réelle de ces procédures scientifiques et donne accès à tous les aspects du travail de laboratoire, dont les documents intermédiaires ayant servi à l'une ou l'autre



perpetuates the mythology of the “genetic fingerprint” by conveying erroneous conceptions of scientific procedures. Unlike traditional investigation stories in which a puzzle was reconstructed from a bits from a story that led to finding the suspect, these science-flavoured stories take up the idea of revealing the *physical link* between the action, the moves made, and the guilty party¹³ – linking the evidence to its source, and finding the corresponding profile. The laboratory makes it possible to transform the “mystery” into “science,” with DNA creating the contiguity with the person responsible for the crime. This conception is also linked to representations of DNA in the collective imagination: the molecule is depicted either as the synecdoche for human identity or as a simple code to be deciphered in order to reveal the essence of an individual.

These popular scientific stories obviously don't show the entire process of DNA extraction or electrophoresis. By playing with temporality, coupled with the efficiency of computer processing, identification is reduced to the coordination of various technologies and seems both magical and instantaneous. The computer is asked a question and, with no time to process or analyze the data, an answer is given.¹⁴ According to Judith Roof, viewers find the pseudoscience shown in these stories reassuring and seductive. Eschewing any uncertainty, this mastery of DNA gives the false impression of both total knowledge and a science that finally offers answers to questions about human identity. And, like these fictional accounts, forensics seeks to mask errors or insufficiencies in its techniques, generally preferring the illusion of a fluid, seamless process. If the product of such processes is to be used in a legal context as incontestable proof, it's better to have a public that believes in the omnipotence of these technologies.¹⁵

des étapes de recherche. L'œuvre invite à prendre conscience de l'in-
terinfluence et de la porosité de la sphère culturelle, de l'imaginaire,
des sciences et des technologies. Pour Vanouse, la transparence sera
finalement la voie possible menant le spectateur vers une pensée
véritablement critique.

1 Pour une description détaillée de ces œuvres et des autres productions de
l'artiste, voir le site Web officiel de Paul Vanouse : paulvanouse.com/electart.html
2 Paul Vanouse « Counter Laboratories, Inverted Suspects and Latent Sings »
dans Jens Hauser (dir.), *Paul Vanouse. Fingerprints... Index – Imprint – Trace*, Berlin,
Argobooks, 2011, p. 53. 3 Lors de ce procès en 1994-1995, le footballeur améri-
cain fut accusé du meurtre de son ex-femme, Nicole Brown Simpson, et de Ronald
Goldman, l'ami de cette dernière. 4 Paul Vanouse, *ibid.*, p. 49. 5 L'électrophorèse
est une technique utilisée en biologie moléculaire afin de séparer des molécules
en fonction de leur charge électrique et de leur taille. Ici, il s'agit plus précisément
de l'électrophorèse sur gel, c'est-à-dire qu'en infligeant un champ électrique aux
molécules, on produit leur migration à travers le gel. 6 Jens Hauser « Fingerprints...
Naturally Technical » dans *Paul Vanouse. Fingerprints... Index – Imprint – Trace*, sous
la dir. de Jens Hauser, *op.cit.*, p. 13. 7 Paul Vanouse, *ibid.*, p. 55. 8 Judith Roof, *The
Poetics of DNA*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 187. 9 Simon
A. Cole, « Fingerprints: The Trace of Race », dans *Paul Vanouse. Fingerprints... Index
– Imprint – Trace*, sous la dir. de Jens Hauser, *op.cit.*, p. 69. 10 Dorothy Nelkin et
Susan Lindee, 1998. *La mystique de l'ADN*. Paris, Belin, 1998, p. 72. 11 Judith Roof,
ibid., p. 187. 12 Simon A. Cole, *ibid.*, p. 71. 13 Judith Roof, *ibid.*, p. 191. 14 *Ibid.*,
p. 193. 15 *Ibid.*, p. 194. 16 Paul Vanouse, *ibid.*, p. 65.

Marianne Cloutier est doctorante et chargée de cours au département
d'histoire de l'art de l'UQAM. Ses recherches portent principalement
sur les représentations du corps et les questionnements identitaires
dans les pratiques artistiques actuelles utilisant les biotechnologies.

Depuis le début des années 1990, les œuvres de **Paul Vanouse** explorent
les questions complexes soulevées par diverses nouvelles sciences techno-
logiques, utilisant ces sciences mêmes comme médium. Elles utilisent
des dispositifs de collecte de données concernant les ramifications des
enquêtes-échantillons et des catégorisations, les expériences génétiques
qui ébranlent les interprétations scientifiques en matière de race et
d'identité ainsi que les organisations temporaires qui critiquent de
manière ludique l'institutionnalisation et la corporatisation. Les travaux
de Vanouse en cinéma électronique, ses expériences en biologie et ses
installations interactives ont été exposés dans plus de 20 pays et large-
ment diffusés à travers les États-Unis. Ses récents projets tels Latent
Figure Protocol, Ocular Revision et Suspect Inversion Center tirent
parti des techniques de la biologie moléculaire pour remettre en cause
le battage entourant le sujet du génome et aborder les questions décou-
lant de l'analyse des empreintes génétiques. Paul Vanouse enseigne
au Visual Studies Department de l'université de Buffalo dans l'État de
New York. Il a obtenu une maîtrise en beaux-arts de la Carnegie Mellon
University en 1996. paulvanouse.com

Suspect Inversion Center is thus presented as the inversion of the
strategies deployed by technological fictions of forensics stories. SIC
creates “skepticism and total demystification”:¹⁶ the artwork exposes
the creation of DNA imagery in the public sphere, links the image to its
procedure, shows how long these scientific procedures really take,
and provides access to all aspects of lab work, the intermediary docu-
ments of which have served in one or another of the research steps.
The work invites viewers to become aware of the inter-influence and
porosity of the cultural sphere, the imagination, science, and technolo-
gies. In Vanouse's view, transparency may, in the end, be the path that
will lead viewers toward truly critical thought.

Translated by Käthe Roth

1 For a detailed description of these works and Vanouse's other productions, see
his official Web site: paulvanouse.com/electart.html. 2 Paul Vanouse, “Counter
Laboratories, Inverted Suspects and Latent Sings,” in Jens Hauser (ed.), *Paul Vanouse:
Fingerprints... Index – Imprint – Trace* (Berlin: Argobooks, 2011), p. 53. 3 The American
football star was accused of killing his ex-wife, Nicole Brown Simpson, and her friend
Ronald Goldman; the trial took place in 1994–95. 4 Vanouse, “Counter Laboratories,”
p. 49. 5 Electrophoresis is a molecular biology technique that uses electricity to
separate molecules by size. In this case the process is gel electrophoresis – that is,
an electric current is applied to the molecules, causing them to migrate through a
gel matrix. 6 Jens Hauser, “Fingerprints... Naturally Technical,” in Jens Hauser
(ed.), *Paul Vanouse: Fingerprints... Index – Imprint – Trace* (Berlin: Argobooks, 2011),
p. 13. 7 Vanouse, “Counter Laboratories,” p. 55. 8 Judith Roof, *The Poetics of
DNA* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 187. 9 Simon A. Cole,
“Fingerprints: The Trace of Race,” in Jens Hauser (ed.), *Paul Vanouse: Fingerprints...
Index – Imprint – Trace* (Berlin: Argobooks, 2011), p. 69. 10 Dorothy Nelkin and
Susan Lindee, *The DNA Mystique: The Gene as a Cultural Icon* (Ann Arbor: University
of Michigan Press, 2004), p. 47. 11 Roof, *Poetics of DNA*, p. 187. 12 Cole, “Finger-
prints,” p. 71. 13 Roof, *Poetics of DNA*, p. 191. 14 *Ibid.*, p. 193. 15 *Ibid.*, p. 194.
16 Vanouse, “Counter Laboratories,” p. 65.

Marianne Cloutier is a doctoral student and lecturer in the Department
of Art History at UQAM. Her research deals mainly with representations
of the body and identity-related questions in contemporary art practices
using biotechnologies.

Since the early 1990s, **Paul Vanouse's** artwork has addressed complex issues
raised by varied new techno-sciences using these very techno-sciences as
a medium. His artworks have included data-collection devices that examine
the ramifications of sample surveys and categorization, genetic experiments
that undermine scientific constructions of race and identity, and temporary
organizations that playfully critique institutionalization and corporatization.
His electronic cinema, biological experiments, and interactive installations
have been exhibited in over twenty countries and widely across the US. His
recent projects, Latent Figure Protocol, Ocular Revision and Suspect
Inversion Center use molecular biology techniques to challenge “genome-
hype” and to confront issues surrounding DNA fingerprinting. Vanouse
is a professor of visual studies at the University at Buffalo, N.Y. He holds
a BFA from the University at Buffalo (1990) and an MFA from Carnegie
Mellon University (1996). paulvanouse.com



PAGES 41 À 44 : *Tearoom*, 2006, images tirées de la vidéo / video still, 56 min, permission de / courtesy of David Kordansky Gallery, Los Angeles

WILLIAM E. JONES, *TEAROOM*

Le procès de l'image infamante

VINCENT LAVOIE

À l'été 1962, le département de police de Mansfield, en Ohio, persuadé que les pratiques homosexuelles prédisposent à la perpétration de graves crimes contre la personne, décide de mettre sous surveillance les toilettes publiques d'un important parc de cette ville. Le lieu est alors suspecté d'être le théâtre d'activités sexuelles clandestines entre hommes de divers âges, origines et extractions sociales. La police entreprend alors de documenter subrepticement les allées et venues de ces personnes, confiante de parvenir à enregistrer sur pellicule couleur de 16 mm des actes de sodomie, délit alors passible d'une peine d'emprisonnement minimale de un an. Pendant plus de trois semaines, une caméra cachée derrière le miroir d'un distributeur de serviettes capte les scènes délictueuses. Les comptes rendus

The Trial of the Incriminating Image

In the summer of 1962, the Mansfield, Ohio, police department, convinced that homosexual practices created a predisposition to perpetrate serious predatory crimes, decided to put the public restroom in a large park in its town under surveillance. The site was suspected of being the scene of clandestine sexual activities among men of various ages, origins, and social backgrounds. The police therefore undertook to surreptitiously document the comings and goings of these individuals, confident that they would be able to record, on 16 mm colour film,







de l'époque saluent cette prouesse policière et technique mettant enfin à nu ce « nest of bestial depravity »¹, honte de la petite ville de Mansfield. Sur la foi des images produites et déposées en cour de justice, plusieurs hommes sont condamnés et incarcérés. L'admissibilité en preuve de ce document filmique fut accordée à la condition expresse de n'effectuer aucun montage. Quelque temps plus tard, la Highway Safety Foundation, organisation soutenant la réalisation de films-chocs conçus dans l'intention de corriger les conducteurs impétueux, produit à l'aide de ce matériau brut un film intitulé *Camera Surveillance* destiné à la formation des officiers menant de semblables traques. Exposant sous la forme de reconstitution les méthodes employées par les policiers de Mansfield, le film est accompagné d'un commentaire vantant l'utilité sociale de réprimer par la surveillance et l'enregistrement filmique les actes de « déviance » sexuelle. Ce film devient à son tour la matière première d'une première œuvre que William E. Jones consacre à la documentation policière des activités sexuelles des gays. Réalisée à l'aide d'une mauvaise copie téléchargée sur le Web, *Mansfield 1962*, 2006 en est une réédition condensée, monochrome et muette du document original. La suppression des commentaires accusateurs, la piètre qualité des images, le noir et blanc et le montage concourent à vider le document de sa dimension

acts of sodomy – an offence then punishable with a minimum one-year prison sentence. For more than three weeks, a camera hidden behind a mirror in a towel dispenser in the restroom captured the criminal acts. Reports at the time praised the police force's technical prowess in finally uncovering this "nest of bestial depravity,"¹ the shame of Mansfield. Based on the images produced and submitted as evidence in a court of law, a number of men were convicted and incarcerated. The film was admitted into evidence on the express condition that no editing would be done. Some time later, the Highway Safety Foundation, a Mansfield organization that produced graphic films of collisions designed to deter reckless driving, used this raw material to make a film called *Camera Surveillance* to be used to train officers on similar stake-outs. The sound track accompanying a re-enactment of the methods used by Mansfield police officers consisted of a commentary vaunting the social utility of film in repression through the surveillance and filming of acts of sexual "deviance." In its turn, this film became the raw material for a first work that William E. Jones devoted to police documentation of sexual activities by gays. Produced with a poor-quality copy downloaded from the Web, *Mansfield 1962* (2006) is a condensed, monochrome, silent version of the original. The suppression of the incriminating commentary, the poor quality of the images, the black and white,

inquisitrice. La réalisation de cette œuvre s'inscrit dans le cadre d'une importante recherche documentaire qui conduit Jones à récupérer la version couleur non retouchée de 1962. De ce document filmique, il réalise *Tearoom* (1962/2007), une vidéo de 56 minutes reprenant sans le modifier l'enregistrement original.

Tearoom fait le procès de l'image accusatrice par la sauvegarde d'une part, du matériel visuel confidentiel produit en vertu de protocoles d'enquête obsolètes et répondant à des impératifs de salubrité

Tearoom fait le procès de l'image accusatrice par la sauvegarde d'une part, du matériel visuel confidentiel produit en vertu de protocoles d'enquête obsolètes et répondant à des impératifs de salubrité morale révolus, par la mise au jour, d'autre part, d'une forme de discursivité infamante où les images s'imposent comme les principaux instruments d'une inquisition sexuelle mêlée de voyeurisme.

morale révolus, par la mise au jour, d'autre part, d'une forme de discursivité infamante où les images s'imposent comme les principaux instruments d'une inquisition sexuelle mêlée de voyeurisme. Faire le procès de ces images consiste dans un premier temps à documenter les conditions pratiques et légales de leur production. Ayant mené sa propre enquête, Jones révèle, dans la publication accompagnant la présentation publique de *Tearoom*, au moyen de la reproduction d'articles et de documents liés à cette affaire, ainsi que de confessions et de témoignages plus récents, toute la sophistication de l'opération. Au chapitre technique, il convenait tout d'abord de mettre en place des conditions optimales d'enregistrement : repeindre les murs des toilettes en clair pour une meilleure luminosité, installer des ampoules plus puissantes, trafiquer un distributeur de papier en le munissant d'un miroir sans tain, percer un orifice dans la porte où se trouve le distributeur, placer un policier tenant une caméra 16 mm derrière cette porte. L'installation du piège a été effectuée la nuit alors que les toilettes publiques du Central Park de Mansfield étaient fermées. Sur le plan logistique, rien n'était laissé au hasard. Une fois les images compromettantes réalisées, le policier communiquait par talkie-walkie à un collègue posté dans un immeuble voisin la description physique du suspect. Un policier à motocyclette devait alors aborder l'individu et recueillir en invoquant un motif fallacieux son identité et ses coordonnées. L'arrestation survenait quelques jours plus tard². Enfin, la composante juridique de l'opération se devait d'être irréprochable. Il en allait de l'admissibilité en preuve des images. Les toilettes publiques comportent des lavabos, des urinoirs mais également des cabines fermées, lesquelles constituent des espaces privés inviolables au regard de la loi, sauf si la porte de celles-ci est ouverte ou retirée. Voilà pourquoi *Tearoom* montre pour l'essentiel des scènes se déroulant dans l'entrebâillement de la cabine, soit précisément sur cette frange délimitant la faute punissable de l'acte juridiquement intouchable. C'est à l'intérieur de ce cadre légal que les images ont pu

and the editing combine to empty the document of its inquisitorial dimension. The production of this artwork was part of a major research project on documentary that led Jones to recover the unretouched 1962 version. From this film, he produced *Tearoom* (1962/2007), a 56 minute video of the original recording.

Tearoom puts the incriminating image on trial, on the one hand, by conserving confidential visual material produced under obsolete investigatory protocols and responding to bygone imperatives of moral hygiene, and, on the other hand, by bringing to light a form of defamatory discursiveness in which the images stand out as the main instruments of a sexual inquisition mixed with voyeurism. Putting these images on trial consists, first, of documenting the practical and legal conditions for their production. Having conducted his own inquiry, Jones reveals, in the publication accompanying the public presentation of *Tearoom* – by reproducing articles and documents related to this affair, as well as more recent confessions and testimonies – how sophisticated the operation was. On the technical level, the task involved creating optimal recording conditions: the walls of the restroom were repainted a light colour for better luminosity, more-powerful light bulbs were installed, a paper-towel dispenser was modified by putting a mirror without silvering in it, a hole was pierced in the door on which the dispenser was installed, and a police officer was stationed behind this door with a 16 mm camera. The trap was set at night, when the public restrooms in Mansfield's Central Park were closed. On the logistical level, nothing was left to chance. Once the compromising images were made, the police officer used a walkie-talkie to give a colleague stationed in a neighbouring building a physical description of the suspect. A police officer on motorcycle then confronted the individual and obtained his identity and address under false pretences. The arrest took place several days later.² Finally, the legal component of the operation had to be irreproachable. It was based on the admissibility of the images. The public restrooms contained sinks and urinals, but also closed cubicles, which constituted inviolable private spaces in the eyes of the law, unless the door was open or removed. That is why *Tearoom* shows mainly scenes taking place through a crack in the cubicle door – more precisely, in the margin separating the punishable offence from the

The sound track accompanying a re-enactment of the methods used by Mansfield police officers consisted of a commentary vaunting the social utility of film in repression through the surveillance and filming of acts of sexual “deviance.”

legally untouchable act. It was within this legal framework that it was possible to produce these images. Then, the images had to be processed and distributed to the authorities concerned. A court order was required to force Eastman-Kodak, which professed shock at the obscene nature of the images, to hand over the film that it had developed.

Putting these images on trial also consists of investigating the resiliency of their function as informant. In *Camera Surveillance*, the Mansfield chief of police, C. W. Kyler, did not hide his satisfaction that evidence of this nature could be recorded in colour film, as if colour

être produites. Il fallait ensuite en assurer le traitement et la distribution aux autorités concernées. Une ordonnance de la cour a ainsi dû obliger la firme Eastman-Kodak, choquée par le caractère obscène des images, à restituer les pellicules développées par ses soins.

Faire le procès de ces images consiste également à interroger les ressorts de leur fonction délatrice. Dans *Camera Surveillance*, le chef de la police de Mansfield, C.W. Kyler, ne ménage pas sa satisfaction devant le fait que de telles preuves (*evidence of that nature*) puissent être enregistrées sur film couleur, comme si cette dernière apportait au document incriminant un supplément d'infamie utile à sa cause. La couleur intensifie le réalisme, ce que les cours de justice américaines reconnaissent depuis les années 1940³. Les vertus probatoires de la couleur participent ainsi pleinement de l'arsenal accusatoire de la police de Mansfield en apportant une touche calomnieuse parce que réaliste à ces ébats masculins « so shockingly and authentically documented⁴. » Tel un coming out visuel, *Tearoom* met en circulation des images discrètes que personne sauf les acteurs du système judiciaire ne devait voir. Et pour cause, ces images honteuses, par-delà les actes qu'elles documentent, trahissent le voyeurisme d'une opération ambiguë. Car sous un couvert pédagogique et moraliste, cette intervention répressive s'est en définitive trouvée à instituer un répertoire iconographique homo-érotique inédit.

1 « Two Editorials », *Mansfield News-Journal*, 22 août 1962, reproduit dans William E. Jones, *Tearoom* (Los Angeles: 2nd Cannons Publications, 2009), p. 5. 2 Pour la description complète de la procédure, voir Hohn P. Butler « No Discrimination », dans *The Best Suit in Town*, Punta Gorda, Floride, Royal Palm Press, 2001, reproduit dans *Tearoom*, op. cit., p. 14-15. 3 Voir Edwin Conrad, « Color Photography, an Instrumentality of Proof », *The Journal of Criminal Law, Criminology, and Police Science*, vol. 48, n° 3, 1957, p. 321-332. 4 « Two Editorials », loc. cit., p. 5.

Vincent Lavoie est professeur au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Au croisement des études photographiques, de l'esthétique et de l'histoire de l'art, ses recherches portent sur les représentations contemporaines de l'événement et les formes photographiques de l'attestation visuelle. Ces intérêts de recherche ont donné lieu à la réalisation de plusieurs publications, parmi lesquelles *Photojournalismes*. Revoir les canons de l'image de presse (Paris: Éditions Hazan, 2010), et *Imaginaires du présent*. Photographie, politique et poétique de l'actualité (Montréal: Cahiers ReMix Figura, 2012, en ligne).

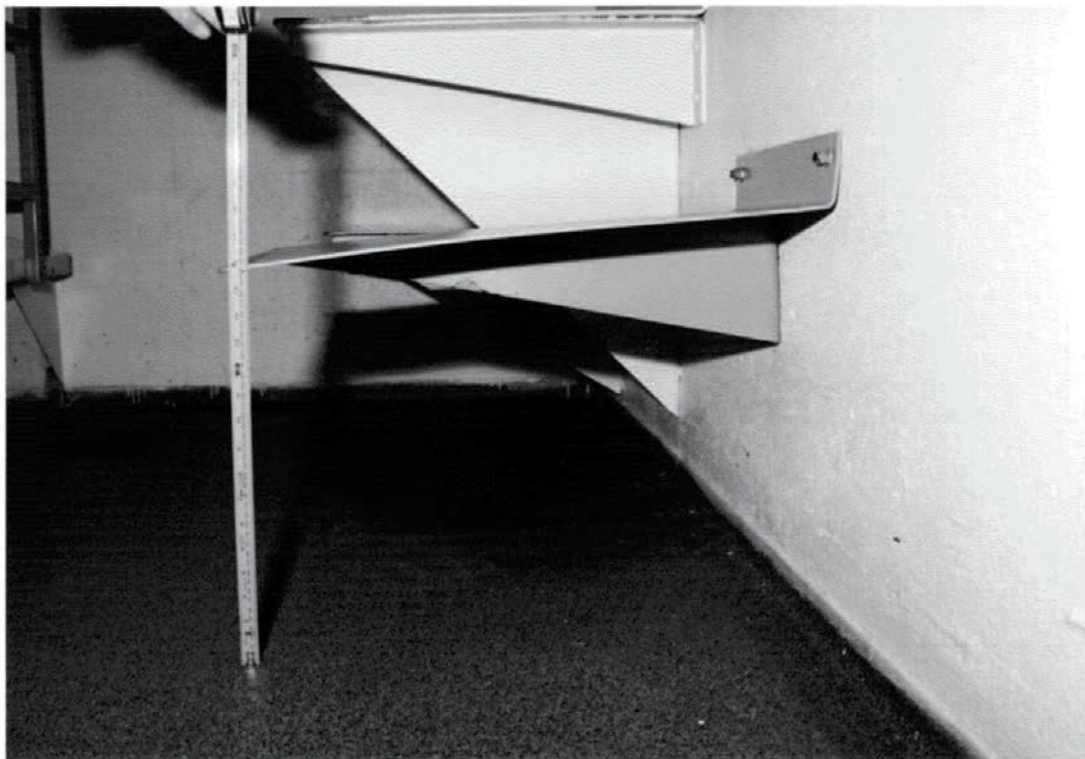
William E. Jones, artiste et réalisateur de cinéma, a grandi en Ohio et vit et travaille à Los Angeles. Il a réalisé deux longs métrages expérimentaux, *Massillon* (1991) et *Finished* (1997), plusieurs vidéos de courte durée dont *The Fall of Communism as Seen in Gay Pornography* (1998), le documentaire *Is It Really So Strange?* (2004) et de nombreuses installations. Son travail a été montré à la Cinémathèque française et au Musée du Louvre, à l'International Film Festival Rotterdam, au Sundance Film Festival, au Museum of Contemporary Art, à Los Angeles et au Museum of Modern Art de New York. Ses films et ses vidéos ont fait l'objet de rétrospectives au Tate Modern, à Londres en 2005, à l'Anthology Film Archives, à New York, en 2010, à l'Österreichisches Filmmuseum, à Vienne, et à l'Oberhausen Film Festival en 2011. Son travail est exposé à la David Kordansky Gallery à Los Angeles, à la Galleria Raffaella Cortese, à Milan, au Modern Institute, à Glasgow, et à la galerie White Cube, à Londres. willamejones.com

brought to the incriminating document an extra defamatory component that was helpful to his cause. Colour intensifies realism – a fact recognized by American courts since the 1940s.³ The probative virtues of colour thus participated fully in the incriminatory arsenal of the Mansfield police by adding a touch of calumny, because of its realism, to these masculine frolics, “so shockingly and authentically documented.”⁴ As a visual coming out, *Tearoom* puts into circulation private images that no one except the actors in the legal system was supposed to see. And for good reason: these shameful images, beyond the acts that they document, betray the voyeurism of an ambivalent operation. For, under pedagogical and moralistic cover, this repressive action has definitively been found to institute an unprecedented iconographic homoerotic repertoire. Translated by Käthe Roth

1 “Two Editorials,” *Mansfield News-Journal*, 22 August 1962, reproduced in William E. Jones, *Tearoom* (Los Angeles: 2nd Cannons Publications, 2009), p. 5. 2 For a complete description of the procedure, see John P. Butler, “No Discrimination,” in *The Best Suit in Town* (Punta Gorda, Florida: Royal Palm Press, 2001), reproduced in Jones, *Tearoom*, pp. 14–15. 3 See Edwin Conrad, “Color Photography: An Instrumentality of Proof,” *Journal of Criminal Law, Criminology, and Police Science*, vol. 48, no. 3 (1957): 321–32. 4 “Two Editorials,” p. 5.

Vincent Lavoie is a professor in the Department of Art History at UQAM. His research, combining photography, aesthetics, and art history, deals with contemporary representations of the event and photographic forms of visual testimony. This area of research interest has led to the production of a number of publications, including *Photojournalismes*. Revoir les canons de l'image de presse (Paris: Éditions Hazan, 2010) and *Imaginaires du présent*. Photographie, politique et poétique de l'actualité (Montréal: Cahiers ReMix Figura, 2012, online).

William E. Jones is an artist and filmmaker who grew up in Ohio and now lives and works in Los Angeles. He has made two feature-length experimental films, *Massillon* (1991) and *Finished* (1997); several short videos, including *The Fall of Communism as Seen in Gay Pornography* (1998); the documentary *Is It Really So Strange?* (2004); and many installations. His work has been shown at the Cinémathèque française and the Musée du Louvre, Paris; the International Film Festival Rotterdam; Sundance Film Festival; the Museum of Contemporary Art, Los Angeles; and the Museum of Modern Art, New York. His films and videos have been the subject of retrospectives at the Tate Modern, London, in 2005; Anthology Film Archives, New York, in 2010; and the Austrian Film Museum, Vienna, and the Oberhausen Film Festival in 2011. His work is exhibited by David Kordansky Gallery in Los Angeles, Galleria Raffaella Cortese in Milan, the Modern Institute in Glasgow, and White Cube in London. willamejones.com



42; PAGES 47 À 50 : de la série / from the series *Homicide, détenu vs détenu, archives du Palais de justice de la ville de Québec*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 37 cm x 33 cm

EMMANUELLE LÉONARD, *HOMICIDE, DÉTENU VS DÉTENU, ARCHIVES DU PALAIS DE JUSTICE DE LA VILLE DE QUÉBEC*

Ouvrir la photographie judiciaire

GAËLLE MOREL

Après avoir consacré plusieurs projets au monde du travail, la photographe et vidéaste montréalaise Emmanuelle Léonard interroge dans ses œuvres les plus récentes les notions de trace et d'information visuelles. Depuis 2007, l'artiste réalise des vidéos et des séries photographiques¹ portant sur les thèmes de la police et de l'enquête judiciaire². Avec le projet *Homicide, détenu vs détenu, archives du Palais de justice de la ville de Québec* (2010), Léonard se réapproprie un ensemble de clichés originellement produits et conservés par l'administration judiciaire. Cette réappropriation suggère un apparent retrait de l'artiste, mais l'exploitation créative de photographies existantes permet en fait de redéfinir le statut des images. Par l'intervention de

Opening Up Forensic Photography

After devoting a number of projects to the world of work, Montreal photographer and videographer Emmanuelle Léonard investigates the notions of visual traces and information in her most recent works. Since 2007, Léonard has been making videos and photographic series¹ on the themes of the police and the criminal investigation.² In the project *Homicide, détenu vs détenu, archives du Palais de justice de la ville de Québec* (2010), Léonard appropriates a series of snapshots produced for and

l'artiste-archiviste³, le caractère probatoire attribué au médium se trouve remis en question. D'autre part, l'artiste donne à voir des tirages habituellement ignorés et dont la visibilité est réservée à un public limité et spécialiste. Léonard examine ainsi la confidentialité juridique et l'accès restreint à ces espaces reclus chargés de la conservation des images.

Nouvelle fonctionnalité des images. *Homicide, détenu vs détenu* [...] se compose d'un plan dessiné (ill.) et de quarante-quatre photographies noir et blanc de format 33 x 37 cm. Les clichés originaux en couleur ont été pris en 1997 par un agent de police dans le cadre d'une enquête criminelle suite à l'assassinat d'un détenu par son compagnon de cellule. Conservé aux archives du Palais de justice de la ville de Québec, l'ensemble mêle les points de vue : aux plans rapprochés sur des objets précis (papier blanc, crayon de bois, écouteurs) (ill. 20) s'ajoutent des vues générales montrant l'organisation de la pièce (ill. 13). Les règles adoptées lors de la prise de vues correspondent à des codifications visuelles censées déterminer la valeur des images dans le cadre judiciaire (ill. 42). L'espace exigu est découpé de façon systématique et les photographies répertorient méthodiquement les traces de sang sur le sol et les murs (ill. 4), les vêtements éparés, le mobilier, la vaisselle (ill. 23) et les cahiers posés sur les étagères. L'enregistrement des marques du crime alternent avec des vues révélant le quotidien des deux détenus. Léonard se concentre sur la représentation de la violence, réelle ou symbolique, mais se refuse à toute approche dramatique ou sensationnaliste. Elle parvient notamment à démontrer le paradoxe entre l'apparente neutralité esthétique et l'aspect clinique des photographies, et la brutalité des faits évoqués.

Certaines images révèlent des formes abstraites et énigmatiques (ill. 44), impliquant une « réflexion sur la valeur d'évidence de l'image »⁴. Le cadrage morcelle l'espace de façon apparemment aléatoire et

L'« esthétisation de la documentation » opérée grâce à la démarche de Léonard provoque un glissement, voire une modification profonde du statut de l'archive. La manipulation et le déplacement des photographies transforment les documents administratifs en œuvres accessibles au grand public.

arbitraire, coupant la porte et la fenêtre, ou présentant des éléments partiels du mobilier (ill. 14). L'artiste ignore le caractère informatif et l'application première des images. Elle exclut de son projet le cahier des charges descriptif qui accompagne normalement les photographies. Ce manuel sert notamment de référence et de guide technique au photographe-policier, afin que ses images répondent aux attentes précises de l'administration judiciaire. Dans *Homicide, détenu vs détenu* [...], seuls les éléments de contexte sélectionnés et fournis par l'artiste – le plan de la cellule, la note d'intention, la numérotation des images – permettent d'appréhender et de donner sens à l'ensemble.

L'« esthétisation de la documentation »⁵ opérée grâce à la démarche de Léonard provoque un glissement, voire une modification profonde

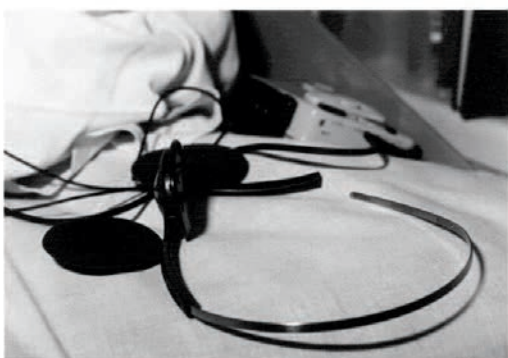
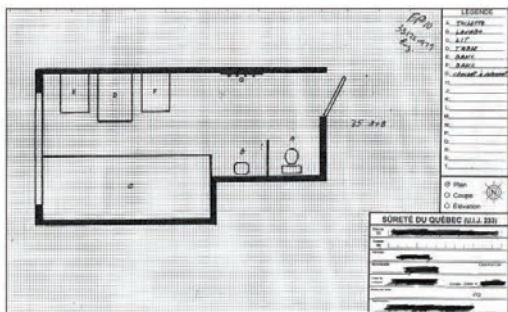
conservé dans le système juridique. Cette appropriation suggère un apparent retrait par l'artiste, mais l'exploitation créative d'images existantes permet en fait de redéfinir le statut des images. Grâce à l'intervention de l'artiste-archiviste³, le caractère probatoire attribué au médium est remis en question. De plus, Léonard expose des tirages habituellement ignorés et dont la visibilité est réservée à un public limité et spécialisé. Elle examine ainsi la confidentialité juridique et l'accès restreint à ces espaces reclus responsables de la conservation des images.

A New Functionality for Images. *Homicide, détenu vs détenu* is composed of a drawn plan (ill.) and forty-four black-and-white photographs in 33 x 37 cm format. The original colour pictures were taken in 1997 by a police officer as part of a criminal investigation following the murder of an inmate by his cellmate. Conserved in the archives of the Quebec City courthouse, the group of pictures includes a variety of points of view, from tight shots of specific objects (blank paper, pencil, earphones) (ill. 20) to general views showing how the room was organized (ill. 13). The rules used for taking the pictures correspond to visual codifications intended to determine the value of images in a legal context (ill. 42). The cramped space is systematically sectioned off and the photographs methodically inventory traces of blood on the floor and walls (ill. 4), a few pieces of clothing, the furniture, and dishes and notebooks arranged on shelves (ill. 23). The recording of evidence of the crime alternates with views revealing the two inmates' daily life. Léonard concentrates on the representation of violence, real or symbolic, but refuses to take a dramatic or sensationalist approach. In particular, she highlights the paradox between the photographs' apparent aesthetic neutrality and clinical aspect and the brutality of the deeds evoked.

Certain images include abstract, enigmatic shapes (ill. 44), implying a reflection on "the evidentiary value of the image."⁴ The framing divides the space in an apparently haphazard and arbitrary way, cutting a portion of the door and window or showing only parts of the furnishings (ill. 14). Léonard ignores the informative nature and primary application of the images. She excludes from her project the manual of descriptive specifications that normally accompany the photographs, which serves as a reference and technical guide for police photographers so that their images meet the legal system's precise requirements. In *Homicide, détenu vs détenu*, only the aspects of the context selected and supplied by the artist – the plan of the cell, the note of intention, the numbering of the images – allow us to comprehend and give meaning to the whole.

The "aestheticization of documentation"⁵ created by Léonard's approach causes a shift in – even a profound modification of – the status of the archive. The manipulation and displacement of the photographs transform administrative documents into works accessible to the general public. The photographs of traces supposedly attesting to a tragedy are now assessed in the light of aesthetic criteria, altering their original value of registration and tracking. If appropriation of the corpus involves a form of withdrawal of the artist, this withdrawal is compensated for by the conceptual value of the project, the choice of subject in the archives, and the arrangement of the prints in the gallery space.

The Confidentiality of the Images. Having lost their customary value, these images produced in the legal context have fallen into the public



plan; # 23; # 13; # 4; # 20; # 14



Homicide, détenu vs détenu, archives du Palais de justice de la ville de Québec, 2010, vue de l'exposition / exhibition view, 45 impressions jet d'encre / inkjet prints, 37 x 33 cm chaque / each

du statut de l'archive. La manipulation et le déplacement des photographies transforment les documents administratifs en œuvres accessibles au grand public. Les photographies des traces censées attester du drame sont désormais évaluées à l'aune de critères esthétiques, altérant leur valeur originelle d'enregistrement et d'empreinte. Si la réappropriation du corpus implique une forme de repli de l'artiste, ce retrait est compensé par la valeur conceptuelle du projet, le choix du sujet dans les archives et la disposition des tirages dans l'espace de la galerie.

Confidentialité des images. Ayant perdu leur valeur d'usage, ces images produites dans le contexte judiciaire sont tombées dans le domaine public et offrent l'occasion à Emmanuelle Léonard de détourner et d'interroger leurs qualités originelles. La condition de l'archive est la constitution d'une instance et d'un lieu d'autorité auxquels se confronte ouvertement l'artiste. Mis en ordre, institutionnalisés et consignés, ces documents utilisés dans *Homicide, détenu vs détenu* [...] et conservés par le Palais de justice de la ville de Québec répondent à des normes et à un système juridique. En modifiant l'usage testimonial et historique originel de ces photographies d'archive, et en appréciant leurs qualités esthétiques, l'artiste pose un regard critique sur le lieu dédié à leur conservation. Le site témoigne d'une organisation spatiale codifiée et d'un agencement conventionnel auxquels Emmanuelle Léonard fait écho par le biais de son installation (ill., vue d'installation de l'exposition à la Gallery 44). Les images exposées au mur sous la forme d'une grille uniforme et symétrique, à la structure méticuleuse, offrent un équilibre qui souligne le caractère ordonné de l'archive choisie. Néanmoins, par son intervention,

domain and offer Léonard an opportunity to divert and challenge their original qualities. The status of "archive" is composed of an agency and a site of authority that the artist openly confronts. Ordered, institutionalized, and recorded, the documents used in *Homicide, détenu vs détenu* and conserved at the Quebec City courthouse meet certain standards and fit into a legal system. By modifying the original evidentiary and historical use of these archival photographs, and by highlighting their aesthetic qualities, Léonard casts a critical gaze at the site dedicated to conserving them. The site has a codified spatial organization and conventional layout that she reflects in her installation (ill., installation view of the exhibition at Gallery 44). The images are exhibited on the wall in a uniform, symmetrical grid, and the meticulous

Having lost their customary value, these images produced in the legal context have fallen into the public domain and offer Léonard an opportunity to divert and challenge their original qualities.

structure offers an equilibrium that underlines the ordered nature of the archive chosen. Nevertheless, through her intervention, the artist challenges the act of collecting, selecting, and excluding images, introducing disorder and disruption.

These sites, emblematic of political and administrative power, often restrict access. The artist reinvents her own role by presenting these normally invisible photographs in a different context. She seems to have what Jacques Derrida calls "archive fever," a quest for the archive

l'artiste interroge le fait de collecter, de sélectionner et d'exclure des images, introduisant du désordre et un trouble notable.

Ces sites emblématiques du pouvoir politique et administratif proposent souvent une accessibilité restreinte. L'artiste réinvente son propre rôle en présentant ces photographies normalement invisibles dans un contexte différent. Elle semble répondre à ce que Jacques Derrida nomme le mal d'archive, une quête de l'archive menacée de disparition⁶. Explorant la question légale de l'accès à ces images, Léonard offre une relecture de ces tirages habituellement réservés à des yeux avertis.

Souvent composée d'images « sans » auteur reconnu, l'archive se révèle un matériau ductile et malléable pour la création⁷. Avec *Homicide, détenu vs détenu* [...], Emmanuelle Léonard expose des tirages utilisés dans le cadre précis d'une enquête de police, et ignorés une fois l'affaire close et jugée. Collectant et recyclant les photographies trouvées dans le dossier criminel, elle suggère la possibilité d'une expertise alternative, posant un regard d'artiste sur ces documents et sur l'aspect réglementé des lieux de conservation. L'appropriation, la réinterprétation et la reproduction de ces images ouvrent la voie à un récit présenté par Léonard à différentes occasions. L'histoire de l'artiste et de sa quête d'archives mêlent imaginaire et réalité vécue, donnant lieu à une forme de performance à chaque fois renouvelée.⁸

1 La déposition; Le polygraphe, 2011; Assemblée nationale; Les citoyens, manifestation, 15 mars, 2009; Une sale affaire, 2007. 2 Voir Gaëlle Morel, Emmanuelle Léonard: A Judicial Perspective (Toronto: Gallery 44, 2011). 3 Voir notamment Hal Foster, « Archival Impulse », October, n° 110, automne 2004. 4 Nathalie de Blois, Emmanuelle Léonard: Un livre de photographies, Montréal, Occurrence, 2005, p. 34. 5 Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », dans Anne Bénichou (dir.), Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 47. 6 Jacques Derrida, Mal d'archive : une impression freudienne, Paris, Galilée, 1995, p. 142. 7 Voir notamment : Okwui Enwezor, Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art, cat. exp., New York-Göttingen, ICP-Steidl, 2008; Sven Spieker, The Big Archive: Art from Bureaucracy, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2008; Peggy Gale et Doina Popescu (dir.), Archival Dialogues: Reading the Black Star Collection, cat. exp., Toronto, Ryerson Image Centre, 2012. 8 Voir par exemple <http://vimeo.com/30200316>

Gaëlle Morel est conservatrice des expositions au Ryerson Image Centre (Toronto). Docteur en histoire de l'art contemporain, elle est membre du comité de rédaction de la revue bilingue Études photographiques et a été commissaire invitée du Mois de la Photo à Montréal en 2009.

Emmanuelle Léonard vit et travaille à Montréal (Québec). Elle utilise la photographie, la vidéo, le film, l'animation et le support papier-journal pour en faire ressortir de fortes significations sociales, culturelles et politiques. Elle explore les conventions de la photographie documentaire, de presse et médico-légale, ainsi que celles de la surveillance vidéo. L'artiste est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Elle compte à son actif de nombreuses expositions personnelles et de groupe, notamment à Montréal, à Toronto, à Québec, à Berlin et à Paris, et a dernièrement participé à la Triennale québécoise au Musée d'art contemporain de Montréal 2011. Une sélection de ses œuvres a été exposée jusqu'à tout récemment dans le cadre du prix Grange 2012 au Musée des beaux-arts de l'Ontario. emmanuelleleonard.org

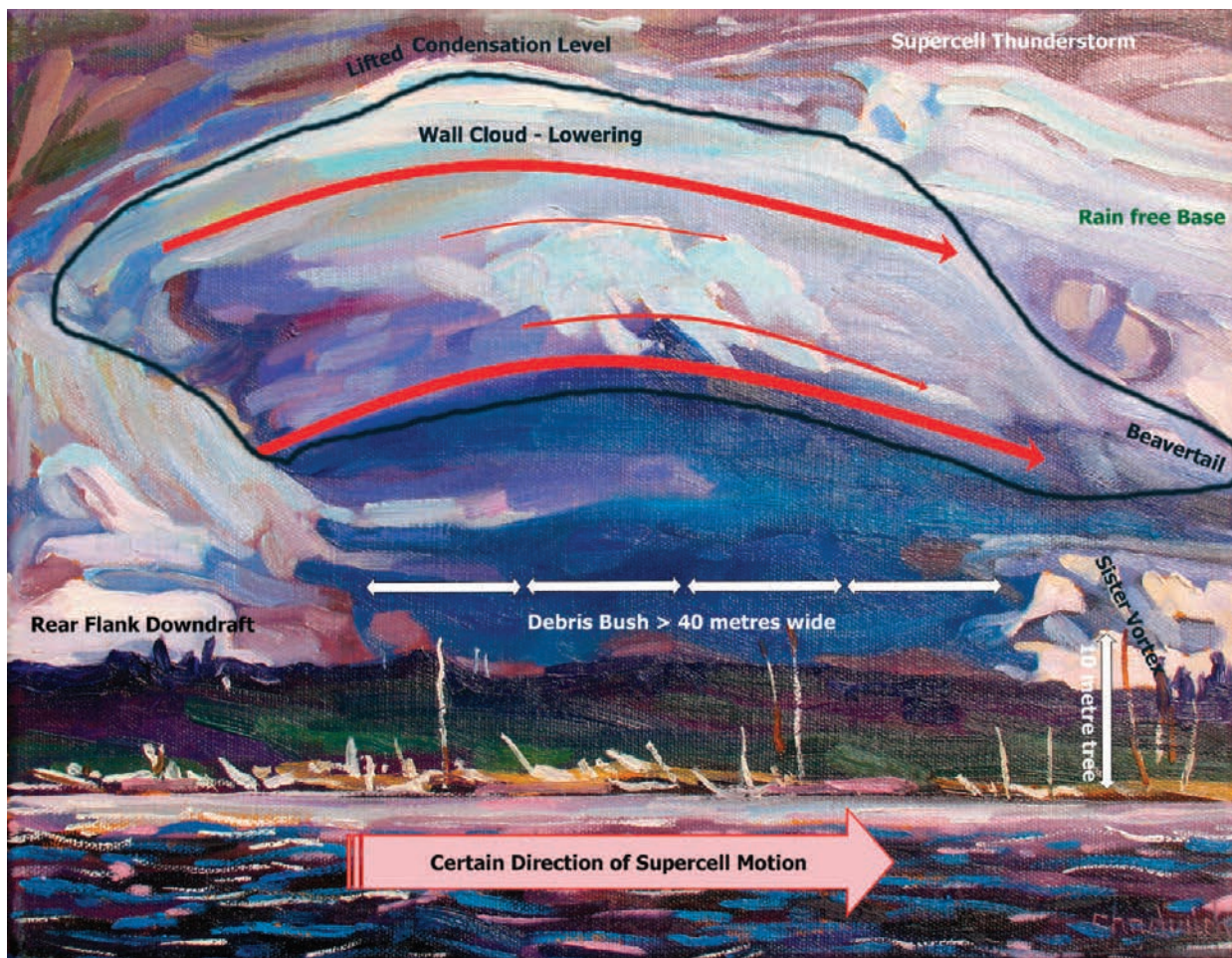
threatened with extinction.⁶ Exploring the legal issue of access to these images, Léonard offers a reinterpretation of these prints, usually reserved for expert eyes.

Often composed of images without a recognized "author," the archive becomes a ductile, malleable creative material.⁷ With *Homicide, détenu vs détenu*, Léonard exhibits prints used for a specific crime investigation and forgotten once the case is tried and a verdict rendered. Collecting and recycling photographs found in the crime file, she suggests the possibility of an alternative expertise, casting an artist's gaze on these documents and on the regulated aspect of the conservation sites. These images, appropriated, reinterpreted, and reproduced, open the path to an account presented by Léonard on different occasions. The artist's story and her quest for archives mingle imagination and reality, giving rise to a form of performance that is renewed each time.⁸ Translated by Kätthe Roth

1 La déposition; Le polygraphe, 2011; Assemblée nationale; Les citoyens, manifestation, 15 mars, 2009; Une sale affaire, 2007. 2 See Gaëlle Morel, Emmanuelle Léonard: A Judicial Perspective (Toronto: Gallery 44, 2011). 3 See, notably, Hal Foster, "Archival Impulse," October, no. 110 (Autumn 2004). 4 Nathalie de Blois, Emmanuelle Léonard: Un livre de photographies (Montreal: Occurrence, 2005), p. 34 (our translation). 5 Anne Bénichou, "Ces documents qui sont aussi des œuvres..." in Anne Bénichou (ed.), Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains (Dijon: Les presses du réel, 2010), p. 47 (our translation). 6 Jacques Derrida, Archive Fever: A Freudian Impression, trans. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996). 7 See Okwui Enwezor, Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, exh. cat. (New York and Göttingen: ICP-Steidl, 2008); Sven Spieker, The Big Archive: Art from Bureaucracy (Cambridge, MA: MIT Press, 2008); Peggy Gale and Doina Popescu (eds.), Archival Dialogues: Reading the Black Star Collection, exh. cat. (Toronto: Ryerson Image Centre, 2012). 8 See, for example, vimeo.com/30200316.

Gaëlle Morel is exhibitions curator at the Ryerson Image Centre in Toronto. She has a Ph.D. in history of contemporary art, is a member of the editorial committee of the bilingual magazine Études photographiques, and was guest curator of Le Mois de la Photo à Montréal in 2009.

Emmanuelle Léonard lives and works in Montreal. Using photography, video, film, animation, and newsprint, she brings out strong social, cultural, and political significances. She explores the conventions of documentary, press, and medico-legal photography and of video surveillance. Léonard has a BFA from Concordia University and a master's degree in visual and media arts from UQAM. Her work has been featured in solo and group exhibitions in Montreal, Toronto, Quebec City, Berlin, and Paris, and in 2011 she participated in the Triennale québécoise at the Musée d'art contemporain de Montréal. In 2012, a selection of her works was on display for the Grange Prize exhibition at the Art Gallery of Ontario. emmanuelleleonard.org



Thunderhead, c. 1913; PAGES 52 À 54 : de la série / from the series *Creative Scene Investigation*, 2012, d'après / after Tom Thomson, peinture à l'huile, photographie, annotations météorologiques / oil painting, photography, meteorological annotations

PHIL CHADWICK, *CREATIVE SCENE INVESTIGATION*

Tom Thomson à l'aune de la criminalistique météorologique

BÉNÉDICTE RAMADE

La météorologie est une science de la prévision. Chaque jour, 2,5 quintillions de bytes d'informations¹ sont analysés pour parvenir à anticiper les précipitations, prévoir les températures, etc. Le bulletin météo, télévisuel ou radiophonique, s'est imposé en baromètre indispensable et on ne compte plus les « appli » à ce sujet. La météorologie criminalistique, quant à elle, consiste en l'analyse et la reconstitution des conditions climatiques d'un délit afin d'en confirmer ou en infirmer la chronologie. Phil Chadwick, scientifique, météorologue auprès d'Environnement Canada et peintre de paysage dans le parc Algonquin, s'emploie depuis plusieurs années à appliquer les méthodes d'analyse et de lectures de la météorologie criminalistique à la peinture du

Tom Thomson in the Light of Forensic Meteorology

Meteorology is a science of prediction. Every day, 2.5 quintillion bytes of information are analyzed in order to anticipate precipitation, predict temperatures, and so on.¹ The weather report, on TV or radio, has become an indispensable barometer, and there are now countless weather “aps” available. Forensic meteorology, on the other hand, involves analysis and reconstruction of the climatic conditions at the time a crime was committed in order to confirm or impeach its chronology.

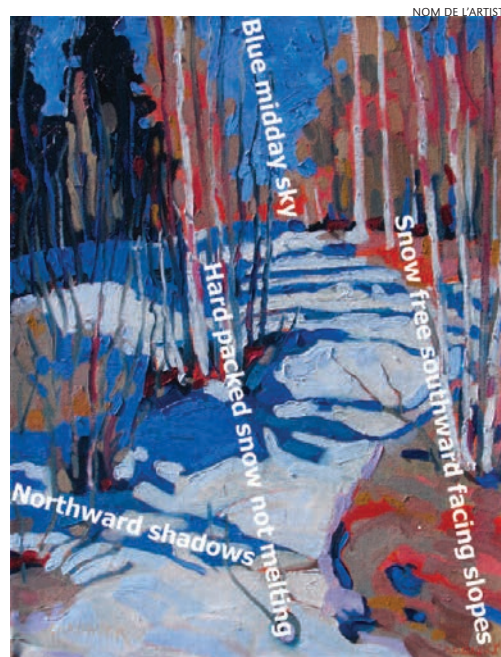
Groupe des Sept et de son précurseur Tom Thomson. Mais il ne résout aucun crime ; l'interprétation à laquelle il se livre est d'un autre ordre.

C'est au cours de conférences publiques que Chadwick « élucide » certaines des études les plus célèbres de Thomson à grand renfort d'animations, de flèches, d'indications, d'explications scientifiques complexes pour attester de la conformité météorologique des effets climatiques dépeints dans les années 1910. L'analyse du fameux *Thunderhead* peint par Thomson en 1913 (Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa) nous amène à penser que le titre même du panneau (« tête de cumulonimbus ») est erroné. *Tornado* aurait été plus juste si l'on suit Chadwick dans sa démonstration du développement classique d'une tornade de type F2 (sur l'échelle de Fujita). Par un système de schémas et de flèches directionnelles indiquant le sens de déplacement de la supercellule dépressionnaire (de la gauche vers la droite, soit de l'ouest vers l'est) et le calcul de la distance effectué en fonction de la taille des arbres, le scientifique nous apprend que Thomson était orienté vers le nord, à une distance assez courte pour représenter précisément en moins de deux heures la trajectoire destructrice de la tornade. Au-delà de ce correctif apporté au sujet même du tableau, Chadwick souhaite surtout démontrer que Thomson était un fin observateur de la nature et un météorologue. « Tom Thomson was a weatherman » est ainsi la grande conclusion que fait Chadwick au sujet de ce peintre, jusqu'ici reconnu pour avoir capté « l'âme du Canada »², une lecture plus mystique qui ne fait pas long feu à l'aune de la météorologie criminalistique.

La dimension esthétique des œuvres de Tom Thomson est suspendue au profit d'un autre regard, scientifique, guidé par un impératif de véracité météorologique qui n'a cure de la grande notoriété du peintre. L'histoire de l'art, le contexte artistique et social des œuvres n'ont pas d'incidence sur le regard que Chadwick porte sur le corpus de Thomson. Isolant une variable, Chadwick reparamètre ainsi chacun

La dimension esthétique des œuvres de Tom Thomson est suspendue au profit d'un autre regard, scientifique, guidé par un impératif de véracité météorologique qui n'a cure de la grande notoriété du peintre.

de ses « cas » suivant des données météorologiques. Pour ce faire, il agit avec force détails pour transformer les œuvres en preuves, s'appuyant sur la permanence de certains phénomènes climatiques. Ainsi, le panneau *Clouds (The Zeppelins)* de 1915 (Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa) dépeint-il fidèlement la formation d'un front chaud et sa cohorte de cirrus. Installé dans une zone de basse pression, Thomson regardait cette fois-ci vers le sud, nous apprend Chadwick obnubilé par sa recherche de vérité. De la position des étoiles à l'aspect des formations nébuleuses dans le ciel, tous ces éléments composent l'arsenal que le scientifique a appelé non sans ironie CSI. « Creative Scene Investigation » est un jeu de mots qui surfe sur le succès des escouades criminalistiques à la télévision. Il estampille les conférences publiques au cours desquelles Chadwick fait la démonstration de sa science, égrenant les saisons à l'aide des tableaux de Thomson et des membres du Groupe des Sept³. Les



Path Behind Mowat Lodge, 1917

Phil Chadwick, a meteorologist with Environment Canada and landscape painter who works in Algonquin Park, has for a number of years been applying forensic meteorology analysis and interpretation to the paintings of the Group of Seven and its precursor, Tom Thomson. But he is not solving any crime; his interpretations are of a different order.

During his public lectures, Chadwick “elucidates” some of Thomson’s most famous studies, making extensive use of animation, arrows, directions, and complex scientific explanations to attest to the meteorological accuracy of the climatic effects depicted in the 1910s. His analysis of Thomson’s famous *Thunderhead*, painted in 1913 (National Gallery of Canada, Ottawa), indicates, for example, that the title of the panel is actually misleading; *Tornado* would be more appropriate if we are to believe his demonstration of the classic development of an F2 (on the Fujita scale) tornado. Using a series of diagrams and arrows indicating the direction of movement of the low-pressure supercell (from left to right, or west to east) and calculating distance travelled according to the size of the trees, Chadwick tells us that Thomson would have been facing north and close enough to portray accurately the destructive trajectory of the tornado that swept through less than two hours later. Beyond this correction made to the subject of the painting, Chadwick sets out to demonstrate that Thomson was a fine observer of nature and a meteorologist. “Tom Thomson was a weatherman” is his conclusion regarding the painter, up to now acknowledged for having captured “the soul of Canada”² – a more mystical interpretation that does not hold up well in the light of forensic meteorology.

Chadwick sets aside the aesthetic dimension of Thomson’s works, as well as their art-historical, artistic, and social contexts, in favour of a different, scientific gaze guided by an imperative of meteorological veracity that takes no account of the painter’s great renown. Isolating a single variable, he redefines each of his “cases” according to meteorological data, forcefully activates details to transform the works into evidence based on the permanence of certain climatic phenomena. For instance, the 1915 painting *Clouds (“The Zeppelins”)* (National Gallery of Canada, Ottawa) faithfully depicts the formation of a warm front, with



Clouds (The Zeppelins), 1915

grandes heures de l'art canadien revisitée à l'aune de la criminalistique météorologique se retrouvent enrichies d'une dimension vériste et gagnent alors un ADN climatique.

Cette lecture réaliste de l'art de Tom Thomson s'inscrit dans un désir d'authentification d'œuvres phares de l'histoire de l'art auquel contribue à sa manière un astronome de l'université du Texas, Donald Olson. Ce dernier a mis en application les méthodes de l'astronomie forensique (*forensic astronomy*) afin de démontrer la véracité des configurations célestes dépeintes par Munch dans *Jeunes filles sur un pont* (1899) et *Le cri* (1893). Qualifiés de manies de cruciverbistes par Sue Prideaux⁴, spécialiste de Munch, les outils et le dessein d'Olson concordent avec ceux de Chadwick. Procéder à une lecture d'œuvres à l'aune de la forensique, astronomie ou météorologique, bouscule nos habitudes esthétiques et remet en question l'admissibilité d'une telle méthode dans le champ de l'histoire de l'art au nom d'une logique d'authenticité plutôt subversive. Les toiles deviendraient alors des preuves de réalisme sans que la démonstration n'invalide pour autant leur probité esthétique et culturelle : « It still has the same emotional impact, we are just separating the real from the unreal », précise Olson en réponse aux attaques⁵.

Si on connaissait jusqu'ici les vérifications et authentifications effectuées par la forensique dans des cas litigieux de datation (Olson a ainsi déterminé l'heure et le jour de la prise de vue d'*Autumn Moon* d'Ansel Adams) ou d'attribution (le spécialiste Paul Biro analysant la peinture d'une toile peinte « à la Pollock » trouvée par une septuagénaire dans une brocante, dans une truculente épopée filmée par Harry

its cohort of cirrus clouds. This time, Thomson was set up in a low-pressure zone and looking southward, as Chadwick, obsessed with his search for the truth, informs us. Elements from the position of the stars to the appearance of the cloud formations in the sky form the arsenal for what Chadwick has called, not without irony, CSI, or "Creative Scene Investigation," a wordplay on the titles of a group of successful

Unary interpretation of artworks in the light of forensics – astronomic or meteorological – disrupts our aesthetic norms and challenges the acceptability of such a method in the field of art history in the name of a rather subversive logic of authenticity.

TV crime-show series. CSI is the hallmark of Chadwick's public demonstrations of his science, during which he counts out the seasons with the help of paintings by Thomson and members of the Group of Seven.³ The high period of Canadian art, revisited in the light of forensic meteorology, is enriched by a veristic dimension and thus gains climatic DNA.

This realistic interpretation of Thomson's art is part of a movement to authenticate the masterpieces of art history – a movement to which University of Texas astronomer Donald Olson subscribes. Olson has used forensic astronomy to demonstrate the veracity of the celestial configurations depicted by Edvard Munch in *The Girls on the Bridge*

Moses en 2006, *Who the Fuck is Jackson Pollock?*), la forensique offre désormais une nouvelle application. Certes déroutante puisqu'il n'est jamais vraiment question des œuvres sur un plan esthétique, cette nouvelle perspective dans le cas de Chadwick vient à faire de Thomson un naturaliste dont les études sont de stricts enregistrements de haute fidélité de phénomènes climatiques. L'entreprise scientifique de Chadwick et d'Olson met ainsi à mal la mythologie romantique et le folklore qui enrobent nombre de chefs-d'œuvre, mais en réduit aussi le champ à une question iconographique. *Stricto sensu*, la véritable identité canadienne des paysages de Thomson et des Sept ne fait plus aucun doute ainsi diagnostiquée par le prisme criminalistique. Tom Thomson est donc reconnu coupable d'être météorologue.

1 Nate Silver, « The Weatherman is not a Moron », *New York Times Magazine*, 7 septembre 2012, www.nytimes.com/2012/09/09/magazine/the-weatherman-is-not-a-moron.html?pagewanted=all 2 John O'Brian et Peter White, « Introduction », dans John O'Brian et Peter White (eds.), *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal, Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 4 : « ... the artists and their supporters argued that national identity was inseparable from the geography and climate of Canada's boreal land mass. » 3 Deux cents toiles ont à ce jour été analysées par Chadwick. 4 Cité par Jennifer Drapkin et Sarah Zielinski, « Forensic Astronomer Solves Fine Arts Puzzles », *Smithsonian Magazine*, avril 2009, www.smithsonianmag.com/arts-culture/Celestial-Sleuth.html 5 *Idem*.

Bénédict Ramade est historienne de l'art. Elle termine actuellement son doctorat consacré à la réhabilitation critique de l'art écologique américain. Journaliste et critique d'art, elle a acquis une expertise sur les questions de nature et d'écologie dans les pratiques contemporaines qu'elle matérialise dans des commissariats d'exposition (Acclimatation, Villa Arson, Nice (2008-2009) ; REHAB, L'art de re-faire, Fondation EDF, Paris, (2010-2011).

Après avoir étudié en physique nucléaire, **Phil Chadwick** a entrepris une carrière en météorologie à Environnement Canada en 1976 ; il s'intéresse aux conditions météorologiques particulièrement mauvaises. Chadwick est aussi reconnu comme artiste ; ses peintures ont pour sujet la nature. Ses œuvres renvoient à ses expériences personnelles. Elles font partie de nombreuses collections, privées et d'entreprises et figurent dans plusieurs revues et calendriers. Au fil des ans, Chadwick s'est servi de ses connaissances des phénomènes météorologiques et de son flair artistique pour donner une série de conférences au profit d'un champ de recherche qu'il nomme météorologie judiciaire et qui permet de déduire l'époque, l'orientation et les conditions météorologiques sous-tendant les moments saisis dans les peintures d'artistes canadiens tels que Tom Thomson et les membres du Groupe des Sept, ces observateurs de la nature au regard particulièrement acéré.

(1899) and *The Scream* (1893). Caustically compared by Sue Prideaux, a Munch expert, to a "crossword addict,"⁴ Olson has tools and intentions analogous to Chadwick's. Unary interpretation of artworks in the light of forensics – astronomic or meteorological – disrupts our aesthetic norms and challenges the acceptability of such a method in the field of art history in the name of a rather subversive logic of authenticity. Paintings would thus become evidence of realism even though the demonstration doesn't invalidate their aesthetic and cultural probity. "It still has the same emotional impact, we are just separating the real from the unreal," notes Olson in response to criticism of his project.⁵

Although we know about forensic verifications and authentications in litigious cases of dating (for instance, Olson has determined the day and time when Ansel Adams took the photograph *Autumn Moon*) and attribution (the expert Paul Biro analyzed the paint on a painting made "Pollock style," found by a septuagenarian in a flea market, in a salty saga filmed by Harry Moses in 2006, *Who the Fuck is Jackson Pollock?*), forensics now offers a new application. Certainly puzzling because the aesthetic aspect of the artworks is never really challenged, this new perspective, in Chadwick's case, makes Thomson into a naturalist whose studies are strict, faithful recordings of climatic phenomena. Chadwick's and Olson's scientific undertakings thus jeopardize the romantic mythology and folklore surrounding a number of masterpieces, but also reduce the field to an iconographic issue. In the strict sense, the true Canadian identity of landscapes by Thomson and the Group of Seven cannot be in doubt when analyzed through the forensic lens. Tom Thomson is therefore found guilty of being a meteorologist. *Translated by Käthe Roth*

1 Nate Silver, "The Weatherman is not a Moron," *New York Times Magazine*, 7 September 2012, www.nytimes.com/2012/09/09/magazine/the-weatherman-is-not-a-moron.html?pagewanted=all 2 See John O'Brian and Peter White, "Introduction," in John O'Brian and Peter White (eds.), *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art* (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007), p. 4: "The artists and their supporters argued that national identity was inseparable from the geography and climate of Canada's boreal land mass." 3 Chadwick has analyzed two hundred paintings to date. 4 Quoted in Jennifer Drapkin and Sarah Zielinski, "Forensic Astronomer Solves Fine Arts Puzzles," *Smithsonian Magazine*, April 2009, www.smithsonianmag.com/arts-culture/Celestial-Sleuth.html 5 *Ibid*.

Bénédict Ramade is an art historian. Currently, she is completing her doctorate on the topic of the critical rehabilitation of American ecological art. As a journalist and art critic, she has developed expertise on issues of nature and ecology in contemporary practices, which she puts to use as an exhibition curator: Acclimatation, Villa Arson, Nice (2008–09); REHAB, L'art de re-faire, Fondation EDF, Paris (2010–11).

Trained as a nuclear physicist, **Phil Chadwick** found a career in meteorology with Environment Canada in 1976. He specializes in severe weather conditions. Aside from his work as a meteorologist, he is also a recognized artist with a passion for painting the natural world. His artworks are depictions of personal experiences. They hang in many private and corporate collections around the globe. Several magazines and calendars have used his work. Over the years Chadwick has brought together his knowledge of weather phenomena and his eye for artwork in a speaker series on an area of research that he calls forensic meteorology to deduce the time, orientation, and weather surrounding events captured in the works by Canadian artists Tom Thomson and all members of the Group of Seven, who were particularly accurate observers of the natural world.





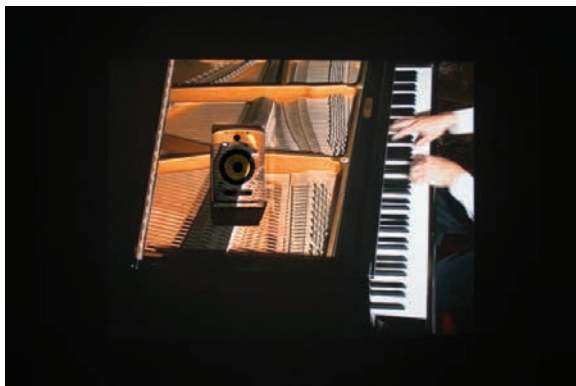
Thomas Kneubühler, *Electric #14*, de la série *Electric Mountains*, épreuve chromogénique, 2009, 41 x 51 cm

RAMENEZ THOMAS À LA MAISON / BRING THOMAS HOME

**Abonnez-vous à Ciel variable jusqu'au 30 avril 2013
et vous pourriez gagner cette photo (encadrée) de Thomas Kneubühler.**

**Subscribe to Ciel variable until April 30, 2013,
and you could win this photograph (framed) by Thomas Kneubühler.**

cielvariable.ca/promo



Michael Snow, *Piano Sculpture* (détail), 2009, installation vidéo

SOLO SNOW ŒUVRES DE MICHAEL SNOW

Commissaire : **Louise Déry**
11 janvier au 16 février 2013
Vernissage : jeudi 17 janvier à 17 h 30

En collaboration avec Le Fresnoy. Studio national
des arts contemporains, Tourcoing (France)



galerie de l'uqam

Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, salle J-R120
1400, rue Berri (angle Sainte-Catherine Est)
Montréal

www.galerie.uqam.ca

Heures d'ouverture :
mardi au samedi
de 12 h à 18 h
Entrée libre



Alain Fleischer, *Écran sensible* (Un film en six tableaux) 1, 1996, photographie argentique

ALAIN FLEISCHER LÀ POUR ÇA

Commissaire : **Louise Déry**
23 février au 23 mars 2013
Vernissage : samedi 23 février à 19 h
Dans le cadre de la Nuit blanche à Montréal

Appuis :
Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec et
en collaboration avec le Service de Coopération et d'Action Culturelle du
Consulat Général de France à Québec.



ADELIN SCHWEITZER DICHOTOMIE

résidence in situ
du 14 janvier au 3 mars
2013

Ouverture le 31 janvier
à 17h

185, Christophe-Colomb Est, Québec (Qc) G1K 3S6
T. (418) 529-2715 • F (418) 529-0048
www.chambreblanche.qc.ca
info@chambreblanche.qc.ca
Ouvert du mercredi au dimanche de 13h à 17h

© A-Reality #P03, deletere.org



DECEMBER | JANUARY
ROBERT MAPPLETHORPE

FEBRUARY
WILL ALSOP

MARCH
GERALD FERGUSON

APRIL
REINHARD REITZENSTEIN

MAY
LYNNE COHEN

olga korper gallery

17 MORROW AVENUE TORONTO CANADA M6R 2H9
TELEPHONE 416 538-8220 FACSIMILE 416 538-8772
www.olgakorpergallery.com

mai
MONTRÉAL, ARTS INTERCULTURELS

Sayeh Sarfaraz

ÉTRANGE DICTATURE

19 JANVIER AU 16 FÉVRIER

© SAYEH SARFARAZ

Montreal  Conseil des Arts du Canada  Canada Council for the Arts  Québec

SAVAC
SOUTH
ASIAN
VISUAL
ARTS
CENTRE



LE 7^e REGISTRE

6 AVRIL AU 11 MAI

© ANNE DEWITT

m-a-i.qc.ca




www.gallerytpw.ca/rd

La Gauchetière 3, 1980-1982, technique mixte, 35,5 x 44,5 x 19,5 cm
© Irene F. Whittome (2012)



IRENE F. WHITTOME. *BESTIAIRE*
19 JANVIER-2 MARS 2013

O
occurrence
ESPACE D'ART ET D'ESSAI CONTEMPORAINS

IRENE F. WHITTOME. *AFTERMATH*
16 JANVIER-23 FÉVRIER 2013

IRENE F. WHITTOME. *ROOM 901*
25 JANVIER-9 MARS 2013

VOX
Centre de l'image contemporaine

GALERIE SIMON BLAIS

5420, boul. Saint-Laurent, Suite 100, Montréal, Qc, Canada, H2T 1S1
www.galeriesimonblais.com • info@galeriesimonblais.com
514-849-1165



Jeune veuve, 2012, C-print coloré à la main, 38" x 50"

GENEVIÈVE THAUVETTE

Les filles du roi

17 avril au 4 mai 2013

NUIT BLANCHE

2 mars 2013 - 20h

DEREK EVANS

La divine comédie

6 au 23 mars 2013

PAPIER 13

25 au 28 avril 2013

MICHÈLE F. BÉRARD

Oeuvres récentes

5 au 22 juin 2013

GALERIE **BAC**

6341 St-Laurent, Montréal - 514.508.4099 - info@galeriebac.com - www.galeriebac.com - [f/GalerieBAC](https://www.facebook.com/GalerieBAC)

ROY HARTLING



Nova Scotia no.9, 2002 Impression pigmentée Édition: 12 12.25" x 33.5" / 31.1 x 85.1 cm

3944, rue Saint-Denis
Montréal, Qc
H2W 2M2

T 514-481-2111 F 514-481-7113
beauxartsdesameriques.com
art@beauxartsdesameriques.com



beaux-arts des
AMÉRIQUES

PAPIER 13

FOIRE D'ART
CONTEMPORAIN
D'ŒUVRES
SUR PAPIER

CONTEMPORARY
ART FAIR
OF WORKS
ON PAPER

Produit par / Produced by

L'Association des galeries d'art contemporain — AGAC
Contemporary Art Galleries Association
25 - 28 avril 2013 / April 25 -28, 2013

+1.514.798.5010

www.agac.qc.ca

www.papiermontreal.com



Société
de développement
des entreprises
culturelles

Québec 



Collection
Loto-Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Fondation de la Famille
Claudine et Stephen Brindman
Family Foundation | Créer et innover

ÇA DÉBORDE DE PARTOUT

8 000 ŒUVRES À PROTÉGER, TOUT UN CHANTIER!

Dès janvier 2013, le Musée d'art de Joliette ferme ses salles d'exposition et entame le plus grand projet immobilier de son histoire. Suivez-nous sur museejoliette.org

FERMÉ, LE MAJ EST PLUS OUVERT QUE JAMAIS!

Pour tout savoir sur notre programmation culturelle et éducative, consultez notre calendrier en ligne au museejoliette/fr/activites.org



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Culture,
Communautés et
Conditions
Québec



NOW AVAILABLE FROM YYZBOOKS

EDITED BY DAVE DYMENT
AND GREGORY ELGSTRAND

ISBN: 978-0-920397-52-7
\$34.95

ORDER ONLINE:
WWW.YYZBOOKS.COM

YYZBOOKS

140 - 401 Richmond St. W.
Toronto, ON M5V 3A8
Canada



ONE FOR ME AND ONE TO SHARE: ARTISTS' MULTIPLES AND EDITIONS

Featuring essays and interviews by Nicholas Brown, Mark Clintberg, Océane Delleaux, Dave Dymont, Gregory Elgstrand, Cary Leibowitz, Roula Partheniou, Harry Ruhé, and Jonathan Shaughnessy.

Illustrated with over thirty-six colour reproductions of artists' multiples.

T: 416.598.4546

F: 416.598.2282

W: YYZBOOKS.COM

E: YYZ@YYZARTISTSOUTLET.ORG



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

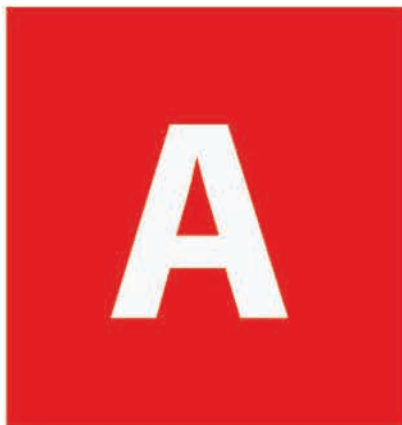


ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
50 YEARS OF ONTARIO GOVERNMENT SUPPORT OF THE ARTS
50 ANS DE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT DE L'ONTARIO AUX ARTS



torontodartscouncil





R



31^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA



31st INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



14-24 MARS-MARCH 2013 • MONTRÉAL • WWW.ARTFIFA.COM

250 FILMS DE 25 PAYS : architecture, art contemporain, arts médiatiques, design, photographie, sculpture et bien plus...

250 FILMS FROM 25 COUNTRIES: architecture, contemporary art, media arts, design, photography, sculpture and more...

DÉVOILEMENT DE LA PROGRAMMATION À LA FIN FÉVRIER 2013 / UNVEILING OF THE PROGRAM AT THE END OF FEBRUARY, 2013

690, rue Sherbrooke Ouest, Montréal / musee-mccord.qc.ca

Familles

Marie-Claude Bouthillier

Du 13 décembre 2012 au 14 avril 2013

Exposition inaugurale du programme Artiste en résidence

MUSEE
McCORD

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Culture
et Communications
Québec

The Gazette
montrealgazette.com

24h

LE DEVOIR

LA MÉDIATHÈQUE

L'espace web de La Bande Vidéo
mlbv.ca



La Bande Vidéo
Centre de création en arts médiatiques



MÉDIATHÈQUE



Scotiabank

CONTACT

Photography Festival



Field of Vision

May 2013 Toronto

scotiabankcontactphoto.com

ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO

TORONTO
ARTS
COUNCIL



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

Ontario

Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie 2012

JEAN-FRANÇOIS NADEAU

Entre les ombres du large, les cailloux polis par la mer et le bleu du ciel, la Gaspésie accueille depuis trois ans, au beau milieu des courtes chaleurs de l'été, les Rencontres internationales de la photographie¹. Le maître du projet, Claude Goulet, se réjouit de voir que son idée ait si bien pris racine et qu'on envisage désormais aussi son pays d'adoption sous l'œil de la photographie. Avec les membres d'une équipe enthousiaste, Claude Goulet parcourt durant des semaines la route sinueuse qui longe la côte afin de veiller aux différentes expositions et conférences que livrent une trentaine de photographes de haut niveau invités pour l'occasion.

L'idée de ces Rencontres a d'abord germé de l'autre côté de l'Atlantique, à Arles, ce haut lieu de la photographie internationale. Parti sur la piste de nouvelles idées, Claude Goulet y a trouvé celle qui le ramènerait chez lui sur les ailes de la photographie. « À Arles, explique-t-il, j'ai fait la connaissance de Jean-Daniel Berclaz, du Musée du Point de Vue. Depuis 1997, Berclaz organise un événement photo construit autour du paysage. Des photographes y présentent leur travail sur le lieu même où ils l'ont réalisé. » Dans ce musée sans domicile fixe, Berclaz interroge les lieux autant que la photographie. Il s'adapte aux endroits où il installe des œuvres, tout en interrogeant ces lieux de cette manière.

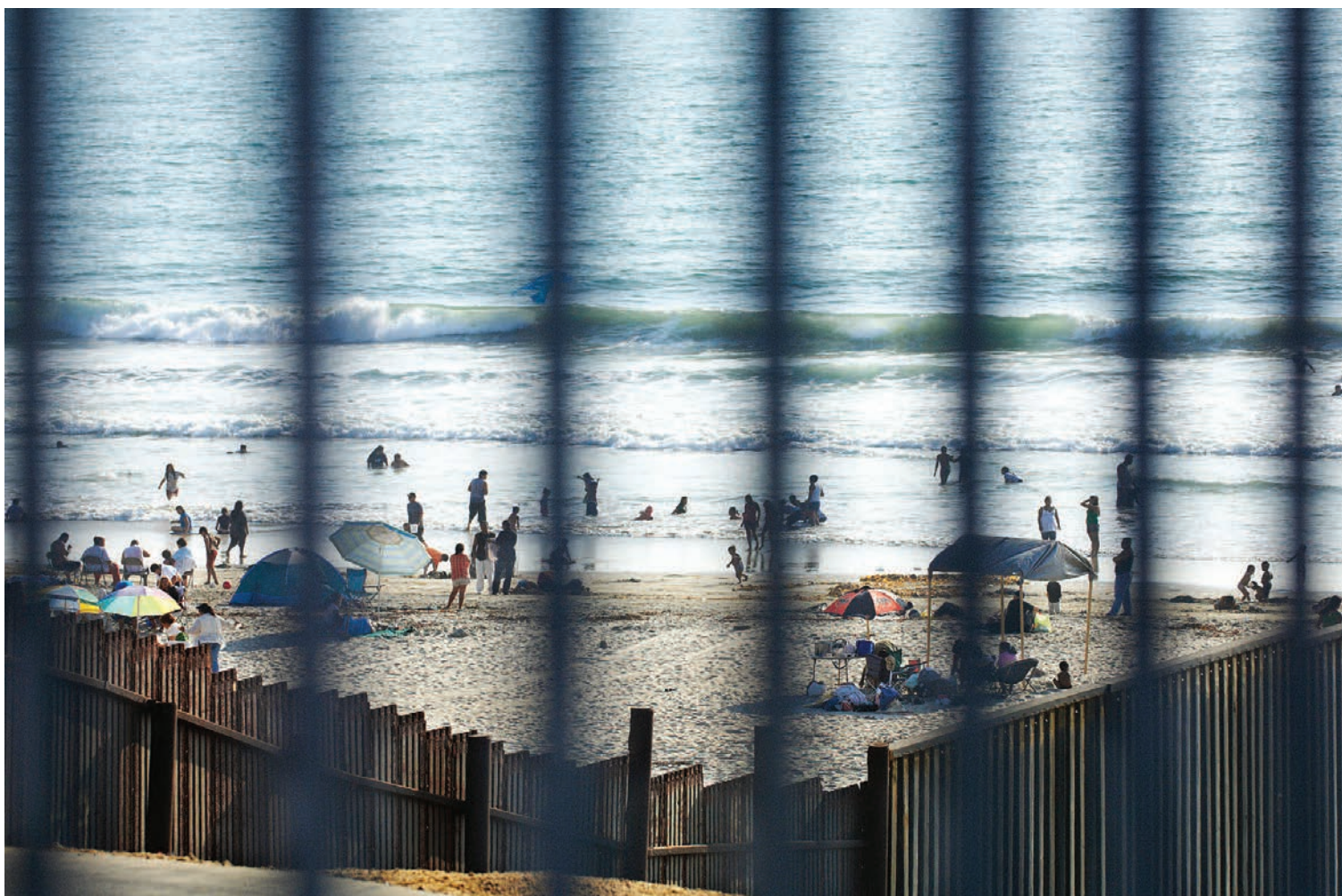
Cette approche, Claude Goulet a tout de suite voulu l'adapter à ce vaste territoire ouvert sur la mer qu'est la Gaspésie. L'idée d'une rencontre internationale a germé très vite. « Au début, je me suis dit que c'était peut-être un peu prétentieux d'affirmer que nos rencontres étaient "internationales", mais trois ans après la première, c'est tout à fait ça ! » On oublie souvent que la Gaspésie a une longue tradition déjà à l'égard des artistes. Depuis plus d'un siècle, peintres, photographes et écrivains se sont retrouvés là pour profiter d'un isolement riche et profitable. Dans *Arcanes 17*, écrit dans les environs de Percé, André Breton affirme que vivre « sur cette côte de la Gaspésie, aujourd'hui, est aussi inespéré et aussi grand qu'il se puisse. » Que ce soit à l'intérieur, dans des galeries ou des lieux industriels désaffectés, ou à l'extérieur, devant l'immensité de la mer, le long de bâtiments commerciaux, Claude Goulet a relevé le pari de faire de la Gaspésie un Nouveau Monde pour la photographie. Chaque année, le travail de vedettes telles Vanessa Winship, avec ses photos fantomatiques, l'humaniste Larry Towell de l'agence Magnum, ou encore les œuvres empreintes de gigantisme d'Edward Burtynsky côtoient les travaux de jeunes artistes d'ici et d'ailleurs, de même que ceux de photographes à la carrière depuis longtemps bien solide, tels Serge Clément ou Gabor Szilasi.²

Au cœur de l'édition 2012, qui s'est déroulée du 6 juillet au 10 septembre, on pouvait notamment admirer le travail de Guillaume Cyr et de sa compagne Yana Ouellet. Pendant l'hiver 2010, ils ont parcouru la longue route qui longe la côte gaspésienne. Un périple de près de 1000 km d'où *Gaspésie, Human Less* tire son origine, un travail photographique témoignant d'une recherche esthétique et documentaire consacrée aux maisons abandonnées que l'on voit le long de la route qui traverse l'immense péninsule ouvrant le

continent américain sur la mer. Depuis longtemps, Cyr et Ouellet étaient fascinés par la quantité de lieux abandonnés qu'on trouve dans ce pays, autant de traces d'une présence fragile dans des lieux conquis de peine et de misère par des générations de pêcheurs et d'agriculteurs. Ce périple aux portes de l'hiver et du temps a donné lieu à une exposition présentée à Chandler, une ville industrielle qui a perdu il y a quelques années son principal pôle d'emploi et où les Rencontres internationales de la photographie exploitent volontiers de vieilles structures industrielles. Originaire de Gaspésie mais installé à Québec depuis plusieurs années, Guillaume Cyr travaille comme photographe professionnel. En 2008, il a obtenu un diplôme en arts plastiques à l'Université Laval. Il avait auparavant suivi une formation en photographie de niveau collégial à Matane, où il a d'ailleurs par la suite enseigné.

Près de Carleton, les photographies de Martin Beaulieu sont installées sur des panneaux géants, face à la baie des Chaleurs. En cette ère annoncée de mondialisation, le photographe interroge la notion de frontière. Paradoxe s'il en est que d'ériger en notre époque des murs pour contrer la circulation humaine. Depuis l'emblématique chute du mur de Berlin, censée le marquer la fin de pareils blocages entre les hommes, différentes sociétés n'ont cessé d'en ériger à travers tous les continents. Pendant des semaines, pendant des mois, Martin Beaulieu a parcouru la frontière entre les États-Unis et le Mexique, sur la piste des immigrants illégaux qui tentent de venir vivre au pays de l'Oncle Sam. Entre les États-Unis et le Mexique, un mur de béton serpente désormais tout le long du célèbre Rio Grande. Barreaux et barbelés s'élèvent en plein désert. Une cicatrice de métal court à travers les villes. « Au pied du mur, les habitants de la frontière vivent l'omniprésence de cette démarcation matérialisée qui transpire souvent l'amertume », explique Sophie Magado, la journaliste qui a accompagné Martin Beaulieu pour ce reportage. Les photographies de Martin Beaulieu portent un regard sur le mur à travers les yeux de ceux pour qui il est une réalité quotidienne. Martin Beaulieu est photographe indépendant depuis 15 ans. Son travail privilégie le reportage de fond consacré à des enjeux humains et sociaux. Il a collaboré avec plusieurs ONG, dont Médecins sans frontières, l'Agence canadienne de Développement international et la Croix-Rouge Internationale. Son travail a été publié dans *Canadian Geographic*, *Géo France*, *ID Magazine* et *The Sunday Times*. Réalisé en septembre 2009 et octobre 2010, ce reportage s'inscrit dans un travail sur les murs frontaliers à travers le monde réalisé avec Sophie Magado.

Figure majeure de l'art contemporain au Canada, Jocelyne Allouche était elle aussi présente à ces troisièmes Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie. Durant les Rencontres, elle présentait l'exposition *Sirènes* au majestueux site historique du Banc-de-Pêche-de-Paspébiac, là même où pendant des siècles le produit de la pêche partait dans des tonneaux pour nourrir des populations aux quatre coins du monde. D'un côté, les œuvres d'Allouche ; de l'autre, séparés par une lourde porte de bois,



Guillaume D. Cyr, *Maison No. 17, Cap-des-Rosiers*, 2010, projet *Gaspésie human less partie 1*
Yana Ouellet, *Maison No. 46, Nouvelle, Intérieur 1/5*, 2010, projet *Gaspésie human less partie 1*
Martin Beaulieu, *Border Field State Park 02*, 2009, Californie

Sous le thème « Influencer la trajectoire », la troisième édition des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie est une invitation à parcourir la péninsule gaspésienne afin de suivre la trajectoire artistique de plus de 30 photographes, d'ici et d'ailleurs, qui abordent les enjeux de la représentation du paysage, de l'environnement, du territoire et du quotidien.

les anciens tonneaux dans lesquels on expédia le poisson pendant des siècles sur tous les marchés du monde. Plasticienne multidisciplinaire, Jocelyne Allouche a parcouru la côte nord-est de Terre-Neuve à bord d'un bateau de pêcheurs afin de photographier à l'aide d'un lourd télé-objectif les détails de glaces à la dérive flottant dans le silence de cet environnement vierge. Elle en a rapporté des images où les glaces millénaires prennent des allures énigmatiques et forment un espace de représentation ouvert. Ces visions boréales de grand format prolongent son exploration de la mise en espace des images. Née à Québec en 1947, Jocelyne Allouche vit et travaille à Montréal depuis toujours, tout en voyageant désormais beaucoup pour ses expositions, ces derniers temps au Japon de même qu'en France et aux États-Unis. Son travail a été présenté depuis 1973 dans beaucoup d'expositions individuelles et collectives, tant au Canada qu'à l'étranger. Elle a été récompensée par de nombreux prix, notamment en 2006 par le prix Jean-Paul Riopelle, en 2002 par le prix Paul-Émile-Borduas, en 2000 par le prix du Gouverneur général du Conseil des arts du Canada, trois des plus importantes distinctions en arts visuels au Canada.

À l'extérieur des beaux bâtiments en bois rouge du site du Banc-de-Pêche-de-Paspébiac, on trouve sur de grands panneaux les œuvres de Flora, une photographe française qui file la lumière comme de la soie grâce à son vieux Polaroid. Entre la Tasmanie, Hong-Kong et Sydney, Flora est partie à la rencontre d'elle-même à travers les lumières fugitives d'une géographie qui est avant tout celle de l'amour. Corps et terres se confondent. On regrette ici, après avoir vu les tirages originaux, de ne pouvoir apprécier que des représentations plastifiées. C'est là d'ailleurs un des problèmes de ces rencontres que d'offrir encore trop peu de tirages originaux en laissant plutôt entendre, à travers une suite de reproductions joliment réalisées il est vrai, que la photographie tient d'abord au reflet d'une image, comme on voudrait le laisser croire à tort à l'ère des ordinateurs. La lumière ne prend son sens définitif que dans la matière qu'elle touche et imprègne pleinement.

Tout le monde parle volontiers de Beatrix von Conta à l'occasion de ces troisièmes Rencontres. Allemande née en 1949, installée en France depuis 1975, Beatrix von Conta et Gabor Szilasi sont les deux photographes en résidence de ce troisième événement. Depuis 25 ans, avec une distance critique, elle interroge de près la fragilité du paysage contemporain. Elle en relève les signes, sans nostalgie ni maniérisme. « En Gaspésie, il existe une rupture dans la lumière par rapport à l'Europe, marquée par le gris, explique-t-elle en entrevue. Cela appelle forcément une écriture photographique plus compacte. J'ai dû changer malgré moi la focale avec laquelle je travaille d'ordinaire en Europe. J'ai découvert en Gaspésie un ciel plus grand, une terre plus grande... ». En Amérique comme ailleurs, Beatrix von Conta ne cherche pas à désigner les traces plus ou moins heureuses laissées par l'homme grâce à son gros Pentax 67. « Je ne suis pas dans l'exploitation de l'anecdote. Je suis fascinée par la complexité du paysage. » Elle en cherche les différents

niveaux, les stratifications laissées par l'homme autant que par la nature. Elle se donne le temps d'interroger le temps. D'ailleurs, son mode de travail ne lui laisse pas d'autre choix : « Je travaille en argentique. Il me faut du temps. » « Il y a des gens qui voudraient faire disparaître ce qui les heurte, ce qui touche la nature. Je vois au contraire dans ces relations une beauté qui me touche. Les choses sont de plus en plus fragiles... Je procède à une mise en mémoire, une mise en donnée. » Beatrix von Conta ne valorise pas le flou ou les jeux impressionnistes avec la lumière. Elle est en cela parfaitement à l'opposé du travail de Flora. « Il n'y a pas d'objectivité, bien sûr. Mais je ne valorise pas le flou. Je cherche les photos les plus nettes possibles », se contente-t-elle de dire.

L'autre photographe en résidence cette année est arrivé au Québec en 1958, après avoir failli s'établir en Suède. Né en 1928 à Budapest en Hongrie, Gabor Szilasi a vu sa famille être décimée par les nazis, puis brisée par les communistes. De tout cela, il ne veut pas trop parler. « Je ne parle pas de ces choses-là, d'ordinaire... Beaucoup de gens vivent avec ça douloureusement, le ressentent. Pas moi. Ce malheur n'explique pas ma photographie. Pour les nazis, nous étions des ennemis à cause de notre origine juive ; pour les soviétiques, après la guerre, nous étions encore des ennemis, des bourgeois, parce que mon père possédait une petite boutique. J'ai tenté de m'enfuir de la Hongrie dès 1949. J'ai fini en prison, incapable par la suite de poursuivre mes études en médecine. En 1956, à la faveur de la révolte, nous avons pu offrir un peu d'argent à des gens d'un village près de Budapest pour qu'ils nous aident à franchir la frontière. » Gabor Szilasi est considéré dans son pays d'adoption comme un photographe majeur. Plusieurs grands musées lui ont consacré des rétrospectives. Ses œuvres sont intégrées à nombre de collections. La valeur de son travail consacré au Québec rural et à l'architecture de Montréal a été soulignée par l'obtention de deux des plus importants prix en arts visuels au Canada, le prix Paul-Émile-Borduas et le prix du Gouverneur général. Toujours très actif, a travaillé tout l'été en Gaspésie. Il a assisté autant que possible à toutes les conférences, avec toujours son petit Leica noir à la main. En plus de continuer son travail, il a exposé des portraits récents réalisés sur la côte en moyen format. « Je photographie l'instant dans le présent, mais dès que je déclenche, nous voilà du côté du passé. À l'exception de mes photos récentes à Budapest, où j'ai un peu photographié par nostalgie, mon travail ne se situe pas dans le romantisme du passé. J'aime découvrir la spécificité de l'instant et du regard, mis en équilibre sur un instant précis. Le reste survient seulement après, malgré moi... »

Son œuvre, réalisée surtout en noir et blanc, s'attache à la nature humaine. « J'ai photographié d'abord ce qui m'intéressait. Parfois, la géométrie ou la lumière elle-même, puis l'architecture, la ville, la présence des hommes. C'est après trente ans de photographie que je me suis concentré enfin sur l'homme, en ayant de plus en plus conscience de thèmes plus précis dans mon travail. Au début, je n'étais pas certain de ce que je faisais. Il y avait, je dirais, une



Martin Beaulieu, *Minuteman 1*, 2009, Campo, Californie

Flora, *Tasmanie*, 2009, de la série *Isthme*, premier volet d'une recherche intitulée *L'ailleurs de l'autre*, polaroid

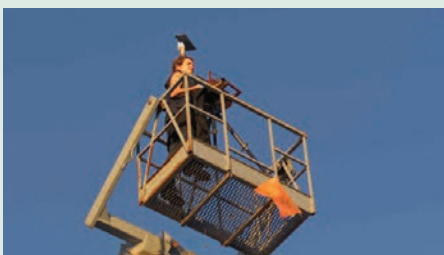
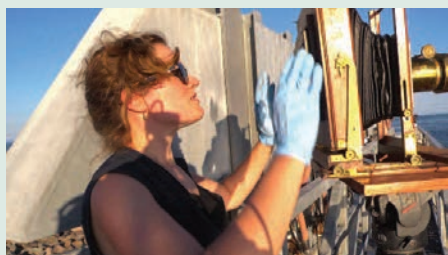
Jocelyne Allouche, *Sirènes*, 2009, vue d'une installation photographique, séquence de 10 impressions jet d'encre sur papier photo montées sur support neutre avec châssis affleurants de 12 cm, 160 x 115 cm



Beatrix von Conta, Matapédia; Mont-Louis; La Martre; 2011, projet de résidence Le Grand Ecart 2011-2012 (un regard sur l'évolution du paysage de la Gaspésie contemporaine)



Gabor Szilazi, Guillaume Pelletier, Laurie Pelletier Brochu, Claire Robichaud et Simon Pelletier, Baie-des-Sables;
Betty Lemaistre-David Freeman, New Calisle; Lise de Guire, Coin du Banc, Percé; Michel Bolduc, Matapédia, 2011



certain naïveté dans mes photographies. Je cherchais des cadrages de peintres mais j'arrivais toujours à autre chose ! À l'époque où j'ai fait *Les Motocyclistes* au lac Balaton, par exemple, je n'ai pas vu tout de suite que c'était une bonne photo. Elle cassait les règles classiques. Je ne l'ai tirée en chambre noire que beaucoup plus tard... Lorsque mes étudiants voulaient recadrer une photo, je les encourageais d'abord à mieux considérer leur première perception. L'impression initiale d'un moment est précieuse. » « J'aurais voulu dessiner et peindre. J'y pense encore, à l'occasion », m'explique Szilasi. « Mais la peinture s'accorde mal avec mon tempérament. Je mange vite, comme les Hongrois ! Je suis un impatient, depuis toujours. Quand j'ai réalisé trente photos convenables sur un thème, j'arrête et je vais voir ailleurs. D'autres creusent, toute leur vie, un même sillon. [...] J'ai fait des photos au Leica, puis au moyen format, au grand format, puis des Polaroids, des vues panoramiques, bref toutes sortes de choses... ». Sa passion pour le Québec rural, dit-il, découle de sa méconnaissance de la Hongrie campagnarde de sa jeunesse. « Je n'étais jamais beaucoup sorti de Budapest. La campagne est une expérience qui me manquait. Je cherchais, au Québec, les traces de l'homme dans le paysage, la vie d'ici. Mais je n'ai jamais photographié de paysage pur, à la Ansel Adams. Ça ne m'intéresse pas. » C'est dans cette perspective qu'il s'est attaché à la Gaspésie au cours des dernières années, qu'il y revient volontiers encore, au plus grand plaisir des organisateurs des Rencontres.

Enfant chérie de la péninsule gaspésienne, Maryse Goudreau tient une place à part au cours de ces troisièmes Rencontres. Tout le long de la côte, elle a su mobiliser des foules importantes sur plusieurs quais désormais laissés à l'abandon. Ces séances de prises de vue publiques sur les quais ont été très médiatisées. Ces quais où jadis les pêcheurs déchargeaient la morue à la tonne tombent aujourd'hui en décrépitude. Ils évoquent à la fois le temps passé, les temps difficiles et les solidarités qui se maintiennent malgré tout. Pour chacune de ses prises de vue dans différents villages de la côte gaspésienne, Maryse Goudreau réunit quelques centaines de personnes. Elle interroge ainsi l'identité sociale du monde qui l'entoure, un monde qui est le sien, un monde qu'elle sent plus que jamais menacé de disparition.

Maryse Goudreau vit dans un temps à elle, à Pointe-à-la-Croix, petit village situé entre la réserve amérindienne de Listuguj et la frontière avec la province canadienne voisine, le Nouveau-Brunswick, là même où les Français perdirent en 1760, dans la bataille de la Restigouche, leurs derniers vrais espoirs de reprendre l'Amérique par les armes. À un saut de puce du vieux pont qui enjambe la rivière Restigouche, là où l'eau douce se jette dans la baie des Chaleurs, Maryse Goudreau parle doucement et montre volontiers la vieille chambre photographique en acajou de 1870 qu'elle utilise

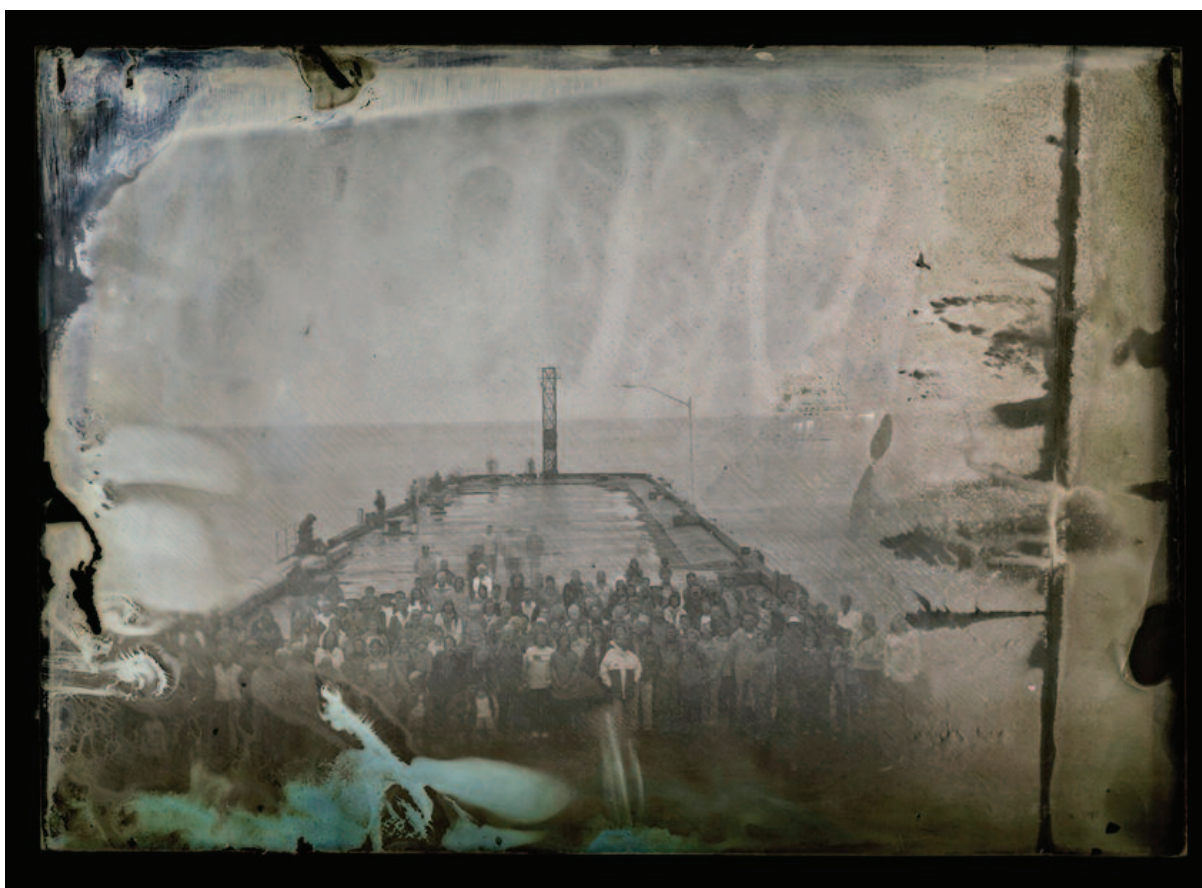
pour son travail au collodion, ce procédé photographique du XIX^e siècle qu'elle a appris à maîtriser à New York. « Tout le monde veut me parler de mon appareil, de la façon dont il fonctionne, de sa manipulation, de toute la mécanique... Je ne suis pas là pour faire des démonstrations de techniques anciennes à l'heure du numérique ! Personne ne semble trop se soucier de savoir pourquoi j'utilise un appareil de ce genre, ce qu'il signifie au cœur du travail que j'essaie de faire, en quoi cela s'inscrit dans ce que j'ai toujours essayé de créer ou de comprendre. On me pose toujours les mêmes questions, juste sur la mécanique de tout ça... Mais ce n'est pas ce qui compte. » À la fois lent et complexe, la photographie au collodion souligne à merveille ce rapport à la mémoire qui fascine l'artiste d'abord et avant tout. La manipulation délicate des plaques de verre et les aléas qu'impliquent de pareilles prises de vue accentuent le sentiment de fragilité déjà palpable dans toute son avancée vers un monde qui ne cesse de reculer devant elle. Au final, la photographe propose des images pétrées de douceur, souvent voilées, où le temps semble en voie de tout emporter, à commencer par le présent. Sous l'œil de Maryse Goudreau, son objectif monté sur une crémaillère de laiton capte moins une image précise qu'un instant de vie collective où l'émotion de la photographe recouvre tout. La peau chimique accrochée tant bien que mal à une simple plaque de verre permet de plonger plus loin dans la fragilité du temps. Bien qu'encore toute jeune, Maryse Goudreau a déjà profité de plusieurs résidences d'artistes à l'étranger, notamment au Moyen-Orient, en Europe et dans les Caraïbes. « J'ai voyagé dans une vingtaine de pays, mais je n'ai jamais été aussi dépaycée que dans les réserves autochtones de chez nous... »

Les quatrièmes Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie auront lieu à compter de juillet 2013. Claude Goulet prévoit y exploiter davantage encore le riche potentiel d'exposition de la côte, sur plus de 800 km.

* Ce texte est une version remaniée de chroniques d'abord publiées sur le site *Le Journal de la photographie*, le 25 septembre 2012 (lejournaldelaphotographie.com/search?q=gaspésie).

1 3^e édition, du 6 juillet au 10 septembre 2012. photogaspesie.ca 2 Photographes participants : Dave Anderson, Flora, Nick Kline, Anja Niedringhaus, Beatrix von Conta, Vanessa Winship, Jocelyne Allouche, Martin Beaulieu, Jean-François Bérubé, Edward Burtynsky, Serge Clément, Maryse Goudreau, Christian Lamontagne, Guy Lavigne, Aislinn Leggett, Doreen Lindsay, Roger Proulx, Normand Rajotte, Gabor Szilasi, Ewa Monika Zebrowski, Guillaume D. Cyr et Yana Ouellet, Michèle Durette, Georges-Étienne M. Faubert, René Faulkner, Sophie Jean, Eli Laliberté, Jérôme Landry, Kéven Poisson.

Jean-François Nadeau est directeur des pages culturelles du journal *Le Devoir* depuis 2003. Il collabore depuis plusieurs années à plusieurs imprimés consacrés à la photographie.



Maryse Goudreau, *Chandler*, 2012; *New Richmond*, 2011, projet *Manifestation pour la mémoire des quais*, images au collodion humide, négatif de verre
 PAGE 74 : Maryse Goudreau, photo : Estelle Marcoux



C.1983

The Role of Photography in Memory, Mass Culture and Illusion

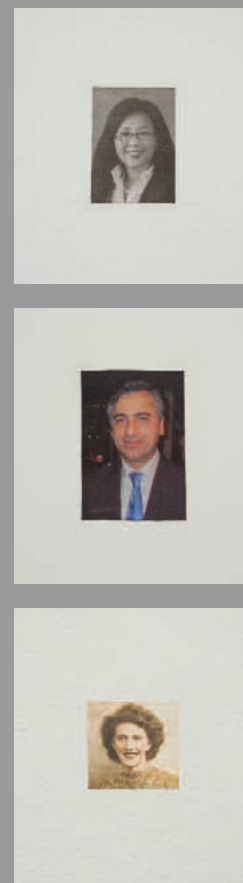
KAREN HENRY

Who would have thought that the 1980s were such a stimulating time. There is so much emphasis in cultural memory on the 1960s and 1970s that it seemed like it was all over by the 1980s – but not so, as revealed in the two-part exhibition on photography in Vancouver c. 1983¹. The 1980s are found to have been a lively transitional moment between the social upheaval and conceptual austerity of earlier decades – when photography was the sidekick, supporting and documenting life, politics, performance, and the idea, without artifice – and the more aesthetic, historicized, and market-driven forms that came to be more dominant afterward. The exhibition portrays a highly productive time when the medium of photography was becoming relevant in its own right, pushing out of the frame and into physical space, and when light and photo emulsion were becoming material. At the same time, the works in this exhibition are not limited by this technical self-reflection. They are experimental in form but also engaged in social concerns and considerations of the role of photography in memory, mass culture, and illusion.

The exhibition offers a rich array of presentation devices largely informed by the idea of montage – photo collages, composite and sequential images, and fragmented narratives. It includes gritty black-and-white photographs, exquisite colour abstractions, photo

Le rôle de la photographie dans la transmission de la mémoire, la culture de masse et l'illusion

Qui aurait pensé que les années 1980 étaient une période aussi stimulante? L'insistance mise sur l'héritage culturel des années 1960 et 1970 donne à croire que son effervescence avait pris fin avant le début des années 1980; c'est le contraire, comme en témoigne cette exposition sur la photographie intitulée c. 1983¹, présentée à Vancouver en deux parties. Les années 1980 s'avèrent avoir été une époque de transition animée, entre les bouleversements sociaux et l'austérité conceptuelle des précédentes décennies – où la photographie jouait le rôle d'adjuvant, se bornant à mettre en valeur et à documenter la vie, la politique, la performance et l'idée, sans artifice – et les formes plus esthétisantes, historicisées et commercialisables qui dominèrent par la suite. L'exposition dresse le portrait d'une période extrêmement productive, où la photographie émerge comme médium à part entière, se dégageant de son cadre pour s'affirmer dans l'espace physique, et où la lumière et l'émulsion photographique



Ian Wallace, *The Imperial City*, 1986, gelatin silver prints / épreuves argentiques, plexiglas 4 panels / panneaux de plexiglas, 247 x 61 cm each / chaque, University of Lethbridge Art Collection
Ken Lum, *World Portraits*, 1983, newsprint installation / installation avec papier journal

emulsions on canvas, a book project, slide works, film, video, and newsprint, as well as variations in scale, from a small newsprint cut-out on a large wall (Ken Lum's *World Portraits*, 1983) to the large, vertical, figurative photo mural by Ian Wallace (*The Imperial City*, 1986).

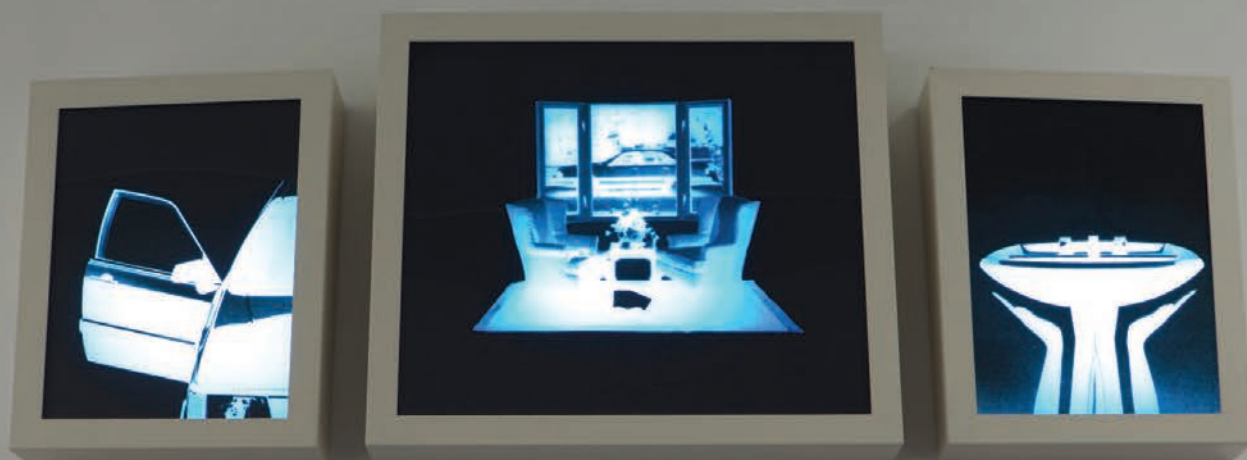
I left both parts of the exhibition feeling sentimental about the technologies of the past – Share Corsaut's lush, unique, abstract photograms utilizing the unparalleled colour quality of the Polaroid process; photo montages and large black-and-white photographs produced by the artists in the darkroom; experimentation with the early version of video technology; densely coloured and lit slides and the mechanical sound of the projector – their demise foretold in Stan Douglas's piece *Residence* (1982), which contemplates the fading of the image over time – and Laiwan's even more fragile slide project using actual flower petals (*She who scanned the flower of the world*, 1987). The scale of works in the exhibition is restrained by the time frame, just prior to the availability of technologies to produce very large colour images.

The exhibition incorporates film and video in separate screenings, including Rodney Graham's *Two Generators* (1984), a night shot of a rushing river dominated by the sound of diesel generators used to power the lights, inviting reflection on resources and industry in

deviennent des matériaux artistiques. Toutefois, les œuvres présentées ne sont pas limitées par cette autoréflexion technique. Elles sont expérimentales par leur forme, mais également préoccupées par des questions sociales et des considérations sur le rôle de la photographie dans la transmission de la mémoire, la culture de masse et l'illusion.

L'exposition offre une grande variété de présentations, essentiellement liées au montage : collages photographiques, images séquentielles et composites, narrations fragmentées. Elle comprend des photographies noir et blanc, d'exquises abstractions colorées, des émulsions photographiques sur toile, un projet de livre, des diapositives, des vidéos et des extraits de presse. On note également des variations d'échelle, depuis la petite coupure affichée sur un grand mur (*World Portraits* par Ken Lum, 1983) à la longue murale verticale et figurative de Ian Wallace (*The Imperial City*, 1986).

Les deux volets de l'exposition m'ont laissée nostalgique des technologies du passé : photogrammes uniques, abstraits et sensuels de Share Corsault, auxquels le procédé Polaroid confère sa qualité de couleur inimitable ; photomontages ou tirages noir et blanc grand format, produits par l'artiste dans la chambre noire ; expérimentations sur les premières moutures de la technologie vidéo ; diapositives aux couleurs saturées ou surexposées, accompagnées par le son mécanique du projecteur... La désuétude de ces procédés est prédite par



Kati Campbell, *Possessed/Possession*, 1985, backlit film, red fluorescent, plexi / film rétro-éclairé, fluorescent rouge, Collection of Canada Council Art Bank / Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada
 Henri Robideau, *July 23, 1983, Giant crowd of 50,000 people...*, 1983, gelatin silver print / épreuve argentique, 43 x 228 cm
 Arni Runar Haraldsson, *April, 1987, 9 cibachrome prints* / épreuves cibachromes, 25 x 20 cm each / chaque



Marian Penner Bancroft, *Spiritland/Octopus Books Fourth Avenue*, 1987, 5 gelatin silver prints / épreuves argentiques, courtesy of the artist and / permission de l'artiste et Republic Gallery, Vancouver

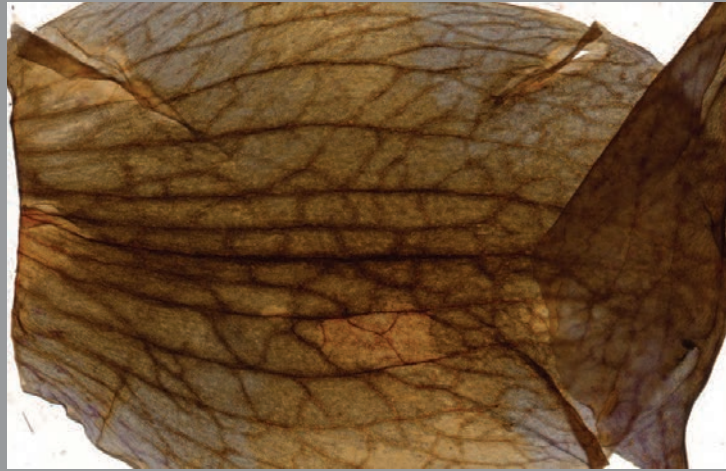
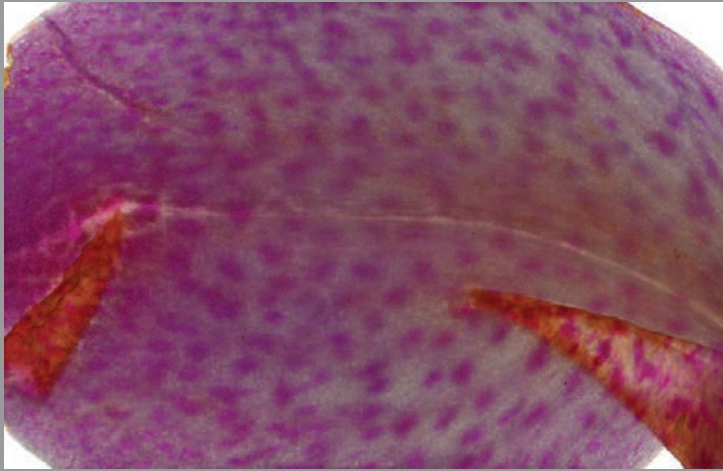
The show was divided into two groupings nominally focused around “experimental and conceptual approaches to image making” through associations of images and “the social impact of camera images” and the “construction of pictures” working with mass media images.

British Columbia as well as romanticism, and Chris Gallagher’s film *Terminal City* (1982), which documents the destruction of a building to make way for development, echoed by one of Marian Penner Bancroft’s projects in the exhibition, *Spiritland/Octopus Books, Fourth Avenue* (1987), which marks the loss of an important local resource and the beginning of the development boom in Vancouver. The exhibition is situated in place as well as time. The changing face of Vancouver and surrounds is also documented in *False Creek Panoramas* (1984–85) by Chris Dikeakos and in Henri Robideau’s composite image *July 23, 1983, Giant crowd of 50,000 people* (1983) and Michelle Normoyle’s black-and-white five-piece mural *British Properties* (1987).

Light boxes assert a presence here through Kati Campbell’s works *Possessed/Possession* (1985) and *Production* (1984), monochrome associations of images relevant to the position and construction of women in domestic space. Ellie Epp also constructs a luminescent box of light and colour entitled *Current* (1984) that is reminiscent of the abstractions of South American kinetic artists. There are no light boxes by Jeff Wall, who is noticeably absent from this exhibition, though he remains a presence by association. His inclusion might have meant a loss of opportunity for showing some of the lesser-

œuvre de Stan Douglas *Residence* (1982), qui contemple l’effacement de l’image au fil du temps, et par le montage diapo plus vulnérable encore de Laiwan, employant de vrais pétales de fleurs (*She who scanned the flower of the world*, 1987). Les dimensions des œuvres sont restreintes par leur situation temporelle, juste avant l’évolution technologique permettant la production d’images couleur en très grand format.

L’exposition intègre films et vidéos, projetés séparément, notamment *Two Generators* (1984) de Rodney Graham – où la rumeur d’une rivière filmée de nuit est dominée par le bruit des deux générateurs diesels utilisés pour alimenter les projecteurs – qui suscite une réflexion sur les ressources et l’industrie en Colombie-Britannique, ainsi que sur le romantisme. Le film de Chris Gallagher *Terminal City* (1982) documente la destruction d’un bâtiment sous la poussée du développement, thème aussi abordé par Marian Penner Bancroft avec *Spiritland/Octopus Books, Fourth Avenue* (1987), qui marque la fin d’une importante ressource locale et le début du boom immobilier à Vancouver. L’exposition est ancrée à la fois dans le temps et l’espace. Le visage changeant de Vancouver et de ses environs est également documenté par Chris Dikeakos, avec *False Creek Panoramas* (1984–1985), Henri Robideau, avec l’image composite *July 23, 1983, Giant Crowd of 50,000 people* (1983), et Michelle Normoyle, avec *British Properties* (1987), une murale en noir et blanc en cinq parties. Les boîtes lumineuses affirment ici leur présence dans les œuvres de Kati Campbell *Possessed/Possession* (1985) et *Production* (1984), associations d’images monochromes reliées à la position des femmes dans l’espace domestique. Ellie Epp construit également une boîte lumineuse et colorée intitulée *Current* (1984) qui rappelle les abstractions des artistes cinétiques sud-américains. Aucune boîte lumineuse de Jeff Wall, dont l’absence est notable, bien qu’il soit présent par association. Son inclusion n’aurait peut-être pas permis



Laiwan, *She who has scanned the flower of the world...*, 1987, petals, slide mounts, slide projector / pétales, montage et projecteur de diapositives

known works that are important to establishing the vitality of the period. Another missing artist who comes easily to mind is Roy Arden, who was working on the series *Fragments* in the early 1980s.

One of the pleasures of the show is the fluidity of mediums and associations – Ian Wallace’s partnering of colour-field painting on canvas, nineteenth-century romanticism, and photo imaging; the oblique pointillist associations in Liz Vanderzaag’s video *Through the Holes*; Corsaut’s structuralist colour/ground abstractions mentioned above; drawings and video animation in Metcalfe and Bull’s *Sax Island* (1984) video; and the sculptural presence of some of the works, including the long paper roll of Chris Dikeakos’s *Column Ruin* (1987).

In an accompanying discussion, Bill Wood, Ian Wallace, and Arnie Haraldsson spoke of the relationship with texts – literary inspirations and their own writing about each other, contextualizing and articulating post-conceptual practice, developing a critical framework of the time. Although the early 1980s was an important moment for establishing photography on the international stage, and in Vancouver most particularly the staged images in relation to modernism, I was struck by how much the works in this exhibition were informed by the critical strategies of feminism – collage and series of images – rather than a more direct representation and the use of a poetic and narrative framework to interiorize perception, as in Arnie Haraldsson’s photo series *April* (1986) or the deconstruction of the meaning of images by appropriating and rephotographing media images as artefacts, as in Mark Lewis’s folded magazine images from *Burning* (1988) and Vikki Alexander’s montages of landscape and romantic images from the series *Between Dreaming and Living* (1985).

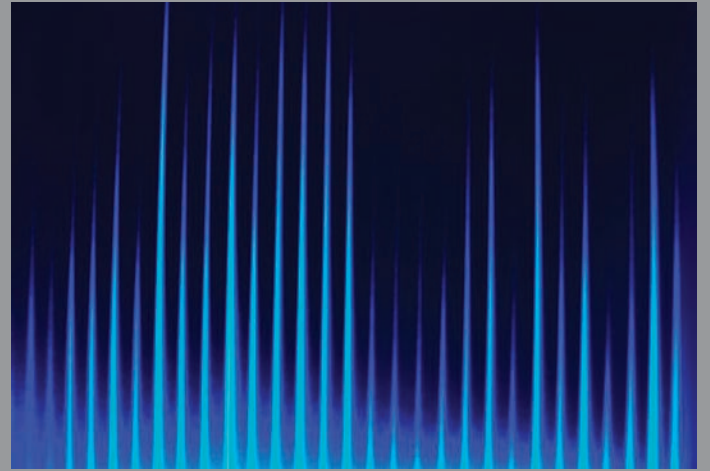
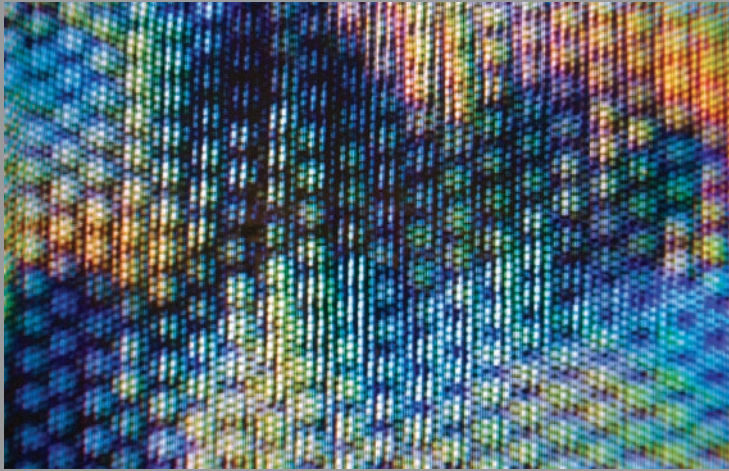
Though I have conflated them in this review, the show was divided into two groupings nominally focused around “experimental and

L’exposition dresse le portrait d’une période extrêmement productive, où la photographie émerge comme médium à part entière, se dégageant de son cadre pour s’affirmer dans l’espace physique, et où la lumière et l’émulsion photographique deviennent des matériaux artistiques.

de montrer certains artistes moins connus, dont les travaux sont importants ici pour démontrer la vitalité de cette période. On pense spontanément aussi à Roy Arden, qui travaillait sur la série *Fragments* au début des années 1980.

L’un des plaisirs de cette exposition tient à la fluidité des médiums et des associations. Ian Wallace parvient à conjuguer des aplats de couleur peints sur toile et le romantisme du dix-neuvième siècle avec l’imagerie photographique; Liz Vanderzaag fait allusion au pointillisme dans sa vidéo *Through the Holes* (1982). Notons aussi les abstractions structuralistes de Corsault mentionnées plus haut, jouant sur la couleur et le fond; les dessins et animations de Metcalfe et Bull dans leur vidéo *Sax Island* (1984); ou la présence sculpturale de certaines œuvres, comme le long rouleau de papier de Chris Dikeakos, *Column Ruin* (1987).

Parallèlement à l’exposition, Bill Wood, Ian Wallace et Arnie Haraldsson ont discuté de leur rapport avec les mots: leurs sources d’inspiration littéraires, mais aussi leurs propres écrits sur les travaux de chacun, conceptualisant et formulant une pratique post-conceptuelle élaborant une analyse critique de cette époque. Le début des années 1980 marque l’essor de la photographie sur la scène internationale et, à Vancouver en particulier, celui d’une mise en scène



Elizabeth Vander Zaag, *Through the Holes*, 1981, video transferred to DVD / vidéo transférée sur DVD, 4 min, courtesy of the artist and / permission de l'artiste et Video Out Vancouver
Ellie Epp, *Current*, 1984, 16 mm film transferred to Blu-Ray disc / film 16 mm transféré sur disque Blu-ray, 2.5 min

conceptual approaches to image making” through associations of images (Part I) and “the social impact of camera images” and the “construction of pictures” working with mass media images (Part II). Rodney Graham’s *Millennial Project for an Urban Plaza* (1986) stands as unique in this realm of picture making, and perhaps as a bridge of sorts between the two groupings, as an apparatus for viewing, but, like most photographs of the time, defined by technical boundaries of the field of view and subject to chance. In addition to these two presentations on the early 1980s, there was a follow-up exhibition, called “Phantasmagoria,” about the contemporary generation of experimentation with photography. Unfortunately, I was not able to see this exhibition, but in the on-line documentation, it seems that most of the works fit neatly into a frame: scale and medium are more consistent, and although art references are present, politics are much less apparent (existing but more oblique) and the work is less grounded in a specific place.

Helga Pakasaar is an exceptional curator who brings an intelligent curiosity and a fresh look to past periods, as can be appreciated in this exhibition and in other shows that she has organized, such as *In Transition: Postwar Photography in Vancouver* (1986) and *The Just Past of Photography in Vancouver* (1997, featuring photographers from the 1960s). The year 1983 is an interesting choice. There was an economic recession in the early 1980s, and Vancouver was beginning to gear up for its first international event, Expo 86. It is the year that the Vancouver Art Gallery moved into its new home at the courthouse and had its inaugural exhibition, *Vancouver Art and Artists*, a major reflection on the Vancouver art scene of that time. Vancouver photography was beginning to have a presence on the international art stage. Karen Love became director of and curator at Presentation House Gallery and began to establish a focus on international photography.

de l’image, en relation avec le modernisme. Pourtant, j’ai été frappée par la proportion d’œuvres présentées ici qui utilisaient les stratégies critiques du féminisme – collage et séries d’images – au lieu d’adopter (par exemple) une représentation plus directe et un cadre poétique et narratif permettant d’intérioriser la perception, comme dans la série photographique d’Arni Haraldsson *April* (1986). Ou encore, la déconstruction du sens de l’image, par l’appropriation et la reprographie d’images médiatiques devenues des artefacts : c’est l’approche de Mark Lewis utilisant des images de magazines repliées, dans *Burning* (1988), ou de Vikki Alexander effectuant des montages de paysages et d’images romantiques dans la série *Between Dreaming and Living* (1985).

Bien que réunies dans ma description, les deux parties de cette exposition se concentraient respectivement sur les « approches expérimentales et conceptuelles de la fabrication d’images » à travers des associations d’images (volet I), ou sur « l’impact social de l’image filmée » et la « construction picturale » à l’aide d’images médiatiques (volet II). Le *Millennial Project for an Urban Plaza* (1986) de Rodney Graham se démarque dans cet univers de création picturale (et peut constituer une sorte de lien entre les deux parties) en tant que dispositif de visionnement, mais défini par les limites techniques du champ de vision et l’influence du hasard, comme la plupart des photographies de l’époque. Ces deux présentations se rapportant au début des années 1980 furent suivies d’une exposition intitulée *Phantasmagoria*, consacrée aux expérimentations photographiques actuelles. Je n’ai malheureusement pas pu la voir mais d’après la documentation en ligne, il semble que la plupart des œuvres entrent aisément dans un cadre : moins de diversité en termes de dimensions et de médium, et, malgré la présence de références artistiques, les références politiques y sont nettement moins apparentes (elles s’y révèlent plus indirectes) et les œuvres moins ancrées dans un lieu particulier.



Michelle Normoyle, *British Properties*, 1987, 5 gelatin silver prints / épreuves argentiques, 152 x 61 cm each / chacune

The early 1980s were a defining moment in photography, not only in Vancouver but elsewhere. In the 1981 exhibition *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* at the Museum of Modern Art in New York, curator Peter Galassi provided the rationales to legitimize photography as part of the pictorial continuum. The exhibition c.1983 provides another kind of legitimizing for a practice that is a vital confluence of multiple strategies of representation, conceptualism, feminism, literature, art history, and cultural theory, and that remains central locally as well as internationally.

1 Part I: 27 January to 11 March 2012; part II: 23 March to 6 May 2012
Presentation House Gallery, Vancouver

Karen Henry is a curator, writer, editor, and, currently, public art planner in Vancouver.

Helga Pakasaar est une commissaire exceptionnelle, portant sur le passé un regard neuf, curieux et intelligent, que l'on a pu apprécier également dans *In Transition: Postwar Photography in Vancouver* (1986) et dans une exposition sur la photographie des années 1960, *The Just Past of Photography in Vancouver* (1997). Le choix de l'année 1983 est intéressant. Le début des années 1980 connaissait une récession économique, et Vancouver se préparait pour son premier événement international, Expo 86. C'est l'année où la Vancouver Art Gallery a emménagé dans l'ancienne Cour de justice qui l'abrite aujourd'hui, et celle de son exposition inaugurale, *Vancouver Art and Artist*, réflexion majeure sur le monde de l'art à Vancouver durant cette période. La création photographique locale faisait ses débuts sur la scène artistique internationale. Karen Love devint directrice et commissaire de la Presentation House Gallery, où elle mit rapidement l'accent sur la photographie internationale.

Le début des années 1980 fut un moment significatif pour la photographie, à Vancouver et ailleurs. En 1981, Peter Galassi montait, au Museum of Modern Art de New York, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, qui démontrait la présence légitime de la photographie dans le continuum pictural. L'exposition c. 1983 offre un autre genre de légitimité à un médium qui se trouve au confluent de multiples stratégies de représentation : conceptualisme, féminisme, littérature, histoire de l'art et théorie culturelle, et dont le rôle reste central au niveau local et international. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Volet 1 : du 27 janvier au 11 mars 2012 ; volet 2 : du 23 mars au 6 mai 2012,
Presentation House Gallery, Vancouver.

Karen Henry est commissaire, auteure et rédactrice ; elle est actuellement chargée de la planification en art public à Vancouver.



Rodney Graham, *Two Generators*, 1984, from / de l'installation *Millennial Project for an Urban Plaza*, 1986, mixed media / matériaux divers, collection of the / de Vancouver Art Gallery Acquisition Fund



© Turbulances (détail), impression jet d'encre, 107 x 105 cm

Isabelle Hayeur

Vraisemblances

Commissaire_Marcel Blouin

26.01.2013 - 21.04.2013

Visite commenté 26 janvier - 14 h

Vernissage 26 janvier - 15 h

Exposition produite par EXPRESSION et présentée au Musée Régional de Rimouski du 16 juin au 8 septembre 2013.

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
T 450.773.4209
www.expression.qc.ca
expression@expression.qc.ca

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

$$\begin{array}{l}
 \frac{7}{111} \\
 + \frac{L}{X} + X(h^4 \neq 12\sqrt{81})P' \\
 74 \frac{-46a}{51700} \\
 \equiv 12\frac{75}{80} \\
 + 10/88 \\
 \div \overline{1784R} (17) < 8 \\
 3LM2 \\
 (HS)+(-0) \\
 \downarrow \\
 00(465)\% \\
 \times 77 \times ti \\
 = 1106/2 \\
 < -10T2(m)^4 \\
 K6 \leftarrow
 \end{array}$$

Imaginary Math Drawing, from the new book *Exercises in Kinesthetic Drawing and other Drawing*, by Aaron Carpenter, published by the Or Gallery, Available Now: www.orgallery.org/publications



Quilt Work on Birch Bark Basket • Celine Edda

Aurora Boreawesomer

Lynn Canney, Curator/Conservatrice

Nicole Bauberger • Charles Blyth • Michael Blyth • Marcel Cholo-Loche
Celine Edda • Georgina Fabian • Wilfred Joey Klein • Nathalie Lavoie
Tonya Makletzoff • Louisa Moreau • D'Arcy J. Moses • Melaw Nakehk'o
Mary Neyelle • Pheobe Punch • Joseph Purcell • John Sabourin
Mary Louise Sanguez • Lucy Simon • Marion Storm • Hilda Tsetso • Julia Tsetso

April 25—May 4, 2013 • du 25 avril au 4 mai 2013

G101

1-301½ rue Bank Street, Ottawa 613.230.2799 www.g101.ca

Gallery 101 gratefully acknowledges the support of the City of Ottawa, The Ontario Arts Council, Canada Council for the Arts and all our Patrons, Members, Volunteers and Relations. Galerie 101 tient à remercier la Ville d'Ottawa, le Conseil des Arts de l'Ontario, le Conseil des Arts du Canada et tous ses Donateurs, ses Membres, ses Bénévoles et amis.

www.espacef.org

un centre d'artistes où la création porte les marques du photographique



phôs

l'objet photo décliné dans différents modes d'expression
événement > matane > 30 août au 30 septembre 2013



GALERIE FOFA GALLERY

10 janvier au 15 février
January 10 to February 15

Jude Griebel

GROW APART

Philippe Guillaume

EVERY FOOT OF THE SIDEWALK:

BOULEVARD SAINT-LAURENT (2010-2012)

16 janvier
January 16

Philippe Guillaume et | and Martha Langford

En Conversation | In Conversation

19, 26 janvier, 2, 9, 16 février
January 19, 26, February 2, 9, 16

Commissaire | Curator: Marcin Wisniewski

**ALLEGORY, FOLKTALES & POETICS OF SOVIET
CINEMA IN THE WORK OF SERGEI PARAJANOV**

Série de projections et conférences
Screening and conference series

Galerie de la Faculté des beaux-arts
Faculty of Fine Arts Gallery
1515, rue Ste-Catherine O., EV 1.715
Montréal (Métro Guy-Concordia)

image: Philippe Guillaume, detail, *Map 1*, 2010-2012

fofagallery.concordia.ca



MOIS MULTI

14

FESTIVAL INTERNATIONAL
D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES
ET ÉLECTRONIQUES
31 JANVIER AU 28 FÉVRIER 2013

Spectacles, performances,
installations et bien plus...
MOISMULTI.ORG

Coopérative Méduse
591, rue De Saint-Vallier Est, Québec

RECTO
VERSO



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Patrimoine
canadien

Canada
Heritage



avatar présente

— dans le cadre du festival MOIS MULTI 14

—Infinity II de HeeWon Lee
14 au 28 février
Salle Multi de Méduse

avatarquebec.org
moismulti.org

—Cabaret audio de Signal Panache
9 février
Studio d'essai de Méduse

—Dérive de François Quévillon
14 au 28 février
Studio d'Avatar



—Atelier avec Alexandre Burton
16 février
Studio d'Avatar



Photo: HeeWon Lee



Photo Service.ca

[DEVENIR PRO]

foto source^{MC}

PHOTO | VIDÉO | LOCATION | RÉPARATION | LABORATOIRE | STUDIO | COURS PHOTO

Nouveauté!



EOS 6D

20,2 mégapixels, capteur plein format
Design léger et robuste, GPS et Wifi intégrés
Jusqu'à 102 400 ISO, 4,5 ips
Vidéo HD 1080p, système AF 11 points



EOS 5D Mark III

22,3 mégapixels, plein capteur CMOS
Boîtier robuste en alliage de magnésium
Jusqu'à 102 400 ISO, DIGIC 5, 6 ips
Vidéo HD intégrale, système AF 61 points

Canon

«Photographier, c'est une attitude,
une façon d'être, une manière de vivre.»
[Henri Cartier-Bresson]



222, NOTRE-DAME O., VIEUX-MONTRÉAL (QC) H2Y 1T3 | MÉTRO PLACE-D'ARMES | 514-849-2291 | 1-877-674-6868
Lundi au Mercredi de 8h30 à 17h30 · Jeudi et Vendredi de 8h30 à 20h30 · Samedi de 9h30 à 16h30
www.photoservice.ca

PRIX ARTISTIQUE SOBEY 10^e ANNIVERSAIRE

FÉLICITATIONS

RAPHAËLLE DE GROOT

RÉCIPIENDAIRE DU PRIX ARTISTIQUE SOBEY 2012

WWW.SOBEYARTAWARD.CA



Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

**FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**

TOTAL
TRANSPORTATION
SOLUTIONS INC.



**GLADSTONE
HOTEL**

Centre des arts
actuels Skol

SKOL

372, rue Ste-Catherine Ouest,
espace 314, Montréal, QC H3B 1A2
www.skol.ca / skol@skol.ca / 514.398.9322

HIVER 2013

SIMON BROWN (QC)

Questions posées en vue
d'une réponse définitive II
Intervention, publication
Hiver 2013

EDITH BRUNETTE (MTL)

Faut-il se couper la langue?
[Un peu de désordre, svp!]
Mots, débats, vidéos
11 janv - 9 fév

CLÉMENT DE GAULEJAC (MTL)

Motifs raisonnables
Dessins et documents
1 mars - 6 avril

WEDNESDAY LUPYPCIW (AB)

Why Dad MMXI
Vidéo
1 mars - 6 avril

CRÉDIT IMAGE: WEDNESDAY LUPYPCIW

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



SPOROBOLÉ

CENTRE EN ART ACTUEL

17 JANVIER AU
3 MARS 2013

CATHERINE PRÉFONTAINE
POSTILLONS /
INTEMPÉRIES DU LANGAGE
dessins in situ

28 MARS AU
28 AVRIL 2013

ANDREAS RUTKAUSKAS
PETROLIA
photographies et vidéo

1^{ER} AVRIL 2013
APPEL VIDÉOS ART&SPORT

PRÉSENTATION AU MOIS D'AÔÛT 2013
DANS LE CADRE DES JEUX DU CANADA

7 NOVEMBRE AU
8 DÉCEMBRE 2013

LINDA DUVALL ET PETER KINGSTONE
LIVING IN 10 EASY LESSONS
documents et vidéos

74, rue Albert, Sherbrooke (Québec) J1H 1M9
819-821-2326
www.sporobole.org



Du 26 janvier au 10 mars 2013

TECHNIQUES EN TRANSFORMATION 50 ANS DE PRODUCTION ARTISTIQUE À STEWART HALL

La Guilde de potiers « Claycrafters »
Le Club des photographes du Lakeshore
Le Club des Tisserands du Lakeshore

VERNISSAGE : Dimanche 27 janvier, à 14 h

Du 16 mars au 5 mai 2013

À LA RECHERCHE DU JARDIN D'ÉDEN Kathryn Lipke Vigessaa

VERNISSAGE : Dimanche 17 mars, à 14h

HEURES D'OUVERTURE :
Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi de 13 h à 21 h
Fermé le samedi en juin, juillet et août
Entrée libre – accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254
Galerie d'art Stewart Hall
176, chemin du Bord-du-Lac
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
www.ville.pointe-claire.qc.ca

Centre d'artistes
Vaste et Vague



www.vasteetvague.ca
Carleton-sur-Mer, Québec

Scott Duncan (Chelsea, Qc)

Travellings

Installation vidéo
8 février – 15 mars 2013



Frédéric Saïa (Montréal)

Embâcle/Débâcle

Résidence de création
17 – 30 mars 2013



Sayeh Sarfaraz (Montréal)

Dictator is in town

Installation
22 mars – 26 avril 2013



Josée Dubeau (Gatineau)

Prêt-à-habiter

Résidence
6 mai – 17 mai 2013
Installation
17 mai – 8 juin 2013



Séjour temporaire | altération provisoire

Événement d'art actuel | Été 2013
Une collaboration entre 8 centres
d'artistes autogérés du Québec
Commissaire : Marie-Hélène Leblanc

Avec : Sofian Audry, Marie-Claude
Bouthillier, Jean-François Caissy
Sylvie Crépault, Marc Dulude
Pierre-Olivier Fréchet-Martin
Milutin Gubash, Donna Legault

Mawita'jig

Art et vision autochtones

Projet triennal innovateur visant un
rapprochement entre les commu-
nautés autochtones et les autres
communautés de la MRC d'Avignon
à travers la collaboration, la création
et la présentation d'œuvres en
art actuel.

Commissaire : France Trépanier
Octobre 2011 – mars 2014

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CLD d'Avignon
Centre local de développement

CRÉGIM
CONFÉRENCE RÉGIONALE DES ÉLUS
Carleton-sur-Mer

Carleton-sur-Mer

MRC
D'AVIGNON

H I V E R - P R I M

C A R N A
7 F É V R I E R

I V A N M A R
7 - 21

P I E R R E - Y V E
28 M A R S -

A N G E L A G R O
18 A V R I L

GALERIE
D'ESTE

1329 GREENE · MONT
WWW.GALERIED

Pierre-Yves Girard, s A e i r A i e , 2012

Claire Kenway



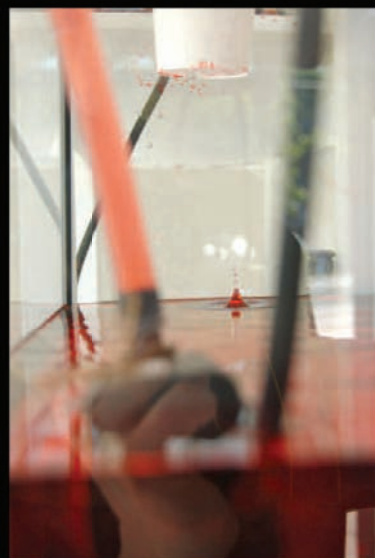
Alison Reiko Loader



Brandon Ballengée



Kelly Andres



De la nature

Du 18 janvier au 23 février 2013 | Vernissage 17 janvier à 18 h

Commissaire : Anne Marie Belley

Symposium le 19 février à la Société des arts technologiques [SAT]

CONSEIL DES ARTS
DU MONTREAL



Conseil des arts
et des lettres
Québec



les territoires

Édifice Belgo, 372, rue Sainte-Catherine O. Suite 527, Montréal Qc. H3B 1A2 - lesterritoires.org



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

© 2013/14 ARTS & CULTURE MONTREAL/ARTS & CULTURE MONTREAL



CONSERVER

RESTAURER

TÉMOIGNER

mettre en valeur

ENCADREX

.com

1830, rue Marie-Anne Est
Montréal **514 524 9991**

620, rue Saint-Paul Ouest
Montréal **514 397 1900**

ENCADREMENT ŒUVRES D'ART MOULURES EXCLUSIVES ENCADREMENT MUSÉOLOGIQUE MOULURES À L'OR FIN TEINTURES ORIGINALES
RESTAURATION DE MEUBLES, DE TABLEAUX ET DE CADRES ANCIENS COURS D'ENCADREMENT MATÉRIAUX ET QUINCAILLERIE POUR ENCADREMENT
LAMINAGE MISE EN CAISSE EXPÉDITION NATIONALE ET INTERNATIONALE

Voir autrement ma démarche artistique

Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

Une approche pédagogique unique

Réaliser un projet de création sous la supervision d'un artiste mentor.

Accéder aux ateliers de notre partenaire, le Centre en art actuel Sporobole.

Interagir avec plusieurs artistes professionnels tout au long de ses études.

USherbrooke.ca/dlc/artactuel

 UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE

Voir au futur

En partenariat avec

SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL



Emmanuelle Léonard, photographe, est membre de l'équipe de mentors.

LIBERTÉ

EN KIOSQUE MAINTENANT

ART & POLITIQUE | 12 \$ | N° 298 | HIVER 2013

Manifestations La politique hors les murs

Dominic Champagne, Jean-Philippe Warren , Evelyne de la Chenelière,
Raymond Bock, Mark Rudd, Maxime Catellier et Shawn Cotton

ENTRETIEN André Pratte et Amir Khadir discutent de désobéissance civile

REPORTAGE Quelle communauté pour le Plan Nord ?

CRITIQUE Régine Robin | *Grain(s)* | France Daigle | Avec pas d'casque



ZHANG YAXIN

Model Opera

January 26 – February 23

CLIVE HOLDEN

Media, Mediated

March 2 – March 30

BERTRAND CARRIÈRE

Après Strand

April 6 – May 4

DANNY LYON

The Bikeriders

May 11 – June 15

STEPHEN
BULGER
GALLERY

1026 Queen Street West Toronto Canada
416.504.0575 bulgerygallery.com
Tuesday to Saturday 11am-6pm



Zhang Yaxin, *Raid on the White Tiger Regiment, 1971*



Live Through This: Photographs by Tony Fohse

Curated by Robert Evans

Jamelie Hassan: At the Far Edge of Words

Curated by Melanie Townsend; organized and circulated
by Museum London

14 January – 17 March 2013

cuag

Carleton University Art Gallery

(613) 520-2120 cuag.carleton.ca

Carleton
UNIVERSITY
Canada's Capital University

ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO

Canada Council
for the Arts
Conseil des Arts
du Canada

Tony Fohse, *Steph in her room, Ottawa, November 10, 2010*
Courtesy of La Petite Mort Gallery, Ottawa

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 93 Ryoji Ikeda
- 94 Melanie Gilligan
Jan Švankmajer
- 96 Nicolas Baier
- 97 Making History
- 98 Berenice Abbott
- 98 Larry Clark
- 99 Edward Curtis
- 100 Ivan Binet

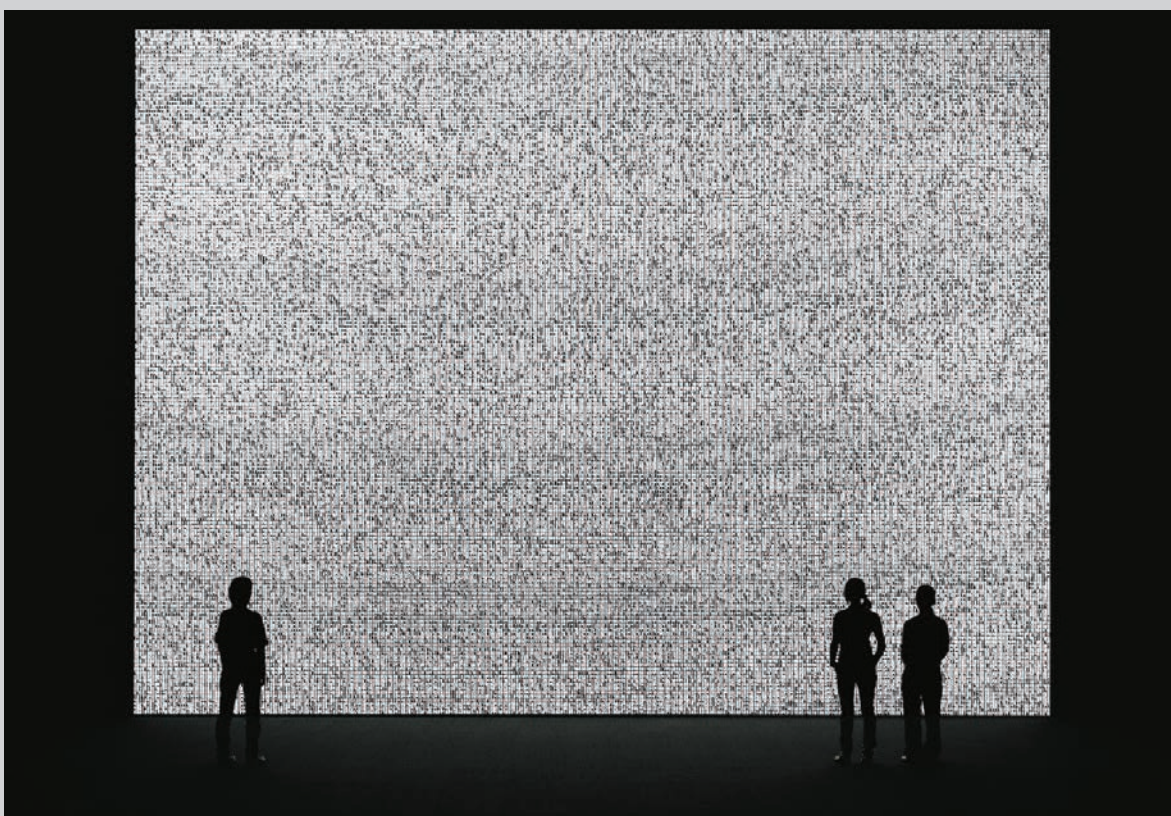
LECTURES / READINGS

- 107 Mutations
- 108 Live Rightly, Die, Die . . .
- 109 Ouvrages à souligner /
New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 114 Joan Fontcuberta

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



data.tron, 2007, installation audiovisuelle, photo : Ryuichi Maruo, permission de Yamaguchi Center for Arts and Media (YCAM)

Ryoji Ikeda

Fondation DHC/ART, Montréal
Du 14 juin au 18 novembre 2012

Formules mathématiques, code binaire, algorithmes, bits, pixels, bruit blanc et fragments sonores, c'est décidément au cœur du langage numérique contemporain que nous convie le travail de l'artiste Ryoji Ikeda, présenté à la Fondation DHC/ART dans le cadre de la première Biennale internationale d'art numérique de Montréal. L'imaginaire visuel et musical du plasticien et compositeur japonais s'intéresse, en effet, aux flux de données informatiques invisibles qui, de plus en plus, gèrent notre quotidien et modifient nos comportements. En en magnifiant à la fois les qualités matérielles, audibles et graphiques, Ikeda

réussit, de fait, à en extraire une poésie abstraite – composée de numéros, de schémas, d'équations et de sons électroniques – qui se lie, étonnamment, à certains des problèmes scientifiques les plus denses et les plus irrésolus de notre temps, comme ceux, notamment, de l'infiniment grand, de l'infiniment petit, de l'origine du monde et de la connaissance.

Dans un univers dominé par le blanc et le noir, les œuvres de Ryoji Ikeda semblent avant tout insister sur la portée existentielle de ces questions, qui nous font réfléchir à nos propres limites d'être humain. Par exemple, dans la première salle

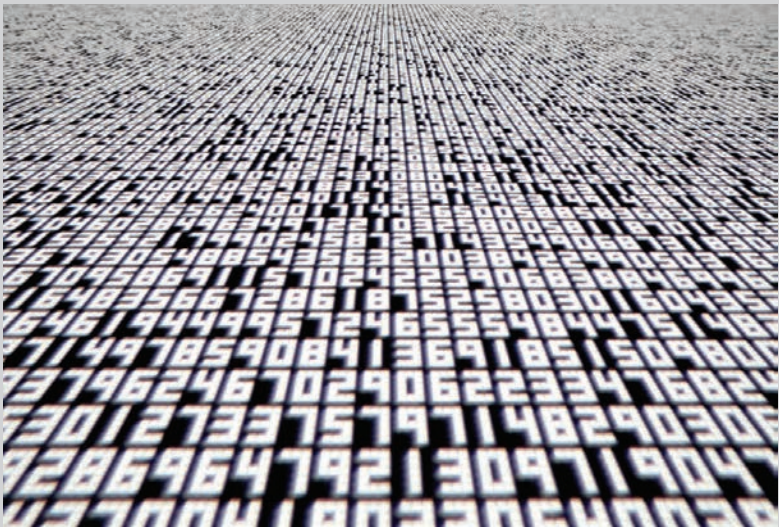
de l'exposition, se trouvent trois œuvres de la série intitulée *The transcendental* (2010-2012). Il s'agit là de trois impressions sur papier qui semblent d'abord correspondre à autant de tableaux monochromes (blanc, noir et gris), mais qui révèlent finalement, lorsqu'elles sont regardées de près, une suite inassimilable de chiffres miniatures. Ces mosaïques numériques extrêmement détaillées représentent en fait les déclinaisons, en décimales, du nombre pi (π) et du nombre d'Euler (e). Ces nombres, qui s'étalent chacun jusqu'à 1,25 million de chiffres, et qui échappent, par le fait même, à toute tentative de mémorisation,

représentent alors, dans la forme que leur attribue Ikeda, une sorte de beauté mystique dépassant l’entendement humain. L’œuvre ouvre, en ce sens, sur une interprétation de l’« idéal », ou de l’« infini », qui nous porte à repenser le seuil de notre perception.

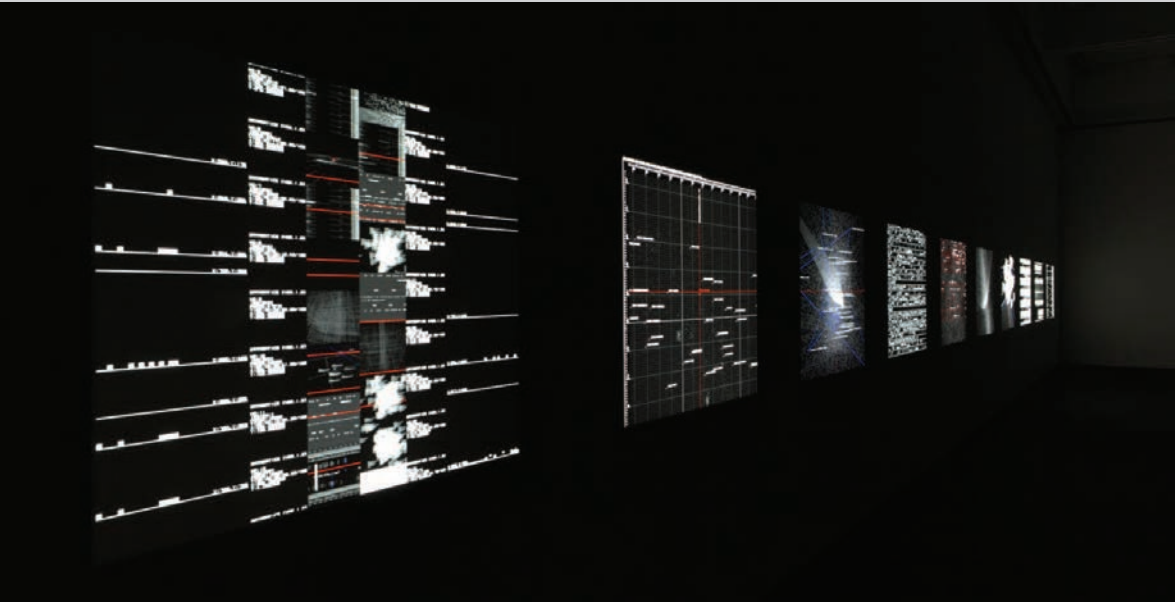
Au deuxième palier de l’exposition, c’est davantage l’aspect musical du code qui s’exprime, d’abord dans la série d’œuvres intitulée *Systematics* (2012), où l’on aperçoit, fixés sur des caissons lumineux, d’anciens rouleaux pour piano mécanique. Ces étranges « partitions », peintes en noir et magnifiées par la lumière qui traverse leurs perforations, présentent un langage musical archaïque et codé, que seule l’imagination du spectateur peut désormais tenter de « recomposer ». Ce système de notation sonore, réduit à une forme muette qui lui confère une apparence semblable à

muette apparaît aussi dans l’œuvre *4’33’’* (2010), hommage direct à la célèbre pièce silencieuse de John Cage, qu’Ikeda met en image – ou plutôt en « non-image » – en présentant, dans un encadré, quatre minutes trente-trois secondes de pellicule 16 mm vierge. Devant l’absence d’image, un seul repère subsiste ici pour l’œil : le *timecode*. Ce code, visiblement inscrit sur le côté du celluloïd, réussit à donner un rythme, une cadence au vide, et à conférer, par le fait même, à une chose aussi abstraite que le silence, un caractère encore une fois séquentiel, numéral, encodé.

D’un minimalisme saisissant, les œuvres d’Ikeda explorent toujours la vaste étendue de la pensée mathématique. De la simplicité unitaire de *Line* (2012), qui n’est qu’une simple fissure de lumière blanche insérée dans un mur noir, jusqu’aux foisonnantes « images spatiales » présentées dans une



data.tron, 2007, installation audiovisuelle, photo : Ryuichi Maruo, permission de Yamaguchi Center for Arts and Media (YCAM)



data.matrix [n°1-10], 2009, installation audiovisuelle, photo : Ryuichi Maruo

celle de certaines cartes informatiques, apparaît alors devant nous comme un emblème d’un autre temps où s’annonçait déjà, pouvons-nous croire, l’invasion future de l’informatique moderne, de même que le potentiel musical des circuits électroniques qui allaient lui être rattachés. Ailleurs dans l’exposition, cette même musicalité

autre section de la série *Systematics*, où l’on observe à la loupe, sur des microfilms, ce qui ressemble à des galaxies composées de numéros et de petits points blancs, il est toujours question, dans le travail du plasticien, d’instaurer un dialogue entre les notions de calcul, de savoir, d’espace, de temps et de sonorité.

Voilà bien, du moins, ce que synthétisent, à elles trois, les installations synchronisées *data.tron [advanced version 2]* (2012), *data.matrix [no 1-10]* (2009) et *data.scan [no 1-9]* (2011) qui terminent le parcours de l’exposition. Neuf panneaux lumineux et onze projections vidéo où s’animent, véritablement, tous les

éléments de l’imaginaire visuel d’Ikeda. Graphiques en trois dimensions, listes d’équations mathématiques, code informatique défilant, tous ces éléments vibrent au rythme d’une musique électronique faite d’artefacts sonores, de nappes de synthétiseur et de fréquences parfois si aiguës qu’elles semblent échapper à la portée de notre ouïe. Le visiteur jouira certainement de cet inhabituel massage sonore issu d’un travail de haute précision qui, à cause de sa nature synthétique et détaillée, s’allie naturellement aux aspects visuels de la pratique d’Ikeda.

Julien Champagne est titulaire d’un diplôme de maîtrise en histoire de l’art. Ses recherches portent principalement sur les liens entre le cinéma et l’art contemporain. Il est artiste visuel et compositeur ; son travail a été présenté au Canada, en France et aux États-Unis.

Melanie Gilligan

Popular Unrest, Crisis in the Credit System

Jan Švankmajer

Zahrada, Byt, Do Pivnice

VOX, centre de l’image contemporaine, Montréal
Du 8 juin au 11 août 2012

La présentation du travail de Melanie Gilligan et de Jan Švankmajer à VOX a pu paraître comme une suite logique aux événements du printemps érable, même s’il y a tout lieu de croire qu’il ne s’agisse que d’un heureux hasard. Au-delà de cette

coïncidence avec l’actualité québécoise, il faut reconnaître que la multiplication des mouvements contestataires sur la scène internationale, souvent sous la houlette du mouvement des indignés, peut expliquer à elle seule le désir de programmer et de

présenter en sol montréalais les productions de ces deux artistes cherchant à favoriser la réflexion sur les questions liées au politique.

L’exposition de Melanie Gilligan proposait deux vidéos, soit *Crisis in the Credit System* (2008) et *Popular Unrest* (2010), des œuvres critiquant les avancées de l’idéologie néolibérale et les dérives de l’économisme contemporain. Dans la première, un grand groupe financier organise un atelier de formation afin de créer des stratégies d’adaptation optimales au marché et ainsi échapper à la crise. Le retournement final, où les collaborateurs de l’entreprise deviennent les victimes des recettes qu’ils ont aidé à mettre au point,

illustre bien la vision de l’artiste. Dans la seconde, des scientifiques mènent une étude pour comprendre ce qui pousse des gens à se rassembler de façon spontanée et sans véritable raison. En parallèle, on découvre la mise en place d’un système permettant de mesurer et de capter l’énergie vitale des gens pour mieux en prévoir les comportements.

Ces deux productions utilisent la structure en épisodes de la série télévisée. Si le choix peut se justifier par l’efficacité du modèle, rappelons que ce formatage narratif est très souvent assimilé à un prêt-à-penser par les chercheurs se penchant sur la télévision. Malgré l’usage intelligent qu’en fait Gilligan d’un point de

vue esthétique, son discours critique ne gagne absolument rien d'un tel usage, ce qui est particulièrement probant avec *Crisis in the Credit System*, diffusée de façon conventionnelle (projection sur un mur, son diffusé dans la salle, sièges disponibles, etc.). La solution adoptée pour présenter *Popular Unrest* parvient quant à elle à court-circuiter l'effet néfaste provoqué par le recours à la structure en épisodes. La disposition des moniteurs reproduit une sorte d'îlot qui rappelle l'organisation des lieux de travail dans certaines entreprises, lecture que tend à renforcer l'utilisation de paravents en tissu gris ou en plexiglas. Cette division de l'espace et la diffusion en boucle d'épisodes de différentes durées rendent pratiquement impossible un visionnement en continu, ce qui favorise un retour introspectif sur ce que l'on vient de voir et permet un meilleur retour critique sur les concepts mis en lumière par l'œuvre.

VOX proposait aussi trois courts métrages du cinéaste tchèque Jan Švankmajer reconnu pour ses films d'inspiration sur-réaliste, sortes de cauchemars résultant de l'anéantissement de la tentative d'implantation d'un socialisme à visage humain en Tchécoslovaquie lors du Printemps de Prague. *Zahrada* (1968) raconte la visite qu'un individu fait de la demeure d'un ami dont la clôture est composée de différentes personnes se tenant la main. Après avoir appris les raisons de ce curieux assemblage, celui-ci décidera de prendre place parmi les gens formant ce mur d'enceinte. Dans *Byt* (1968), un homme constate, après avoir été projeté dans une pièce, qu'il ne s'agit pas d'un appartement ordinaire. Peu à peu, les objets s'animent et s'en prennent à lui, l'empêchant de s'évader de cette prison. Enfin, dans *Do pivnice* (1982), une jeune fille doit descendre dans une cave, lieu lugubre occupé par d'étranges personnages et dans lequel les objets sont vivants et agressifs, pour aller chercher des pommes de terre qui lui résistent, tout en affrontant un maléfique chat noir.



Jan Švankmajer, *Zahrada / The Garden*, 1968, image fixe, film 35 mm (sur Blu-ray), noir et blanc, son, 16 minutes, permission d'Athanol Film Production Company Ltd.

Même si l'on tend à reproduire certaines caractéristiques de la salle de cinéma (lumières tamisées, sièges, etc.) et que les trois films bénéficient d'une projection d'images de grandeur fort acceptable, on peut se demander ce qu'ils gagnent à être diffusés dans les murs d'une galerie. Si le dispositif de présentation mis en place à VOX favorise la mobilité du spectateur, sorte de zapping par déplacement physique, le recours aux casques d'écoute, qui suscitent un arrêt obligatoire dans

l'espace, neutralise et contrecarre les possibles trajectoires des visiteurs. Certes, ce choix peut s'expliquer par le désir de limiter la contamination sonore d'une œuvre par une autre, mais il contribue aussi à isoler le visiteur dans sa bulle sonore, transformant profondément une expérience voulue collective au départ. Au-delà de ce cas particulier, cette exposition nous rappelle comment le transport des images d'un lieu de diffusion à un autre est loin d'être évident et qu'il implique

une nouvelle conception de la réception idéale des œuvres ainsi redéployées.

— Critique et historien de l'art, **Pierre Rannou** agit à titre de commissaire d'exposition. Il a publié quelques essais, participé à des ouvrages collectifs, rédigé quelques opuscules d'exposition et collaboré à différentes revues. Il enseigne au département de cinéma et communication et au département d'histoire de l'art du collège Édouard-Montpetit.



Melanie Gilligan, *Crisis in the Credit System*, 2008, image fixe, dramatique en quatre épisodes, vidéo



Autoportrait, 2012, acier, aluminium, nickel, verre trempé, fluorescents, 245 x 305 x 610 cm, photo : Richard-Max Tremblay

Nicolas Baier

Vanité

Galerie René Blouin, Montréal

Du 18 février au 24 mars 2012

Autoportrait

Esplanade de la Place Ville-Marie, Montréal

Septembre 2012

D'une exposition à l'autre, depuis la fin des années 1990, tout en privilégiant l'image comme mode expressif, Nicolas Baier nous a fait voir des changements en apparence audacieux au sein de son travail. Nous proposant par ses sujets des pistes d'élaboration et de réflexion sur la construction du réel par l'image, tout en révélant les limites des outils technologiques qui utilise, il nous a toujours montré l'aspect intérieur et extérieur des choses. Si on pense à l'évolution de son

travail entre les expositions *Liquidation Nico & Cie* (1999), *Scènes de genre* (2003), *Tableaux de chasse* (2006) et *Paréidolies* (2008-2010), celles-ci nous auront certes surpris au premier coup d'œil, mais nous conviendrons aujourd'hui qu'elles contenaient plusieurs dénominateurs communs ainsi qu'une cohérence dans l'exploration de leurs propos.

Les plus récentes œuvres de Nicolas Baier présentées à la galerie René Blouin puis sur l'esplanade de la Place Ville-Marie

à Montréal dans le cadre du 50^e anniversaire de ce complexe immobilier ont de quoi impressionner et s'interroger. Pour un spectateur habitué à voir un travail révélé essentiellement par l'image photographique, l'œuvre saisissante mise en espace chez René Blouin, *Vanité*, nous amène radicalement ailleurs mais dans une sorte d'étrange familiarité quant au corpus antérieur de l'artiste. La pièce maîtresse placée au centre de la salle principale, nous happe littéralement. Aussi rutilante qu'une voiture de prestige, cette sculpture monumentale représentant un bureau de travail bien équipé, trône dans une boîte de verre. Cette reproduction d'un espace de travail invitant mais inaccessible au toucher, comprenant table, chaise, lampe, ordinateur, écran et périphériques miroite de tout le nickel qui le recouvre. Sur un des murs lui faisant face, un montage photographique illustre une caverne ; sur l'autre, un œil est encastré. Dans une salle adjacente, au sol, une pièce sculpturale sur socle montre une numérisation 3D d'un nodule. Sur les murs, une image d'un nuage et d'une figure ovale noire. On reconnaît ici les éléments constitutifs des propos antérieurs de l'artiste portant sur la matière minérale, la vanité et les lieux du regard.

Sur le plan expressif, semblable à la pièce spectaculaire en galerie mais déployée en plus monumental (8 x 10 x 20 pieds) sur l'esplanade de la Place Ville-Marie, *Autoportrait* renferme en son écrin de verre tout l'appareil clérical que l'on retrouve habituellement dans les salles de conférences de ces tours à bureau. Ici, Baier a notamment reproduit avec ce même chrome une table de conférences, plusieurs chaises, un écran pour projection, un portable, une cafetière, du papier, des documents, un cendrier, une tasse à café, des lunettes, etc. De quoi intriguer et même faire sourire tout passant et usager qui fréquentent cet espace public.

Qu'ont en commun ces importants

travaux nouveaux de Nicolas Baier ? Mimétiques, ils figurent d'emblée le monde des apparences et pourraient être relégués au rang d'œuvres kitsch ou bling-bling à la Jeff Koons pour ne citer qu'un exemple. Mais au-delà de leur aspect clinquant, de leur efficacité visuelle, ne pourrait-il pas s'y cacher aussi une critique acerbe de la société contemporaine ? Cette représentation, de nature ostentatoire, fait étalage de modes de vie actuels tapée à l'œil dont la mise en scène se rapproche de la parodie. Environnements aseptisés, enfermement, solitude. Une cage que l'on regarde sans les animaux et qui nous laisse une impression de vide et de mort. De plus, dans ces œuvres et de façon plus avouée par leur titre, Baier a introduit la notion de « vanité » propre à la nature morte pour désigner un genre dont les objets nous rappellent la précarité, l'éphémérité et la futilité de la vie sur terre. Selon l'artiste lui-même : « où l'œil se pose tout n'est que vanité » peut aussi être pris au premier niveau de sens.

Par ailleurs, depuis une décennie, l'artiste nous montre par l'image à la fois son processus de création et le lieu de travail où il s'effectue. Le bureau (l'atelier) et ses outils présentés chez Blouin frappait par leur conformité avec la réalité technologique contemporaine. Encore ici, on retrouve des références au travail antécédent dont le reflet, l'attention à la surface des objets, la référence au miroir et à la matière minérale nous faisaient nous questionner sur le rapport au réel de l'image photographique.

Dans cette même cohérence en processus d'évolution, le « lieu du regard », comme principal code de lecture, continue d'interpeller le spectateur. Quant à celui-ci, selon l'interrogation de Bernard Noël, « nous cherchons dans les images une ressemblance qui nous rassure, mais le visible n'est-il pas d'autant plus visible qu'il nous dérange ? »¹ Est-ce pour cela qu'après avoir dit des œuvres photographiques de Baier qu'elles étaient comme de la peinture, l'artiste lui-même nous propose maintenant de la sculpture ? Cette transformation est porteuse d'une grande richesse.

Dans ses dernières œuvres, Nicolas Baier synthétise l'ensemble de ses processus de construction en y ajoutant une fonction critique. Ce qui fascine chez lui, c'est le talent et les moyens qu'il déploie pour nous montrer à la fois le tout et le presque rien. Il nous ramène aux questionnements fort simples mais fondamentaux que sont « D'où venons-nous ? », « Où allons-nous ? » et « Qu'est-ce que la réalité ? » toujours à propos, il me semble, pour mieux avancer.

¹ Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris. P.O.L., 1988. p. 17.

Sonia Pelletier est coordonnatrice à l'édition du magazine Ciel variable.



Vanité, 2012, vue de l'exposition, unique, acier, aluminium, nickel, verre trempé, fluorescents, 296 x 184 x 287 cm et impression au jet d'encre sur vinyle autocollant, 295 x 445 cm, photo : Richard-Max Tremblay, permission de la Galerie René Blouin

Making History

Ray 2012 Fotografieprojekte

Frankfurt RheinMain

Du 20 avril au 8 juillet 2012

Making History, présentée à Francfort entre les mois d'avril et de juillet 2012 est un événement majeur qui s'inscrit dans un projet beaucoup plus vaste et ambitieux sous les auspices de Ray 2012 / Fotografieprojekte¹.

Pour la première fois cette année, l'événement privilégiait les pratiques photographiques contemporaines sous le thème générique du temps, l'une des dimensions fondamentales de la photographie. En tout neuf expositions réparties dans plusieurs institutions de la ville dont *Making History*, elle-même présentée dans trois musées qui, chacun, présentait et développait un aspect particulier du thème général. Six commissaires avaient été retenus pour désigner les trente-deux artistes choisis et rédiger le catalogue. C'est dire l'ampleur et l'ambition des organisateurs.

Making History propose une réflexion sur les représentations de l'espace social, sur le pouvoir des images publiques véhiculées par les médias, du photoreportage au tabloïd, en passant par l'image publicitaire. Partant du postulat que la photographie depuis son invention a bouleversé les modes de représentation, notamment celui de la peinture d'histoire, le choix des commissaires était orienté par les questions suivantes : Comment la photographie aujourd'hui, après la peinture d'histoire, façonne-t-elle la représentation de l'histoire, quelles images en retiendrons-nous ? Quels sont les nouveaux paradigmes que nous a laissés le XX^e siècle ? Quelles images sont les plus significatives ?

Les œuvres présentées au Frankfurt Kunstverein développent une problématique liée à l'appropriation des images journalistiques, où les représentations de la guerre et des grands conflits mondiaux occupent une place centrale.

Les commissaires ont privilégié une très large diversité d'orientations, d'approches et de disciplines incluant aussi bien la photographie, la vidéo que l'installation. Dans une perspective critique, les œuvres interrogent tout aussi bien les modalités de la représentation événementielle que les conditions dans lesquelles ces images prétendent à une représentation du monde et, dans un autre registre, des œuvres qui tentent de renouveler les formes de représentation de la photographie de guerre.

Emblématique de la réflexion proposée par les commissaires est l'œuvre maintenant largement reconnue de Luc Delahaye, qui marque le passage du photojournalisme de presse aux murs des institutions culturelles revendiquant, par ses dimensions et son esthétique, le statut de tableau d'histoire.

Citons par ailleurs, l'œuvre de Peter Piller, le plus souvent associé à l'art conceptuel, qui présente *Stop*, un extrait de la série *Archive 2001-2011*. Depuis les années 1990, Piller collectionne les images de presse issues de différents journaux régionaux

qu'il numérise et regroupe selon divers motifs et structures afin d'élaborer une typologie de ces motifs et structures qui caractérisent les formules et stéréotypes de la représentation des événements publics.



Luc Delahaye, *Ordinary Public Consistory*, 2003, permission de Ray 2012 Fotografieprojekte

Par ailleurs, l'installation vidéo *Xanadu* (2006) de l'artiste interdisciplinaire Robert Boyd incarne une autre stratégie fondée sur l'appropriation de documents d'archives qui dénonce sur un mode parodique la spectacurisation de l'actualité journalistique. Sur quatre écrans, l'installation présente un collage d'images de violence tirées de l'actualité politique, le plus souvent des discours d'hommes politiques, de gesticulations ou de défilés militaires. L'installation, accompagnée de très courts extraits – au rythme rapide évoquant le vidéoclip – de la bande sonore du film à succès *Xanadu* interprétés par Olivia Newton Jones, baigne dans une atmosphère de discothèque.

Afghanistan Chronotopia (2001-2002) de Simon Norfolk renouvelle l'approche traditionnelle de la photographie de guerre orientée sur le sensationnalisme des images de combats. Ses paysages font plutôt voir les conséquences désastreuses de la guerre sur l'environnement, l'architecture notamment, les ruines, les vestiges. Ils monumentalisent les traces de la destruction. Plusieurs des œuvres présentées s'inscrivent dans cette orientation, la série *As Terras Do Fim Do Mundo* de Jo Ractliffe, photographe originaire d'Afrique du Sud, revisite à la manière d'un topographe les territoires ravagés par la guerre d'indépendance en Angola. La série 89/90 de Michael Schmidt, photographe allemand, saisit peu après la chute du mur de Berlin les alentours du mur, les lieux où s'inscrivait l'histoire.

Frank Schramm pour sa part choisit dans son reportage de l'attaque du World

Trade Center les marges de la couverture médiatique de l'événement. *Stands-ups: Reporting Live from Ground Zero* (2001) montre la scénographie et les dispositifs qui président à la mise en ondes de la nouvelle par les journalistes étrangers.

Dans un tout autre registre, les préoccupations de l'Atlas Group sous la responsabilité de Walid Raad et de Thomas Demand mettent en question les conditions de possibilité d'une représentation de l'événement historique, voire d'une écriture de l'histoire, et sèment le doute sur la valeur

Outre les figures dominantes qui ont contribué à définir ces enjeux et dont on pouvait voir ici les œuvres les plus récentes, l'exposition a permis de prendre connaissance de la très grande diversité des propositions qui alimentent toujours cette réflexion.

Pour celui qui ne serait pas familier avec ces enjeux, pour celui qui souhaiterait plus simplement faire le point sur ses développements les plus récents, le catalogue très abondamment illustré constitue une référence obligée.

de vérité et l'autorité de l'image photographique du document d'archives.

Au total, les enjeux soulevés par l'événement n'ont rien d'inédit, des expositions comme *Face à l'Histoire : l'artiste moderne devant l'événement historique* (Paris, Beaubourg, 1996), *Maintenant. Image du temps présent* (Montréal, MPM, 2003) ont déjà démontré l'importance de la question relative aux relations entre l'artiste moderne et la représentation de l'Histoire. Cependant, son mérite est assurément de rappeler que cette question, loin d'être épuisée, constitue une des orientations majeures, voire une tendance forte de l'art contemporain.

1 Le Kulturfonds Frankfurt RheinMain, est un organisme créé en 2007 par le land de Hesse qui regroupe plusieurs grandes villes dont l'importance est marquée par un nombre considérable d'institutions artistiques. Les objectifs poursuivis par cet organisme sont doubles : affirmer la région de Francfort-sur-le-Main comme l'un des centres artistiques les plus importants d'Allemagne et organiser des événements artistiques majeurs qui mettent en perspective les enjeux actuels soulevés par les pratiques artistiques contemporaines sur les plans national et international.

Serge Allaire est commissaire indépendant, critique d'art et chercheur. Ses contributions ont porté sur l'art contemporain québécois, l'histoire de la photographie et de la mode. Il enseigne l'histoire de l'art et de la photographie au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.



Simon Norfolk, *Former tea house*, Kaboul, 2001, permission de Ray 2012 Fotografieprojekte

Berenice Abbott: Photographs

Art Gallery of Ontario, Toronto
23 May to 19 August 2012

Toronto, being such an architectural and photographic city, seems the perfect venue for a Berenice Abbott show. In collaboration with the Jeu de Paume in Paris, Toronto's Ryerson Image Centre mounted a fine, comprehensive survey exhibition of Abbott's life in photography. Early on, Abbott got to know Marcel Duchamp and Man Ray in Greenwich Village, New York, before heading for Paris to become Man Ray's apprentice and assistant. (There is a portrait of Abbott by Man Ray from 1925 in the show.) The Paris period was marked by portrait studies that are not environmental but focus on the faces and expressions of each subject. There are few props or devices in these early photographs, in contrast to those by portrait photographers such as Arnold Newman and Yousuf Karsh. We see Jean Cocteau in 1927 swathed in white sheets and holding a surreal-looking, crash test dummy-like plaster head, and Marie Laurencin engaging with Abbott's camera straight on. Princess Eugenie Murat (1926) looks very butch and authoritative, whereas the writer Djuna Barnes (1926), who called herself the "unknown legend of American

literature," is the epitome of elegance. And, of course, there are the often-seen photographs of James Joyce, in one of which he is wearing his eye patch. André Gide looks very much like a thoughtful François Mitterrand. Also included is a 1927 portrait of the ageing photographer Eugène Atget, a seminal influence on Abbott, who was instrumental in saving his largely forgotten prints and photographic glass plates. In 1928, she purchased several thousand of them from André Calmattes. She went on to restore Atget's status as a photographer by sending his prints to shows, even facilitating the publication of the book *Atget Photographe de Paris* (1930).

The AGO exhibition includes a large selection from Abbott's *Changing New York City* project, which she began after returning to New York. This is snapshot anthropology at its best! The New York scrapbooks (1928–30), all on view in the vitrines in the AGO's darkened interior show space, were the fuel for Abbott's *Changing New York City* series. Shots of Chinatown and Manhattan are pure exploration of urban space, architecture, and the movement of people in the



Atget profile, 1927, © Berenice Abbott / Commerce Graphics

city. From chop suey restaurants, to rooftops, to skyscrapers, to elegant ironwork bridges, to food markets, to the homeless, workers, and boats on the waterfront, Abbott covered the less-covered territory of New York with her straight and searching style. The never-before-exhibited personal documents – letters, book mock-ups, drawings, magazines, scrapbooks, first-edition books, and notes on New York City – are a life-sized study in motion, place, and context, all done with great sensitivity to the conditions of light, and in how Abbott thought and worked. *Changing New York* (1935–39) is the core of this show, an unself-conscious parade of people and scenes, amid commerce and the urban scene, presented almost as if New York were an experiment in futurism. Before Abbott undertook the project, she toured Europe with the scholar, architectural historian, and critic Henry Russell Hitchcock investigating and documenting Victorian buildings, and she studied such classic forerunners of modernism as Henry Hobson Richardson in Boston, New York, and Philadelphia.

Changing New York is proto-photo America. All black and white, it paves the highways and plazas for Robert Frank's and Lee Friedlander's post-war America. A shot of a gun-shop sign pointing menacingly at the street, a photomontage of New York's bridges, workers, landscape and buildings – it all speaks for an idea of photography as art. The Lackawanna Railroad Freight Station, with horse-drawn wagons in front,

almost kindles notions of Canadian David Milne's New York watercolours, so similar are the scenes. Pictures of black children and mothers in semi-abandoned streets express a new photography with a social conscience and "decisive moments." From the Bowery, to a hardware store, to a Fifth Avenue theatre staircase and water fountain, to Mulberry Street to Prince Street to Union Square, you can see how the New York City panorama is, and will always be, ever-changing; even the most constant element, the buildings, are modified over time. The 1950s photographs capturing the essence of a moment, with images of a Daytona Beach hotdog stand and classic cars piled up in a West Palm Beach, Florida, junkyard, are memorable and show Abbott's conscientious eye for truth.

Abbott's foray into scientific photography reveals her more theoretical, didactic side. *A Parabolic Mirror in Cambridge, Massachusetts* (1958–61) is pure Man Ray surrealism. *Magnetism with Key and Magnetic Field* (1958–61) and *A Bouncing Golf Ball Photographed with a Strobe Camera* (1958–61) are pedagogical photographs generated by the Physical Science Study Committee, an educational body set up as a result of the United States' Cold War race with the Soviets after Sputnik went into space. More fun are the *Route 1* photographs (1935) that, like writer John Steinbeck's *Grapes of Wrath*, exude a gritty textural truth: farmers, wood houses and churches, plain faces, gatherings and gas stations.

Organized by Gaëlle Morel, curator at the Ryerson Image Centre, this is a must-see show that encapsulates Berenice Abbott's great character and vision.

John K. Grande is the author of *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, 1994), *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (State University of New York Press, 2007), and *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream* (Pari Publishing, 2008). He recently co-authored Bob Verschueren: *Outdoor Installations* (Editions Mardaga, 2010) and contributed to *The New Earth Works* (ISC Press, 2011). He recently co-curated "Eco-Art" with Peter Selz at the Pori Art Museum in Finland. *Art & Ecology is being published in Shanghai in 2012. Art in Nature appeared in a Korean edition with Borim Press in 2012.*



Blossom Restaurant, 1935, © Berenice Abbott / Commerce Graphics

Larry Clark

C/O Berlin, Berlin
Du 25 mai au 12 août 2012

Larry Clark présentait l'été dernier, au C/O Berlin, l'une des plus importantes expositions bilan de sa carrière. En effet, plus de 200 œuvres y étaient réunies. Le photographe, considéré comme l'un des plus influents aux États-Unis d'Amérique, s'est surtout fait connaître auprès du grand public par ses films dont *Kids* (1995), très controversé lors de sa sortie en salle, mais acclamé par plusieurs critiques du septième art. Il fut, entre autres, en nomination pour la Palme d'or du Festival de Cannes.

Déjà, dans son travail photographique de début de carrière qui précède celui de cinéaste, on retrouve ses sujets de prédilection qui lui ont valu la notoriété.

Ainsi les corpus *Tulsa* (1971) et *Teenage Lust* (1983) nous plongent dans l'univers d'adolescents dans des contextes de débauche où sexualité et drogues fortes se conjuguent. Présentées au rez-de-chaussée du C/O Berlin, ces deux séries, uniquement faites de clichés en noir et blanc, démontrent le talent de Clark pour composer des scènes qui furent souvent catégorisées comme radicalement réalistes. Les moments documentés par ces photographies désarçonnent par leur caractère extrêmement intime. On peut y sentir le photographe loin du voyeurisme, mais très près de ses sujets; on pourrait même croire qu'il prend part aux actes de trans-

gression montrés. Ce traitement de l'image se retrouve aussi dans les films de fiction qu'il réalisera par la suite. Ceux-ci, étran-gement, prennent souvent des allures de documentaire.

Kids fut à maintes reprises récupéré pour souligner l'aspect dysfonctionnel de la société américaine. L'authenticité du photographe/cinéaste semble avoir été perçue comme un affront au puritanisme anglo-saxon ainsi qu'un déni des responsabilités sociales que la morale puritaine exige de ses adeptes. De plus, on retient du travail de Clark une certaine remise en question de la notion bourgeoise de la morale. Toutefois, la carrière de l'artiste



Jonathan Velasquez, *South Central Los Angeles July 4, 2003*, 2003, impression pigment, 74 x 108 cm, permission de l'artiste, Luhring Augustine, New York et Simon Lee Gallery, London & Hong Kong

ne se résume pas uniquement à l'épisode de *Kids*. L'exposition du CJO Berlin l'a bien souligné. Au deuxième étage, le noyau de l'accrochage s'élaborait avec la série *The Perfect Childhood* (1989-1992). Dans ces œuvres, qui se veulent un essai photographique, Clark poursuit son exploration de l'ignominie. Toutefois, ce n'est pas ici le cliché photographique qui est utilisé, mais le collage. Dans ceux-ci, l'artiste accumule coupures de tabloïd, affiches de magazines pour adolescentes et images

trouvées. S'ajoutent à ce corpus des extraits d'émissions de télévision douteux de type *Day Time Tv*. L'atmosphère de déviance tordue demeure, Clark y fait étalage d'une panoplie de faits divers. Y reviennent souvent les histoires de meurtres commis par des adolescents sur les maris de leurs maîtresses d'âge mûr.

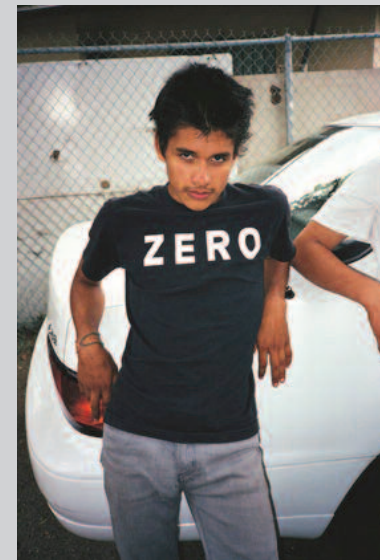
La question du passage du médium photographique au médium cinématographique pour traiter de sujets connexes s'avère incontournable pour comprendre

et apprécier la carrière de Clark. À titre d'exemple, *Los Angeles* (2003-2006), le plus récent travail du photographe aussi inclus dans l'exposition berlinoise, est une chronique photographique se déroulant sur une période de quatre ans, qui documente le quotidien de Jonathan Velasquez, cet adolescent délinquant de la Cité des anges qui fut aussi l'inspiration du film *Wassup Rockers* (2005). Réunir les premières images de Clark avec ses dernières permettait au visiteur de saisir l'évolution de son travail tout en en soulignant la constance.

Comme le soulignent André Habib et Viva Paci dans leur texte du catalogue du *Mois de la photo à Montréal 2009*, il existe plusieurs exemples de « "déterritorialisations" » muséales de la photographie et du cinéma »¹. La force de l'accrochage au CJO Berlin résultait du fait que ses salles d'exposition n'offraient pas « ces cimaises à "l'exposition" d'images animées »². Même sans salle de projection dans l'exposition, le dialogue entre les images et les films de Clark était pourtant omniprésent. Ceux qui ont vu ses longs métrages se retrouvaient donc en terre connue. Ce constat témoigne de la force du propos et du travail de l'artiste.

1 André Habib, Viva Paci, « Exposer, entre photographie et cinéma », *Le Mois de la photo à Montréal*, 2009 : *Les espace de l'image* (sous la dir. de Gaëlle Morel), p. 190. 2 *Ibid.* p. 191.

Journaliste culturelle, critique d'art et commissaire indépendant, **Eloi Desjardins** est titulaire d'une maîtrise de production en études des arts de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 2004, il couvre les arts visuels et médiatiques de Montréal par le biais d'Un Show de Mot'Arts, une émission de radio et un webzine.



Jonathan Velasquez, 2004, impression pigment, 108 x 74 cm, permission de l'artiste, Luhring Augustine, New York et Simon Lee Gallery, Londres et Hong-Kong

Edward Curtis

Un projet démesuré

Musée McCord, Montréal

Du 24 mai au 18 novembre 2012

« Enfin Curtis ! » s'est exclamée avec conviction la conservatrice Hélène Samson en ouverture de l'exposition-événement *Edward Curtis – Un projet démesuré*.

Trente photographies originales sur papier japonais de facture exceptionnelle ont été choisies parmi celles des portfolios que le Musée détient depuis 1962 sans jamais les avoir exposées. Cinq des volumes de l'encyclopédie *The North American Indian* et des extraits de textes écrits par Curtis lui-même comme compléments aux images ont également été ajoutés à l'exposition. Fait significatif, il y aura eu l'inclusion du point de vue amérindien : d'abord sous la forme d'un grand texte au mur et d'une lecture performative au vernissage, puis d'une table ronde faisant place aux points de vue autochtones. Finalement, il y aura eu la projection du documentaire primé *Coming to Light. Edward S. Curtis and the North American Indians* (2000) d'Anne Makepeace. Un dénominateur commun a fusionné toutes ces composantes : la passion pour « l'œil photographique ».

Entre 1906 et 1930, Curtis a parcouru les États-Unis et le Canada à l'ouest du Mississippi, du Nouveau-Mexique jusqu'aux confins de l'Alaska. Il y prendra plus de 40 000 photographies en notant

les us et coutumes de 80 peuples amérindiens et des Inuits afin de produire cette unique encyclopédie : *The North American Indian*. Vingt volumes sont assortis de portfolios contenant 2 200 photographies sur papier japonais haut de gamme.

La sélection et la mise en espace des œuvres de *Edward Curtis – Un projet démesuré* proposent un renouvellement des regards sur « Curtis l'artiste ». Il faut souligner à cet égard la conviction menée par la passion de la photographie d'Hélène Samson, conservatrice des archives photographiques Notman au Musée. Son insistance sur l'exceptionnelle valeur des photographies redonne soudain du lustre aux scènes traditionnelles de la vie indienne en voie d'être éclipsées, aux territoires grandioses et à des personnages de nomades en canot et à la pêche (ex. : *Un chasseur de canard Kutenai*, 1910), de chamans « entre deux mondes » (ex. : *L'homme-médecine*, 1907) et des guerriers à cheval (ex. : *La préparation d'une attaque*, 1907), dans une qualité de civilisation qui résistera aux réductions.

Edward S. Curtis fut influencé en son temps par le « pictorialisme » (1885-1915), un mouvement lié à l'usage de ce nouveau procédé dit « à plaque sèche » et aux manipulations (retouches, filtres et papiers spéciaux) autorisées afin de rapprocher la photographie de l'art de la peinture et de l'eau-forte. Le Camera Club de New York (1896) et le photographe Alfred Stieglitz en sont des références américaines. Néanmoins, malgré les mises en scène paysagistes et les portraits de nombre d'Amérindiens costumés, c'est davantage



Vash Gon - Jicarilla, 1904, photographie sur papier japonais Gampi, Musée McCord

le talent et la passion du photographe et ethnologue de terrain qui ressortent ici.

C'est en ce sens que le concept de l'exposition était de présenter les photogravures – pour la plupart déjà vues en reproduction – dans le contexte du projet encyclopédique de Curtis comme dialogue inédit avec le visiteur. Il s'agissait de mettre en évidence le lien originel entre les photos et le texte, sachant que le photographe et auteur avait pour but de recueillir et de transmettre un patrimoine qu'il croyait voué à disparaître.

Afin d'offrir un regard plus actuel sur l'œuvre de Curtis, le Musée McCord m'a commandé un texte que j'ai intitulé *Capteur*

des ombres et que l'on pouvait voir en grand format sur un des murs de la salle d'exposition. Aussi, le 26 septembre 2012, une table de discussion réunissait le photographe mohawk (Six Nations) Jeff Thomas et moi pour réactualiser les points de vue, les débats et surtout les nouvelles créations et perspectives à partir de l'Est, « là où nous sommes et là où Curtis n'est jamais venu ». La discussion en a donc été d'autant plus importante.

Entreprise dans les années 1980-1990, la recherche photographique création-dialogue avec les images de Curtis de Jeff Thomas, bien documentée et exposée par son auteur, a captivé l'auditoire. J'ai

proposé pour ma part une analyse d'une sélection de photographies anciennes d'ici – dont plusieurs de William Notman et des Livernois – montrant les changements dans la vie des Premières Nations en Gépèg (Québec) entre 1860 et 1930. Puis j'ai traité de l'apport de certains artistes autochtones contemporains.

Thomas et moi avions aussi amené l'idée de la réappropriation critique et du dépassement « autre » des missions et des portraits photographiques identitaires. Ce qu'attestent certains projets comme ceux de Jeff Thomas, de Dana Claxton, de Sylvie Paré ou d'Arthur Renwick, par exemple. En effet, cette fois, il s'agit

de l'œil photographique d'« Indiens d'Amérique du Nord » !

Mis ensemble, ces points de vue artistique, muséologique et amérindien ont composé et assuré le substantiel succès d'une exposition qui a ainsi pris l'allure d'un « événement » assorti de plusieurs volets complémentaires.

—

Guy Sioui Durand, Tsie8ei, 8enho8en
est Wendat (Huron) de Wendake (Québec). Il est docteur en sociologie, critique d'art et commissaire indépendant. L'art actuel et l'art amérindien sont ses domaines d'intervention.

—



Mine 3, 2012, impression à jet d'encre, 79 x 94 cm

Ivan Binet

Bribes
Galerie Lacerte art contemporain, Québec
Du 18 mai au 9 juin 2012

Au printemps dernier, Ivan Binet exposait, à la Galerie Lacerte art contemporain de Québec, une série de douze photographies de paysages, tels des portraits de lieux étranges, insaisissables au premier coup d'œil. Travaillé numériquement, chacun de ces paysages est construit au moyen de plusieurs images, toutes captées depuis différents points de vue. Alors que, pour certaines des photographies, le montage est flagrant, pour d'autres, il se veut beaucoup plus subtil, presque imperceptible. Tous les tirages présentent ainsi un rendu fort soigné et travaillé. En fait, l'artiste y a mis en avant la beauté des lieux en pratiquant une juxtaposition de captations et d'effets, qui engendre des énumérations visuelles et une accumulation de flous.

Les images de l'exposition montrent trois types de lieux, paysages côtiers, forestiers et miniers se succédant dans la galerie. Proposé en introduction de l'exposition, le

littoral madelinien est représenté, dans différentes photographies de format panoramique, divisé, hachuré, multiplié par les diverses épreuves qui composent les montages. Au centre de la galerie, les multiples zones de mise au point et les nombreux flous des images forestières trahissent le « collage » d'images obtenues par l'effet de débalancement et de décentrement de l'objectif de la caméra. Le sentiment que l'on ressent en regardant ces photographies s'apparente au vertige que provoque l'immensité de la forêt. Les derniers lieux mis en image dans cette exposition sont des paysages miniers, nommés simplement *Mine 1*, *Mine 2*, *Mine 3* et *Mine 4*. Impressionnantes par l'étendue des couleurs et des textures qu'elles proposent, ces représentations semblent moins retouchées que les huit précédentes. Pourtant, en y regardant de plus près on s'aperçoit que, bien que l'image entière semble nette, des

plans très rapprochés et très éloignés s'y côtoient dans une même prise de vue. À travers un montage des plus discret de ces différents plans, Binet nous donne donc à voir les nuances gigantesques que présentent ces mines.

Intervenant ainsi sur ses images, Binet rompt avec la tradition du paysage, renonçant à la seule perspective de travailler en grand format en captant la nature dans ses moindres détails pour produire une épreuve d'une netteté et d'un réalisme impeccables. Son œuvre semble en fait inspirée, d'une certaine façon, par la photographie d'artistes tels Hamish Fulton. Mais, tandis que Fulton captait le résultat de son intervention sur le territoire, Binet intervient sur la photographie du lieu resté intègre. Toutefois, ce pourrait être au demeurant deux moyens différents de présenter au regardeur une expérience toute personnelle des paysages représentés. En effet, en modifiant ses prises de vue, peut-être Binet nous montre-t-il les endroits comme il les a vus en en faisant l'expérience. Quoi qu'il en soit, contrairement à la photographie traditionnelle de paysage, cette exposition nous transporte loin de l'unique contemplation. Binet ne nous y présente pas qu'un lieu, il nous en rapproche, nous en fait côtoyer un aspect nouveau. Dans les photographies de littoral, par exemple, l'intimité de l'endroit transparaît plutôt que l'impression de grand espace. Et c'est cette relation d'intimité avec le paysage, avec la nature, qui fait la force du travail de Binet.

On ne saurait omettre toute la réflexion sur la modification du territoire par l'homme, très présente dans les œuvres exposées. L'artiste semble interroger cette manipulation en nous montrant des paysages façonnés. En même temps, il nous propose de très beaux lieux, telles les mines, qui n'existeraient pas sans la transformation du site par l'homme. La position du photographe sur ces interventions n'est pas tout à fait claire. Binet transforme numériquement un paysage qui, lui, est déjà transformé physiquement par l'action humaine. Sans glorifier ni dénoncer cette incursion, l'artiste nous montre le côté esthétisant du travail de l'homme sur son environnement. Ce faisant, il nous permet de voir les côtés moins sombres de l'altération du territoire par l'exploitation minière ou l'aménagement du littoral.

Somme toute, l'exposition *Bribes* porte très bien son nom ; ce sont, en effet, des bouts de paysage qui y sont présentés, des « éclats » de lieux, rapiécés, créant un nouveau tout, plus près du ressenti que du montré. Et parmi cet ensemble d'œuvres dont la manipulation et la transformation du paysage par l'homme constituent le moteur, certaines images nous happent, d'autres nous questionnent. C'est dire que, malgré la rupture avec la tradition photographique, la sensibilité trouble que ces lieux suscitent et leur inquiétante beauté amènent sûrement à une certaine contemplation.

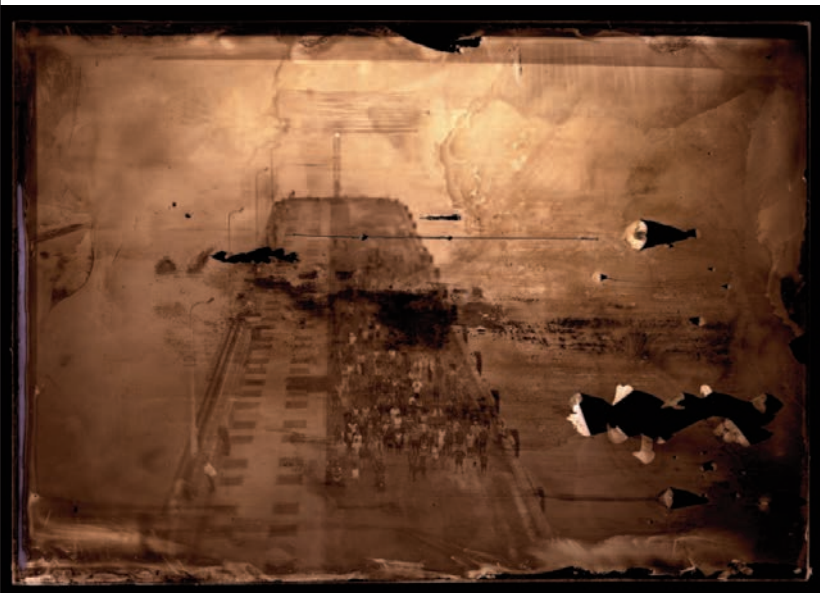


Verglas, 2012, impression à jet d'encre, 106 x 77 cm

—

Catherine Lebel Ouellet vit et travaille à Québec où elle termine une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Ses recherches actuelles portent sur le Land art et la relation de l'œuvre au territoire. Elle collabore à diverses publications et revues, tant comme auteur que comme photographe.

—



MARYSE GOUDREAU

EXPOSITIONS 2013

HIVER · PRINTEMPS

11 JANVIER AU 10 FÉVRIER

MICHAEL FLOMEN → (MONTRÉAL) NUITS SAUVAGES
LOUIS PERREAULT → (MONTRÉAL) SUR LA TRACE DU RENARD

15 FÉVRIER AU 17 MARS

MÉRIOL LEHMANN → (QUÉBEC) ANGLO CANADIAN
PULP & PAPER MILLS LTD
NAYLA DABAJI & ZIAD BITAR → (MONTRÉAL) TRANSIT

22 MARS AU 21 AVRIL

GWENAËL BÉLANGER → (MONTRÉAL) LES MACLES
LAURA DUTTON → (VICTORIA) À TRAVERS LA LUMIÈRE

26 AVRIL AU 26 MAI

EMMANUELLE DURET COLLECTIF
ANDRÉANNE GAGNON & RELÈVE
MARC ANDRÉ TARDIF → (QUÉBEC) QUÉBEC 2
MARYSE GOUDREAU → (POINTE-À-LA-CROIX) PORT D'ATTACHE

VU
PHOTO

GALERIES OUVERTES
DU MERCREDI AU DIMANCHE DE 12H À 17H
ENTRÉE LIBRE
550 CÔTE D'ABRAHAM, QUÉBEC
WWW.VUPHOTO.ORG

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

VILLE DE
QUÉBEC

méduse

VILLES SUBLIMES

MiMMO JODICE

JUSQU'AU 10 MARS 2013



MUSÉE
McCORD
N.C.

Moscone, 2012 © Mimmo Jodice

690, rue Sherbrooke Ouest, Montréal | McGill | musee-mccord.qc.ca

Présentée par **stm**

gaspari

PIERRE DI
SAN GREGORIO

RITA CARLTON
Montreal

RÉGIS CÔTÉ
ARTS

BELLES
SOIRÉES

Université
de Montréal

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Culture
Communications et
Coopération
Québec

The Gazette

24h

LE DEVOIR

2 sainte-catherine est
espace 302

514 842 5579

www.
librairieformats
org

une initiative
du rcaa

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel,
littérature
théorique
et critique



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres

Québec

Culture,
Communications et
Condition féminine

Québec

Emploi

Québec

Artists - Get Yourself Organized!

The Artists' Day Planner will help you allocate your time while identifying opportunities to which you can submit your work.



CARFAC Members
Price: \$15

Non-members
Price: \$20

**Plus GST & shipping*

Order now
1-877-890 8850
www.carfacontario.ca

A great gift idea for the artist in your life!

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
complet pour les entreprises
et les particuliers qui œuvrent
dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives
Galleries
Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs d'objets d'art
Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de

S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

Appel aux artistes professionnels en arts visuels et en métiers d'art

Inscription au Fichier des artistes

Les artistes souhaitant s'inscrire au Fichier doivent faire parvenir leur dossier au Service de l'intégration des arts à l'architecture, au plus tard le **15 avril 2013**. Le cachet de la poste fait foi de la date d'envoi.



Pour information :

Québec : 418 380-2323, poste 6363
Montréal : 514 873-8284
integrationdesarts@mcc.gouv.qc.ca
www.mcc.gouv.qc.ca/fichier-des-artistes

Culture
et Communications
Québec

HELENA RECKITT
THÉRÈSE ST-GELAIS
TRISH SALAH
BERNADETTE HOUDE
CHRIS KRAUS
JUMANA MANNA
ANEESSA HASHMI

REENA KATZ
MANON TOURIGNY
ONYA HOGAN-FINLAY
ROXANNE ARSENAULT
STÉPHANIE CHABOT
DOMINIQUE PÉTRIN
ET G.B. JONES

2000-2010

LA CENTRALE

FÉMINISMES ÉLECTRIQUES

coordonné par / edited by
LEILA POURTAVAF

UNE DÉCENNIE DE RÉFLEXIONS FÉMINISTES EN ART ACTUEL
PAR LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE

CO-ÉDITÉ PAR LES ÉDITIONS DU REMUE-MÉNAGES, WWW.EDITIONS-RM.CA
2012, 7X9, 230 PAGES, 29, 95 \$, ISBN : 978-2-89091-321-9.

WWW.LACENTRALE.ORG



rats de ville®

le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine

ratsdeville.typepad.com



Nouveau à Montréal

Impression, numérisation, calibration
Avec ou sans assistance technique

Géré par des artistes, pour des artistes : le Cabinet est le laboratoire idéal
pour fraterniser et créer dans un environnement professionnel et stimulant.

www.cabinetphoto.org

514.507.7591

1 RÉSEAU

ACCESCULTURE.COM

16 CENTRES D'EXPOSITION

UNE PROGRAMMATION ÉCLECTIQUE



Exposition La collection branchée de M. Tremblay / Maison de la culture Frontenac / printemps 2012
Artistes : Patrick Bernatchez / Carl Bouchard - Martin Dufrasse / René Donais

DÉPOSEZ UN PROJET D'EXPOSITION
ACCESCULTUREARTISTE.COM

accès
culture

Montréal

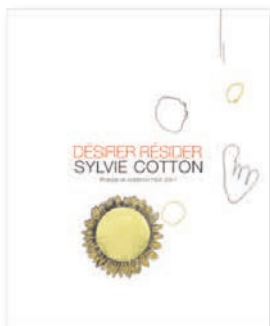
SAGAMIE

édition d'art



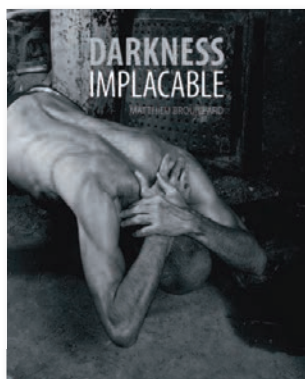
Martin Beauregard / Drive End parcourt la série photographique du même nom rassemblant des éléments issus de la culture western, du road movie et du film catastrophe. Les images de Beauregard sont immenses et leur manipulation numérique nous emmène dans des ruines qui fusionnent un ciné-parc à l'abandon, un cimetière de voitures et un cowboy d'un âge vénérable. Il résulte de cet assemblage une sorte de musée imaginaire de la fin du cinéma, de la voiture et des rêves qui les accompagnent. Le héros est représenté devant un écran géant, dans un monde similaire au nôtre marqué par l'épreuve du temps et de la mort. L'œuvre

participe à une réécriture des mythes et des grands récits de l'Amérique où la frontière, le Nouveau Monde et l'utopie du progrès ne sont jamais bien loin. Auteurs : Louise Vigneault, Melissa Kuntz et Martin Beauregard, 60 pages, couleur, texte intégral en français et en anglais, 11.5 X 9 po., prix : 25\$



Sylvie Cotton / Désirer résider, La pratique en résidence, 1997-2011 témoigne des expériences de création de l'artiste Sylvie Cotton en temps de résidence. L'artiste, aussi l'auteure de l'essai, nous offre un ouvrage sensible et un outil fondamental explicitant la notion de résidence. Sylvie Cotton, artiste interdisciplinaire vivant à Montréal, s'inspire des situations que l'existence lui offre pour les expirer dans le champ de l'art, éclairant ainsi des échanges avec autrui ou des rencontres avec les phénomènes et leur perception la plus directe possible. Ces séjours en résidence sont conçus comme un médium et une pratique à part entière. Elle les expérimente comme des performances, où le format temporel devient un médium en soi que l'artiste exploite selon cinq axes : « tenter ce qui tente », « déployer l'atelier intérieur », « savoir attendre sans en avoir

le temps », « dénoyauter les intentions » et « communier avec l'espace ». Auteure : Sylvie Cotton, 134 pages, couleur, texte intégral en français et en anglais, 8 X 10 po., prix : 30\$



Matthieu Brouillard / Darkness implacable présente trois séries photographiques de l'artiste accompagnées d'un essai de James D. Campbell développant un point de vue inédit sur l'œuvre sombre et singulière de Brouillard. L'auteur propose l'idée de l'être humain comme animal scindé, morcelé, réfracté, sans cesse décalé par rapport à lui-même, et qui s'exprime dans les images à travers la représentation du corps. Il aborde aussi la notion de métamorphose humaine/transhumaine, résultant d'une perte globale de sens ou de signification qu'il manifeste au lecteur par l'effondrement des frontières qui séparent l'humain et l'objet, le dedans et le dehors, le naturel et l'artificiel, le moi et l'autre, etc. Auteurs : James D. Campbell et Matthieu Brouillard, 124 pages, œuvre photographique en noir et blanc, texte intégral en français et en anglais, 9.25 X 11.75 po., prix : 35\$



Giorgia Volpe / Mues et Entrelacs documente les dix dernières années de carrière de l'artiste Giorgia Volpe. Les auteures proposent un parcours rétrospectif et prospectif explicitant la nature des réflexions et des intentions de l'artiste. Les deux aspects de la démarche de Volpe, une pratique relationnelle et une plus strictement formelle, se croisent ici dans un parcours antichronologique présentant des projets graphiques, photographiques et affectifs, témoins des pérégrinations de l'artiste entre son pays d'origine, le Brésil, et sa terre d'adoption, le Québec. La publication donne une place privilégiée à sa manière toute personnelle d'appréhender les espaces, le territoire et d'aller à la rencontre de ses habitants avec ouverture et générosité. Auteures : Anne-Marie Bouchard, Annie Hudon Laroche, 96 pages, couleur, texte intégral en français et en anglais, 8 X 9.5 po., prix : 25\$

Jacky Georges Lafargue et Louis Couturier / Resolute Bay, Voyage du jour dans la nuit

témoigne d'un projet imaginé par Louis Couturier et Jacky Georges Lafargue. Elle présente l'ensemble de ce projet né dans le petit hameau du Haut Arctique canadien dont il a pris le nom : Resolute Bay. Un texte de Paul Ardenne y analyse la démarche du duo d'artistes. Sabine Cazenave, la directrice du Musée de Picardie, y explique comment une de leurs installations monumentales s'intègre aux œuvres datant du 19^e siècle. Les nombreuses photographies font découvrir les multiples facettes de ce projet dont les diffusions publiques ont eu lieu dans des endroits aussi éloignés les uns des autres que le Nunavut, la France, le Québec et la Saskatchewan. Auteurs : Paul Ardenne, Sabine Cazenave, 116 pages, couleur, texte intégral en français, en anglais et en inuktitut, 11 X 8.5 po., prix : 30\$



Karen Elaine Spencer / Porteur de rêves / Dream listener

est le témoin de la plus récente production de l'artiste. Pendant un an, Spencer a arpenté Montréal laissant des traces de rêves dans la ville. Pour ce faire, elle a transcrit ces derniers sur de grandes pièces de carton trouvées un peu partout, qu'elle a exposées dans la rue. Ces rêves-signes ont permis d'entamer un dialogue avec les passants et lui ont offert la possibilité de pénétrer dans le monde intime des rêves d'autrui. S'insinuant ensuite dans l'espace public, ces rêves-cartons ont donné lieu à des photographies dont quatre-vingt-quatorze sont relatées dans l'ouvrage en tant que traces de l'action et préambule au texte de Patrice Loubier. Auteurs : Patrice Loubier, 108 pages, couleur, texte intégral en français et en anglais, 11 X 8.5 po., prix : 30\$



Matthieu Brouillard et Donigan Cumming / Coming through the Fog, Les rencontres de Matthieu Brouillard et de Donigan Cumming

explore les courants communs qui traversent les travaux de Matthieu Brouillard et de Donigan Cumming, et plus précisément la manière dont des impulsions similaires sont traduites sur les plans formel, émotionnel et conceptuel par les moyens de la photographie. Par la proximité, les lectures habituelles des travaux de chacun de ces artistes sont inévitablement modifiées et multipliées ; chaque travail se trouve imprégné d'une lumière nouvelle. Tout en faisant ressortir une communauté d'intérêts et une affinité de sensibilité entre deux artistes de générations différentes, l'ouvrage surdimensionné à l'allure d'un journal se veut également l'occasion de présenter des vues inédites et parfois radicales au sein de débats qui ont façonné la photographie contemporaine. Auteurs : Eduardo Ralickas, Erin Silver et Jake Moore, 64 pages, texte intégral en français et en anglais, 15 X 8.25 po., prix : 25\$



Jean-Jacques Ringuette / Figures de la mascarade ou la vie passionnante de Félicien

propose une série photographique dans laquelle l'artiste interprète lui-même, sous les traits d'un personnage clownesque, de multiples saynètes aussi caustiques que comiques. Ringuette, dont la démarche s'articule autour de la notion d'incarnation et de son impact sur le concept d'identité, explore ici une longue tradition d'autoreprésentation de l'artiste en clown. S'inspirant de l'iconographie du cirque et des fêtes foraines, ses mises en scènes, sobres mais hautement sophistiquées, évoquent autant le périple existentiel qui va de l'univers de l'enfance à celui du monde adulte que les divers états et attitudes qu'adopte la psyché dans sa fréquentation actuelle du monde. Auteurs : Penny Cousineau Lévine et Pierre Ringuette, 94 pages, couleur, texte intégral en français et en anglais, 11 X 8.25 po., prix : 25\$



—Pour commander, contactez-nous : sagamie@cgocable.ca

Aussi disponible à la librairie **Format**



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec





LA CONSTELLATION DES MÉTIERS BIZARRES

NOUVEAU CYCLE DE PROGRAMMATION
2013-2016

Raphaëlle de Groot

Patrice Loubier Camila Vasquez

Christian Leduc & Marc-Antoine K. Phaneuf

Sylvie Tourangeau

Daniel Canty Lalie Douglas

Stéphanie Lagueux & Jonathan L'Ecuyer

Pierre & Barbara



3e-imperial.org

explorer d'autres manières d'habiter le réel

CIEL VARIABLE N°93

HIVER 2013 / WINTER 2013
janvier – avril 2013 / January – April 2013



Rédacteur en chef et directeur
Editor and Publisher
JACQUES DOYON

Coordonnatrice à l'édition
Editorial Coordinator
SONIA PELLETIER

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUC
pub@cielvariable.ca

Administration
CÉCILE MARTIN

Conception graphique
Graphic design
DIANE HÉROUX

Conception de la maquette
Layout Design
MATHIEU COURNOYER
ATELIER LOUIS-CHARLES LASNIER

Traduction / Translation
KÂTHE ROTH
EMMANUELLE BOUET
FRANCINE DELORME

Correction et révision
Editing and proofreading
MICHELINE DUSSAULT
KÂTHE ROTH

Préresse / Pre-Press
PHOTOSYNTHÈSE

Impression / Printer
IMPRIMERIE L'EMPREINTE INC.
Distribution
LES MESSAGERIES DE LA PRESSE
INTERNATIONALE (LMPI)

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et archives nationales
du Québec, Bibliothèque et archives
du Canada / Library and Archives
Canada
ISSN 1711-7682
1^{er} trimestre 2013 — 1st trimester 2013
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2013

Éditeur / Publisher
PRODUCTIONS CIEL VARIABLE
661, RUE ROSE-DE-LIMA, #204
MONTRÉAL (QUÉBEC) H4C 2L7
info@cielvariable.ca
cielvariable.ca
T : 514 / 390-1193
F : 514 / 390-8802

Conseil d'administration
Board of Directors
JACQUES DOYON
JEAN GAGNON
MARIE-JEANNE MUSIOL
COLETTE TOUGAS

Comité conseil
Advisory Committee
CLAUDE BAILLARGEON
ANNE BÉNICHOU
VINCENT BONIN
VID INGELEVIC
MARTHA LANGFORD
VINCENT LAVOIE
KAREN LOVE
SUZANNE PAQUET
HELGA PAKASAAR
CHERYL SIMON

Site web
www.cielvariable.ca

Infographie / Web design
BENOIT PONTBRIAND (site)
JAIME ANDRÉS RUIZ (archives)

Archives en ligne
On line Archives
www.cielvariable.ca/archives
www.erudit.org/culture/cielvariable

Abonnements / Subscriptions
SODEP – société de développement
des périodiques culturels québécois
abonnement@sodep.qc.ca
T : 514 / 397-8670

La revue *Ciel variable* est publiée trois fois l'an, en janvier, mai et septembre, par les Productions Ciel variable, un organisme culturel sans but lucratif reconnu comme organisme de bienfaisance, qui se consacre à la présentation et l'analyse des pratiques artistiques contemporaines de la photographie et de l'image. *Ciel variable* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (sodep) et de Magazines Canada et reçoit un appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de Montréal. *Ciel variable* accepte en tout temps les soumissions d'œuvres et de publications récentes de même que les propositions d'articles et de recensions. Les opinions décollant des photographies ou exprimées dans les textes n'engagent que leurs auteurs. Tous les droits sur les photographies et les textes demeurent la propriété des auteurs. La reproduction totale ou partielle des portfolios et des textes publiés dans ce numéro nécessite l'autorisation du présent éditeur et des auteurs concernés.

Ciel variable Magazine is published three times a year, in January, May and September, by Les Productions Ciel variable, a cultural, non-for-profit, and registered charitable organization, which is dedicated to the appreciation and understanding of contemporary photography and media arts images. *Ciel variable* is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (sodep) and Magazines Canada. It is financially supported by the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, and the Conseil des arts de Montréal.

Ciel variable accepts at all times submissions of recent works and publications, as well as proposals for essays and reviews. Any opinions suggested by or expressed in the photographs and texts are those of their respective authors. All rights to the photographs and texts appearing herein are retained by the respective authors. The portfolios and texts published in this issue may not be reproduced, in whole or in part, without the authorization of the current publisher and of the author(s) concerned.

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Abonnements / Subscriptions

Individus / Individuals

Canada

● 1 an / year 25\$
● 2 ans / years 40\$

International

● 1 an / year 40\$
● 2 ans / years 60\$

Institutions

Canada

● 1 an / year 40\$
● 2 ans / years 55\$

International

● 1 an / year 50\$
● 2 ans / years 75\$

Paiement à l'ordre de / Make your payment to: SODEP (Ciel variable)
En devises canadiennes uniquement / in Canadian funds only

SODEP (Ciel variable)

Service d'abonnement / Subscription Department

C. P. 160, succ. place d'Armes, Montréal QC H2Y 3E9

T : (514) 397-8670 F : (514) 397-6887 abonnement@sodep.qc.ca

ou / or www.cielvariable.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Granby
Ville rayonnante



RCBBQ
RÉGION DE LA CÔTE-DE-LEWIS
D'ARTISTES AUTOURÉS DU QUÉBEC

R / Q



Conseil montérégien
de la culture et des communications



Anna Oppermann, *Ensemble über ein Buch - z.B. "Theorie der Gefühle"*, 1981-1993, mixed media, courtesy Galerie Barbara Thumm, Berlin

January 26 – March 24, 2013
 Anna Oppermann
 Andrea Pinheiro
 Marianne Wex

April 12 – May 25, 2013
 Slavs and Tatars

PRESENTATION HOUSE GALLERY
 333 Chesterfield Avenue
 North Vancouver, BC, V7M 3G9, Canada
presentationhousegallery.org

Marianne Wex is organized by Yale Union, Portland, OR, curated by Robert Snowden and Hope Svenson. Slavs and Tatars is curated by Babak Golkar.

J'ai VU

NOUVEAUTÉS

LES PHOTO- GRAPHIES IMPRE- NABLES

par
Jocelyne Alloucherie



COLLECTION LIVRES D'ARTISTES
LES PHOTOGRAPHIES IMPRENABLES
 JOCELYNE ALLOUCHERIE



COLLECTION L'IMAGE AMIE
COUR DES MIRACLES
 BENOIT JUTRAS ET ALAIN LEFORT

AUSSI DISPONIBLE

COLLECTION L'OPPOSITE
REBELLES - PHOTOGRAPHIE ACTUELLE ET
 CONSIDÉRATIONS INSOUMISES SUR L'ADOLESCENCE

ÉDITIONS J'AI VU

Distribution ÉdiPresse www.edipresse.ca
 Librairie en ligne www.vuphoto.org/fr/editions



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Nous remercions le Conseil des Arts du Canada
 de l'aide accordée à notre programme de publication.

Mutations: Perspectives on Photography / Perspectives sur la photographie

Chantal Pontbriand

(edited by / sous la direction de)
Göttingen and Paris: Steidl and Paris Photo, 2011, 414 pp.

Mutations : Perspectives sur la photographie / Perspectives on Photography, the major publication marking the 2011 edition of the Paris Photo biennial exhibition, is an omnibus collection of current thinking about photography theory and recent photo-based art. Edited by Chantal Pontbriand, founder and editor of the now defunct (and still much lamented) Montreal-based journal *Parachute*, *Mutations* marks an important, multi-valent account of the state of art photography today. It should take a place alongside such recent collected volumes as *Photography Theory* (ed. James Elkins) and *The Meaning of Photography* (eds. Stimson and Kelsey). Although published under the auspices of Paris Photo (the major festival hosted in the France capital), *Mutations* is an autonomous publication that does not function solely as a catalogue of the festival's exhibitions; it marks the first of a planned series of regular scholarly publications to be produced by Paris Photo.

The underlying premise of *Mutations* is that in the current age of social media, with citizen photojournalists, the growth of the art market for photography, and the general ubiquity of images, photographic practice is in a state of intense flux. As Pontbriand explains,

The technologies of the image, in their current evolution, transform the idea of the image being a static thing, an object a form inherited from the perspectivism and rationalism of the Enlightenment. The image becomes flexible, polymorph, more than ever temporal, but also corporeal. The image participates in that culture of touching specific to our societies, which trumps the era of the visual and its iconic authority. The image traverses the body, the bodies. Its biopolitical dimension is stronger than ever. This new reality of the image changes the conventions of photography, its practitioners, museums, archives, libraries and media. (p.13 English edition)

In Pontbriand's view, this period of dynamic flux provides an optimum moment to pause and take stock of current thinking about and practice in photography. To this end, she asked dozens of thinkers to give their impressions of photo-based practice today and predictions for its future. The list of contributors is impressive. From across generations, they include theorists Hal Foster, Victor Burgin, Allan Sekula, and David Campany; curators Christopher

Phillips (ICP, NY), Roxana Marcoci (MoMA, NY), Clément Chéroux (Centre Pompidou), Hans Ulrich Obrist (Serpentine), and Carles Guerra (MACBA, Barcelona); and artists Taryn Simon, Daido Moriyama, and Yto Barrada, among dozens of others. Although *Mutations* is weighted toward the art scenes of Europe and New York, it also includes some cross-disciplinary contributions, including those by sociologist Saskia Sassen and playwright Rabi Mroué, and the featured photography is more fully representative of the world.

Rather than commissioning specific essay topics, Pontbriand adopts a more open-ended and less restrictive approach that reflects the "flexible, polymorphe" state of photography today. She asked contributors to think about photography's present and future in relation to four central themes: "Geography," "Technology," "Society/Media," and "Body." These loose categories provide the volume's organizational structure (although, as Pontbriand acknowledges, they are rather amorphous, allowing for porous borders with ideas and artworks flowing from one theme to another). Each section opens with an essay or photo essay introducing the theme, followed by several specific ruminations ranging from polemics to conventional curatorial studies of an individual photo-based artist. The sheer size of the volume is daunting. It features works by dozens of photographers and sixty short essays (thirteen under the heading "Geography," nineteen under "Technology," twelve under "Society/Media," and sixteen under "Body").

"Geography," the first section, includes considerations on transnationalism and the local. Saskia Sassen opens the section by looking into the ways that "both geography and photography obscure as much as they make visible" (p. 37 English edition). The subsequent essays are informed by various aspects of postcolonial discourse and address familiar figures from the history of twentieth-century photography and from

the international biennial circuit, past and present: Daido Moriyama, Yto Barrada, Walid Raad, and Seydou Keita.

Peter Weibel (chairman and CEO of the KM/Center for Art and Media in Karlsruhe) opens the "Technology" section with an essay that contextualizes recent participatory and interactive media art within the history of the neo-avant-garde since the 1960s. In doing so, he also historicizes the photograph:

20th century art was defined by the paradigm of photography. In the electronic world and its electronic media, the art of the 21st century will be defined by the paradigm of the user and the net. With the advent of photography, the visual artist lost his monopoly on the image. Now artists no longer have the monopoly on creativity. Following on the heels of participative and interactive media art, the turning point between visual and social media, visitors as users now generate or compile online content. From consumers they become producers and programme designers and thereby competitors for the historical media monopolists: television, radio, and newspapers. (p. 142, English edition)

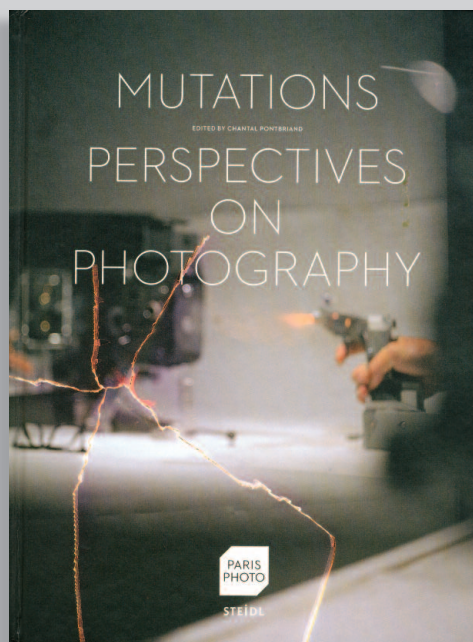
Despite observation, the essays that follow largely address the (predictable) subject of new media in the gallery. I was surprised to see few images here that fall outside the conventional art market. Nonetheless, this section also includes a couple of thought-provoking essays that tangentially touch on the theme. Art historian Hal Foster takes issue with one of the sacred texts of photography studies, Roland Barthes's *Camera Lucida*, by comparing it to Michael Fried's 2008 *Why Photography Matters as Art as Never Before*. The unlikely comparison allows Foster to argue that that Barthes's influential book, with its emphasis on the *punctum* as a vestige of trauma, has the conservative effect of "distract[ing] us from the social field of photography" (p. 152, English edition). Related to this concern, Christine Frisinghelli, in her essay, offers a clear and insightful discussion of photography and the art market.

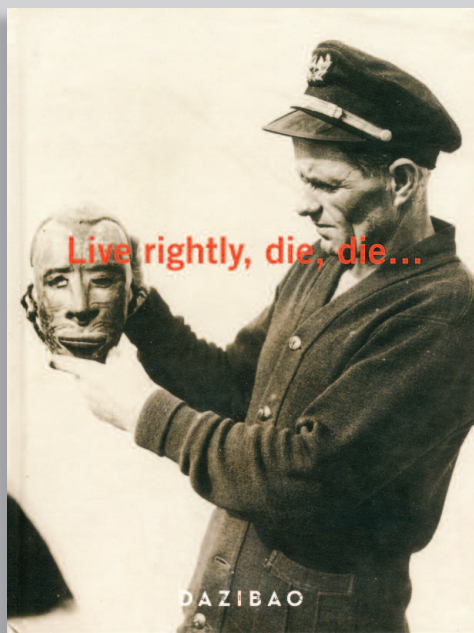
The engagement with the social, seen in Foster's and Frisinghelli's essays, is the central focus of the third section of *Mutations*, "Society/Media." (Indeed, at times, these two sections all but merge together.) In her introduction, art historian and critic Elisabeth Lebovici historicizes the role of photography and recent social media in identity formation. Her essay is followed by examinations of documentary and subjectivity. Allan Sekula's essay, "Eleven Premises on Documentary and a Question" (originally published for the 2006 Jeu de Paume exhibition *Document*), provides a particularly important statement for anyone involved with social documentary photography and the critical literature on it. In his manifesto-like treatise, Sekula – like Foster – sounds an alarm over the disappearance of the social in a neo-liberal milieu.

The final section, "Body," opens with excerpts from American artist Taryn Simon's *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*. Drawing on the rhetoric of the archive, Simon's influential series (is it possible to go to any major city in the world and not see this work?) provides a powerful, nuanced, and witty image of such linked themes as community, human rights, and intergenerational connections. The bodies that she shows us are joined by resemblances and marked by history. In subsequent essays, "Body" provides a rubric for thinking through gender, sexual, and racial construction while returning to the borders between the social and representational that appear in the preceding two sections. Indeed, art historian Jean-François Chevrier's contribution to this section adapts the theme to a consideration of the history of magazine photography in France and beyond.

Across its four themes, *Mutations* offers a complex picture of where photo-based art is today and where it may be going. This is an ambitious and important publication that will be pored over by anyone engaged with contemporary photo-based art. But, like all publications emerging out of biennials and other major international exhibitions, *Mutations* does not provide a straightforward and concise scholarly narrative about the direction of recent photo-based art. Instead, reflecting the rich diversity and energy of the moment, it invites the reader to join a loud, wide-ranging, open-ended, and intellectually rich debate.

—
Carol Payne is an associate professor of art history at Carleton University. She is author of the forthcoming The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941–1971 and co-editor (with Andrea Kunard) of The Cultural Work of Photography in Canada.
—





Live rightly, die, die . . .

David Tomas

Les éditions Dazibao, Montréal, 2012, 177 pp.

Live rightly, die, die . . ., the book that accompanies the two-part exhibition organized by the artist-curator David Tomas at Dazibao, is no ordinary exhibition catalogue with its requisite visual documentation and explanatory theoretical essay. *Live rightly, die, die . . .* does in fact contain ample visuals and a lengthy essay, but instead of cataloguing and contextualizing the exhibition the book is an experimental extension and integral part of the overall *Live rightly, die, die . . .* project. The unusual nature of the publication is made immediately apparent as one opens the book and flips to the page facing the title page. Instead of the colophon usually printed here, the page carries a full-page e-flux announcement of the *Live rightly, die, die . . .* exhibition and book project. The book cover image, replicated in small format, creates an embedded doubling that is indicative of the terrain one is about to traverse. Through the essay and a comprehensive visual documentation of the two-part exhibition, the book opens up an elaborate visual and theoretical itinerary that is articulated around the notions of tourism and the exotic. The self-referential use of the e-flux announcement both signals and questions the project's inscription within the global information circuits of the art world. This reflexive approach is applied throughout the project, in which Tomas

addresses two fundamental questions: "Are artists now engaged in a new professionalized form of artistic tourism and amateur ethnography? And what is the relationship between tourism, information gathering and reception, and the exotic in contemporary art?" Through the intricate essay, aptly titled "Live rightly, die, die . . . Anatomy of an Exhibition," and the two-section layout of the visual material culled from the exhibition, the publication provides multiple entry points to offer exploratory responses to these queries.

In the essay, Tomas expounds on the unconventional curatorial strategy that he adopted in order to mobilize notions of tourism and the exotic, rather than merely illustrating these notions through a set of self-standing works. It is through the resonances between the essay's theoretical excursions and the presentation of the heterogeneous visual and textual elements that this strategy is played out. The book's compositional and formal structure creates a situation in which the reader/viewer is implicated as an involuntary tourist who is led through a multilayered territory of visual and textual representations anchored in the tourism-exoticism dyad. In this regard, the essay is not a theoretical and explanatory overlay to the visual material but a guide to the exhibition itineraries that it investigates.

Like the physical exhibition, the essay is structured according to a repeated doubling that proceeds from the project's very title. The title's first two words, "Live rightly," are thus used in the essay's opening paragraphs to introduce a broader discussion on the circulation of transnational artistic information within its contemporary historical, social, and economic context. In the following section, "die, die . . . The Exhibition," Tomas points to the crucial role of Joseph Conrad's novella *Heart of Darkness*, which serves as an "inspiration" and "template" for the exhibition. Not only is the title *Live rightly, die, die . . .* a quotation from the novella, the entire unfolding of the project is guided by Conrad's tale of colonial excess, transcultural transgression, and moral decay. Through the lens of this nineteenth-century literary reference – and its twentieth-century filmic embodiment in *Apocalypse Now* – Tomas constructs an overarching historical and narrative framework from within which to examine how the contemporary art world continues to be entangled in a "web of inherited economic and colonial values." He argues that this approach allows him to situate the exhibition against the backdrop of its nineteenth-century "socio-cultural and economic underpinnings" and to take a distance from contemporary curatorial methods that apply academic theories, usually without scrutinizing or acknowledging their university origins.

Central to Tomas's unorthodox exhibition process is the aforementioned doubling, which is expressed through an in-depth analysis of two "master" documents that guide the respective exhibition sections. The introductory document of the "Tourism" section – a nineteenth-century photograph of an eighteenth-century handbill titled *Four Days Stage-Coach* – serves to examine how a visual artefact can encapsulate the notion of travel not only in terms of transportation per se, but also as speculative travel across historical periods via a media interface. An 1890 photograph of a Chinese *lingchi* execution and a Hong Kong *Telegraph* article, which transmits a descriptive second-hand account of the gruesome scene in the photograph, are used to extrapolate the translatability of the exotic in various media and cross-cultural modes. In working through images and texts within their wider historical and socio-cultural ramifications, the essay is itself a sort of intellectual travelogue that reveals the various paths of thought that were travelled to arrive at this singular exhibition.

The two-part exhibition is well transposed into the catalogue through a presentation of the displayed works according to their

original subdivisions. In particular, the exhibition's use of e-flux announcements instead of traditional labels works quite well in the book format. Through various indexing and referencing functions, the print version makes it easier for a reader/viewer to follow the "lines of flight, and lines of sight" insinuated between the highlighted e-flux texts (and their exhibitionary contexts) and the displayed works and artefacts of both exhibition parts. The works (some of which are original works, whereas others consist of artefacts such as letters, post cards, photographs, and books) displayed in the catalogue variously invite one to trace itineraries and connect routes on a perceptual and conceptual level. However, faced with what is at once unsettling and disorienting material, it quickly becomes apparent that such travels may have unsuspectingly taken one to a strange place. Reading through *Live rightly, die, die . . .* can at times give one the sense of having veered off course and being lost in a plethora of intertwined tracks – of being a hapless tourist caught in a dangerous, exotic place. Yet, this disorientation appears to be precisely what the compelling *Live rightly, die, die . . .* project seeks to induce by proposing an alternative exhibition practice that revalorizes art's capacity to be a vehicle of the "unknown, the opaque, the treacherous and unstable" all the while critiquing contemporary art's apparent complicity in a homogenized global culture that has its roots in the brutality and exploitation of colonial history.

Bernard Schütze is an independent art critic, curator, and translator. He regularly contributes articles to various art magazines and has written numerous catalogue essays and artist monographs. As a speaker, he has been invited to give presentations at several art-related events and universities in Canada and in Europe. He lives and works in Montreal.

Ouvrages à souligner / New and Worthy

Des essais

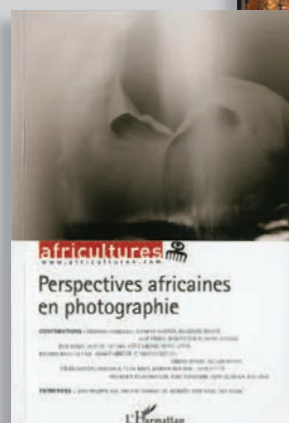
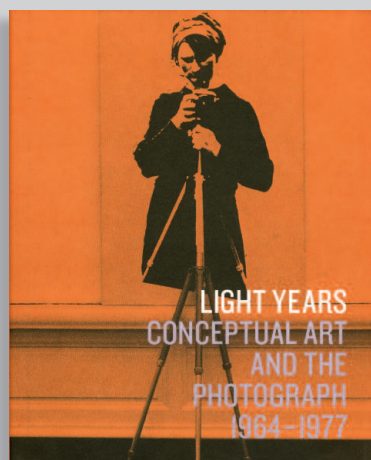
Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977 (Chicago: Art Institute of Chicago; New Haven: Yale University Press, 2012; edited by Matthew S. Witkovsky, 264 pp., Eng.) Covering mainly the 1960s and 1970s and accompanying the eponymous exhibition at the Art Institute of Chicago (December 2011 to March 2012), this book makes an important contribution to the advancement of discourse on the role of photography in the evolution of conceptual art. It reinforces the idea of the pre-eminence of photography as a visual medium essential to establishing the heritage of art as information. In addition to being a catalogue raisonné, the book contains essays that explain the theoretical foundations of the exhibition and reference the principal historical writings in this current. Other essays explore five formal and thematic trends guiding artists in their photography-based practices: the camera and the canvas; the body and the surface of the sculpture; performances and their stories; multiple and double images; and the self and society.

D'abord paru en anglais chez MIT Press en 2001, ce volumineux ouvrage de Lev Manovich **Le langage des nouveaux médias** (Dijon, Les presses du réel, 2011, 606 p., fr.) regroupe plusieurs articles antérieurement publiés et traite d'un sujet difficile parce que encore au stade de la nouveauté aujourd'hui. Au moyen d'une étude portant sur plusieurs œuvres, l'auteur analyse la généralisation de l'informatique qui leur est intrinsèque et l'impact de l'avènement du numérique sur les productions culturelles actuelles dont il repère dans l'histoire les prémisses esthétiques. Ainsi, tout en s'en différenciant, les nouveaux médias se rattacherait à des formes expressives plus anciennes. Manovich en retrace ici l'origine dans la peinture, le cinéma, la télévision et la photographie. S'inspirant de la théorie du cinéma, littéraire et de la sociologie, il livre un ouvrage exceptionnel mettant à profit son expérience en technologie des nouveaux médias et en science informatique qui risque fort d'intéresser autant les artistes concepteurs que les chercheurs.

Shoot! La photographie existentielle (Les Rencontres d'Arles, Berlin, Revolver Publishing, 2010, 120 p., fr., angl., all.) S'inspirant de l'une des attractions de foire en vogue après la Première Guerre mondiale et qui consistait à « se tirer une photo de soi-même » plutôt que de tirer sur une cible, cette publication tente de restituer la portée symbolique de ce geste issu de l'industrie du divertissement. Un stand de « photo shooting » montre bien que les verbes « charger », « viser » et « tirer » outre l'action mortelle qu'ils évoquent, engendrent aussi une image. Ici l'autoportrait permet de voir que l'attrait calculé du jeu réside dans l'égoïsme, le duel avec soi-même, l'autodestruction et la sensation trouble d'être son propre bourreau. Plusieurs portraits de personnalités du milieu artistique prises en ces lieux forains sont illustrés dans l'ouvrage.

Des revues

La revue **Africultures**, « Perspectives africaines en photographie » (n° 88, Paris, L'Harmattan, 256 p., fr.) constitue un dossier de premier ordre dirigé par Érika Nimis et Marian Nur Goni. L'ouvrage fait le bilan de vingt ans d'intérêt porté à la photographie africaine et tente



d'entrevoir ses perspectives sur les plans de la production, de la diffusion et de l'archivage. On y analyse notamment l'avènement du numérique et ses nouveaux enjeux dans la pratique photographique, la perception de la photographie africaine aux États-Unis et le positionnement de celle-ci par rapport au photojournalisme.

Près d'une trentaine d'auteurs ont collaboré à l'ouvrage en tant que collectionneurs, commissaires, chercheurs et galeristes.

Des monographies

L'ouvrage d'Edward S. Curtis, **Les Indiens d'Amérique du Nord** (Cologne, Taschen, 2012, 576 p., fr.) est la somme colossale d'une vingtaine de portfolios rassemblés en autant de volumes résultant d'une vie d'observation consacrée à l'étude des Premières Nations indiennes d'Amérique du Nord entre 1868 et 1952. On y retrouve les photogravures de près de

80 tribus réparties sur un territoire allant du Mexique à l'Alaska provenant du fonds de photographies de l'auteur. La réédition de cet outil de référence essentiel à l'histoire d'abord paru en 1997 et construit selon trois catégories propres à l'ethnographie et à l'anthropologie nous renseigne sur des aspects importants de la vie quotidienne, des coutumes, de la religion, de la mythologie, de la médecine et des cérémonies pratiquées par ces tribus. En ce sens, l'ouvrage montre aussi comment en informant minutieusement, les photographies de Curtis ont également servi à l'avancée des connaissances scientifiques.

Le titre d'Arnaud Claass **Le réel de la photographie** (Paris, Filigranes Éditions, 2012, 344 p., fr.) ne tente pas de définir un réel confirmé par les images. D'entrée de jeu, l'auteur révèle : « Les images sont des objets auxquels

nous aimons croire, mais aussi ne pas croire ». De cette contradiction naissent des relations de nature fluctuante, paisible ou encline à la discorde. C'est ce qui enchante, stimule ou défait notre rapport au visible. L'auteur, également photographe, s'applique comme un marcheur à nous montrer les chemins de la photographie aux prises avec les métamorphoses de l'actualité et leurs « effets de réalité ». Il mentionne divers enjeux sur un ton parfois polémique qui contribuent judicieusement à mettre en question ce réel photographique. Le livre s'appuie de plus sur de nombreux exemples d'œuvres historiques et contemporaines.

Personae Pierre Dalpé (Montréal, les Éditions Cayenne, 2012, 144 p., fr., angl.) couvre vingt-deux années de production depuis 1990 jusqu'à nos jours de l'artiste Pierre Dalpé.

L'ouvrage met en lumière l'ensemble des portraits qu'il a réalisés le plus souvent en double, en combinant photographie analogique et numérique. Son travail interroge la représentation en jouant sur les limites du photoreportage et de la mise en scène. Ainsi, ce sont surtout des notions d'identité, de performatif, de corps et d'artifice qui sont ici explorées dans des contextes variés urbains, marginaux et non conformistes.

Sonia Pelletier est coordonnatrice à l'édition du magazine Ciel variable.

Joan Fontcuberta

Photography in the Era of Meteorites

AN INTERVIEW BY ALEXIS DESGAGNÉ

After forty years of international recognition and numerous exhibitions, today Catalanian artist Joan Fontcuberta is a major voice in the discourse on photographic issues in the era of Web 2.0. In 2011, he was co-curator of the controversial exhibition “From Here On,” presented at the Rencontres d’Arles, dealing with artists’ appropriation of images on the Internet. When I met him in Quebec City in July 2012, Fontcuberta talked about the imminent extinction of “photosaurs” and the consequences of the impact of digital technologies on photography.

AD: For ten or fifteen years, the concept of the “death of photography” has been on everyone’s lips when current issues in the photographic medium are discussed. It’s as if a certain consensus has arisen around the idea that over the last decade there has been a paradigm shift from silver halide (analog) photography to digital photography. Many people involved in the discourse on photography have championed the idea that the digital revolution has led to the death of photography and that in the next few years we will be seeing the advent of a post-photographic era. What is your opinion about the ambient morbid tone in the discourse on photography? Do you feel that the death of photography is a reality?

JF: I put these questions into a Darwinian perspective. That is, the media are evolving, culture is evolving in a way that resembles the evolution of living beings. So, using this metaphor, we could say that a meteor fell on culture twenty years ago, and it changed our environment. On the one hand, there are photographers who don’t see that the atmosphere is beginning to change, that the light is different; I call them *photosaurs*. On the other hand, there are photographers who are beginning to adapt to a climate, a situation, and a landscape that are undergoing a dramatic transformation. I think that that this meteorite is digital technology. Digital technology is not simply a change of support for the image; mainly, it signifies the beginning of a cultural change, a change in behaviours, lifestyles, and so on. Digital technology has caused a total metamorphosis in human relations, but also in our relations with communications, the economy, and so on. Of course, the image and photography have not been left out of this revolutionary context.

Today, I think the essential thing is that this technology, which is now quite mature, has made it possible to create a completely different system for transmission of and access to images. In combination with social networks, mobile telephones, and the massification of cameras, the Internet represents a second digital technology revolution, affecting the nature of the

photographic image and, simultaneously, how it is analyzed. On the Internet, the image has escaped its traditional domain and must be thought of in a completely different context. The germinal values of photography – memory, truth, and archive – are adrift, and I don’t know if we can still speak of photography. The use of the awkward term “post-photography” testifies to the need to find a word that truly designates what we have in our hands when we do digital photography.

AD: The traditional parameters that, until quite recently, oriented our comprehension and appreciation of photography must now be reassessed in the light of the changes that you’re describing. Similarly, do you believe that we must also redefine the status of the photographer, and even more that of the artist, who, envisaging photography on the margin of the dominant relations with the medium, uses it as a means of creativity?

JF: Absolutely. I would say, radically, that photography done by artists has become boring, that photography done by professionals has become pathetic, and that our only hope may reside in the photography without quality made by amateurs in vernacular domains. The idea of “quality” refers to the question of canon: what standards can we use to assess how interesting images are? Today, these standards are no longer intrinsic to the images, but arise more from their circulation and use, which give them their significance. The image, itself, is nothing: it now bears an element of communication, transaction, or negotiation that brings the photograph into a black market on semiotics. And so, given this image saturation, I think that the question of the status of the artist, the creator, requires an environmental, ecological response: we must stop producing new images and, instead, recover and recycle existing images in order to *recontextualize* them. Therefore, creativity now consists of assigning new significances to these images through a system of prescriptions. The act of creation no longer resides in production, as once defined in the industrial economy. Rather, it consists in the management of ideas, the allocation of new ideas to existing images, which must be *resemanticized*. In this context, artists such as Erik Kessels and Joachim Schmid, in my view, are helping to create a clear updating of our visual culture.

AD: Doesn’t a position like the one you’re advocating reduce the range of artistic possibilities to the act of appropriation alone?

JF: No. In a context in which everything seems to have been photographed, we are still lacking certain images, and this makes possible, for example, a discipline of documentary photography focused on territories that are still virgin in our visual culture. But it is true that, on the whole, the super-saturation of images makes them worthless. They become *trash* – but without garbage it would be impossible to understand post-modernity. I believe, following Walter Benjamin, that the modern artist is a flea-market dealer: someone who can pick through the shit to find treasures. With this idea of “prescriptions,” I emphasize the fact that the artist’s work consists of choosing elements and placing them in context within a rhetorical system that highlights their conceptual value.

AD: For many years, your works and writings have testified to your skepticism with regard to shared belief in the supposed value of photographic truth. Do you think that this question is now resolved?

JF: I would say that it has changed. When my career began, about forty years ago, the public had blind trust in photographic evidence. Today, digital technologies show us, very directly, how easy it is to intervene in the information of an image without leaving any trace. In the era of Photoshop, the documentary value of the photograph is in crisis. This implies that all the critical mistrust, the skepticism, that formed the basis of my projects must now be adapted to a new situation. I’m still interested in the question of truth in photography, but I’m trying to answer it on the basis of new elements. For example, my recent project on amateur self-portraits constitutes an essay on lying in the construction of identity. In these self-portraits, the presence of the camera dramatizes reality and thus makes it artificial. Today, we live in the appearance of information, which swallows up reality.

AD: This idea is not far from the notion of spectacle as Guy Debord defines it. Can we see your work as a critique of the spectacular nature of the image economy?

JF: Yes, I’m convinced that my work, beyond a semiotic and poetic façade, is political. Today, the stakes of politics *live* in the image. We, the “makers of images,” therefore have, more than ever, a responsibility with regard to society, for the images that we make are likely to be used to format thought. Think of Bill Gates, who said, “Whoever controls images, controls minds.”

The image itself is nothing: it now bears an element of communication, transaction, or negotiation that brings the photograph into a black market of semiotics.

AD: For the exhibition “From Here On,” you and your colleagues in fact revived the genre of the manifesto. To my mind, the historic importance of this exhibition may be due to the fact that it catalyzes the fundamental issues with which the world of photography has been confronted over the last decade and against which the signatories to this manifesto take a strong, authoritative position. Is this a desire to renew the tradition of avant-gardes?

JF: Of course, there is a nod to historical avant-gardes. But, to be honest, beyond a reflection on the lives of the image in the Internet age and the role of Google, Facebook, Wikipedia, and the like as new creative tools, this exhibition was really born out of a playful desire for collaboration shared among a few friends. The corpus that we put together is, in a way, a barometer of the current situation in photography. And the manifesto makes an observation about the profound changes engendered by the introduction of digital technologies and proposes a way of surviving in this new media, technological, aesthetic, and sociological climate.

AD: In the essay that he wrote for the exhibition catalogue, Clément Chéroux, referring to Roland Barthes, considers that artists’ “appropriationism” with regard to images gleaned on the Internet achieves the death

NOW, WE'RE A SPECIES OF EDITORS.
WE ALL RECYCLE, CLIP AND CUT, REMIX AND UPLOAD.
WE CAN MAKE IMAGES DO ANYTHING. ALL WE NEED IS
AN EYE, A BRAIN, A CAMERA,
A PHONE, A LAPTOP, A SCANNER, A POINT OF VIEW.
AND WHEN WE'RE NOT EDITING, WE'RE MAKING.
WE'RE MAKING MORE THAN EVER,
BECAUSE OUR RESOURCES ARE LIMITLESS AND
THE POSSIBILITIES ENDLESS.
WE HAVE AN INTERNET FULL OF INSPIRATION:
THE PROFOUND, THE BEAUTIFUL, THE DISTURBING,
THE RIDICULOUS, THE TRIVIAL, THE VERNACULAR AND THE INTIMATE.
WE HAVE NEXT-TO-NOTHING CAMERAS THAT RECORD THE LIGHTEST LIGHT, THE DARKEST DARK.
THIS TECHNOLOGICAL POTENTIAL HAS CREATIVE CONSEQUENCES.
IT CHANGES OUR SENSE OF WHAT IT MEANS TO MAKE. IT RESULTS IN
WORK THAT FEELS LIKE PLAY,
WORK THAT TURNS OLD INTO NEW, ELEVATES THE BANAL.
WORK THAT HAS A PAST BUT FEELS
ABSOLUTELY PRESENT.
WE WANT TO GIVE THIS WORK A NEW STATUS.
THINGS WILL BE DIFFERENT
FROM HERE ON...

of the creator. At the same time, it seems to me that your manifesto's statement is cathartic in nature, in that it opens up an infinite field of possibilities for creators. What do you think about this?

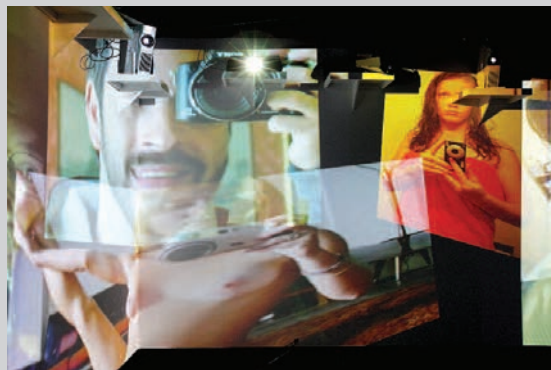
JF: It's true that one of the interesting things about this exhibition, I think, is the questioning of the notion of creative artist. We are in a time of transition: there are anonymous works, collective works, interactive works... In short, a number of nuances are now affecting the monolithic unity of the traditional notion of creator. An entire image economy is based on the concept of copyright, but the current situation raises a political and philosophical question: do we want a society based on the principle of ownership or the principle of sharing? This is a choice to be made. If, given the current evolution of photography, artists

and intellectuals conclude that they want to subscribe to the latter principle, then it is a death sentence for copyright as we have known it from the legal and economic points of view. In terms of what concerns me, I believe that the function of the creator still exists, but it's losing its former "physicality" and being inscribed in the flow of thought.

Finally, I believe that "appropriationism" has become so institutionalized a practice that we have to move beyond it. I propose the idea of no longer "stealing" images but adopting them. The word "adopt" has a Latin origin, *ad optare*, which means "to choose." In the family sphere, adoption is an affirmation of the superiority of culture, or law, over nature, or birth. Whereas appropriation is private, adoption is by definition a form of public declaration: to appropriate is to

capture, whereas to adopt is to state a choice. When post-photographic artists adopt an image, they are the guardians of a step in that image's life, they manage its growth, but they don't necessarily feel like they are its biological parent. *Translated by Käthe Roth*

—
Alexis Desgagnés, an art historian, curator, and artist, is artistic director of VU, centre de photographie and a lecturer at the Université de Montréal and Université Laval. A regular contributor to *Ciel variable*, his research concerns mainly the history of photography of the past and present. His photographs have been exhibited at *L'Œil de poisson* and in *Inter art actuel* and *Der Greif*. The present interview is part of the project *Adieu photographie? Vies et morts de la photographie à l'ère numérique*.
—



Joan Fontcuberta, *Reflectogrammes*, 2011, vue d'installation de la mosaïque photographique / installation view photographic mosaic, Sonimagfoto, Barcelone; *Derrière le miroir*, 2011, deux vues de l'installation vidéo / two views of video installation, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá

[suite de la page 114]

AD: Cette idée n'est pas éloignée de la notion de spectacle tel que l'entend Guy Debord. Peut-on comprendre votre travail comme une critique du caractère spectaculaire de l'économie de l'image?

JF: Oui, je suis convaincu que mon travail, au-delà d'une façade sémiotique et poétique, est politique. Aujourd'hui, l'enjeu de la politique vit dans l'image. Nous, les « faiseurs d'images », avons donc, plus que jamais, une responsabilité par rapport à la société, car les images que nous produisons sont susceptibles de servir à formater les consciences. Pensons ici à Bill Gates lorsqu'il affirmait que « qui contrôle les images contrôle les esprits ».

AD: À l'occasion de l'exposition *From Here On*, vous et vos compagnons avez d'ailleurs renoué avec le genre du manifeste. À mon sens, l'importance historique de cette exposition peut être imputée au fait qu'elle catalyse des enjeux fondamentaux auxquels le monde de la photographie a été confronté au cours de la dernière décennie et envers lesquels les signataires de ce manifeste se positionnent avec force et autorité. Est-ce là un désir de renouer avec la tradition des avant-gardes?

JF: Il y a évidemment un clin d'œil aux avant-gardes historiques. Mais, pour être honnête, au-delà d'une réflexion sur les vies de l'image à l'âge d'Internet et sur le rôle de Google, Facebook, Wikipedia, etc. en tant que nouveaux outils de création, cette exposition est plutôt née d'une volonté ludique de collaboration partagée par quelques amis. Le corpus que nous avons composé est, en quelque sorte, un baromètre de la situation actuelle en photographie. Et

le manifeste émet un constat face aux changements profonds engendrés par l'introduction des technologies numériques et propose une façon de survivre dans ce nouveau climat médiatique, technologique, esthétique et sociologique.

AD: Dans le texte qu'il signe dans le catalogue de l'exposition, Clément Chéroux, se référant à Roland Barthes, considère que « l'appropriationnisme » d'images glanées sur Internet par des artistes réalise la mort de l'auteur. Dans un même temps, il me semble que le propos de votre manifeste possède un caractère libérateur, en ce qu'il ouvre, pour les créateurs, un champ infini de possibles. Qu'en pensez-vous?

JF: C'est vrai qu'un des aspects qui me semble intéressant dans cette exposition est la mise en question de la notion d'auteur. Nous sommes dans une époque de transition : il y a des œuvres sans auteur, des œuvres collectives, des œuvres interactives... Bref, plusieurs nuances changent désormais l'unité monolithique de la notion traditionnelle d'auteur. Toute une économie de l'image est fondée sur le concept du droit d'auteur, mais la situation actuelle implique une décision politique et philosophique. Souhaitons-nous une société fondée sur le principe de propriété ou sur le principe de partage? Il y a un choix à faire. Si, face à l'évolution actuelle de la photographie, les artistes et les intellectuels tirent la conclusion qu'il est préférable de souscrire à ce dernier principe, alors il s'agit d'une sentence de mort pour le droit d'auteur tel qu'on l'a connu aux points de vue juridique et économique. En ce qui

me concerne, je crois que la fonction d'auteur existe toujours, mais elle perd sa « physicalité » d'antan pour s'inscrire dans le flux de la pensée. Enfin, je crois que l'« appropriationnisme » est devenu une pratique tellement institutionnalisée qu'il faut la surpasser. Je propose l'idée de ne plus « voler » des images mais plutôt de les adopter. Le mot « adopter » a une origine latine, *ad optare*, c'est-à-dire « choisir ». L'adoption est l'affirmation dans la sphère de la famille de la supériorité de la culture, ou du droit, sur la nature, ou sur la naissance. Si l'appropriation est privée, l'adoption, en revanche, est par définition une forme de déclaration publique : s'approprier, c'est capter, alors qu'adopter, c'est déclarer avoir choisi. Lorsque l'artiste post-photographique prend en adoption des images, il est tuteur d'une étape de leur vie, il gère leur croissance, mais il ne s'en sent pas nécessairement le parent biologique.

—
Historien de l'art, commissaire et artiste, Alexis Desgagnés est directeur artistique à VU, centre de photographie (Québec), ainsi que chargé de cours à l'Université de Montréal et à l'Université Laval. Collaborateur régulier de *Ciel variable*, ses recherches concernent principalement l'histoire de la photographie d'hier et d'aujourd'hui. Son travail photographique a été montré à *L'Œil de poisson* (Québec) et dans *Inter art actuel* (n° 110) et *Der Greif* (n° 5). La présente entrevue s'inscrit dans le cadre du projet *Adieu photographie? Vies et morts de la photographie à l'ère numérique*.
—

MAINTENANT, NOUS SOMMES UNE ESPÈCE D'ÉDITEURS,
TOUS, NOUS RECYCLONS, NOUS FAISONS DES COPIER-COLLER,
NOUS TÉLÉCHARGEONS ET REMIXONS.
NOUS POUVONS TOUT FAIRE FAIRE AUX IMAGES.
TOUT CE DONT NOUS AVONS BESOIN, C'EST D'UN ŒIL, UN CERVEAU,
UN APPAREIL PHOTO,
UN TÉLÉPHONE, UN ORDINATEUR, UN SCANNER, UN POINT DE VUE.
ET, LORSQUE NOUS N'ÉDITONS PAS, NOUS CRÉONS.
NOUS CRÉONS PLUS QUE JAMAIS,
PARCE QUE NOS RESSOURCES SONT ILLIMITÉES
ET LES POSSIBILITÉS INFINIES.
L'INTERNET EST PLEIN D'INSPIRATIONS,
DU PROFOND, DU BEAU, DU DÉRANGEANT,
DU RIDICULE, DU TRIVIAL, DU VERNACULAIRE ET DE L'INTIME.
NOS PETITS APPAREILS DE RIEN DU TOUT, CAPTURENT
LA LUMIÈRE LA PLUS VIVE
COMME L'OBSCURITÉ LA PLUS OPAQUE.
CE POTENTIEL TECHNOLOGIQUE A DES RÉPERCUSSIONS ESTHÉTIQUES.
IL CHANGE L'IDÉE QUE NOUS NOUS FAISONS DE LA CRÉATION. IL EN RÉSULTE
DES TRAVAUX QUI RESSEMBLENT À DES JEUX,
QUI TRANSFORMENT L'ANCIEN EN NOUVEAU, RÉÉVALUENT LE BANAL.
DES TRAVAUX QUI ONT UNE HISTOIRE, MAIS S'INSCRIVENT
PLEINEMENT DANS LE PRÉSENT.
NOUS VOULONS DONNER À CES TRAVAUX UN NOUVEAU STATUT.
CAR LES CHOSES SERONT DIFFÉRENTES,
A PARTIR DE
MAINTENANT...

Joan Fontcuberta

La photographie à l'ère des météorites

UN ENTRETIEN PAR ALEXIS DESGAGNÉS

Fort de la reconnaissance internationale que lui ont procurée ses nombreuses expositions et publications depuis environ quarante ans, l'artiste catalan Joan Fontcuberta est, aujourd'hui, un acteur incontournable du discours sur les enjeux photographiques à l'ère du Web 2.0. En 2011, il a été co-commissaire de l'exposition controversée *From Here On*, présentée notamment aux Rencontres d'Arles et qui portait sur l'appropriation artistique d'images tirées d'Internet. Rencontré à Québec en juillet 2012, Joan Fontcuberta s'exprime sur l'extinction imminente des « photosaures » et les conséquences de l'impact des technologies numériques sur la photographie.

AD : Depuis dix ou quinze ans, le concept de « mort de la photographie » est omniprésent dans la discussion des enjeux actuels du médium photographique. Tout se passe comme si un certain consensus s'était peu à peu installé autour de l'idée voulant qu'il se soit opéré, au cours de la dernière décennie, un changement de paradigme à la faveur du tournant de la photographie argentique vers la photographie numérique. Beaucoup des acteurs du discours sur la photographie ont soutenu que la révolution numérique aurait engendré la mort de la photographie et qu'on assisterait depuis quelques années à l'avènement d'une ère post-photographique. Quelle est votre opinion sur cette morbidité ambiante du discours sur la photographie ? La mort de la photographie est-elle, pour vous, une réalité effective ?

JF : Je place ces questions dans une perspective darwinienne, c'est-à-dire qu'il y a une évolution des médias, une évolution dans la culture qui ressemble à l'évolution des êtres vivants. Alors, en utilisant cette métaphore, on peut convenir qu'il y a vingt ans, une météorite est tombée dans la culture, ce qui modifie notre environnement. D'une part, il y a des photographes qui ne s'aperçoivent pas que l'atmosphère commence à changer, que la lumière est différente ; je les appelle des photosaures. D'autre part, il y a des photographes qui commencent à s'adapter à un climat, à une situation, à un paysage qui sont en train de se transformer dramatiquement. Je pense que cette météorite est la technologie numérique. La technologie numérique ne constitue pas seulement un changement de support de l'image ; elle signifie surtout le début d'un changement culturel, un changement de notre comportement, de notre façon de vivre, etc. La technologie numérique a métamorphosé complètement tous nos rapports humains, mais également nos rapports avec la communication, l'économie, etc. Bien sûr, l'image et la photographie ne vont pas rester en



Photo : Patrice Josserand, 2012

dehors de ce contexte révolutionnaire. Aujourd'hui, ce qui, à mon avis, est désormais d'une importance capitale est que cette technologie, parvenue à une certaine maturité, a permis la création d'un système de transmission et d'accès à l'image complètement différent. Internet, de pair avec les réseaux sociaux, les téléphones mobiles et la massification des appareils photographiques, représente une deuxième révolution de la technologie numérique, affectant la nature de l'image photographique et, simultanément, la manière de l'analyser. Avec Internet, l'image s'échappe de son domaine traditionnel et doit être pensée à la lumière d'un contexte complètement différent. Les valeurs germinales de la photographie que sont la mémoire, la vérité et l'archive sont à la dérive et je ne sais pas si on peut encore parler de photographie. L'utilisation du terme maladroit de « post-photographie » témoigne de la nécessité de trouver une appellation qui désigne vraiment ce qu'on a entre les mains lorsqu'on fait de la photographie numérique.

AD : Les paramètres traditionnels qui orientaient jusqu'à tout récemment notre compréhension et notre appréciation de la photographie doivent aujourd'hui être réévalués à la lumière des changements que vous décrivez. De la même manière, croyez-vous qu'on doive également redéfinir le statut du photographe, et qui plus est de l'artiste, qui, envisageant la photographie en marge des rapports dominants à ce médium, l'utilise comme un moyen de création ?

La situation actuelle implique une décision politique et philosophique : souhaitons-nous une société fondée sur le principe de propriété ou sur le principe de partage ?

JF : Absolument. Je dirais d'une façon radicale que la photographie faite par les artistes est devenue ennuyeuse, que la photographie faite par les professionnels est devenue pathétique, et que, peut-être, notre seul espoir réside dans la photographie sans qualités, faite par les amateurs dans les domaines du vernaculaire. L'idée de « qualité » renvoie à la question du canon : quels standards nous permettent d'évaluer la valeur des images ? Aujourd'hui, ces standards ne sont plus intrinsèques aux images, mais relèvent davantage de leur circulation, de leur utilisation, qui assignent à celles-ci leur signification. L'image, elle-même, n'est rien : elle porte désormais en elle un élément de communication, de transaction, de négociation faisant entrer la photographie dans un

marché noir de la sémiotique. Alors, face à une certaine saturation des images à laquelle on assiste, je pense que la question du statut de l'auteur, du créateur impose une réponse environnementaliste, écologiste : il faut cesser de produire de nouvelles images et, plutôt, récupérer et recycler des images déjà existantes afin de les *recontextualiser*. La création consiste donc, désormais, à assigner à ces images de nouvelles significations par le biais d'un système de prescriptions. L'acte de création ne réside plus dans la production, tel que l'entendait jadis l'économie industrielle. Cet acte consiste plutôt en la gestion d'idées, en l'assignation de nouvelles idées à des images existantes qu'il s'agit de *resémantiser*. Dans ce contexte, des artistes comme Erik Kessels ou Joachim Schmid, à mon avis, contribuent à renouveler sensiblement notre culture visuelle.

AD : Une position comme celle que vous avancez ne réduit-elle pas l'étendue des possibilités artistiques au seul geste d'appropriation ?

JF : Non. Dans un contexte où tout semble avoir été photographié, il nous manque encore certaines images, ce qui rend possible, par exemple, une photographie documentaire s'intéressant aux territoires encore vierges de notre culture visuelle. Mais il est vrai que, globalement, la sursaturation des images les rend sans valeur. Elles deviennent alors des *ordures*, mais, sans poubelles, il serait impossible de comprendre la postmodernité. Je crois, à la suite de Walter Benjamin, que l'artiste moderne est plutôt un brocanteur : quelqu'un qui fouille dans la merde pour y trouver des trésors. Avec cette idée de « prescriptions », j'insiste sur le fait que le travail de l'artiste consiste à choisir des éléments et à les mettre en contexte au sein d'un système rhétorique opérant leur mise en valeur conceptuelle.

AD : Pendant de nombreuses années, vos œuvres et vos écrits ont témoigné de votre scepticisme à l'égard de la croyance commune en une supposée valeur de vérité de la photographie. Cette question est-elle, pour vous, désormais résolue ?

JF : Je dirais qu'elle a changé. Lorsque ma carrière a débuté, il y a environ quarante ans, le public avait une confiance aveugle en l'évidence photographique. Aujourd'hui, les technologies numériques nous montrent, de manière très directe, à quel point il est facile d'intervenir dans l'information d'une image sans laisser de traces. À l'époque de Photoshop, la valeur documentaire de la photographie est en crise. Cela implique que tout le travail critique, l'attitude sceptique qui constituait la base de mes projets, doit maintenant être adapté à une nouvelle situation. Je m'intéresse toujours à la question de la vérité en photographie, mais je cherche à y répondre à l'aide de nouveaux éléments. Par exemple, mon projet récent sur les autoportraits amateurs constitue un essai sur le mensonge dans la construction de l'identité. Dans ces autoportraits, la présence de l'appareil photographique théâtralise la réalité et, de ce fait, la rend artificielle. Aujourd'hui, on habite dans l'apparence de l'information, qui phagocyte la réalité.

[suite à la page 112]



AUSSI LOIN QUE NOUS SOYONS, AUSSI PRÈS QUE JE PEUX PHOTOGRAPHIES DE CHIH-CHIEN WANG

JUSQU'AU 17 MARS 2013 • CARRÉ D'ART CONTEMPORAIN • ENTRÉE LIBRE

Chih-Chien Wang (né en 1970)
Yushan à l'atelier avec jouets et chaussettes, 2012.
Collection de l'artiste.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



RBC Fondation®

LA FONDATION RBC EST FIÈRE D'APPUYER
LE PROGRAMME D'ART CONTEMPORAIN
DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

MBAM.QC.CA

LA QUESTION DE L' ABSTRAC TION

AVRIL
2012
À MARS
2016

ŒUVRES DE LA COLLECTION

AU MAC

185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2X 3X5 MACM.ORG
PLACE-DES-ARTS 