CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 101



STRATES

STRATA

Adam Broomberg et Oliver Chanarin
Moyra Davey
Marc-Antoine K. Phaneuf

—

Google Street View
Le cri rebelle / The Rebel Yells
Douala, Cameroun

—

ENTREVUE / INTERVIEW
Joan Fontcuberta

AUTOMNE / FALL 2015
EN KIOSQUE JUSQU'AU 21 JANVIER 2016
ON NEWSSTANDS UNTIL JANUARY 21, 2016
CANADA 12,50 $ / USA $ 12.50 / EUROPE 12.50 €
01
0 74470 70384 6



CIEL VARIABLE

N° 101 / SEPTEMBRE 2015 – JANVIER 2016 / SEPTEMBER 2015 – JANUARY 2016

STRATES / STRATA

ADAM BROOMBERG ET OLIVER CHANARIN
Scarti

MOYRA DAVEY
Copperheads

MARC-ANTOINE K. PHANEUF
Études préparatoires (dessins d'explosions)

05 **Éditorial**
Affabulation
Fantasizing
Jacques Doyon

11 **Strates / Strata**
Alexis Desgagnés

12 **Reason for Photography in Dustbin**
Des photographies dans la poubelle ?
Paul Paper

22 **Heads of State of the Art of Money**
L'argent dans tous ses états
Isa Tousignant

32 **Logique du débordement / Logic of Excess**
Charles Guilbert

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

83 **BENOIT AQUIN**
Vincent Lavoie

84 **RAYMONDE APRIL**
Anne-Marie Proulx

86 **SOPHIE CALLE**
Alain Laframboise
Vincent Brault

87 **CHIH-CHIEN WANG**
Claire Moeder

88 **MARK LEWIS**
Michèle Cohen Hadria

89 **ALAIN LEFORT**
James D. Campbell

90 **MANON LABRECQUE**
Judith Parker

91 **ANDREW WRIGHT**
Adam Barbu

LECTURES / READINGS

93 **Pandora's Camera: Photography after Photography**
Samuel Gaudreau-Lalande

94 **Pratiques minoritaires. Fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois (1937-1973)**
Alexis Desgagnés

95 **Ouvrages à souligner / New and Worthy**
Alexis Desgagnés

FOCUS

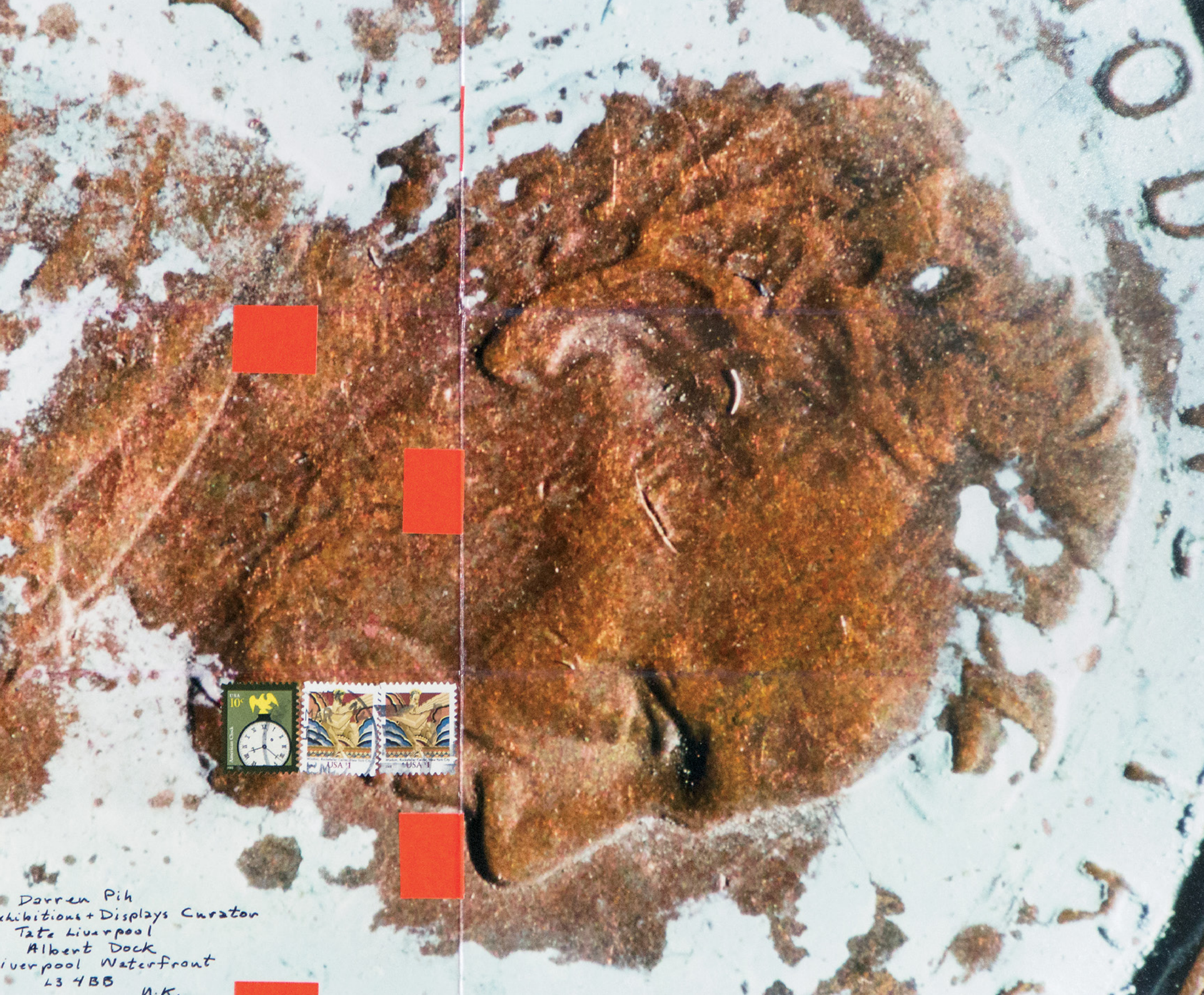
48 **Beam me up, Scotty!**
Les photographies téléportées de Google Street View
The Photographs Teleported from Google Street View
Sylvain Campeau

56 **L'habit fait-il le moine ?**
Do the Clothes Make the Man?
Bénédicte Ramade

64 **Douala à ciel ouvert**
Douala under an Open Sky
Érika Nimis

PAROLES / VOICES

106 **JOAN FONTCUBERTA**
Problématiques discursives de la post-photographie
Discursive Issues of Post-photography
Christine Palmiéri



Darren Pih
Exhibitions + Displays Curator
Tate Liverpool
Albert Dock
Liverpool Waterfront
L3 4BB
U.K.

Affabulation

L'affabulation s'oppose-t-elle toujours à la vérité? Ou tend-elle à devenir une composante inhérente du réel, à s'y fondre, à s'y superposer …jusqu'à le façonner en retour?

La récente affaire Bugingo – ce journaliste montréalais qui aurait inventé une série de faits et de situations pour rendre plus attrayants ses reportages sur des événements politiques de la scène internationale – est révélatrice à sa façon du statut actuel de l'information dans nos sociétés. Les très grandes libertés prises par le journaliste relèvent d'une véritable mythomanie, tellement ses inventions apparaissent, après-coup, énormes et flagrantes. Ces comportements s'étant déroulés sur plusieurs années, on peut se demander pourquoi personne n'a sonné plus tôt la sonnette d'alarme. Qu'en est-il alors de la vérité et de l'objectivité quand l'illusion est collective? Manifestement le journaliste s'est laissé emporté par ses succès auprès d'un public réfractaire aux nouvelles internationales, en se créant peu à peu une vie de grand reporter. De tels débordements sont symptomatiques du devenir de l'information dans une culture où le spectaculaire, l'immédiat et le «ressenti» font pression sur les valeurs d'objectivité qui fondent la déontologie journalistique. La chronique, l'essai, le point de vue, jusqu'au vécu et aux émotions du journaliste sur le terrain, envahissent de plus en plus une information réduite à des fragments que l'on reproduit *ad nauseam*. L'éthique journalistique se réfugie alors dans le reportage d'enquête, où elle se voit progressivement couper les vivres.

L'image numérique joue un rôle pivot dans cette redéfinition du statut de l'information. Le téléphone intelligent crée le journaliste-citoyen, ce pourvoyeur d'images prises sur le vif dans les lieux et dans les moments où la couverture journalistique est insuffisante. Les réseaux sociaux surtout permettent la circulation rapide d'une quantité infinie d'images qui contribuent à la multiplication des points de vue et à la nature de plus en plus parcellaire de l'information. L'image joue cependant d'équivoque: toujours chargée de son poids de réel mais désormais lestée d'un doute en raison de son caractère manipulable. C'est peut-être ce qui oblige à sa constante réitération. Il se produit ainsi beaucoup d'images. Pour l'essentiel, ce sont au fond toujours les mêmes images, des images qui non seulement redoublent le monde, mais se redoublent aussi elles-mêmes. De telles images n'informent plus, elles témoignent simplement d'une compulsion. Ce que disent aujourd'hui tous les *selfies* et toutes les formes de téléréalité qui composent l'ordinaire des nouvelles formes de la médiatisation, c'est le désir d'un surplus d'être. Nous ne voulons pas que l'image nous informe sur le monde ou même qu'elle puisse nous apprendre quelque chose sur nous-mêmes. Nous voulons que l'image soit à notre image, qu'elle nous magnifie et qu'elle nous permette d'accéder pleinement à la sphère des images. Tout comme notre état de touriste demande de retrouver dans le monde réel la reproduction exacte des images d'épinal que l'on s'en fait ou que l'industrie culturelle et touristique nous a fabriquées. **JACQUES DOYON**

Fantasizing

Is fantasizing always diametrically opposed to the truth? Or does it tend to become an inherent component of reality – to blend with it, be superimposed on it – to the point that the two shape each other?

The recent Bugingo affair – involving a Montreal journalist who apparently invented a series of facts and situations to make his reports on international political events more attractive – is, in its way, revealing of the current status of news in society. The great liberties taken by Bugingo reveal what can only be called mythomania, given how enormous and flagrant his inventions seem in hindsight. He continued his fabrications for a number of years, and we may well wonder why no one sounded the alarm earlier. So, what happens to truth and objectivity when everyone shares the illusion? Obviously, Bugingo allowed himself to be overwhelmed by his success with a public reputed to be uninterested in international news, by gradually creating a life as a great reporter for himself. Such misbehaviour is symptomatic of the future of the news in a culture in which the spectacular, the immediate, and the "felt" exert pressure on the value of objectivity that is the foundation of journalistic ethics. Columns, essays, points of view, and even the experiences and emotions of the reporter in the field are increasingly invading the news, which is reduced to fragments repeated ad nauseam. Thus, journalistic ethics takes refuge in investigative reporting, which is gradually being starved of the means to conduct it.

Digital images play a pivotal role in the redefinition of the status of news. The smartphone has created the citizen-journalist, a purveyor of images taken on the fly in places and at times of insufficient journalistic coverage. Social networks, especially, allow for rapid circulation of an infinite quantity of images, contributing to the multiplication of points of view and the increasingly fragmentary nature of news. These images, however, are ambiguous – still weighted with their share of reality but now ballasted with doubt due to their manipulability. Perhaps this is why they must be constantly reiterated. And so, huge quantities of images are produced. Essentially, they are always the same images – images that not only redouble the world, but also redouble themselves. Such images no longer inform; they simply testify to a compulsion. What all the selfies, and all the TV reality shows that are the bread and butter of today's media coverage, bespeak is the desire for a surplus of being. We don't want images to tell us about the world or even to teach us something about ourselves. We want images to be in our image, for them to magnify us and allow us full access to the sphere of images. It is just like when we are tourists and demand to find in the real world exact reproductions of the idealized images that we have made for ourselves or that the cultural and tourism industries have fabricated for us.
Translated by Käthe Roth

COUVERTURE ET / COVER AND PAGE 10
Adam Broomberg et Oliver Chanarin
from the series / de la série *Scarti*, 2013
twice-printed lithographic paper / deux impressions sur papier lithographique
25 × 19 cm

PAGE 2
Marc-Antoine K. Phaneuf
de la série / from the series *Études préparatoires (dessins d'explosions)*, 2012-2015
crayon de couleur sur pages de livre / coloured pencil on book pages
photo: Guy L'Heureux

PAGE 4
Moyra Davey
from the series / de la série *Copperheads 101-200*, 2013
chromogenic print, tape, postage, ink / épreuve chromogène, ruban, timbres-poste, encre
61 × 46 cm

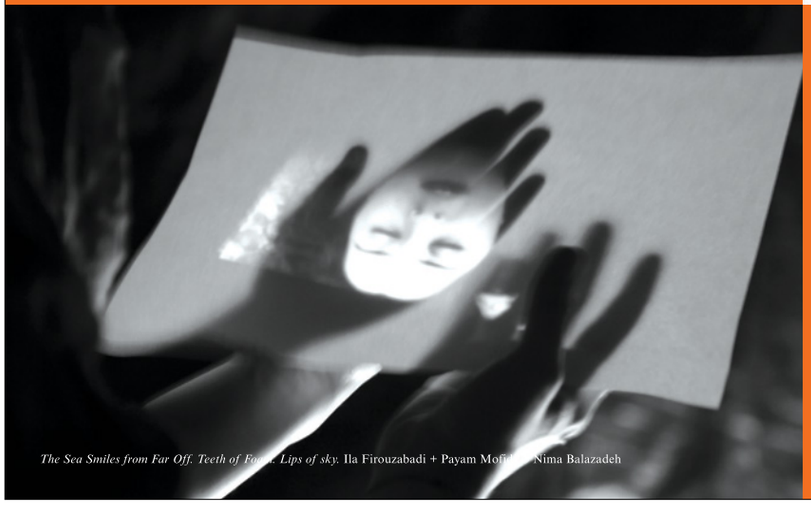
LE CORPS SANS ORGANES

ILA FIROUZABADI + PAYAM MOFIDI

10 sept. – 17 oct.



Dead Elephant. Série Java. Diyan Achjadi.



The Sea Smiles from Far Off. Teeth of Fo[illegible]. Lips of sky. Ila Firouzabadi + Payam Mofi[illegible] Nima Balazadeh

THE PRESENT FUTURE IS WRITTEN IN THE PAST

DIYAN ACHJADI

5 nov. – 12 déc.

Montréal · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Québec



Clément de Gaulejac, 2015

VOX

Centre de l'image contemporaine

2 rue Sainte-Catherine Est, espace 401
Montréal / www.centrevox.ca

2015.09.03 – 12.05

Clément de Gaulejac

Les naufrageurs

Exposition jeunesse

Lina Selander

A Series of Images About You

Commissaire : Helena Holmberg

Projet financé dans le cadre de l'Entente sur le développement culturel de Montréal par le ministère de la Culture et des Communications et la Ville de Montréal.

Kunsthall Trondheim · iaspis

LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL

BIENNALE
INTERNATIONALE
DE L'IMAGE
CONTEMPORAINE

INTERNATIONAL
BIENNIAL OF THE
CONTEMPORARY
IMAGE





LA CONDITION POST-PHOTOGRAPHIQUE

THE POST-PHOTOGRAPHIC CONDITION

COMMISSAIRE INVITÉ
GUEST CURATOR
JOAN FONTCUBERTA

10 SEPT — 11 OCT 2015

<a href="HTTP:/WWW.MOISDELAPHOTO.COM


GALERIE DE L'UQAM programmation automne 2015
PATRICIA PICCININI
UNE AUTRE VIE
1er septembre au 10 octobre 2015
Le Mois de la Photo à Montréal
La condition post-photographique
Commissaire invité : Joan Fontcuberta
ANNE-RENÉE HOTTE
L'ORDRE NATUREL
1er septembre au 10 octobre 2015
HANK BULL
CONNEXION
23 octobre au 5 décembre 2015
Commissaires : Joni Low et Pan Wendt
Exposition produite et mise en circulation par le Centre des arts de la Confédération, Charlottetown, Île-du-Prince-Édouard
LOUIS BOUVIER
TOUT n'est pas un sandwich
23 octobre au 5 décembre 2015
/galerie.uqam
@GaleriedelUQAM
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
Australia Council for the Arts
LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL
MUSÉE D'ART DU CENTRE DE LA CONFÉDÉRATION
LA GALERIE
UQÀM
Image : Patricia Piccinini, Library, 8.45p, de la série The Fitzroy, 2011, épreuve à développement chromogène, 160 x 100 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste © Patricia Piccinini


ANNIE BAILLARGEON
Les natures mortes : épisodes de petits déclins
1ER AU 25 OCTOBRE 2015
VERNISSAGE JEUDI 1ER OCTOBRE DE 17H À 20H
GALERIE D'ESTE
4396 SAINT-LAURENT · MONTRÉAL · 514.846.1515
WWW.GALERIEDESTE.COM
Annie Baillargeon, Correspondances (détail), 2015
Crédit photo : Etienne Boucher

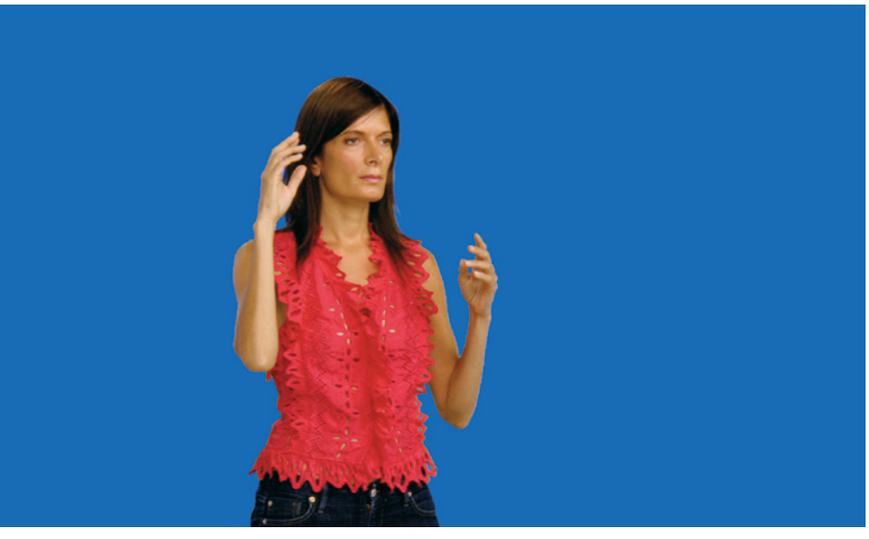
MUSÉE D'ART
DE JOLIETTE

PASSAGES VERS L'ABSTRACTION

GENEVIÈVE CADIEUX

VOILÀ LE MEILLEUR PORTRAIT QUE, PLUS TARD, J'AI RÉUSSI À FAIRE DE LUI

Commissaire invité VINCENT BONIN





VERNISSAGE

LE VENDREDI 2 OCTOBRE 2015
JUSQU'AU 3 JANVIER 2016

museejoliette.org

CETTE EXPOSITION
EST RENDUE POSSIBLE GRÂCE À Canada

Culture et Communications Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
Joliette



STRATES / STRATA

En géologie, le concept de stratification renvoie à l'idée d'un processus au cours duquel des sédiments s'accumulent en couches pour éventuellement former des ensembles sédimentaires plus ou moins hétérogènes, mais qui n'en demeurent pas moins des unités de sens à part entière. Aux abords des sentiers ou des routes qui sillonnent le monde et ses paysages, on découvre souvent de tels ensembles, qui offrent la possibilité d'une lecture simultanée des nombreuses strates de temps qui, par accumulation, ont formé l'histoire géologique des territoires que nous arpentons. Indice d'une époque révolue, peut-être à peine encore intelligible, chaque couche se présente à nous en étant porteuse de sa propre signification, autonome et souveraine, mais néanmoins subsumée sous celle de l'ensemble qu'on s'efforce de décrypter.

Ainsi en va-t-il de certaines images, dont la compréhension suppose un effeuillage des différentes strates de signes qui les constituent. À ce titre, les séries *Scarti* d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Copperheads* de Moyra Davey ainsi que les *Études préparatoires* de Marc-Antoine K. Phaneuf, auxquelles *Ciel variable* consacre la section thématique du présent numéro, ont ceci en commun qu'elles sont le fruit de processus de stratification. Chacune des œuvres de ces séries procède en effet d'une intervention, fortuite ou préméditée, effectuée sur une image tenant lieu de substrat, sur laquelle est superposé un référent qui lui est *a priori* étranger – par exemple un motif, une autre image ou de simples accidents du temps. Nous forçant à faire des allers-retours répétés entre l'analyse et la synthèse de leurs différents constituants, ces œuvres permettent d'apprécier comment l'ajout de signes peut modifier, enrichir ou court-circuiter la nature et le sens d'une image.

/

In geology, the concept of stratification refers to a process during which sediments accumulate in layers, which eventually form more or less heterogeneous sedimentary ensembles but nevertheless remain distinct units of meaning. We often find such ensembles on the edges of paths or roads; they offer the possibility of a simultaneous reading of many strata of time that, by accumulation, have formed the geological history of the territories that we survey. A clue to a past era, perhaps now barely intelligible, each layer is presented to us as bearing its own significance, autonomous and sovereign, but still subsumed within the ensemble that we struggle to decode.

It is similar for certain images, comprehension of which assumes a peeling away of the various strata of signs that form them. In this regard, the series in the thematic section of this issue – *Scarti* by Adam Broomberg and Oliver Chanarin, *Copperheads* by Moyra Davey, and *Études préparatoires* by Marc-Antoine K. Phaneuf – have in common that they are the result of a stratification process. Each of the works in these series proceeds from an intervention, fortuitous or premeditated: on an image that serves the purpose of substrate is superimposed a referent that is originally foreign to it – for example, another image or simple accidents of time. Forcing us to alternate repeatedly between analysis and synthesis of their various constituent parts, these works allow us to appreciate how the addition of signs may modify, enrich, or short-circuit the nature and meaning of an image. *Translated by Käthe Roth*

ALEXIS DESGAGNÉS



Adam Broomberg et Oliver Chanarin

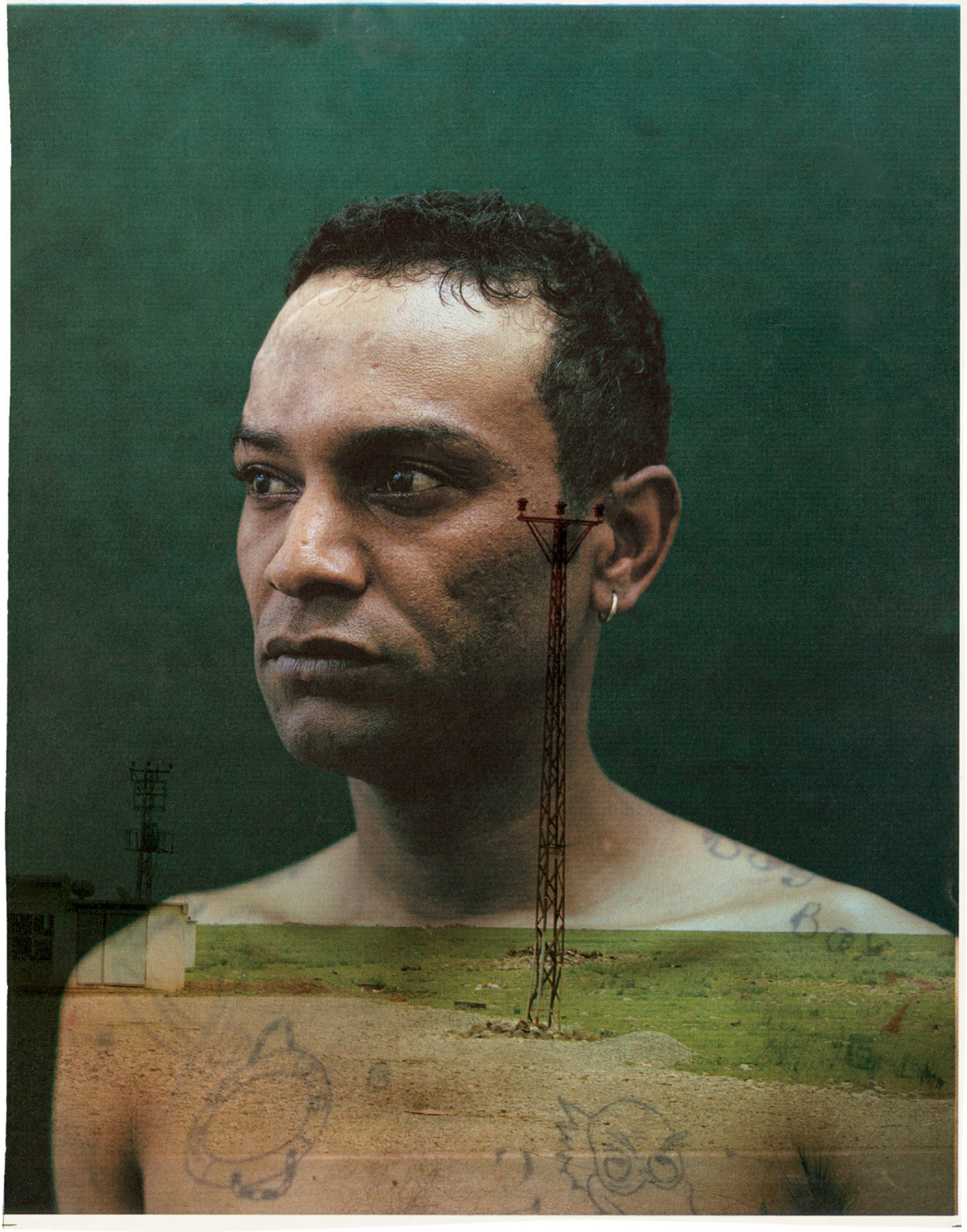


Scarti



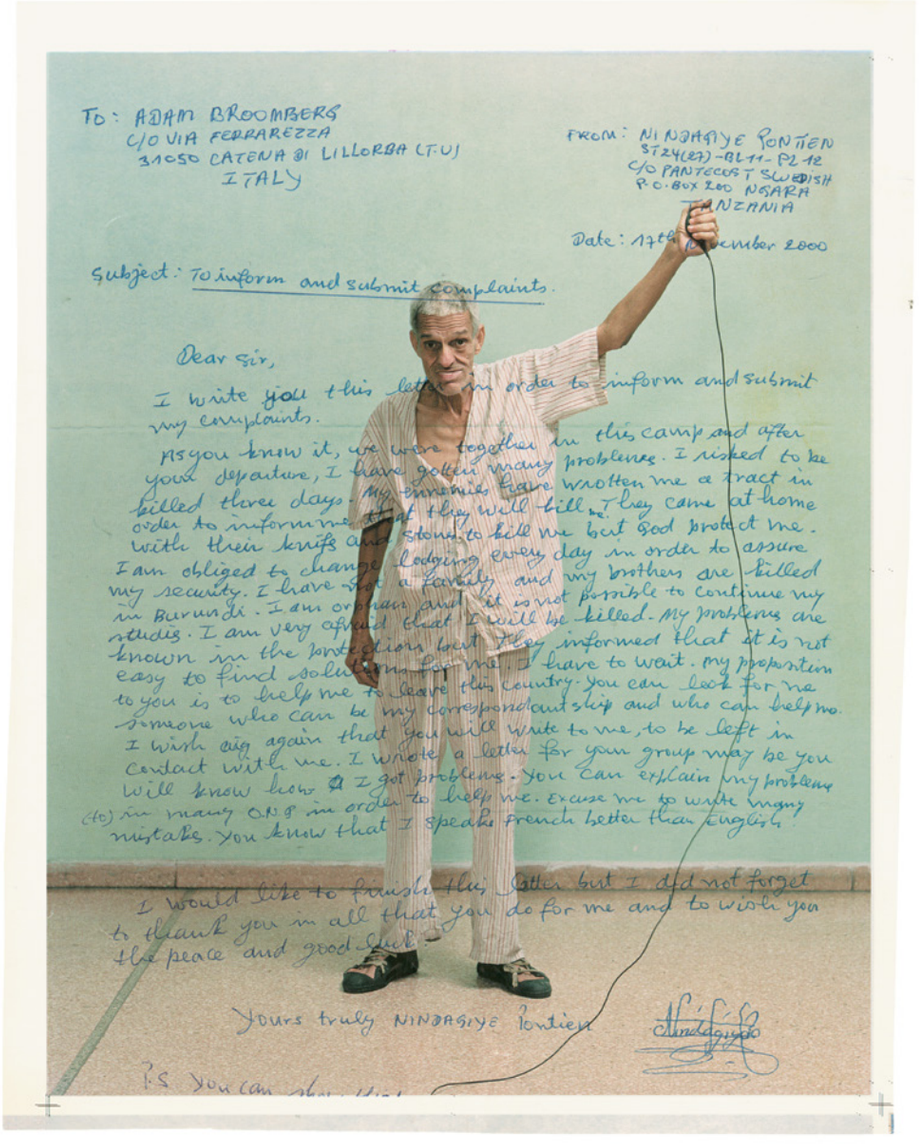
I remember Burundi. We had chickens. We lived in a grass house. In school I learned that in ancient times in Burundi they wore grass skirts.
Simon, 14 (right)





Reason for Photography in Dustbin

PAUL PAPER



Scarti is a recent photographic series, and a book of the same title, by Adam Broomberg and Oliver Chanarin. The project revives the photographers' 2003 series *Ghetto*. It is, however, by no means a straight reprint. The title – Italian for "scraps" – gives away an important aspect of this reuse. *Scarti di avviamento* is the technical term for paper that is printed twice to clean ink drums between print runs. These doubly exposed sheets usually end up in the dustbin, but the late publisher Gigi Giannuzzi saved the *Ghetto* scraps for their uncanny beauty. When, a decade later, the photographers saw the preserved "collages" – in all their happenstance charm – they decided to make a book from them. What is truth in photography? It is a question with which Broomberg and Chanarin repeatedly engage, and *Scarti* approaches it from an unexpected angle.

The traditional view sees photography as a representational medium. Each photographic image does more than depicting the world – it represents what it depicts. Roland Barthes, in his famous book on photography, longing, and loneliness, wrote, "A specific photograph, in effect, is *never* distinguished from its referent."[1] He went on: "It is as if the Photograph *always carries its referent with itself* . . . they are tied together, limb by limb, like the condemned man and the corpse in certain tortures."[2] This evocative description illustrates the special link at the foundation of the myth of photographic objectivity.

In recent years, the notion of photography as medium of representation and documentation has been radically rethought. Not only practitioners and theorists but the general public feel a pronounced change – a change so dramatic that we are still dizzy in its wake, trying to figure out where to situate photographic images within our culture and whether they have any quality at all that would separate them from other images. Photographs now are embeddable in endless different contexts, courtesy of a network culture in which we all participate. Who creates the message is the question being asked again in the wake of countless images being "curated" not by authors or curators but by those who were habitually found on the opposite side of the authorial dichotomy – the viewers. Viewers not only construct collages that give new meanings to found photographic footage, but they also divert much of their photographic intake to these virtual visual channels, in which authorial intention is often lost or displaced. The very borders and foundations – cultural and literal – of the image and its meaning have begun to dissolve.

Photographs have become fleeting. They are no longer photographs-tied-to-referents but images-to-be-reused. The undoing of traditional photography aroused a sense of doom and nostalgia for some, while opening possibilities for others.

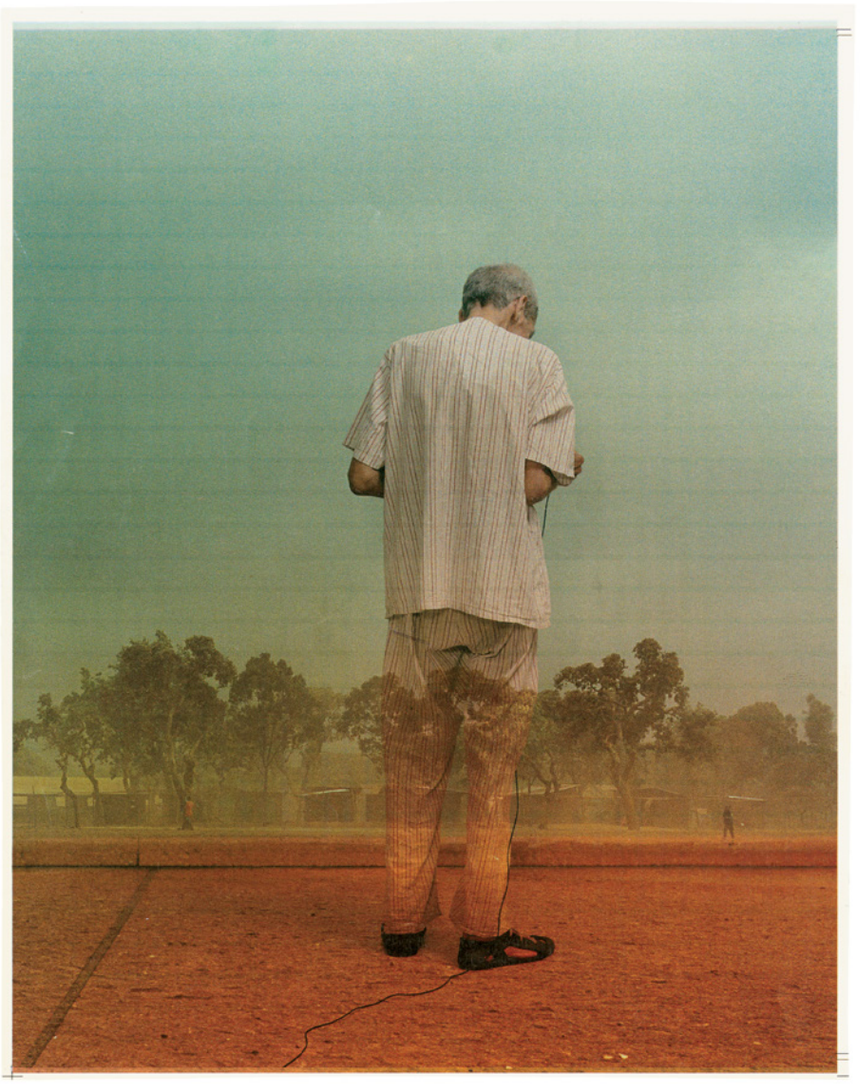
Des photographies dans la poubelle ?

Scarti est à la fois une série photographique récente d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin et un livre du même titre qui ressuscitent leur album *Ghetto* (2003). *Scarti* est cependant loin d'être une simple réimpression. Son titre (*rebuts* en italien) est révélateur d'un aspect important de cette réutilisation. On appelle *scarti di avviamento* les feuilles qui ont été imprimées deux fois afin de nettoyer les rouleaux encreurs entre deux tirages. Ces doubles expositions aléatoires finissent généralement à la poubelle, mais l'éditeur Gigi Giannuzzi, aujourd'hui décédé, a conservé celles de *Ghetto* pour leur beauté insolite. Lorsque les photographes ont découvert, dix ans plus tard, ces « collages » d'autant plus fascinants qu'ils étaient le fruit du hasard, ils ont décidé d'en faire un livre. Qu'est-ce que la vérité en photographie ? C'est une question que Broomberg et Chanarin abordent régulièrement, et *Scarti* le fait sous un angle inusité.

Traditionnellement, la photographie est considérée comme un médium de représentation. Une image photographique ne se contente pas de décrire le monde, elle représente ce qu'elle décrit. Roland Barthes, dans son fameux livre sur la photographie, la nostalgie et la solitude, écrivait : « Telle photo, en effet, ne se distingue *jamais* de son référent[1]. » Plus loin, il précise : « On dirait que la Photographie *emporte toujours son référent avec elle* [...] : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné et le cadavre dans certains supplices[2]. » Cette description illustre avec éloquence le lien particulier sur lequel se fonde le mythe de l'objectivité photographique.

Au cours des dernières années, la notion de photographie comme médium de représentation et de documentation a été radicalement repensée. Les praticiens et les théoriciens, mais aussi le public en général, sont témoins d'un changement si fondamental que nous avons encore du mal à situer les images photographiques dans ce nouvel univers culturel. Ont-elles encore une qualité spécifique qui les distingue des autres images ? Les photographies sont désormais *insérables* dans une infinité de contextes différents, grâce à une culture du réseau dont nous sommes tous des participants. Qui crée le message ? La question se pose de nouveau devant l'affluence des images qui sont « présentées » non par des artistes ou des commissaires, mais par ceux qui constituaient jusqu'ici le pôle opposé de la dichotomie autoriale : les spectateurs. Non seulement ceux-ci élaborent-ils aujourd'hui des collages d'images trouvées qui en modifient le sens, mais ils introduisent également une bonne partie de leur propre production photographique dans ces canaux virtuels, où l'intention des auteurs est souvent perdue ou déformée en chemin. Les frontières et les fondations – culturelles et littérales – de l'image et de sa signification commencent à se désagréger.

Les photographies sont devenues des objets instables. Ce sont non plus des photographies-liées-à-des-référents, mais



PAGES 12 TO 21
from the series / de la série *Scarti*, 2013
twice-printed lithographic paper / deux impressions sur papier lithographique
25 × 19 cm





In Broomberg and Chanarin's response to this radical reformulation, *Scarti*, what has been literally discarded is recovered from the dustbin and presented as artworks. The by-product becoming the original comes from its embeddedness in a new, and fitting, context. It is interesting to think about the very words "refused piece" in the setting of this project. A scrap is something unwanted, something hidden from view or thrown away in the process of reaching for something else, something that is worthy of keeping. *Scarti* recovers double-printed residues from Broomberg and Chanarin's decade-old photographic work *Ghetto*, which documents inhabitants of twelve contemporary gated communities around the world. Most of them, too, are unwanted.

> Photographs have become fleeting. They are no longer photographs-tied-to-referents but images-to-be-reused.

They are confined within boundaries, because for the majority, they are, like scraps, something to be hidden from view. It takes a special sensitive eye to see scraps situated on the fringes of what's acceptable. What is difficult in *Scarti* is not the process of recovery itself, but the *decision* to recover.

It is in the networked image that the processes of de- and re-contextualization become highlighted. These strategies, to a large extent, power the functioning of photographic images today. Photographs are constantly re-anchored. Blogging, social media sites, even traditional journalistic platforms constantly and repeatedly wrench photographs away from their original contexts and re-embed them to create arbitrary meanings. This arbitrariness is openly individualistic; on a more philosophical level it claims the right for people to "construct" reality as they wish.[3]

If photographs were once made specifically to function in series – and were quite safe within these boundaries, which tied them to a certain meaning – now images are constantly reshuffled online. It is a Wild Wild West of photography. Captions are lost and misplaced. Intentions go astray. The rules are few, and even fewer follow them. The sheriff has no gun. In this Wild West of networked photographic nomads, heroes, and renegades, the traditional values – objectivity, truthfulness, and the special photographic relationship with the "real" – are displaced by the ever-looming potential of de-contextualization of any photograph anywhere. No image is safe, once it enters the WWW.

Scarti embraces re-contextualization. It is what gives the series its meaning. Juxtaposition of seemingly random elements is another key feature of the project. We see some of the same images, in different versions, overlain with different visuals. As these manipulations have not been performed deliberately by the artists, it is randomness itself that manifests in the diversity of layering. Another important feature is the combination of images with text. French philosopher Jacques Rancière has noted that in the contemporary image economy, what is visual is no longer separable from what can only be written.[4] Indeed, these two realms overlap in *Scarti*, in which stray combinations are created from photographs and displaced text. What these composites proclaim is not a unified message – as was common in traditional collage – but the very idea of displacement. Textual and visual elements merge into units to be used, reused, and combined. On a cultural level, the serendipitous nature of *Scarti* is characteristic of the recent rise of randomization in art

des images-à-réutiliser. La disparition de la photographie traditionnelle a suscité un sentiment de perte et de nostalgie pour certains, tout en ouvrant des possibilités pour d'autres…

Broomberg et Chanarin répondent à cette reformulation radicale avec *Scarti*, où les rebuts sont littéralement sauvés de la poubelle et présentés comme des œuvres d'art. Le sous-produit devient à son tour un original, grâce à sa réinsertion dans un contexte différent et pertinent. L'expression même de « pièce à rebuter » est intéressante dans le contexte de ce projet. Un rebut est un élément rejeté, donc soustrait aux regards ou abandonné, pendant le processus où l'on s'efforce d'obtenir autre chose, un résultat digne d'être conservé. *Scarti* récupère les restes (les doubles impressions) de *Ghetto*, l'œuvre photographique réalisée par Broomberg et Chanarin dix ans auparavant qui documente les habitants de douze communautés contemporaines à travers le monde qui vivent séparés du reste de la population. Eux aussi sont, pour la plupart, rejetés. S'ils sont confinés à l'intérieur d'une enceinte, c'est dans la majorité des cas parce qu'on préfère les soustraire aux regards, comme des rebuts. Il faut une sensibilité particulière pour voir des rebuts situés à la périphérie de ce qui est acceptable. *Scarti* montre que le processus de récupération n'est pas difficile : c'est la *décision* de récupérer ces rebuts qui est délicate.

Or l'image en réseau illustre particulièrement bien les processus de dé- et re-contextualisation. Ces stratégies alimentent, en grande partie, le fonctionnement des images photographiques aujourd'hui. Les photographies sont perpétuellement relocalisées. Les blogues, les sites des médias sociaux, voire les plateformes du journalisme traditionnel, soustraient constamment les photographies à leur contexte d'origine pour les réinsérer ailleurs, leur conférant ainsi un sens arbitraire. Cette dimension arbitraire est ouvertement individualiste ; à un niveau plus philosophique, elle revendique le droit de chacun à « construire » la réalité de son choix[3].

Si les photographies étaient jusqu'ici conçues pour prendre place dans une série – au sein de laquelle elles étaient relativement en sécurité, puisqu'elles s'y trouvaient rattachées à un sens particulier – elles sont aujourd'hui éparpillées en ligne. C'est le *Far West* de la photographie. Les légendes disparaissent et ne sont jamais retrouvées. Les intentions se perdent en chemin. Les règles sont rares, et plus rares encore sont ceux qui les suivent. Le shérif n'a pas de fusil. Dans ce *Far West* en réseau d'objets photographiques en cavale, héros ou renégats, les valeurs traditionnelles – objectivité, authenticité, relation privilégiée de la photo avec le « réel » – pâlissent devant la décontextualisation potentielle qui menace n'importe quelle photographie, n'importe où. Aucune image n'est en sécurité dès qu'elle entre dans le Web.

Scarti est une recontextualisation assumée : c'est ce qui donne son sens à la série. La juxtaposition apparemment aléatoire de ses éléments est un autre aspect clé du projet. Certaines images reviennent plusieurs fois, dans différentes versions, recouvertes par des visuels différents. Ces manipulations n'étant pas délibérées de la part des artistes, c'est le hasard lui-même qui se manifeste dans la diversité des superpositions. Or la combinaison d'images et de textes joue également un rôle important dans *Scarti*. Le philosophe français Jacques Rancière a noté que, dans l'économie contemporaine de l'image, le visuel est devenu indissociable de ce qui s'exprime uniquement par des mots[4]. Ces deux domaines se recoupent effectivement dans *Scarti*, puisque des combinaisons vagabondes sont créées entre les photographies et des échantillons de texte. Ces composites véhiculent non pas un message unifié – comme nombre de collages traditionnels –











photography, whose practitioners are exhausted with the idea of the "objective" and calculated gaze.

Scarti interestingly mirrors Broomberg and Chanarin's own transition from documentary projects (embedded in a belief of photographic veracity) to more constructed works. Although the raw material in *Scarti* is images from the *Ghetto* series – which was still very much influenced by the traditional understanding of photography – the result is a complication of this understanding and a questioning of the value that we implicitly give to photography. Instead of reinforcing the ideal of truthful medium, the newly constructed images highlight that photography is, and always was, a mediated gaze. This reflects a wider cultural shift in the perception of photography and its place within visual arts and culture. Photographs are no longer truthful and objective documents of the real, but merely images to be used by embedding them into different contexts.

Scarti is symptomatic of how photographs and images are used and reused in our culture, giving meaning through context. It is, thus, a contemporary photographic work per se. The potentiality of re-contextualization is a key component of today's photographic image. It is these not-realized-yet opportunities that define each and every photograph. There is a sense of levelling in this – a sense that all things are levelled by the gaze of photography, because it matters less what was in front when the image was taken than the potential use that this image might have in one of a myriad of potential contexts. Therefore, the link from a photograph to its referent – glued together "limb by limb" – is blurred and weakened.

What is reformulated in *Scarti* is the relationship with an older kind of photography, one imbued with unshakeable trust in photographic veracity, in a way that fits with the contemporary culture of networked images.

—

Paul Paper *was born in 1985 in Vilnius, Lithuania, and lives and works in Vilnius and London. He is a photographer, writer, and curator. His recent project* Blog Reblog *features two hundred images by two hundred photographers. It reflects the challenges of curating photography in a network-empowered culture and was presented at the Austin Center for Photography.*

—

1 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 6 (emphasis added). **2** Ibid. (emphasis added). **3** This contemporary functioning of images is emblematic of wider cultural changes: the abstraction of capital and social relations, the gradual disappearance of the visible physicality that grounded the causal relations of the Newtonian world. **4** Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliot (London and New York Verso, 2007).

—

mais l'idée même du déplacement. Les éléments textuels et visuels se transforment en composantes qui se prêtent à diverses utilisations, réutilisations et combinaisons. Culturellement, la nature fortuite de *Scarti* évoque l'influence grandissante du hasard dans la pratique des photographes d'art, lassés par la photographie dite « objective » et le regard calculé.

Or *Scarti* reflète également une transition, dans l'œuvre de Broomberg et Chanarin, des projets documentaires (résolument ancrés dans la notion de véracité photographique) vers des œuvres plus construites. Si le matériau brut de *Scarti* est le corpus de leur série *Ghetto* – encore axée sur une compréhension traditionnelle de la photographie – le résultat complique cette compréhension tout en remettant en question la

> *Scarti* montre que le processus de récupération n'est pas difficile : c'est la *décision* de récupérer ces rebuts qui est délicate.

valeur que nous accordons implicitement à la photographie. Au lieu de renforcer l'idéal d'un médium objectif, les images nouvellement construites soulignent le fait que la photographie représente, comme elle l'a toujours fait, un regard subjectif. Cela reflète une rupture culturelle plus profonde dans notre perception de la photographie et de sa place au sein des arts visuels et de la culture. Les photographies ne sont plus des documents véridiques et objectifs du réel, mais de simples images à utiliser en les insérant dans différents contextes.

Scarti est symptomatique de la manière dont les photographies et les images sont utilisées et réutilisées dans notre société, le sens devenant tributaire du contexte. C'est donc, à cet égard, une œuvre photographique contemporaine. La potentialité de recontextualisation est une composante clé de l'image photographique aujourd'hui. Ce sont ces possibilités-pas-encore-réalisées qui définissent chaque photographie. Cela crée un effet de nivellement, une impression que tout est mis sur le même plan par le regard de la photographie, puisque ce qui se trouvait devant l'objectif lorsque la photographie fut prise importe moins que l'utilisation potentielle de cette image dans une myriade de contextes envisageables. Le lien qui reliait une photographie à son référent – collés ensemble « membre par membre » – s'en trouve brouillé et affaibli.

Scarti reformule notre rapport à une forme plus ancienne de photographie (imprégnée d'une confiance inébranlable dans la véracité photographique) par l'intermédiaire d'une approche qui s'insère dans la culture contemporaine des images en réseau. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

***Paul Paper** est né en 1985 à Vilnius, en Lituanie. Photographe, auteur et commissaire, il partage ses activités entre Vilnius et Londres. Parmi ses projets récents,* Blog Reblog, *présenté par l'Austin Center for Photography, réunissait deux cents images réalisées par autant de photographes, en réponse au défi que notre culture de réseaux en ligne représente pour un commissaire.*

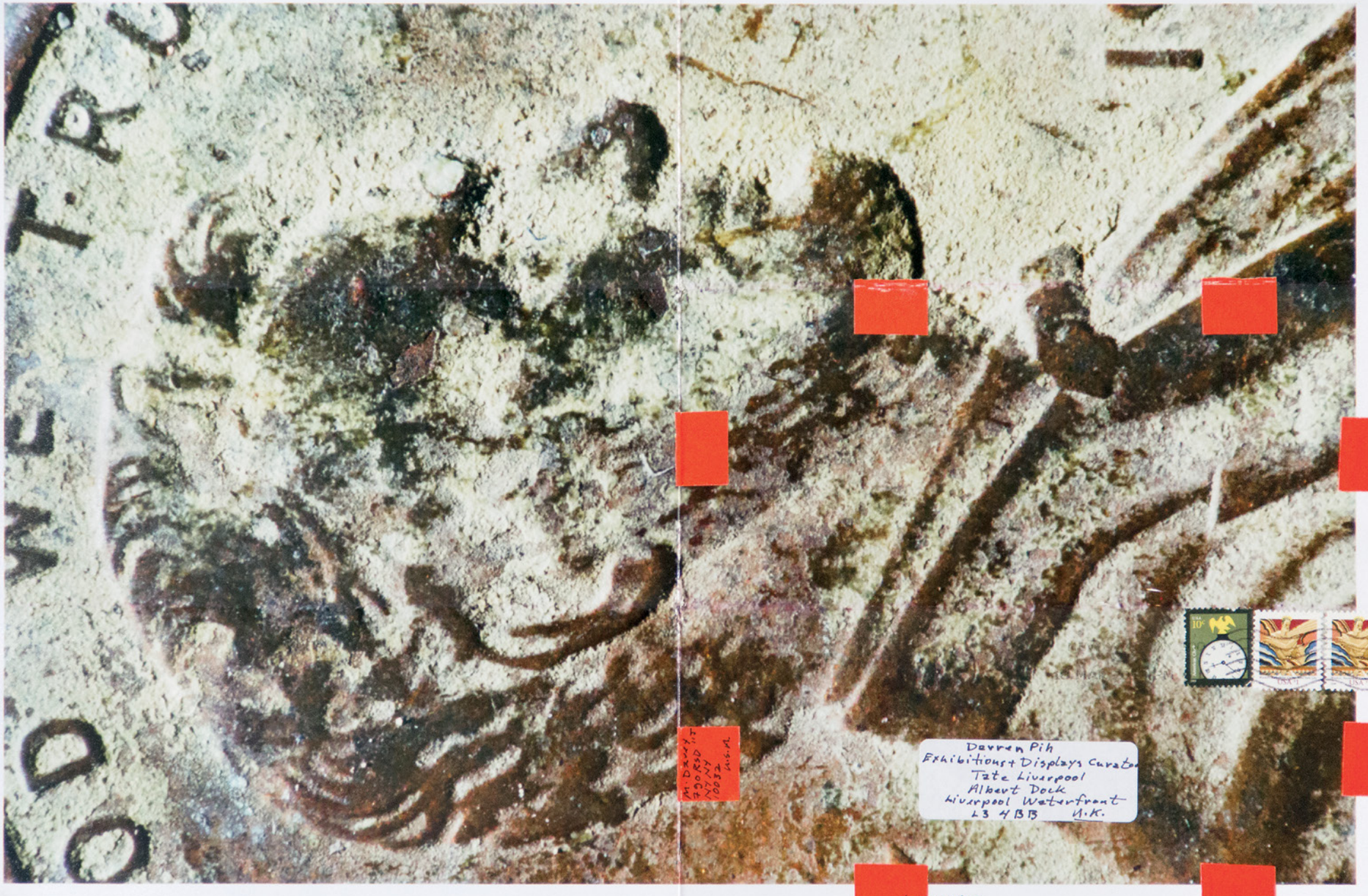
---

1 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 16. C'est moi qui souligne. 2 *Ibid.*, p. 17. C'est moi qui souligne. 3 Ce mode de fonctionnement contemporain des images est emblématique de changements culturels plus profonds : les relations sociales et le capital sont devenus plus abstraits ; la réalité physique visible qui ancrait les relations causales dans le monde newtonien disparaît graduellement. 4 Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.



Adam Broomberg and **Oliver Chanarin** are artists living and working in London. They have had numerous international exhibitions, including at the Museum of Modern Art, Tate Galleries, the International Center of Photography, the KW Institute for Contemporary Art, The Photographers' Gallery, the Mathaf Arab Museum of Modern Art, Museo Jumex, and Lisson Gallery, London. Their work is represented in major public and private collections, including the Tate Modern, the Museum of Modern Art, the Victoria & Albert Museum, and the Musée de l'Élysée. They received the Deutsche Börse Photography Prize 2013 for *War Primer 2* and the ICP Infinity Award 2014 for *Holy Bible*. Recent and upcoming exhibitions include *Conflict, Time, Photography* at the Tate Modern, the Shanghai Biennale 2014, and the British Art Show 8.
www.choppedliver.info

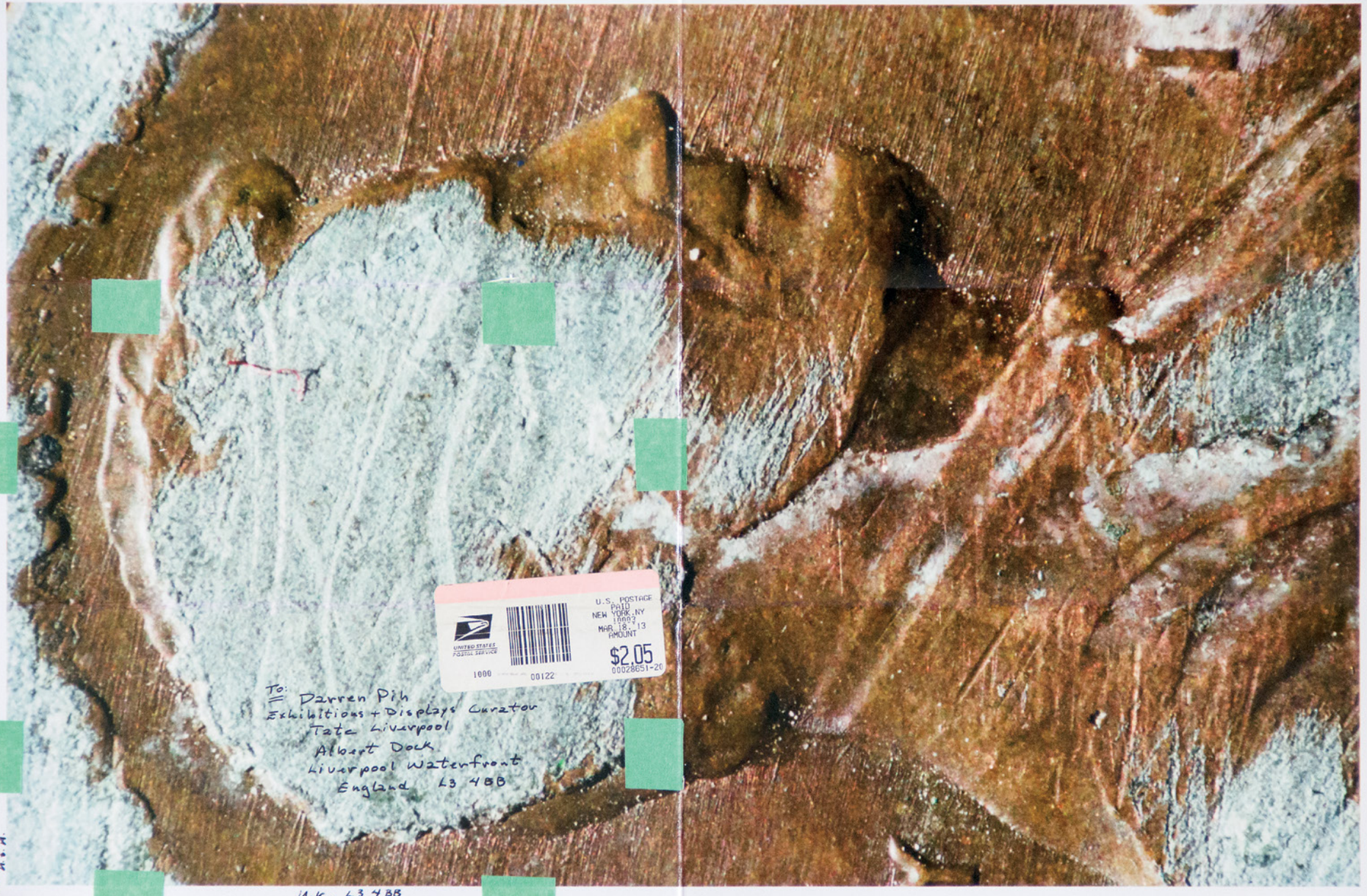
Les artistes **Adam Broomberg** et **Oliver Chanarin** sont établis à Londres. Leur travail a été exposé à de nombreuses occasions, notamment par The Photographer's Gallery et la Lisson Gallery à Londres ; le Tate Modern (Londres) et le Tate Liverpool ; l'International Center of Photography et le Museum of Modern Art (New York) ; le Museo Jumex (Mexico) ; le KW Institute for Contemporary Art (Berlin) ; et le Mathaf Arab Museum of Modern Art (Qatar). Leurs œuvres font partie de prestigieuses collections publiques et privées, notamment celles du Tate Modern, du Museum of Modern Art, du Victoria & Albert Museum et du Musée de l'Élysée. Ils ont reçu le Deutsche Börse Photography Prize 2013 pour *War Primer 2* et le ICP Infinity Award 2014 pour *Holy Bible*. Parmi leurs expositions récentes et à venir, citons *Conflict, Time, Photography* au Tate Modern, la Biennale de Shanghai 2014 et le British Art Show 8.
www.choppedliver.info


M. Davey
730 Rsd
NY, NY
10032
U.S.A.
Davren Pih
Exhibitions + Displays Curator
Tate Liverpool
Albert Dock
Liverpool Waterfront
L3 4BB U.K.
AIR MAIL

Moyra Davey

Copperheads





U.S. POSTAGE PAID NEW YORK, NY 10003 MAR 18, 13 AMOUNT $2.05 00028651-20

UNITED STATES POSTAL SERVICE 1000 00122

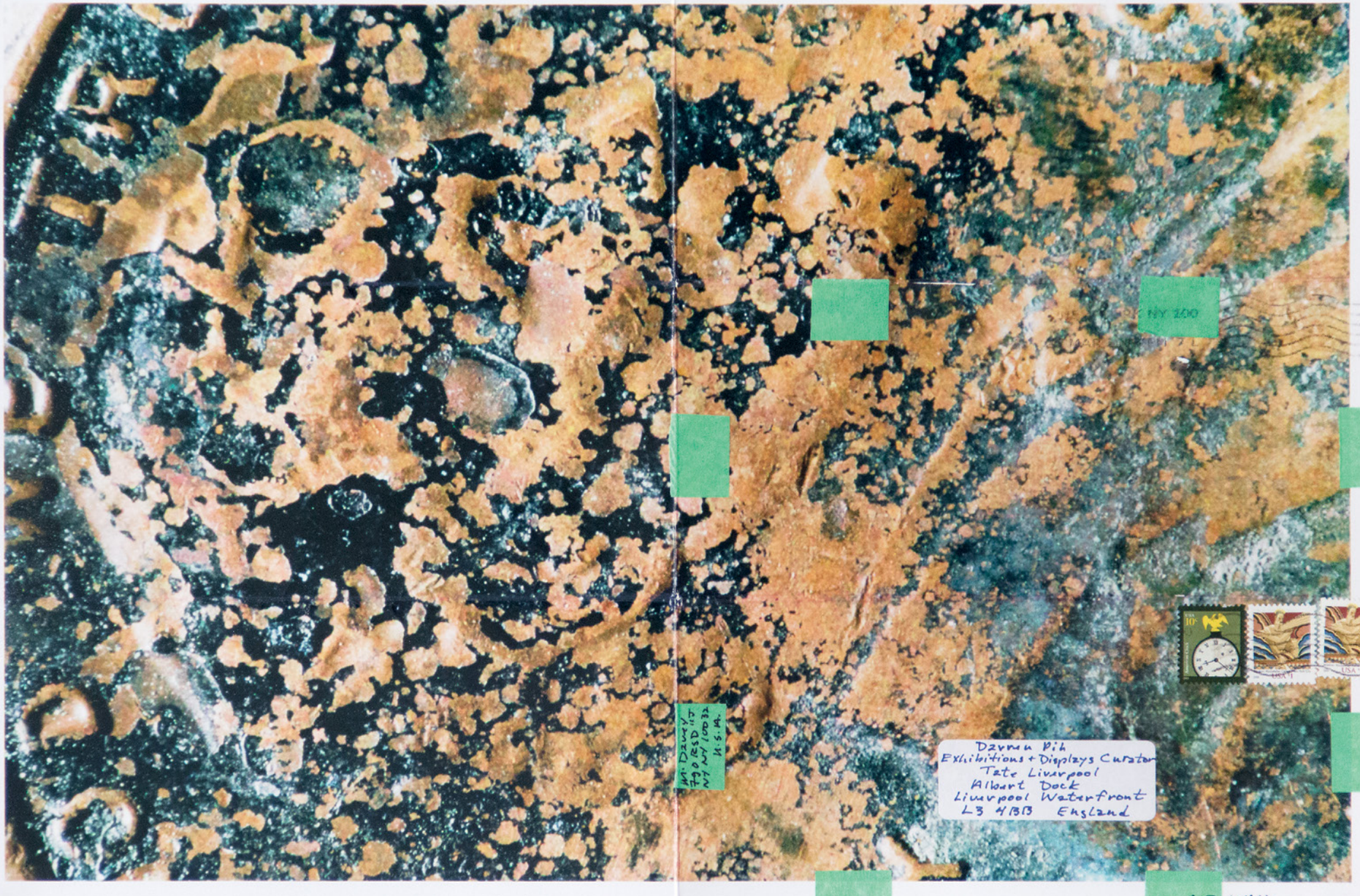
To:
Darren Pih
Exhibitions + Displays Curator
Tate Liverpool
Albert Dock
Liverpool Waterfront
England L3 4BB

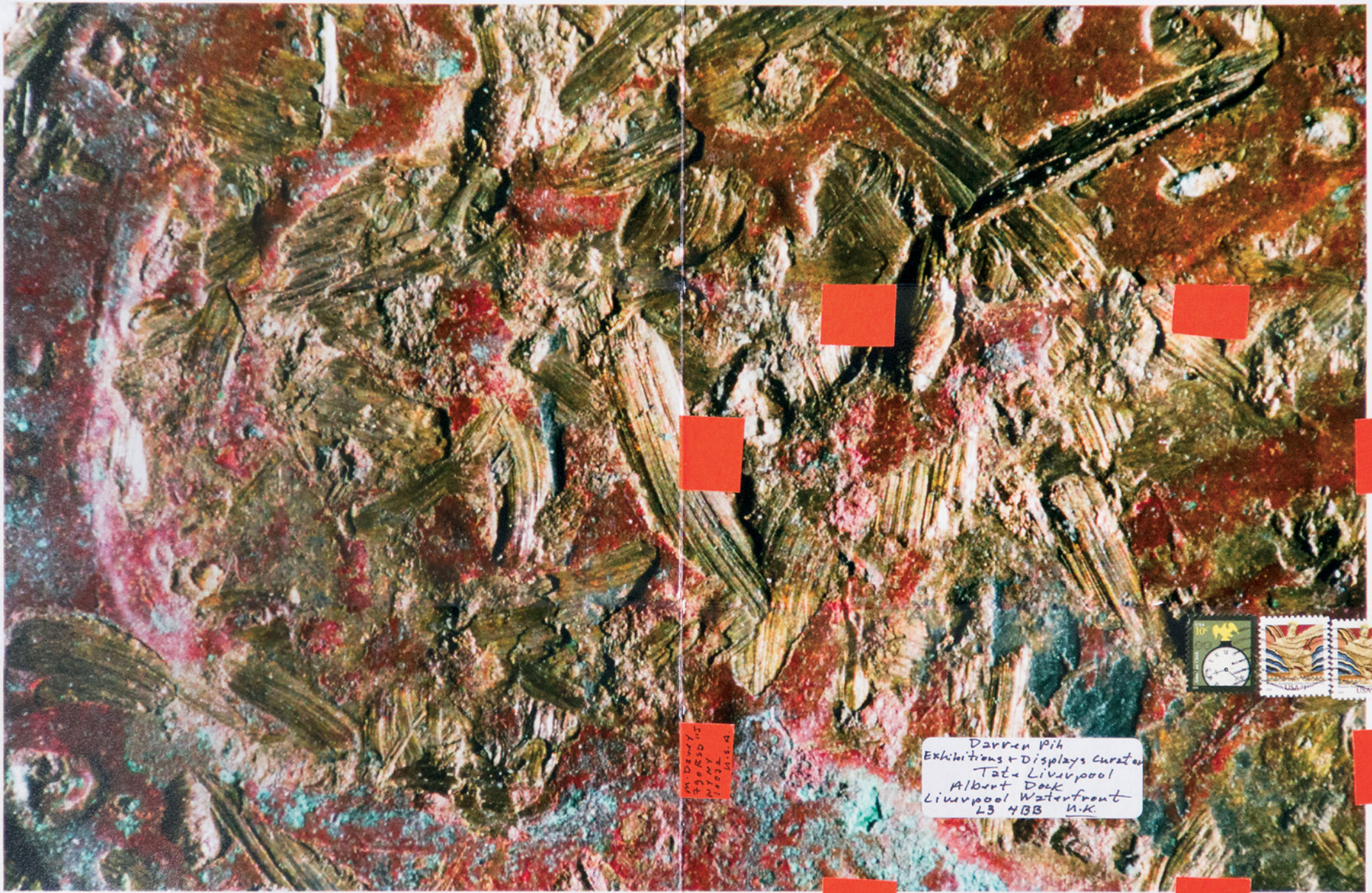
U.K. L3 4BB

AIR MAIL

M. Darry
#80RD 11T
NY NY 10032
U.S.A.


Darren Pih
Exhibitions + Displays Curator
Tate Liverpool
Albert Dock
Liverpool Waterfront
L3 4BB U.K.
AIR MAIL


Dzvinka Bik
Exhibitions + Displays Curator
Tate Liverpool
Albert Dock
Liverpool Waterfront
L3 4BB England
AIR MAIL


M Dewey
436 Rsb
NYNY
10032
U.S.A.
Darren Pih
Exhibitions + Displays Curator
Tate Liverpool
Albert Dock
Liverpool Waterfront
L3 4BB U.K.
AIR MAIL



Heads of State of the Art of Money / L'argent dans tous ses états

ISA TOUSIGNANT

Moyra Davey's *Copperheads* series has had a few existences. It was born in 1990, soon after the Canadian-born artist moved to New York, where she still resides. In those early days it was a project that lived a practically private life; after photographing Lincoln's massacred head from the most age-ravaged pennies she could find, Davey kept her prints in a binder, at letter size, ready to be blown up to their intended 18" x 24" if purchasers or exhibitors showed interest. It was only nearly twenty years later, in 2009, that the entire series of one hundred photographs was exhibited in a grid formation at The Fog (now the Harvard Art Museum), in Cambridge, Massachusetts. By then, Davey had begun habitually mailing her work and exhibiting it with the traces of the transit, and so she did the same with *Copperheads*. The body of work has existed as such since, and expanded into other series of one hundred, with still more to come. Davey has never stopped collecting pennies.

Life is filled with discarded objects, moments, and thoughts, and those are the things that capture Davey's attention. Her lens elevates the vernacular into the spectacular, whether it be words on a page, as in her *Mary, Marie* series, or photographs of her family members, in *Les Goddesses*. With a particular interest in little-known areas of history and unsung aspects of everyday life (the rudimentary process of mailing, for example, which touches upon ideas of exchange, travel, infrastructure, and accumulative mark-making, or the mundane world of economics, in its smallest and most insignificant form), Davey creates works that quietly infer profound thought processes. With *Copperheads*, the photographer, filmmaker, and writer became captivated by the signs of use on the lowly penny when she began researching eighteenth- and nineteenth-century misers, as well as Freud's writings on money. Behind the images of scratched, corroded, etched, burnt, and petrified faces of the former president lies a heady mix of musings about the purpose and journey of money, and the ironic disconnect between its value and its devalued treatment. But the series also displays sheer sensorial pleasure, in the way that the copper plating warps in contact with the world, in the way that the photographs get marked in the mailing system, even in the way that the colour of the tape adds a graphic element to the assembled works.

I reached Davey in her New York home.

Isa Tousignant: You integrate a lot of material from the past in your work, whether it's historical figures or images of your own family. Do you also have an interest in reusing past artworks of your own? Repurposing them to make new art?
Moyra Davey: Oh yes, I do that all the time. Sometimes I'll recycle images from the nineties, but more recently I've just started showing them as is. In a show I did in Vancouver I included five works I made in 1986, believe it or not. I like to do that, to connect things across decades. To feel that works from twenty years ago can still be part of a conversation with something I've just made, there's something very pleasurable about that.

La série *Copperheads* de Moyra Davey a déjà connu plusieurs existences. Elle a vu le jour en 1990, peu après que l'artiste canadienne se fut installée à New York, où elle réside toujours aujourd'hui. À l'époque, le projet menait une vie essentiellement privée : Davey avait photographié le profil massacré de Lincoln sur les pièces d'un cent les plus abîmées qu'elle avait pu trouver, et elle conservait ses tirages au format lettre dans un classeur, prêts à être agrandis à leur format prévu de 18 x 24 pouces si des acheteurs ou des commissaires se montraient intéressés. La totalité des cent photographies de cette série ne sera exposée que presque vingt ans plus tard, en 2009, sous la forme d'une grille à The Fog (aujourd'hui le Harvard Art Museum), à Cambridge, au Massachusetts. Entretemps, Davey avait pris l'habitude de poster ses œuvres et de les exposer avec les traces de leur acheminement, ce qu'elle fit avec *Copperheads*. Ce corpus existe sous cette forme depuis, bien que de nouvelles séries de cent images s'y soient ajoutées, et que d'autres soient encore à venir. Davey n'a jamais cessé de collectionner les pièces d'un cent.

La vie est pleine d'objets, de moments et de pensées qu'on laisse derrière soi, et c'est le genre de choses qui fascine Davey. L'objectif de son appareil élève le vernaculaire au rang de spectaculaire, qu'il s'agisse de mots sur une page, comme dans sa série *Mary, Marie*, ou de photographies de sa famille, dans *Les Goddesses*. Particulièrement intéressée par les zones brumeuses de l'histoire et les aspects obscurs de la vie quotidienne (le processus rudimentaire des envois postaux, par exemple, qui touche aux notions d'échange, de voyage, d'infrastructure et à l'accumulation de marques sur l'objet, ou le monde prosaïque de l'économie dans sa forme la plus négligeable et insignifiante), Davey crée des œuvres subtilement portées par une réflexion approfondie. Les signes d'usure qu'on retrouve sur l'humble cent en cuivre ont commencé à fasciner la photographe, réalisatrice et auteure lorsqu'elle a entamé une recherche sur les avares des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles et sur les écrits de Freud au sujet de l'argent. Sous ces profils égratignés, oxydés, gravés, brûlés et pétrifiés de l'ancien président se cache un riche amalgame de considérations sur le rôle et le parcours de l'argent, et sur le décalage ironique entre sa valeur et le peu de considération avec laquelle on le traite. Mais la série joue également sur le plaisir purement sensoriel, en montrant la façon dont la plaque de cuivre se déforme au contact du monde, dont les photographies s'endommagent au cours du trajet postal, et même dont la couleur du ruban adhésif ajoute un élément graphique aux œuvres rassemblées.

J'ai rejoint Davey chez elle, à New York.

Isa Tousignant : Vous intégrez à votre travail beaucoup de matériel issu du passé, qu'il s'agisse de personnages historiques ou d'images de votre famille. Vous arrive-t-il aussi de réutiliser vos propres œuvres, de les reconvertir dans de nouvelles créations ?
Moyra Davey : Oui, je le fais très souvent. Parfois je recycle mes images des années 1990, mais j'ai commencé aussi à les montrer simplement telles quelles. Croyez-le ou non, j'ai inclus

IT: What would you say is your relationship with time?
MD: I think it's most people's relationship with time! Especially as you get older, it gets more and more freighted; we're always trying to be friends with time. But you have to work at it.

IT: What role does trace-making play in your work?
MD: It's really important. The mailing process registers a lot of traces; the person it's sent to, the postage. The photograph itself shows many marks of transit. They often get pretty scuffed up.

"Behind the images of scratched, corroded, etched, burnt, and petrified faces of the former president lies a heady mix of musings about the purpose and journey of money, and the ironic disconnect between its value and its devalued treatment."

IT: Is there a reason behind the colours you choose for the tape that keeps the photographs folded through the mailing process?
MD: I have a palette of colours, and I always decide beforehand. In the case of these particular pennies, a lot of them were corroded and green, so I picked the pinkish hues to contrast with the green. But I actually use some green tape in that hanging as well. I'm still experimenting with the tape to see what works and what's interesting. I'm still assessing how important the tape becomes as an abstract formal element on the surface of the print itself. You have this kind of pixel effect.

IT: In your writings about the series you mention an interest in misers, which I found fascinating. It got me wondering whether you were more fascinated by the idea of miserliness – having money and yet choosing not to spend it – than in poverty, or being frugal because of necessity?
MD: The interest in misers grew out of something very specific. When I first made *Copperheads*, I was doing a lot of work about money and I was reading up a lot about the psychology of money and Freud's theories about money and anality, and I was pretty fascinated by all of that literature. Somehow I came across a book about eighteenth- and nineteenth-century misers, and my partner, Jason Simon, ended up making a film that was riffing off Erich von Stroheim's film *Greed* – an epic 1920s silent movie about a miser. But to answer your question directly, I had actually never thought of the relationship to poverty.

IT: What led you down the path of study of psychoanalysis and money?
MD: Well, I grew up in Canada, and went to San Diego to go to UCSD, then ended up moving to New York with Jason, who was from New York. It was a whole new start: I'd just graduated with an MFA, I was in a new city, I was pretty broke, and I was thinking of what kind of work I would make. And I think because of the financial situation, money was the topic that was meaningful. It was related not exactly to poverty, but need. Financial need.

IT: Did moving to New York also affect your perception of consumer culture?
MD: As soon as I moved to the United States I could see the difference. There were hospitals that advertised – in Canada

Over the past three decades, **Moyra Davey** (b. 1958, Toronto, Canada) has built an influential body of work composed of photographs, writings, and video. Recently Davey has had solo exhibitions at MUMOK, Vienna; ICA, Philadelphia; Camden Arts Centre, London; Tate Liverpool; Presentation House Gallery, Vancouver; Wilfried Lentz, Rotterdam; and Murray Guy, New York. Davey's work was included in the 2012 Whitney Biennial and in the 2012 São Paulo Biennial, and is held in important collections such as the Museum of Modern Art in New York and the Tate Modern in London.

dans une exposition récente à Vancouver cinq œuvres que j'ai réalisées en 1986. J'aime établir des liens entre les choses à travers le temps. C'est très satisfaisant de sentir que des œuvres créées il y a vingt ans peuvent encore dialoguer avec ce que je viens de produire.

IT : Comment définissez-vous votre rapport au temps ?
MD : Je crois qu'il ressemble à celui de la plupart des gens ! C'est un rapport qui devient de plus en plus chargé en vieillissant ; on essaie toujours de s'en faire un ami. Mais cela se travaille.

IT : Quel est le rôle de l'empreinte dans votre travail ?
MD : Elle joue un rôle vraiment important. Le système postal enregistre un certain nombre de traces : la personne à qui l'envoi est destiné, l'affranchissement. La photographie elle-même porte de nombreuses marques de son parcours. Elle arrive souvent éraflée et cornée.

IT : Choisissez-vous délibérément les couleurs du ruban adhésif qui maintient les photographies repliées pendant leur trajet ?
MD : J'en ai dans un éventail de couleurs, et je la détermine toujours à l'avance. La majorité des cents qui composent cette série étaient verdis par l'oxydation, alors j'ai choisi des teintes rosées pour contraster avec le vert. Mais j'ai également utilisé du ruban vert dans cette composition. J'expérimente au fur et à mesure, j'essaie de voir ce qui fonctionne, ce qui est intéressant. Je suis encore en train d'évaluer l'importance du ruban en tant qu'élément formel abstrait à la surface du tirage proprement dit. Par endroits, on a une sorte d'effet de pixélisation.

IT : Dans vos écrits sur cette série, vous mentionnez votre intérêt pour les avares, ce qui m'a aussitôt intriguée. En quoi la notion d'avarice (avoir de l'argent et choisir de ne pas le dépenser) a-t-elle suscité votre curiosité, plutôt que la pauvreté, ou la frugalité issue de la nécessité ?
MD : Mon intérêt pour les avares est né de circonstances bien particulières. Lorsque j'ai commencé à créer *Copperheads*, mes travaux étaient souvent liés à l'argent : je lisais beaucoup sur la psychologie de l'argent, notamment les théories de Freud sur l'argent et l'analité, et je trouvais le tout assez fascinant. J'ai ainsi découvert ce livre qui portait sur les avares des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles ; mon conjoint, Jason Simon, a même réalisé un film qui constitue une reprise très personnelle de l'œuvre d'Erich von Stroheim, *Greed*, un film muet à grand spectacle des années vingt, dont le personnage principal est un avare. Mais pour répondre à votre question, je n'ai jamais pensé au rapport avec la pauvreté.

IT : Qu'est-ce qui vous avait amenée à étudier la psychanalyse et l'argent ?
MD : J'ai grandi au Canada, puis je suis partie à San Diego pour étudier à l'UCSD, et j'ai finalement déménagé à New York avec Jason, qui est originaire d'ici. C'était un nouveau départ à bien des points de vue : je venais d'obtenir ma maîtrise en art, j'étais dans une ville inconnue, mes moyens étaient très limités, et je réfléchissais à mon travail artistique. Étant donné ma situation, l'argent m'est apparu comme un sujet intéressant à explorer. C'était donc lié non pas tout à fait à la pauvreté, mais plutôt à un contexte de nécessité financière.

IT : Votre déménagement à New York a-t-il changé votre perception de la culture de consommation ?
MD : J'ai constaté la différence dès que je suis arrivée aux

you would never see that! All the holidays here, Halloween, Easter, Valentine's Day, every little holiday is an excuse to sell whatever you can sell. That was definitely an influence.

IT: Is there significance to the figure of Lincoln?
MD: Not really, he just happened to be the head that happened to be on the penny.

IT: So it would have worked the same with an image of the queen, if you'd done the series with Canadian cents?
MD: It *would* be different, with the queen . . . then you'd really be making a statement about colonialism or the empire. But no, in this case it was really about a psychoanalytic understanding of money. Freud believed that unconsciously we equate money with excrement – these dirty encrusted pennies simply summed that up. He brings it back to infancy, infants retaining their feces, or producing it for parents as their first gift to them. Think of the use of the concept of dirt as it's associated with money in language: "filthy rich," "filthy lucre," "making a deposit" to mean relieving oneself; there are so many instances. Freud picked up on a lot of those. An obstinate, stubborn character is also connected to stinginess, seen as retentive, or anal . . . all of these kinds of things were what I was trying to figure out.

IT: Is there meaning to the number 100?
MD: No, it was just a dollar.

IT: Do you foresee further series?
MD: Yes, I'm doing more! I'm doing another hundred now, with another artist's collection of pennies; and after I've done his, I've got another hundred of my own. It's as if these dirty pennies are multiplying. It's not like Canada here, where the penny coin has been discontinued; here they're still minting them. Some of the ones I'm photographing now are from the fifties, but I also have a lot of really new ones that are completely messed up. I can just imagine kids in metal shops going at them. I like that idea.

—

Isa Tousignant *is a contributing editor of* Canadian Art *and freelance writer on art, design, and lifestyle who cut her teeth as arts editor at an alternative weekly, back when cultural journalism still existed. She has dabbled in independent curating and helped create a number of art happenings, including the hostile takeover of a money-exchange centre by a dozen dissident artists. Her post-graduate research into the theme of animals in contemporary art and inter-species power dynamics has led her to become a born-again vegan. She lives and works in Montreal.*

—

États-Unis. Imaginez des publicités pour des hôpitaux : impensable au Canada ! Ici, n'importe quelle fête ou célébration, Halloween, Pâques, la Saint-Valentin, est une excuse pour vendre tout ce qui peut se vendre. Cela m'a certainement influencée dans cette réflexion.

IT : La figure de Lincoln a-t-elle une signification particulière ?
MD : Pas vraiment. C'est simplement lui qui était sur les pièces d'un cent.

IT : Donc cela aurait fonctionné aussi avec l'image de la Reine, si vous aviez fait cette série avec des sous canadiens ?
MD : Avec la Reine, ce serait différent… le projet véhiculerait vraiment un message sur le colonialisme ou sur l'empire. Tandis qu'ici, je me suis vraiment intéressée à une compréhension psychanalytique de l'argent. Freud croyait que nous associons inconsciemment l'argent à des excréments. Or les pièces incrustées de saleté symbolisaient tout simplement cette idée. Selon lui, cela remonte à la petite enfance : les bébés qui retiennent leurs matières fécales ou les produisent pour leurs parents, comme un premier cadeau. Pensez à la façon dont le concept de saleté est utilisé dans le langage courant en association avec l'argent : « sale riche », « salement bien payé », « faire un dépôt » au sens de faire ses besoins, etc. Freud en a relevé de nombreux exemples. On associe souvent un caractère obstiné ou entêté à l'avarice, perçue comme de la rétention anale… C'est sur ce genre de chose que portait ma réflexion.

« Je me suis intéressée à une compréhension psychanalytique de l'argent. Freud croyait que nous associons inconsciemment l'argent à des excréments. Or les pièces incrustées de saleté symbolisaient tout simplement cette idée. »

IT : Le nombre 100 a-t-il une signification particulière ici ?
MD : Non, cela représentait simplement un dollar.

IT : Envisagez-vous d'autres séries ?
MD : Tout à fait ! Actuellement, je photographie une centaine de cents appartenant à la collection d'un autre artiste ; ensuite, j'en entamerai une nouvelle centaine issue de ma propre collection. On dirait que ces pièces crasseuses se multiplient. Ce n'est pas comme au Canada, où les pièces d'un sou ne sont plus fabriquées : ici, on en frappe encore. Certaines de celles que je photographie aujourd'hui datent des années 1950, mais j'en ai aussi beaucoup qui sont vraiment récentes et déjà complètement abîmées, au point que j'imagine des jeunes s'acharnant dessus dans des ateliers de métal. J'aime bien cette idée.

—

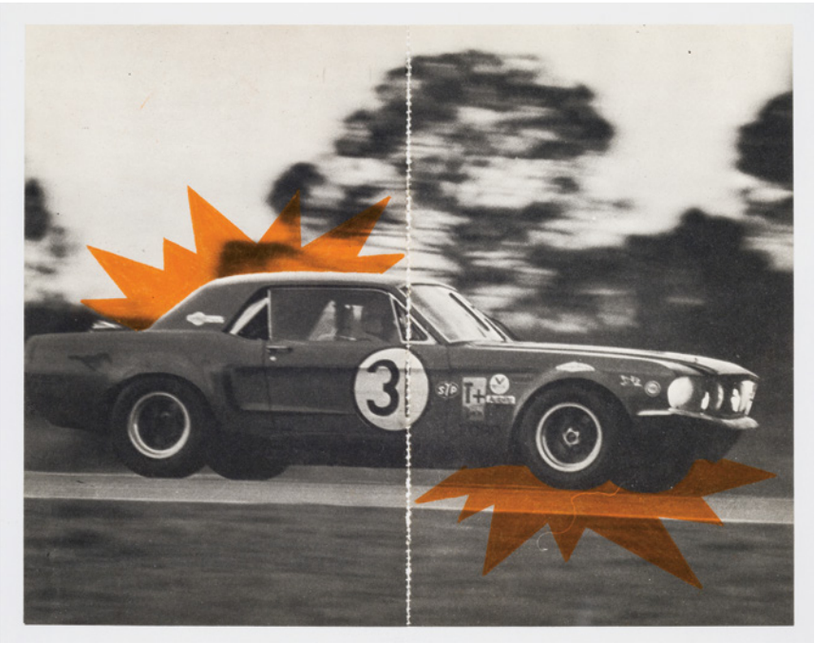
Collaboratrice de la revue Canadian Art *et rédactrice indépendante dans les domaines de l'art, du design et de la décoration,* ***Isa Tousignant*** *a fait ses premières armes à la tête de la section artistique d'un hebdomadaire alternatif, à l'époque où le journalisme culturel existait encore. Commissaire à l'occasion, elle a contribué à organiser divers happenings artistiques, dont l'occupation hostile d'un bureau de change par une douzaine d'artistes dissidents. Sa recherche postdoctorale sur les animaux dans l'art contemporain et les dynamiques inter-espèces en a fait une végétalienne convaincue. Elle vit et travaille à Montréal.*

—

PAGES 22 TO 31
from the series / de la série *Copperheads 101-200*, 2013
chromogenic prints, tape, postage, ink / épreuves chromogènes, ruban, timbres-poste, encre
61 × 46 cm

Moyra Davey (née en 1958 à Toronto) a élaboré au cours des trente dernières années une œuvre influente composée de photographies, d'écrits et de vidéos. Ses dernières expositions individuelles ont eu lieu au MUMOK (Vienne), à l'ICA (Philadelphie), au Camden Arts Centre (Londres), à Tate Liverpool, à la Presentation House Gallery (Vancouver), à Wilfried Lentz (Rotterdam) et à Murray Guy (New York). Parallèlement, elle a participé en 2012 à la Whitney Biennial et à la São Paulo Biennial. Son travail figure dans plusieurs collections renommées, dont celles du Museum of Modern Art à New York et de Tate Modern à Londres.





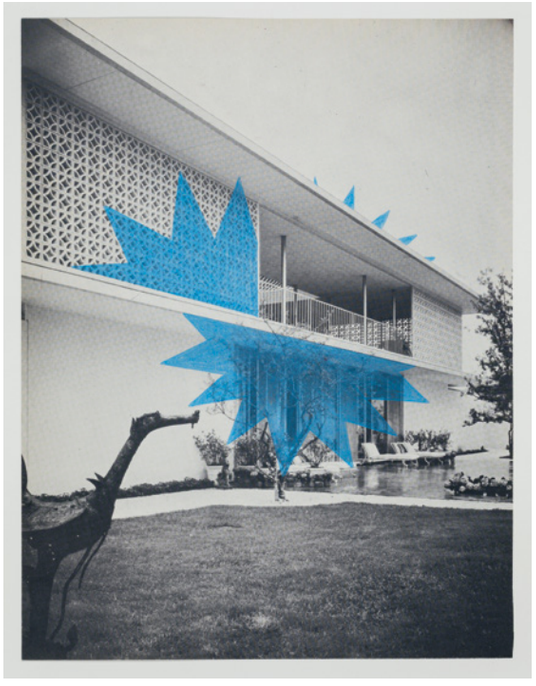
Marc-Antoine K. Phaneuf

Études préparatoires (dessins d’explosions)




THE MUSEUM OF MODERN ART
ART IN OUR TIME










Death of Jayne Mansfield


Viburnum tomentosum
P


CANADA
27
CCCP





Logique du débordement / Logic of Excess

CHARLES GUILBERT

Depuis 2012, Marc-Antoine K. Phaneuf travaille à une série d'œuvres intitulées *Études préparatoires (dessins d'explosions)*, qu'il a présentées dans des lieux et des contextes divers et nombreux[1]. Comme il l'a souvent fait auparavant, Phaneuf réactive un objet trouvé en l'inscrivant dans un système qui lui est propre. Il s'agit ici, tout simplement, de pages de livres présentant des photos sur lesquelles l'artiste dessine une forme étoilée.

Puisque Phaneuf, depuis le début de sa carrière, a choisi de prendre une position moqueuse, critique et parfois même cynique à l'égard de l'art et de son système, on hésite un instant à se prêter au jeu sérieux de l'interprétation critique. Comment ne pas écraser par les mots la désinvolture propre à son art ? Et pourquoi s'échiner à chercher dans ces images un sens qui, on le sait, finira immanquablement par s'abîmer dans l'absurde ? Peut-être justement pour vivre cet engouffrement.

En suivant de près l'artiste dans ses avancées (qui, par leur aspect systématique et répétitif, peuvent rappeler celles de Sisyphe), on voit qu'il problématise l'art plus finement qu'on ne le croyait au premier regard, faisant du refus de résoudre la question du sens une source de création. Le titre « Études préparatoires », d'ailleurs, doit être entendu à plusieurs niveaux : c'est autant un aveu d'humilité (tout ceci reste inachevé) qu'une promesse mégalomaniaque (tant de préparation ne peut que mener à une œuvre grandiose !). Ironique, le titre n'en souligne pas moins deux dimensions importantes du travail de Phaneuf : le questionnement sur le travail de l'artiste et la réflexion sur le temps.

Formé en histoire de l'art (et non en art), Phaneuf joue sans cesse sur la frontière entre engagement et distance, art et non-art, tableau et document, œuvre et facétie. Transformant la méthode propre à son champ d'études (inventaires, listes, classements) en une stratégie de création, il fait du monde réel une analyse esthétique pour en montrer les motifs obsédants. Son approche, foncièrement documentaire, vient remettre en question l'idée traditionnelle de l'investissement subjectif de l'artiste. Pour *Champ de lys*, par

Since 2012, Marc-Antoine K. Phaneuf has been working on a series of artworks titled *Études préparatoires (dessins d'explosions)*, which he has presented in various venues and contexts.[1] As he has often done in the past, Phaneuf revives found objects by inscribing them in a system of his own making. In this case, it is, quite simply, pages of books presenting photographs on which he has drawn a star-like shape.

Since the beginning of his career, Phaneuf has taken a sarcastic, critical, and sometimes even cynical position with regard to art and the art system, and so we might hesitate for a moment before undertaking a serious critical interpretation of his work. How can we avoid crushing with words the offhandedness of his art? And why should we wear ourselves out seeking in these images a meaning that, we know, will unfailingly end up sinking into absurdity? Perhaps, precisely, to experience this stepping into the breach.

When we closely examine the artist's progress (progress that, in its systematic and repetitive aspect, may remind us of Sisyphus's), we see that he problematizes art more carefully than might be obvious at first glance, by making his refusal to resolve the question of meaning a source of creativity. The title "Études préparatoires" (Preparatory Studies), in fact, must be understood on several levels: it is as much an admission of humility (so much remains uncompleted) as a megalomaniacal promise (so much preparation could lead only to a grandiose artwork!). Although ironic, the title nevertheless underlines two important dimensions of Phaneuf's work: a questioning of what the artist does and a reflection on time.

With an education in art history (and not art), Phaneuf constantly plays on the edge between engagement and distance, art and non-art, painting and document, artwork and prank. Transforming the method that belongs to his field of study (inventories, lists, categorizations) into a creative strategy, he performs an aesthetic analysis of the real world to show its obsessive motifs. His approach, essentially documentary, challenges the traditional idea of the artist's subjective investment. For *Champ de lys*, for example, he brought together in a store window a group of objects featuring the Quebec flag







exemple, il a réuni dans une vitrine de magasin une foule d'objets où figure le drapeau du Québec (drapeaux, tasses, assiettes, porte-clés, cravates, ouvre-bouteilles…), limitant son rôle de créateur à ceux de collecteur et d'ordonnateur.

Avec *Études préparatoires*, un glissement s'opère. Le motif récurrent, bien qu'inspiré de ces dessins d'explosions qu'on retrouve dans les bandes dessinées de superhéros, ne se trouve pas déjà dans l'objet trouvé. C'est l'artiste qui le produit et le reproduit d'une photo à l'autre. Il devient en quelque sorte une signature qui permet de rassembler en une même vaste série des images hétérogènes – ayant tout de même comme points communs d'être en noir et blanc et d'être tirées de livres qui datent, pour ne pas dire désuets. Cette fois, le système est induit et non déduit. L'artiste improvise, s'engage, fait sa marque.

L'éclat coloré peut d'ailleurs être vu comme un commentaire sur le travail d'artiste même. Il évoque d'abord les idées de *rupture* et de *surprise* qui, depuis la modernité, sont devenues un impératif. L'injonction de faire émerger de l'inattendu, quitte à ce que cela finisse en éclat de rire, nul ne peut plus y échapper. Phaneuf la reprend ici de façon tautologique : dans son œuvre, la surprise est l'image même d'une surprise.

La forme étoilée renvoie aussi à la création comme désir d'expansion, aspect exploité par Phaneuf dans la plupart de ses œuvres. L'éclatement, l'étalement, la profusion et la

Phaneuf joue sans cesse sur la frontière entre engagement et distance, art et non-art, tableau et document, œuvre et facétie.

rutilance sont pour lui des sujets et des formes privilégiés. Dans ses livres (Phaneuf est aussi écrivain) comme dans ses installations, tout fonctionne par accumulation. Des centaines de portraits éclair se succèdent dans son recueil *Fashionably Tales*, tandis que *Téléthons de la Grande Surface* est essentiellement constitué de listes (« Le diagnostic : Le cancer, la fibrose kystique, le sida, des campagnes de sensibilisation, General Idea, Group Material, une dystrophie, les Cheerios en plaques, des Weetabix, le rhume, la grippe, la toux, la coqueluche de l'école[2] […] »).

Le motif de l'éclatement renvoie à cette activité proliférante qu'est devenu l'art. Emplir des espaces physiques, emplir des pages et, ultimement, emplir la tête de lecteurs et de spectateurs, voilà la fonction de l'artiste d'aujourd'hui (dont l'intérêt s'est déplacé de l'intériorité vers une extériorité radicale). Le nombre extravagant de projets que Phaneuf a menés au fil des cinq dernières années (une trentaine !), la multiplication des rôles qu'il joue (artiste, écrivain, commissaire, acteur, critique) et son intérêt pour les projets hors les murs sont autant d'indices de son exubérance. La technique du *all-over*, il l'applique bien au-delà du tableau, mimant en outre l'envahissement qu'induit le capitalisme (industrialisation, reproduction, vedettariat, hypermédiatisation, bombardement des nouvelles technologies).

Dans *Études préparatoires*, les étoiles colorées apparaissent souvent dans des images présentant des figures héroïques masculines : un politicien (Pierre Elliott Trudeau), des joueurs de hockey, des coureurs automobiles, des conquérants de l'espace… En auréolant ces figures stéréotypées, l'artiste témoigne d'une curiosité certaine pour ces hommes qui déploient leur énergie dans le but de frapper l'imaginaire de leurs contemporains. En forçant la note, on peut même voir dans

(flags, cups, plates, keychains, ties, bottle openers, and so on), limiting his creative role to that of collector and organizer.

With *Études préparatoires*, a shift occurs. The recurrent motif, though inspired by the drawings of explosions found in superhero comic books, does not already exist in the found object. It is the artist who produces and reproduces it from one photograph to the next. It becomes a sort of signature that allows him to gather into one vast series heterogeneous images – although they have in common being black and white and drawn from books are dated, if not out of print. This time, the system is induced and not deduced. The artist improvises, becomes involved, makes his mark.

The colourful explosion may also be seen as a comment on the artist's own work. First, he evokes the ideas of *rupture* and *surprise*, which, since the advent of modernity, have become an imperative. The injunction to bring out the unexpected is no longer avoidable, even if it means a burst of laughter. Here, Phaneuf uses it tautologically: in his work, the surprise is the very image of a surprise.

The star shape also refers to creation as desire for expansion, an aspect exploited by Phaneuf in most of his works. Explosion, sprawl, profusion, and sparkling are among his favourite subjects and forms. In his books (Phaneuf is also a writer) and installations, accumulation is his method. Hundreds of snapshots succeed each other in his book of poetry *Fashionably Tales*, whereas *Téléthons de la Grande Surface* is composed essentially of lists ("Le diagnostic: Le cancer, la fibrose kystique, le sida, des campagnes de sensibilisation, General Idea, Group Material, une dystrophie, les Cheerios en plaques, des Weetabix, le rhume, la grippe, la toux, la coqueluche de l'école . . ."[2]).

The explosion motif refers to art as the proliferating activity that it now is. Filling physical spaces, filling pages, and, ultimately filling the heads of readers and spectators – that is the function of today's artist (whose interest has shifted from interiority to radical exteriority). The extravagant number of projects that Phaneuf has produced over the last five years (thirty!), the multiple roles that he plays (artist, author, curator, actor, critic), and his interest in projects beyond walls are all indications of his exuberance. He applies the "all-over" technique well beyond paintings – mimicking, among other things, the invasion induced by capitalism (industrialization, reproduction, the star system, media hyper-coverage, bombardment of new technologies).

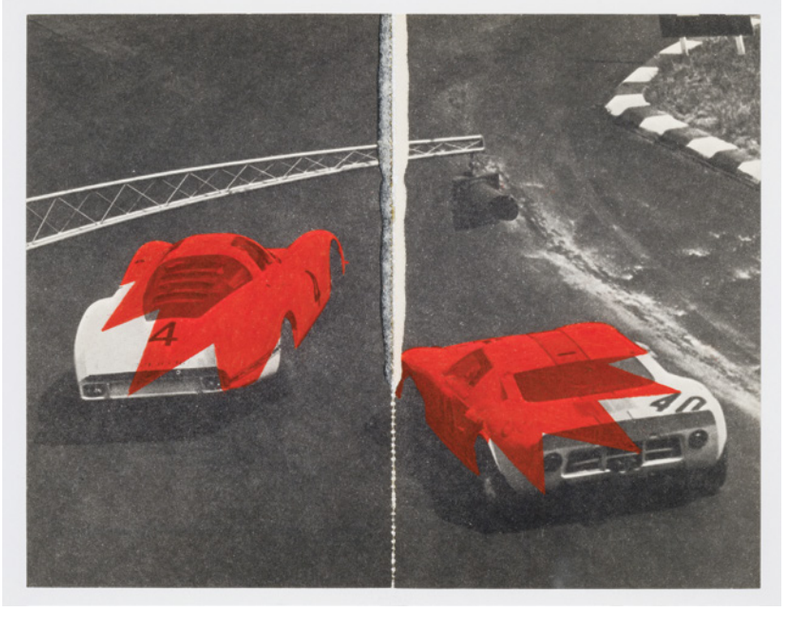
In *Études préparatoires*, the coloured stars often appear in images presenting heroic male figures, such as a politician (Pierre Elliott Trudeau), hockey players, car racers, and conquerors of space. By enhaloing these stereotyped figures, the artist admits to a certain curiosity about these men whose goal in deploying their energy is to fire up the imagination of their contemporaries. If we were to force the issue, we might even see an extension of this interest in virile strength in the photographs of monumental architectural structures that the artist has chosen to highlight.

If Phaneuf had held to these categories of images, he would have limited the meaning and scope of his work and would not have reached the end point of his logic of excess. By integrating the explosion motif into images of foliage, Florida beaches, and Quebec winter landscapes, he explodes the system that he himself instituted. The spectator is thus led to experience the absurd. "The work of art," wrote Camus, "is born of the intelligence's refusal to reason the concrete. It marks the triumph of the carnal. It is lucid thought that provokes it, but in that very act that thought repudiates. It will

Marc-Antoine K. Phaneuf est artiste et auteur. Depuis 2006, son travail a été présenté dans plusieurs centres d'artistes autogérés, galeries et musées du Québec, dont le Centre Clark, VU PHOTO, articule, le Musée régional de Rimouski, la Galerie Leonard et Bina Ellen, la galerie antoine ertaskiran et Optica. Il a publié trois livres de poésie aux éditions Le Quartanier, dont *Cavalcade en cyclorama* (2013), écrit lors d'une performance d'écriture de huit jours. En 2015, il a présenté la première version de *Fins périples dans les vaisseaux du manège global*, un spectacle littéraire alliant photographie et poésie. Il vit et travaille à Montréal.




A Ostrya carpinifolia (fleurs mâles) 5




87

les photos d'architectures monumentales que l'artiste choisit d'enluminer une extension de cet intérêt pour la force virile.

Si l'artiste s'en était tenu à ces catégories d'images, il aurait limité le sens et la portée de son œuvre et ne serait pas allé jusqu'au bout de la logique du débordement qui est la sienne. En intégrant le motif de l'explosion dans des images de plantes vertes, de plages floridiennes et de paysages d'hiver québécois, il fait éclater le système qu'il a lui-même mis en place. Le spectateur est ainsi conduit à faire l'expérience de l'absurde. « L'œuvre d'art, dit Camus, naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. Elle marque le triomphe du charnel. C'est la pensée lucide qui la provoque, mais dans cet acte même elle renonce. Elle ne cédera pas à la tentation de surajouter au décrit un sens plus profond qu'elle sait illégitime. L'œuvre d'art incarne un drame de l'intelligence[3] [...] Incapable d'établir des liens logiques, le spectateur est placé devant un choix : ou il se détourne de cette œuvre absurde pour en trouver une autre, plus réconfortante, ou il suit l'artiste jusque dans ce débordement qui l'oblige à prendre pleinement conscience de la « confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde[4] ».

Le fait que Phaneuf, généralement critique de cette authenticité tant recherchée en art, s'investisse physiquement dans le dessin (on sent la présence de sa main) peut être vu comme une invitation à le suivre. En scrutant chacune des images, on voit les choix distinctifs qu'il opère : révéler des contours, magnifier un mouvement, souligner une jonction, masquer un élément, créer une transparence.

Dans cet abandon au plaisir de la composition, Phaneuf esquisse une poétique de l'espace qu'on ne peut dissocier d'une poétique du temps. Car une explosion, c'est aussi une marque temporelle forte. En induisant de la soudaineté dans des pages qui témoignent du passé, l'artiste crée des sortes d'anti-vanités où s'exprime un refus radical de l'oubli et de la mort. Sa façon de réunir dans une même série des événements majeurs (une conquête spatiale), des événements marquants (des écrasements d'avion), des événements mineurs (une bataille de joueurs de hockey) et des non-événements (une image de forêt) crée une dilatation du temps au-delà des hiérarchies habituelles en histoire. Ce temps éclatant n'a rien à voir avec l'éternité et l'espérance. C'est plutôt celui d'un amour féroce du réel et d'un refus de la perte, même de ce qui paraît totalement sans valeur. Dans cette alliance au temps et aux agitations du monde, dans cette prise en compte de la mesure humaine, dans cet embrassement de l'espace, dans cette inlassable et studieuse préparation, Phaneuf témoigne d'une sensibilité remarquable à l'absurdité de nos vies, d'artistes ou non.

—

Charles Guilbert *écrit de la prose, de la poésie, un journal, des critiques. Il dessine, chante, fait des vidéos. Ses œuvres ont été présentées dans divers pays, notamment en France, au Luxembourg, au Mexique et au Japon. Au Québec, il a entre autres participé à la Biennale de Montréal (1998) et à la Manif d'art (2005). À l'automne 2014, il présentait des encres et une courte vidéo à la Galerie B-312 à Montréal.*

—

1 Elles ont été présentées à l'occasion de quatre expositions de groupe (*Anarchitectures*, VU PHOTO, 2012 ; *Projet HoMa*, Maison de la culture Maisonneuve, 2013 ; *Playlist*, galerie antoine ertaskiran, 2014 ; *Les écritures*, Les Impatients, 2014) et d'une exposition individuelle (*Études préparatoires. Dessins d'explosions 2012-2015*, Optica, 2015). **2** Marc-Antoine K. Phaneuf, *Téléthons de la Grande Surface*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 30. **3** Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio », p. 134. **3** *Ibid.*, p. 46.

—

not yield to the temptation of adding to what is described a deeper meaning that it knows to be illegitimate. The work of art embodies a drama of the intelligence."[3] Incapable of establishing logical connections, spectators must make a choice: either they turn away from this absurd artwork to find another, more comfortable one, or they follow the artist into this excess that requires them to become fully aware of the "confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world."[4]

The fact that Phaneuf, generally critical of the authenticity so sought after in art, physically invests himself in the drawing (we sense the presence of his hand) may be seen as an invitation to follow him. As we look closely at each image, we see the distinctive choices that he has made: revealing contours, magnifying a movement, underlining a junction, masking an element, creating a transparency.

In this abandonment to the pleasure of composition, Phaneuf sketches a poetics of space that cannot be dissociated from a poetics of time. For an explosion is also a strong temporal mark. In inducing suddenness in pages that are about the past, the artist creates sorts of anti-vanities in which a radical rejection of oblivion and death is expressed. His way of reuniting in a single series major events (conquest of space), notable events (plane crashes), minor events (hockey fights), and non-events (a forest) creates a dilation of time beyond the hierarchies habitual in history. This exploding time has nothing to do with eternity and expectation. It is, rather, one of a ferocious love of the real and a rejection of loss, even of what seems to have absolutely no value. In this alliance with time and with agitations of the world, in this taking account of the human measure, in this embrace of space, in this tireless and studious preparation, Phaneuf evidences a remarkable sensitivity to the absurdity of our lives, whether we are artists or not. *Translated by Käthe Roth*

> [W]hy should we wear ourselves out seeking in these images a meaning that, we know, will unfailingly end up sinking into absurdity? Perhaps, precisely, to experience this stepping into the breach.

—

Charles Guilbert *writes prose, poetry, a journal, and critiques. He draws, sings, and makes videos. His works have been presented in France, Luxembourg, Mexico, Japan, and other countries. His work has been included, among other events, at the Biennale de Montréal (1998) and the Manif d'art (2005). In the fall of 2014, he presented ink drawings and a short video at Galerie B-312 in Montreal.*

—

1 They were presented in four group exhibitions (*Anarchitectures*, VU PHOTO, 2012; *Projet HoMa*, Maison de la culture Maisonneuve, 2013; *Playlist*, galerie antoine ertaskiran, 2014; *Les écritures*, Les Impatients, 2014) and one solo exhibition (*Études préparatoires. Dessins d'explosions 2012-2015*, Optica, 2015). **2** Marc-Antoine K. Phaneuf, *Téléthons de la Grande Surface* (Montreal: Le Quartanier, 2008), 30. **3** Albert Camus, "The Myth of Sisyphus," in *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O'Brien (New York: Vintage International, 1991), 97. **4** Ibid., 28.

—

Marc-Antoine K. Phaneuf is an artist and author. Since 2006, his work has been presented in a number of artist-run centres, galleries, and museums in Quebec, including the Centre Clark, VU PHOTO, articule, the Musée régional de Rimouski, the Leonard and Bina Ellen Gallery, galerie antoine ertaskiran, and Optica. He has published three books of poetry with Éditions Le Quartanier, including *Cavalcade en cyclorama* (2013), written during an eight-day writing performance. In 2015, he presented the first version of *Fins périples dans les vaisseaux du manège global*, a literary show combining photography and poetry. He lives and works in Montreal.







PAGES 32 À 35, 37, 39, 41
de la série / from the series *Études préparatoires*, 2012-2015
crayon de couleur sur pages de livres / coloured pencil on book pages
photo: Guy L'Heureux
formats variés / various formats
collection de l'artiste et diverses collections privées / collection of the artist and various private collections



Walking With Our Sisters
Marchons avec nos soeurs

September 25 septembre – October 16 octobre 2015

Presented in partnership with Gallery 101 / Présenté en partenariat avec la Galerie 101

WALKING WITH OUR SISTERS

@WWOSOttawa

wwosottawa

www.walkingwithoursisters.ca

---

cuag Carleton University Art Gallery

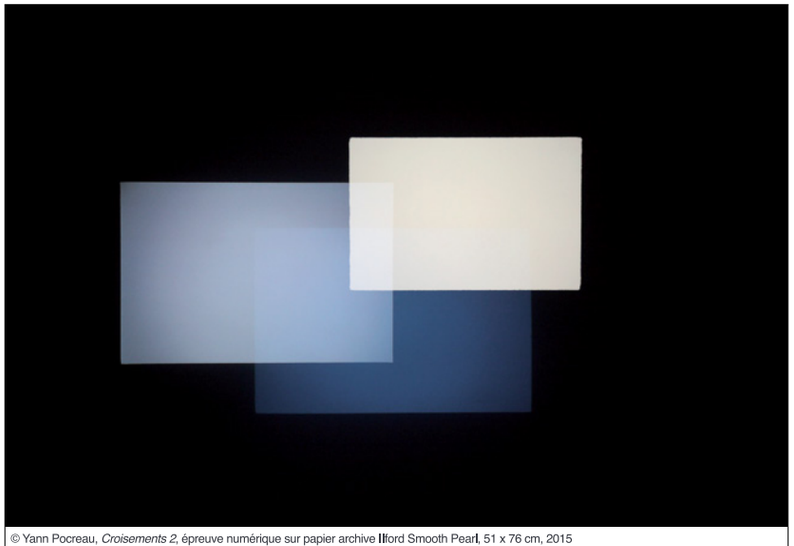
1125 Colonel By Drive
Ottawa, Ontario
(613) 520-2120
cuag.carleton.ca

CUAG is funded by / CUAG est financée par :

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

Vamps by Jaime Koebel; Photo by Christi Belcourt / Hauts de mocassins de Jaime Koebel ; Photo de Christi Belcourt

---



© Yann Pocreau, *Croisements 2*, épreuve numérique sur papier archive Ilford Smooth Pearl, 51 x 76 cm, 2015

ORANGE - 5e édition

Les Viscéraux
Une esthétique de l'appétence

Commissaire exposition : Céline Mayrand

Commissaire art performance en résidence : Sylvie Tourangeau

12.09.2015 - 25.10.2015
Inauguration 19.09.2015

Yann Pocreau

Sur les lieux

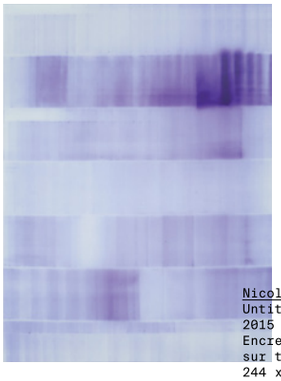
Commissaire : Manon Tourigny

07.11.2015 - 24.01.2016

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

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

OPTICA
CENTRE
D'ART
CONTEM-
PORAIN



Nicolas Lachance
Untitled III
2015
Encre à papier carbone sur toile
244 x 183 cm

Photo:
Richard Max-Tremblay

Automne
2015

10 septembre au
17 octobre
Le Mois de la Photo à Montréal
Simon Menner (Berlin)
Roy Arden (Vancouver)

Octobre
Viva! Art Action
Projet satellite
Kim Waldron
Chris Lloyd

14 novembre au
19 décembre
Nicolas Lachance
Martin Leduc

Nouveauté
Publication
Edith Brunette / Gaëlle Choisne : résidence de recherche jeune création, no 4, 2015, coédition art3, OPTICA

5445, avenue de Gaspé #106
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca

Rhône-Alpes art 3 Québec Montréal ViVA!



ÁLVARO SIZA

CONFÉRENCE

24.09.2015, 18h

en conjonction avec l'exposition

COIN, ÎLOT, QUARTIER, VILLES.
ÁLVARO SIZA À BERLIN ET À LA HAYE

24.09.2015 – 07.02.2016

CCA

Centre Canadien d'Architecture | Canadian Centre for Architecture
1920, rue Baile, Montréal 514 939 7026

cca.qc.ca #sizacca

Le CCA tient à remercier de leur appui généreux le ministère de la Culture et des Communications, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal.

Image : Álvaro Siza, 26 avril, 2012. Photo © CCA



GALERIE FOFA GALLERY

NIKHIL CHOPRA: *La perle noire*
Curator / Commissaire: Renée Baert

AANCHAL MALHOTRA:
Remnants of a Separation

YOSHIMI LEE: *La femme maison*

September 8 to October 23, 2015
8 septembre au 23 octobre 2015

Galerie FOFA Gallery
1515, rue St-Catherine Ouest, Montréal
concordia.ca/fofa

Université Concordia University | Faculty of Fine Arts | FOFA Gallery

CARGO PRODUCTIONS

Canada Council for the Arts | Conseil des arts du Canada

Conseil des arts et des lettres Québec

Image: Nikhil Chopra, Inside Out, Galeria Continua, San Gimignano, April 2012.
Costume by/par: Sabione Pfisterer Photo by/par: Shivani Gupta

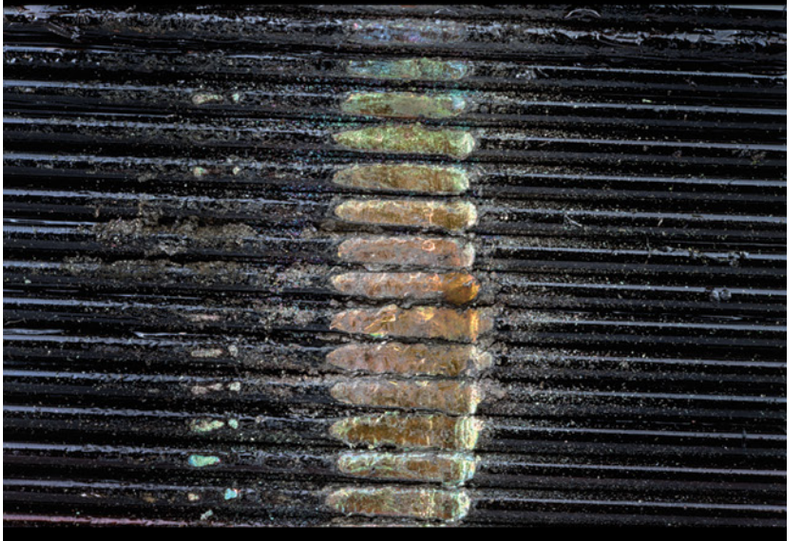
dc3 presents

GARY JAMES JOYNES

FALL 2015

BROKEN SOUND

ART TORONTO | October 23-26



OUROBOROS

NUIT BLANCHE EDMONTON | September 26



dc3 art projects

10567 - 111 Street | Edmonton, AB, Canada
www.dc3artprojects.com | 587-520-5992

26 SEPT – 20 DEC

CELIA PERRIN SIDAROUS
interiors, other chambers

CHARLOTTE MOTH
living images



esker
FOUNDATION

www.eskerfoundation.com

Celia Perrin Sidarous, *Folding fan, hands, Venus, geode and hairstyle*, 2015, (detail).
Image courtesy of the artist and Parisian Laundry, Montreal.

le Cabinet

EN RÉSIDENCE
CET AUTOMNE

LAURÉATE DU PRIX DE LA RELÈVE EN PHOTOGRAPHIE DE MONTRÉAL



MEGAN MOORE

PROGRAMME : TRANSFORMATION DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE



LÉNA MILL-REUILLARD



CAROLINE MAUXION

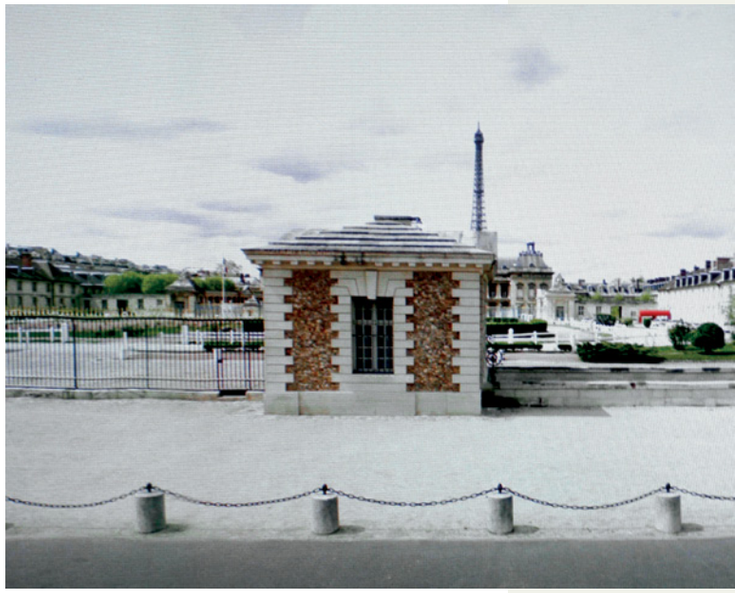
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Québec
Une réalisation de :
- Ministère de l'emploi et de la solidarité sociale
-Conseil des arts et des lettres

IMPRIMER • CRÉER • PARTAGER
www.cabinetphoto.org



Jon Rafman
***Sycamore Drive, Willowgreen, Kilrush, Co. Clare, Ireland*, 2010**
de la série / from the series *9-Eyes* (en cours / in progress)
impression pigment archive / archival pigment print
permission de / courtesy of galerie antoine ertaskiran, Montréal



Michael Wolf
de la série / from the series *Eiffel Tower Street View*, 2010
impression pigmentaire / pigment print

BEAM ME UP, SCOTTY!

Les photographies téléportées de Google Street View

SYLVAIN CAMPEAU

Il y a quelques années maintenant que les artistes ont découvert l'usage artistique et critique qu'ils pouvaient faire de Google Street View. Le cas le plus connu est sans doute celui de Jon Rafman, qui poursuit, inexorablement serais-je tenté de dire, son projet 9-*eyes*[1] pour lequel il pille sans vergogne la banque d'images disponible sur Internet. Cette dernière rassemble les images prises au moyen des caméras directionnelles qu'on retrouve sur les voitures de Google Street View (GSV), qui parcourent les routes de divers pays en prenant des photos à intervalles réguliers. Mais Rafman n'est pas le seul à avoir su tirer parti de l'existence de ce dispositif. L'artiste française Caroline Delieutraz, l'Allemand Michael Wolf, les Américains Doug Rickard et Aaron Hobson, le Belge Mishka Henner sont au nombre de ceux et celles qui ont aussi trouvé intéressant d'exploiter les possibilités offertes par Google Street View.

Le mode opératoire de la photographie est bien connu. Il a été l'occasion de bien des explorations artistiques. L'acte de photographier est le résultat d'une coprésence de l'objet vu et de la photographie. Il est reproduction d'un étant du monde, il témoigne d'une saisie en temps réel. C'est évidemment ce premier aspect que vient perturber le fait de recourir au dispositif de délégation que permet Internet dans ce cas bien précis. Ce qui a été saisi était déjà médié, si bien qu'à cet égard il est clair que le Web est

The Photographs Teleported from Google Street View

It has been a few years now since artists discovered that they could put Google Street View to artistic and critical use. The best-known case is no doubt Jon Rafman, who is pursuing – inexorably, I might be tempted to say – his 9-*eyes* project,[1] for which he shamelessly pillages the Internet image bank that contains pictures taken by directional cameras affixed to Google Street View (GSV) cars travelling the roads of various countries and taking photographs at regular intervals. But Rafman isn't the only one who has taken advantage of the existence of this apparatus. Caroline Delieutraz (from France), Michael Wolf (from Germany), Doug Rickard and Aaron Hobson (from the United States), and Mishka Henner (from Belgium) are among the artists who have taken an interest in exploiting the possibilities offered by GSV.

The operating mode of photography is well known. It has provided the fodder for many artistic explorations. The act of photographing is the result of a co-presence of the object seen and the



Doug Rickard
#29.942566, New Orleans, LA (2007)
de la série / from the series *A New American Picture*, 2009
impression pigmentaire archive / archival pigment print
permission de / courtesy of Yossi Milo Gallery, New York



Mishka Henner
Cascine Risaia e Barraccone, Piedmont, Italy
de la série / from the series *No Man's Land*, 2011
impression pigmentaire archive / archival pigment print
51 x 61 cm, permission de / courtesy of Bruce Silverstein Gallery, New York

le lieu d'une sorte d'extension prothétique de la photographie. Il la porte plus loin et il interroge, de ce fait, comment peut être aujourd'hui effectuée toute expérience du monde. Le Web amène littéralement la photographie à la rencontre de GSV. Mais peut-on dire qu'il ne reste plus grand-chose de celle-ci tant l'automatisation que permet l'ordinateur rend inutile tout réel appareil photographique ? Certes, il reste bien un appareillage virtuel qui emprunte ses caractéristiques au médium, mais tout se passe un peu comme si l'appareil numérique qu'est l'ordinateur avait avalé la photographie tant il en est venu à se substituer, en s'en inspirant, au mécanisme de saisie. La photographie est devenue un acte virtuel, relayé et exécuté à travers le code binaire cybernétique. Mais, ce faisant, elle a conforté son caractère d'acte. À travers les prothèses qui amènent l'internaute-artiste à constituer son œuvre, la saisie, le découpage opèrent toujours. La prise de vue est désormais tout ce qui semble rester, tout ce qu'il y a encore de plus opérant de ce que la photographie a légué à la cybernétique.

C'est un peu comme si la photographie était devenue le fantôme dans la machine, vaguement spectrale et toujours agissante, mais en décalage, tel un processus oublié dont on aurait conservé la marche à suivre. Comme si c'était à la fois grâce à elle et sans elle qu'Internet et GSV se sont associés dans cette opération de documentation systématique autorégulée par leurs soins.

C'est à tout cela que s'alimente le travail artistique de Jon Rafman. C'est depuis sa position, recluse derrière l'écran, que grâce à l'ordinateur l'opération de saisie a déjà été effectuée et que l'image parvient jusqu'à nous. Images vaguement anonymes, *créées* par un opérateur immobile. À l'apparente banalité des images vient s'imposer la commodité (j'allais écrire, la paresse !) de l'opération puisque chacun d'entre nous aurait pu être cet artiste de la saisie. Cette position, nous la connaissons ; cette image aurait pu apparaître sur notre écran. Nous sommes tous à une touche de pouvoir rejoindre Google Maps et Google Street View. Nous sommes tous,

photographer. As the reproduction of a state of being of the world, it testifies to a capture in real time. It is obviously this essential aspect that is disrupted by taking recourse to the apparatus of delegation that the Internet allows in this particular case. That which has been captured was already mediated, so much so that in this respect the Web is clearly a sort of prosthetic extension of photography – an extension that challenges how any experience of the world can be had today. The Web literally brings photography and GSV together. But can we say that there's not much left of photography, as the automation made possible by the computer renders any real camera pointless? Of course, there does remain a virtual machinery that borrows its characteristics from the medium, but everything happens a bit as if the digital camera that is the computer has swallowed up photography so completely that it has come to replace, by taking inspiration from, the capture mechanism. Photography has become a virtual act, relayed and executed through cybernetic binary code. But in doing this, it has reinforced its nature as act. Through the prostheses that the Web user–artist uses to compose his or her work, capture and découpage still work. The shot is now all that seems to remain, all that is still operative, in that which photography has bequeathed to cybernetics.

It's a bit as if photography has become the ghost in the machine, vaguely spectral and always active, but with a time lag, like a forgotten process for which the steps to follow have been preserved. It is as if, both due to it and without it, the Internet and GSV have become partners in the systematic, self-regulated systematic documentation that they perform.

All of this feeds into Rafman's work. It is from his position, cloistered at his screen, that the capture operation has already been performed by computer and the image comes to us – vaguely anonymous images, "created" by an immobile operator. Onto the apparent banality of the images is superimposed the convenience (I almost wrote, the laziness!) of the operation, as any of us could

potentiellement, cet opérateur, ce photographe à qui il n'a pas fallu grand-chose pour saisir cette image ; à qui il n'a même pas fallu être photographe. D'ailleurs, on l'a dit, la photographie a été avalée, l'ordre cybernétique s'est approprié une grande part de son modèle opératoire.

Mais c'est justement ce qui est fascinant dans cette entreprise. À la coprésence effective du photographe et de la scène qu'il croque, à ce contact effectif que permet de reproduire la photosensibilité de matières chimiques, *9-Eyes* a préféré le survol lointain, la vision globale d'Internet, autorisée par son système infini de relais. À ce phénomène d'appropriation/disparition/survivance de la photographie complétée par l'ordinateur s'ajoute la téléportation infinie du regard que permettent Internet et GSV. Pour l'artiste, il ne reste plus qu'à y aller d'une vigie longue et patiente, d'une navigation appliquée pour surprendre la scène méritant d'être retenue et conservée, devenue, par cette sélection et cette mise sur papier, œuvre singulière. Car on ne peut regarder les images de Jon Rafman sans penser à ces opérations grâce auxquelles cette image l'est devenue. Comment elle est advenue alors qu'elle était déjà existante, présence latente dans le stock d'une navigation infinie et de captations répétées mais demeurées inertes.

Michael Wolf travaille de façon différente. Comme il est facile de le constater à leur rendu visuel, ses images sont photographiées à même l'écran de son ordinateur. Loin d'être des scènes aussi complètes que celles de Rafman, qui privilégie un plan plus large, celles de Wolf offrent des plans plus serrés, dans des vues légèrement surplombantes qui portent l'empreinte du dispositif ambulatoire de GSV. Elles montrent des passants, en plan moyen ou même en plan buste, dont l'identité est protégée par le brouillage du visage. Cette manière de faire lui a été inspirée par son déménagement de Hong Kong, où il s'était signalé par des photos de constructions architecturales prises dans cette ville en constant développement, à Paris où il ne pouvait espérer trouver semblables bouleversements urbanistiques. Il lui fallait une approche différente, qu'il a trouvée avec GSV.

Wolf ne se gêne pas pour retoucher ses images. Des gens se chevauchent parfois et occupent l'espace dans des proportions et

have been this artist of the capture. We know this position; this image might have appeared on our screen. We are all a keystroke away from accessing Google Maps and Google Street View. We are all, potentially, this operator, this photographer who didn't have to do much to capture this image – for which he didn't even have to be a photographer. In fact, as I've said, photography has been swallowed up, the cybernetic order has appropriated a large part of its operative model.

But this is exactly what is fascinating in this undertaking. To the actual co-presence of the photographer and the scene that he depicts, to the actual contact that the photosensitivity of chemical materials makes it possible to reproduce, *9-Eyes* has preferred the distant overview, the global vision of the Internet, authorized and made possible by its system of infinite relays. To this phenomenon of appropriation/disappearance/survival of computer-assisted photography is added the infinite teleportation of the gaze enabled by the Internet and GSV. For the artist, all that is left is to undertake a long and patient surveillance, an applied navigation, in order to come upon the scene worth retaining and conserving – which becomes, through this selection and printing out on paper, a singular artwork. For one cannot look at Rafman's images without thinking of the operations through which this image has become that artwork, how this has occurred given that it already existed, a presence latent in the mass of infinite navigation and repeated, yet inert, captures.

Michael Wolf works differently. As is easily observed from their visual rendering, his images are photographed from the screen of his computer. Far from being scenes as complete as those by Rafman, who privileges a wider shot, Wolf offer tighter framings, in slightly high-angle views that bear the imprint of the GSV ambulatory mechanism. They show passers-by, in medium or half-length shots, whose identity is protected by facial blurring. This way of doing things was inspired by his move to Hong Kong, where he was known for his photographs of architectural structures taken in this city under constant construction. In Paris, where he could not hope to find similar urban-development upheavals, he needed a different approach, which he found with GSV.





Jon Rafman
***Strada Olanelor – Strada Steaua Rosie, Bucharest, România*, 2010 ; *26 Hrebendova, Kosice, Slovakia*, 2013**
de la série / from the series *9-Eyes* (en cours / in progress), impressions pigmentaires archive / archival pigment prints
permission de / courtesy of galerie antoine ertaskiran, Montréal

des relations d'échelles qui sont aux limites de la vraisemblance. Certains clichés évoquent l'image volée, prise en catimini depuis une position en surplomb occupée par un *sniper* d'images. Pour finir, ajoutons que les fameuses flèches de navigation virtuelle, les lignes blanches donnant les directions, les noms de rues, les localisateurs rouges en forme de gouttes inversées, parfois même le pointeur, apparaissent, proposant des itinéraires qui ne peuvent être suivis. C'est donc une sorte de *street photography* rehaussée qui est ici l'objet de l'investigation photographique, mâtinée de prises inspirées de l'esthétique de l'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson. Mais il en va comme si ces rues sont maintenant de peu d'intérêt. Le maître français cherchait la prise qui donnerait une vue sur une sorte d'événement inédit, provoqué par une rencontre

> À la coprésence effective du photographe et de la scène qu'il croque, à ce contact effectif que permet de reproduire la photosensibilité de matières chimiques, *9-Eyes* a préféré le survol lointain, la vision globale d'Internet, autorisée par son système infini de relais.

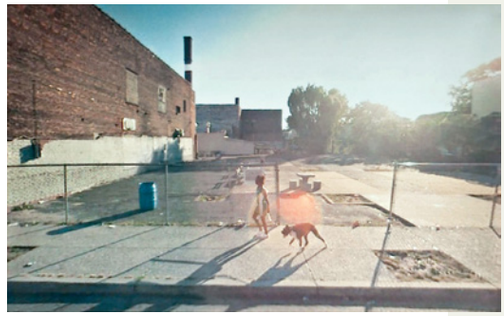
fortuite dans le temps et l'espace. Mais, aujourd'hui, tout peut être vu et saisi et par tout le monde ; les êtres et les choses ont pris une sorte de patine produite par l'usure des regards portés sur eux. Rien n'est plus efficace, pour s'en convaincre, que de regarder les images de la série *Eiffel Tower*, où celle-ci apparaît en arrière-plan lointain, rendue invisible par la banalité de l'avant-plan.

Doug Rickard a choisi, quant à lui, de dépouiller ses images de tout indice pouvant en dévoiler la source d'emprunt. Son œil est plus affûté dans la série *A New American Picture* alors qu'il scrute étroitement les régions, villes et lieux davantage frappés par le chômage et la pauvreté. En cela, il reprend la mission d'éveil social de la photographie dont ses prédécesseurs se sont faits les défenseurs. La désagrégation des milieux de vie, tant urbains que ruraux, est au centre de son travail. Il s'inscrit de ce fait dans la lignée des Robert Frank, Walker Evans, William Eggleston et d'une photographie à caractère social. Lui aussi saisit les images depuis son écran d'ordinateur, mais il les retravaille et prend bien soin d'effacer tous les signes associés à Google Street View et Google Map. Du dispositif d'origine, il peut cependant rester quelques traces, visibles dans une certaine distorsion de l'image, redevable au grand angle, et dans une sorte de granulation floue, gommant le détail sous une couleur vive, rappelant en cela certains des tableaux d'Edward Hopper. Ce gommage de toute référence au processus natif de ces images a donné lieu à des préoccupations touchant à la légitimité des images. Il est évident que le photographe s'est approprié le résultat d'un travail de saisie mécanique. Comme pour les autres, mais peut-être de façon encore plus aiguë, son travail réside dans la sélection et le découpage. C'est à travers ces opérations qu'il en vient à créer œuvres et images. Là où le photographe classique coupait dans la chair du monde et du visible pour faire image, les artistes ici présentés sélectionnent plutôt dans une réserve brute d'images déjà constituées, mais gardées latentes. Leur nombre, décuplé par un processus de prises répétées,



Michael Wolf
de la série / from the series *Eiffel Tower Street View*, 2010
impressions pigmentaires / pigment prints





les garde dans une indistinction dont elles ne sont réveillées que par l'intrusion de ces artistes.

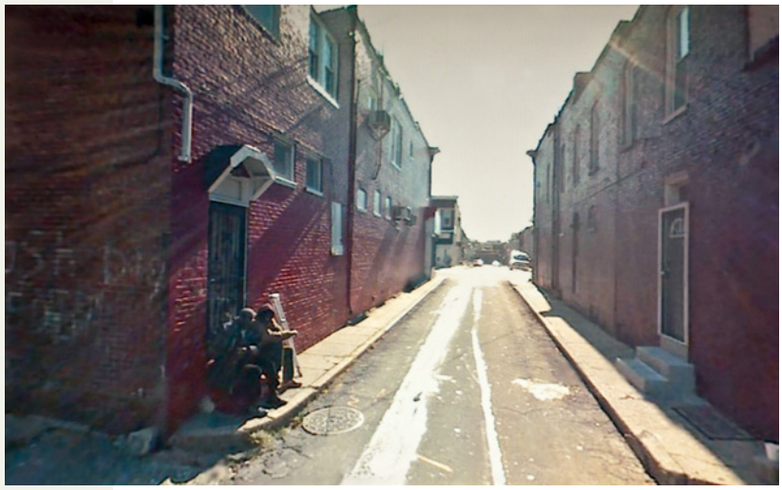
Il y a un autre pan à cette entreprise, comme se sont empressés de le noter certains critiques. On a en effet avancé que le désir d'un William Eggleston de *photographier démocratiquement* trouvait sa suite dans le projet de Rickard, qui en étend la portée grâce à l'omniscience sans discrimination apportée par les *appa-ratus* de Google. J'imagine que c'est là une interprétation peu surprenante, quand on sait combien les innovations technologiques et les usages inédits qu'arrivent à en faire certains artistes peuvent donner lieu à un discours apologétique et euphorisant[2]. Toutefois, l'accumulation d'images générées de façon automatique par un déplacement ambulatoire constant n'est pas une garantie probante de caractère scientifique.

Le travail du Belge Mishka Henner a créé plus d'émoi. Il faut dire que l'artiste excelle à mettre le doigt sur des sujets épineux, se servant sans réserve d'autres sources de compilation d'images publiques. Il a ainsi utilisé les images en provenance de satellites mises en ligne par la NASA pour scruter des lieux secrets, tels que des bases militaires américaines ou des sites jugés sensibles par le gouvernement hollandais[3]. Cependant, le projet qui a fait le plus couler d'encre est sans conteste *No Man's Land*. Là, les images ont été extraites de forums en ligne pour le partage d'informations sur la localisation de travailleuses du sexe en Espagne et en Italie. On voit donc sur les images des femmes au visage brouillé, mais aux poses et à l'habillement suggestifs, attendre au carrefour de routes, rurales pour la plupart. Il a ajouté à cette série une séquence vidéo qui nous installe dans la position d'un client potentiel, nous permettant de faire le parcours, en séquences image

Wolf is not shy to retouch his images. People sometimes overlap and occupy the space in highly unlikely proportions and scale relations. Some shots resemble stolen images, taken clandestinely from a high perch occupied by an image sniper. Furthermore, the famous virtual navigation arrows, white lines giving directions, street names, red localizers shaped like upside-down teardrops, and sometimes even the pointer appear, suggesting itineraries that we cannot follow. It is thus a sort of enhanced street photography that is the object of photographic investigation here, blended with shots inspired by Henri Cartier-Bresson's aesthetic of the decisive moment. But it is as if these streets are now of little interest. The French master sought the shot that would give a glimpse of a sort of unexpected event, provoked by a fortuitous encounter in time and space. But today, everything can be seen and captured by everybody; living beings and things have taken on a sort of patina produced by the jaded eyes that gaze at them. All it takes to convince of this is to look at the images in the *Eiffel Tower* series, in which the structure appears in a distant background, made invisible by the banal foregrounds.

Doug Rickard has chosen to strip from his images all clues that could reveal the source of the borrowing. His eye is sharper in the series *A New American Picture*, in which he takes a close look at regions, cities, and sites struck by unemployment and poverty. In this, he takes up photography's mission of social activism championed by his predecessors. The disintegration of living environments, both urban and rural, is at the core of his work, as he follows in the footsteps of Robert Frank, Walker Evans, William Eggleston, and photography of a social nature. He, too, captures images from his computer screen, but he reworks them, carefully erasing all signs





Doug Rickard
***#82.948842, Detroit, MI (2009)*, 2010**
***#41.779976, Chicago, IL (2007)*, 2010**
***#40.700776, Jersey City, NJ (2007)*, 2011**
***#119.113126, Wasco, CA (2007)*, 2011**
***#27.144277, Okeechobee, FL (2008)*, 2011**
***#26.877914, Pahokee, FL (2007)*, 2011**
***#39.259736, Baltimore, MD (2008)*, 2011**
de la série / from the series *A New American Picture*
impressions pigmentaires archive / archival pigment prints
permission de / courtesy of Yossi Milo Gallery, New York

par image, avec signes *googliens* à l'avenant, jusqu'à certaines de ces prostituées. Les images ont d'abord été regroupées dans un livre que le photographe pouvait concevoir sur demande des clients. Peu d'exemplaires ont été vendus. Puis le projet est devenu viral et des images ont commencé à apparaître dans toutes sortes de sites, magazines et blogues sur la photographie. Par la suite, un groupe de travailleuses du sexe féministes a voulu que le livre soit banni. Elles accusaient l'artiste d'exploiter les femmes représentées et de les mettre en danger par cette diffusion publique. Elles ne furent pas en reste. Le monde de la photographie s'est aussi ému devant ce projet, qu'il jugeait immoral et peu éthique. Cette réaction trouvait sa source dans le fait de l'absence du photographe, arguant qu'un contact réel avec ses sujets aurait fait naître une empathie dont toutes ses images étaient démunies. Le livre connut alors un succès phénoménal. Puis, un second livre, avec de nouvelles images, fut édité et mis en nomination pour recevoir le Deutsche Börse Photography Prize. Les critiques se firent plus élogieuses… et le livre ne se vendit plus avec autant de succès.

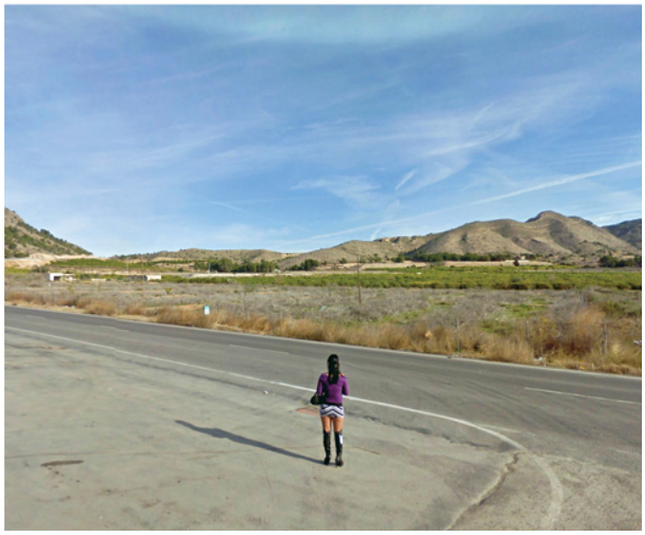
Cette suite de réactions contradictoires est intéressante en soi. On s'indigne de voir un photographe exploiter une ressource à caractère outrancier mais non de l'existence de cette ressource. On condamne une pratique non sur la facture des images, mais sur la manière dont elles furent prises, sans que celle-ci puisse réellement transparaître dans le résultat final. C'est dire combien le médium utilisé comme intermédiaire a une portée qui change la donne. Jean-Paul Fourmentraux, dans son essai intitulé *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*[4], indique combien et comment ce tiers média qu'est l'ordinateur est un participant

associated with Google Street View and Google Map. A few traces of the original mechanism remain, however – discernible in a certain distortion of the image, due to the wide angle, and a sort of blurry granularity that smooths out the detail under a bright colour, reminiscent of some of Edward Hopper's paintings. This smoothing out of all reference to the native process for these images has given rise to concerns about the legitimacy of the pictures. It is obvious that the photographer has appropriated the result of mechanical captures. Like the other artists, but perhaps even more pointedly, his work resides in selection and découpage, the operations through which he creates artworks and images. Whereas the classic photographer cut into the flesh of the world and the visible to make images, the artists presented here make a selection from a reserve of raw images already made but kept latent. Their number, multiplied by a process of repeated shots, keeps them in an undifferentiated state from which they are awakened only by the intrusion of these artists.

There is another layer to this undertaking, as certain critics have hastened to note. They have posited that William Eggleston's "democratic camera" has found its continuation in Rickard's project; Rickard extends its range through the undiscriminating omniscience wrought by Google apparatuses. I imagine that this is a slightly surprising interpretation, given that technological innovations and the unusual uses that certain artists make of them can give rise to an apologetic and exhilarating discourse.[2] In any case, the accumulation of images generated automatically by constant ambulatory movement is not a probative scientific guarantee.

> It's a bit as if photography has become the ghost in the machine, vaguely spectral and always active, but with a time lag, like a forgotten process for which the steps to follow have been preserved.

The work of the Belgian artist Mishka Henner has created a greater stir. It must be said that Henner excels at putting his finger on thorny subjects, turning squarely to other sources of compilation of public images. For instance, he has used images made by satellites and put online by NASA to expose secret installations such as American military bases and sites deemed sensitive by the Dutch government.[3] However, the project that has drawn the most ink is no doubt *No Man's Land*, in which images were extracted from online forums for sharing information on the location of sex workers in Spain and Italy. In the images we see women with their faces blurred, but in suggestive poses and clothes, waiting at crossroads









Mishka Henner
Carretera de Fortuna, Murcia, Spain*; *Carretera de Olot, Crespià, CT, Spain*; *Carretera de Gandía, Oliva, Valencia, Spain*; *SS98, Cerignola Foggia, Italy
de la série / from the series *No Man's Land*, 2011
impressions pigmentaires archive / archival pigment prints
51 × 61 cm (ch. / ea.), permission de / courtesy of Bruce Silverstein Gallery, New York

– most of them rural. Henner added to this series a video sequence that places us in the position of a potential customer, enabling us to travel in image-by-image sequences, with matching Google indicators, to some of the prostitutes. The images were first grouped in a book that the photographer could design upon request of clients. Few copies were sold. Then the project went viral and the images began to appear on all sorts of websites, in magazines, and on photography blogs. After that, a group of feminist sex workers wanted the book banned; they accused the artist of exploiting the women portrayed and putting them in danger with this public display. The photography world, not to be outdone, expressed its outrage about the project, which it deemed immoral and unethical. This reaction was based on the absence of the photographer; real contact with his subjects, it was argued, would have given rise to empathy that all of his images lacked. And so the book became a phenomenal success. Then, a second book, with new images, was published and nominated for the Deutsche Börse Photography Prize. The critics raved . . . and the book was nowhere near as successful.

This series of contradictory reactions is interesting in itself. We are indignant to see a photographer exploiting an outrageous resource but not at the existence of this resource. We condemn a practice not for the workmanship of the images, but for how they were taken, although this isn't really visible in the final result. This points out how much the medium used as intermediary has a scope that changes the game. Jean-Paul Fourmentraux, in his essay titled *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*,[4] indicates how, and how much, this third medium – the computer – is an active participant in all art creation. In Pierre Morelli's opinion, given in a critical note on the subject of that essay, Fourmentraux adheres to the principle of communication advanced by Edmond Couchot,[5] which

actif à toute création artistique. Il adhère, selon Pierre Morelli dans une note critique au sujet de cet essai, au principe de la commutation mis de l'avant par Edmond Couchot[5], à savoir que « les dispositifs technologiques en ligne offrent aux interlocuteurs les conditions d'une co-construction sémantique, ce qui constitue – aux yeux de l'auteur – une particularité [de] l'œuvre propre au Net art[6] » et, possiblement, à toute forme de création artistique impliquant le numérique. Un tel propos illustre bien le travail accompli par le numérique sur les médiums autres – mais voisins – que sont la vidéo, la photographie et le son, entre autres. L'œuvre résultante est conditionnée par le numérique qui a avalé et avalisé les médiums autres. Le numérique trouve donc sa particularité et son modèle opératoire propre dans cette absorption des conditions de possibilités techniques et de la pragmatique opérationnelle des autres médiums. Le sens de son travail réside donc dans cette traduction, parfaitement illustrée par ces cas d'utilisation de GSV et dans cette transmission, clés en main, des opérations usuellement accomplies par le médium absorbé, effectuant, d'une certaine façon, une actualisation simplifiée de ces possibilités singulières. L'identité et le travail propres au numérique est dans cette passation et cette accessibilité au plus grand nombre. L'artiste joue de celles-ci pour réaliser son œuvre, devenue acte partagé. D'où cette confusion éthique qui s'ensuit et qui réside dans un phénomène d'émulation associative. Cette œuvre est le résultat d'un acte que j'aurais pu faire, que chacun de nous aurait pu faire et semble l'égal, en valeur éthique, au fait de recourir aux forums en ligne pour fins de clientélisme sexuel.

Cela se manifeste par la jubilation démocratique que suscite le travail de Doug Rickard et par l'indignation éthique que provoquent les œuvres de Mishka Henner ; le numérique complète la dimension d'acte que revêt la photographie et propose virtuellement cette possibilité à tout utilisateur d'Internet, ainsi que le suggère pour sa part Jon Rafman. On ne peut donc aborder ces œuvres sans évoquer le mirage de cette possibilité que je puisse, moi, spectateur actif faisant apparaître l'image que je vois, soit l'avoir conçue, soit l'avoir ultimement parachevée dans un geste qui complète l'effort premier de l'artiste.

—

Sylvain Campeau *a collaboré à de nombreuses revues tant canadiennes qu'européennes (*Ciel variable, ETC, Photovision, Inferno*). Il est également l'auteur des essais* Chambre obscure : photographie et installation, Chantiers de l'image *et* Imago Lexis. Sur Rober Racine, *ainsi que de cinq recueils de poésie. En tant que commissaire, il a aussi à son actif une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger.*

—

1 Jon Rafman, *The Nine Eyes of Google Street View*, projet en cours. En ligne : 9-eyes.com/ [consulté le 11 juin 2015]. **2** Tempérons ces élans en rappelant qu'en avril 2015 la Commission européenne a accusé Google d'abus de position dominante dans la recherche en ligne pour avoir privilégié ses services au détriment de ceux de la concurrence. Voir : ici.radio-canada.ca/nouvelles/economie/2015/04/15/002google-union-europeenne-enquete-concurrence.shtml. **3** Les images de palais royaux, dépôts de carburant et baraques d'armée ont donc été censurées, et ce par une surimpression de blocs polygonaux aux multiples couleurs sur les lieux problématiques. Censure, ô combien artistique ! Et dont Mishka Henner a fait œuvre ! **4** Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS, 2005. **5** Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nimes, J. Chambon, 1998. **6** Pierre Morelli, « Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création* », *Questions de communication* [En ligne], nº 14 (2008), mis en ligne le 21 mars 2012, consulté le 16 avril 2015. URL : questionsdecommunication.revues.org/1664.

—

is that "online technological mechanisms offer interlocutors the conditions of a semantic co-construction, which constitutes – in my view – a specific aspect of artworks proper to Net art"[6] and, possibly, to all forms of artistic creation involving digital technology. Such a view exemplifies the influence of digital technology on other – but similar – media such as video, photography, and audio. The resulting artwork is conditioned by digital technology, which has swallowed up and supported the other media. The specificity and singular operative model of digital technology are thus found in its absorption of the conditions of technical possibilities and the operational pragmatism of the other media. The meaning of Henner's work resides in this translation, perfectly illustrated by the cases of use of GSV and the turnkey transmission of operations usually accomplished by the medium absorbed, effecting, in a way, a simplified updating of these unique possibilities. The identity and the work proper to digital technology are in this transfer and this accessibility to the greatest possible number. The artist plays with these to produce his work, which has become a shared act – whence the ensuing ethical confusion, residing in an associative emulation phenomenon. This artwork is the result of an act that I might haveperformed, that any of us might have performed, and it seems equal, in ethical value, to the use of online forums for the purpose of sexual clientelism.

This is manifested in the democratic jubilation aroused by Rickard's work and the ethical indignation provoked by Henner's works; the digital technology complements the dimension of the act assumed by photography and virtually offers this possibility to all Internet users, as Rafman suggests. We therefore cannot address these works without evoking the mirage of the possibility that I, the active spectator, can make the image that I see appear, either by having conceived it or by having ultimately achieved it in a gesture that complements the artist's original effort. *Translated by Käthe Roth*

—

Sylvain Campeau *has contributed to Canadian and European magazines (*Ciel variable, ETC, Photovision, Inferno*). He is also the author of the essays* Chambre obscure : photographie et installation, Chantiers de l'image, *and* Imago Lexis. Sur Rober Racine, *as well as five books of poetry. As a curator, he has organized some thirty exhibitions presented in Canada and abroad.*

—

1 Jon Rafman, *The Nine Eyes of Google Street View*, project underway, accessed June 11, 2015, 9-eyes.com/. **2** I will temper this impetus by recalling that in April 2015 the European Commission accused Google of abuse of its dominant position in online searching to have highlighted its services to the detriment of those of the competition. See ici.radio-canada.ca/nouvelles/economie/2015/04/15/002-google-union-europeenne-enquete-concurrence.shtml. **3** The images of royal palaces, fuel storage tanks, and army barracks were therefore censored by overprinting polygonal blocks in multiple colours over the problematic sites. Censorship, O how artistic! And of which Henner made art! **4** Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création* (Paris: CNRS, 2005). **5** Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle* (Nimes: J. Chambon, 1998). **6** Pierre Morelli, "Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*," *Questions de communication* no. 14 (2008), put online March 21, 2012, accessed April 16, 2015, questionsdecommunication.revues.org/1664 (our translation).

—

Shelley Niro
***The Rebel*, 2014**
(premier tirage en 1987 /
originally produced in 1987)
photographie couleur avec colorisation
à la main / colour photograph
with hand-tinting
38 cm × 25 cm

L'habit fait-il le moine?

BÉNÉDICTE RAMADE

Les codes vestimentaires catégorisent leurs usagers, signalent leur appartenance à un groupe social ; lorsqu'il s'agit de vêtements portés dans les sous-cultures, des mods aux punks[1] par exemple, ils agissent comme des symboles et des incitatifs à résister à la normalité et à la société bourgeoise, considérée bien sûr comme coercitive. Dans les cultures autochtones, les artistes se sont aussi emparés des vêtements pour résister à l'enfermement de leur représentation dans les clichés de la tradition. Ils insistent autant sur l'habillement vernaculaire contemporain que sur le vêtement cérémoniel, la parure du rituel, auquel le commun des spectateurs a rarement accès mais qui, pour lui, constitue l'image de l'Autochtone.

En vérité, celui-ci ne porte qu'exceptionnellement ces pièces en perles et peausserie, n'arborant « dans le civil » que des signes discrets de distinction. Roland Barthes, dans son *Histoire et sociologie du vêtement*, établit cette distinction : « Il semble extrêmement utile de distinguer d'une façon analogue dans le vêtement, une réalité institutionnelle, essentiellement sociale, indépendante de l'individu, et qui est comme la réserve systématique, normative, dans laquelle il puise sa propre tenue ; nous proposons d'appeler cette réalité, qui correspond à la langue chez Saussure, le *costume* ; et une réalité individuelle, véritable acte de « vêtement », par lequel l'individu actualise sur lui l'institution générale du costume ; nous proposons d'appeler cette seconde réalité, qui correspond à la parole chez Saussure, l'*habillement*. Costume et habillement forment un tout générique, auquel nous proposons de réserver le nom de vêtement (c'est le langage chez Saussure)[2]. » À bien y regarder, les artistes autochtones prennent un malin plaisir à interchanger les attributions de leur habillement, conférant tantôt à leur habillement « civil » (ou « colonisé » suivant les systèmes de lecture plus ou moins postcoloniaux), tantôt aux parures rituelles la valeur du *costume*. Ainsi, c'est moins par l'hybridation propre aux sous-cultures occidentales[3] qu'à ces glissement de sens que le vêtement s'impose comme un outil d'analyse de l'héritage colonial dans les pratiques artistiques autochtones.

Le cri rebelle : tenue vestimentaire et redressement politique dans l'art autochtone actuel[4], sous le commissariat de Lori Beavis et Rhonda L. Meier pour la Galerie FOFA de l'Université Concordia, expose cette revendication du costume civil d'attitudes typiques de la culture dominante, jusque dans le pastiche de la condition amérindienne. Signe extérieur identitaire, véhicule de clichés

Do the Clothes Make the Man?

Dress codes categorize their users, signal their belonging to a social group: clothes worn in subcultures, from mods to punks,[1] for example, act as symbols and incentives to resist normalcy and bourgeois society – considered, of course, to be coercive. In Indigenous cultures, artists have also appropriated clothes to resist the confinement of their representation within traditional clichés. They insist as much on contemporary vernacular dress as on ceremonial garb, the ornamentation of ritual, to which ordinary spectators rarely have access but which they see as constituting the image of the Aboriginal.

In truth, Indigenous people rarely wear these pieces made of beads and leather, showing "in civilian life" only discreet signs of differentiation. Roland Barthes, in his "History and Sociology of Clothing," established the following distinction: "It seems extremely useful, by way of an analogy to clothing, to identify an institutional, fundamentally social, reality, which, independent of the individual, is like the systematic, normative reserve from which the individual draws their own clothing, and which, in correspondence to Saussure's *langue*, we propose to call *dress*. And then to distinguish this from a second, individual reality, the very act of 'getting dressed,' in which the individual actualizes on their body the general inscription of dress, and which, corresponding to Saussure's *parole*, we will call *dressing*."[2] If we look closely, Indigenous artists take a mischievous pleasure in interchanging the presentations of their way of dressing, preferring to confer on their "civilian" (or "colonized," in more or less post-colonial readings) clothing, rather than their ritual decorations, the value of *dress*. Thus, it is less by the hybridization proper to Western subcultures[3] than by a shift in meaning that clothing is seen as a tool for analysis of the colonial heritage in Indigenous art practices.



innombrables, l'habit constitue un motif et un médium de prédilection qui autorise à interroger, dans un même élan, la mise en scène des corps et des attitudes, la projection normative du spectateur comme de l'auteur des images. Pour Lori Beavis et Rhonda L. Meier, l'œuvre séminale de l'exposition est la photographie que Shelley Niro a prise de sa mère en 1987, *The Rebel*. Plutôt que d'adopter une attitude provocatrice telle que les punks britanniques ont pu le faire, June Chiquita Doxtater apparaît souriante sur le coffre d'une américaine, une Rebel commercialisée par AMC entre 1967 et 1970. Allongée sur cette antiquité nullement flamboyante, elle est modestement habillée d'un pantalon noir et d'un T-shirt rouge ne laissant transparaître aucun signe de classe ; elle est « en civil », allongée comme un trophée. Que l'on y voit une pin-up ou une moderne Olympia, c'est avant tout le contraste entre cette tenue banale, la pause maladroitement sexy et le corps non standardisé de cette femme sûre d'elle qui condense la vision. « Les femmes autochtones, particulièrement d'âge moyen, ont rarement été représentées avec une telle candeur et une telle confiance » écrit Allan J. Ryan[5]. Tout aussi bravache qu'un Johnny Rotten, mais sans la vulgarité du leader britannique des Sex Pistols, cette dame s'assume en stéréotype féminin, stéréotype choisi et non plus imposé par le regard « blanc ».

The Rebel Yells: Dress and Political Re-dress in Contemporary Indigenous Art, an exhibition at Concordia University's FOFA Gallery from April 20 to May 29, 2015, curated by Lori Beavis and Rhonda L. Meier, exposes this claim of civilian dress to attitudes typical of the dominant culture, to the point of pastiche of the Aboriginal condition. An external sign of identity, a vehicle for countless clichés, dress forms a motif and a medium of predilection that makes it possible to challenge, in the same breath, the *mise en scène* of bodies and attitudes, and the normative projection of the spectator as author of images. Beavis and Meier make the photograph that Shelley Niro took of her mother in 1987, *The Rebel*, the seminal work for the exhibition. Rather than adopt a provocative attitude, as the British punks did, June Chiquita Doxtater is pictured on the trunk of an American car, a Rebel, marketed by AMC from 1967 to 1970. Stretched out and smiling on this markedly unflamboyant old car, she is modestly dressed in black pants and a red T-shirt that give no glimpse of class; she is "in civilian garb," posed like a trophy. Whether one sees her as a pin-up or a modern-day Olympia, one's gaze is concentrated above all by the contrast offered by the banal clothing, the awkwardly sexy pose, and the non-standardized body of this self-confident woman. "Native women, especially those in their middle years, have rarely been portrayed so playfully, with

La photographie a été retouchée, plus exactement colorisée à la main : le T-shirt rehaussé d'un rouge flamboyant, le noir approfondi, le bicolore de la carrosserie rendus par rapport à l'image originale où dominait un grège un peu suranné. Cette mise en couleur fait actuellement fureur dans le monde du documentaire, et des internautes s'emparent désormais de photographies célèbres pour en restituer les couleurs au nom du réalisme. En effectuant cette opération, Shelley Niro joue ces codes, ceux d'une recherche d'authenticité, de vérité même, qui affectent photographies et films anciens. Niro l'applique à une image réalisée en 1987, époque à laquelle la photographie couleur était largement pratiquée. Le principe de colorisation, lui, existe depuis les premiers âges de la photographie. À l'aune des pratiques les plus récentes de colorisation numérique des grands standards noir et blanc par des internautes, faudrait-il lire l'acte de Niro comme une matérialisation de la modernisation du statut de la femme autochtone ?

André Gunthert écrit à propos de cette vogue de colorisation sur Internet : « Comme les *reenactments* d'événements historiques, ces reconstitutions soigneusement documentées produisent des objets à la frontière de la réalité et de la fiction. Plutôt que d'essayer d'y lire l'expression d'une vérité historique restituée, il faut comprendre cette activité comme une forme d'appropriation populaire d'une histoire institutionnelle restée longtemps hors d'atteinte. […] Elle ne nous montre pas le passé, mais nous tend le miroir du présent. Coloriser les icônes n'est pas leur donner un surcroît de réalisme ou de vérité, c'est se rassurer sur la place de l'histoire et accroître la disponibilité d'un répertoire de symboles[6]. » La colorisation accompagne ainsi le passage de la femme

such candor, exhibiting such comic sensibility, or such carefree confidence," écrit Allan J. Ryan[4]. As brash as Johnny Rotten, the lead singer of the British band the Sex Pistols, but not as vulgar, she is comfortable with the feminine stereotype, a stereotype chosen and not imposed by the "white" gaze.

The photograph has been retouched with hand colouring: the red T-shirt is brightened, the black deepened, the two-colour bodywork of the car enhanced in comparison to the original image, in which it was mainly a rather outdated greyish beige. Such colour heightening is currently causing quite a stir in the documentary world, and Web users are now grabbing famous photographs to reconstitute their colours in the name of realism. By performing this operation, Niro plays with these codes – those of a search for authenticity, even truth – that are being applied to old photographs and films. She applies it to an image made in 1987, a time when colour photography was widely practised. The principle of colourization has existed since the early days of photography. In light of the most recent digital colourizations of the great black-and-white classics by Web users, should we read into Niro's act a materialization of the modernization of Aboriginal women's status?

André Gunthert writes of the colourization fad on the Internet, "Like re-enactments of historical events, these carefully documented reconstructions produce objects on the border between reality and fiction. Rather than try to read into them the expression of a reconstituted historical truth, we must understand this activity as a form of popular appropriation of an institutional history that was long out of reach. . . . It does not show us the past but holds out a mirror to the present. Colourizing icons does not give them



Dana Claxton
Momma has a pony girl… (named History and sets her free)
de la série / from the series *The Mustang Suite*, 2008
impression chromogène / chromogenic print
122 × 152 cm



« indienne » vers sa contemporanéité de femme autochtone, assumant sa féminité et sa séduction, s'affranchissant du modèle matriarcal traditionnel couramment promu. L'œuvre de Shelley Niro est le plus souvent analysée pour son contenu, rarement pour le geste de rehausser l'image de couleur. Pourtant, il n'y a rien d'anodin, ni d'anecdotique ici. Et n'y voir qu'un emprunt à l'habitude de coloriser les images de pin-up serait bien réducteur. Nulles plumes ni perles, pas plus de mocassins, c'est une femme autochtone affranchie, aux vêtements banals, qui s'expose. Et la technique de colorisation accompagne ce changement, signal d'un réalisme revendiqué, l'intervention manuelle de la couleur fonctionnant comme une métaphore de cette prise de pouvoir sur les codes.

Depuis cette image réalisée dans les années 1980, les artistes autochtones n'ont eu de cesse d'analyser les codes de leur

extra realism or truth, it reassures us about the place of history and increases the availability of a repertoire of symbols."[5] Thus, colourization accompanies the transition of the "Indian" woman to her contemporary position as Indigenous woman, at ease with her femininity and attractiveness, liberating herself from the traditional matriarchal model currently being promoted. Niro's work is usually analyzed for its content, and rarely for the gesture of enhancing the colour image. Yet, it is not an insignificant gesture; nor is it anecdotal here. And to see it as only a borrowing of the habit of colourizing images of pinups would be very reductive. No feathers or beads or moccasins: this is a liberated Indigenous woman, in everyday clothing, displaying herself. The colourization technique accompanies this change, the sign of a claimed realism, the manual intervention in the colour functioning as a metaphor for this taking of power over codes.

Dayna Danger
***Goldilocks,* 2011**
impression numérique / digital print
112 × 168 cm



Lori Blondeau
***Lonely Surfer Squaw*, 2015**
(premier tirage en / originally produced in 1997)
impression jet d'encre / inkjet print
137 × 91 cm
photo: Bradlee LaRocque

Meryl McMaster
Telltales
de la série / from the series *In-Between Worlds*, 2013
impression chromogène numérique / digital chromogenic print
127 × 91 cm
permission de / courtesy of Katzman Contemporary

Since this image was taken, in the 1980s, Indigenous artists have been constantly analyzing the codes of their representation through photography and performance – media that are themselves typical of colonial modelling, from the recording of performed events linked to rituals to posed portraits that fix the image of Indigenous culture in a tradition. In this critical exercise, the "Indians" in the images produce Indigenous works using cameras, the very tools that set their image in almost indelible stereotypes. *The Rebel Yells* brings together works by ten artists who manipulate photographs, some of whom use clothing as an object of analysis and means of provoking changes in perception. Is this distortion or social reality?

The curators try to compose an argument with the hanging of the exhibition: concentrating on the political content, they give the impression of having forgotten the artworks, having abandoned the forms. For instance, when an image is isolated from its original series, the work turns against itself. Dana Claxton's photograph *Momma has a pony girl . . . named History and sets her free* (2008), plucked from *The Mustang Suite*, a portrait of a contemporary "Indian" family, loses its relevance. Combining in this specific image the codes of burlesque and the figure of the medicine woman, a gestural language of domination and showgirl dance moves, Claxton places two female characters dressed in red in the familiar, aseptic environment of the museum white cube. It is a strange choice, not comprehensible unless rearticulated with the pictures of the other family members (absent, unfortunately, from the exhibition): twins in red polo dresses and Indian boots striking identical poses on BMX bikes; an aloof teenager, bare-chested and wearing Adidas sweatpants, sitting on a horse bareback; the father in a suit standing beside a vintage Mustang, his face covered in war paint. The family gathers in front of the camera for a final shot around the father, who



représentation à travers la photographie et la performance, eux-mêmes médiums typiques de la modélisation coloniale depuis l'enregistrement de l'événement performé lié aux rituels jusqu'au portrait posé, fixant l'image de la culture amérindienne dans une tradition. Dans cet exercice critique, les « Indiens » des images réalisent des œuvres autochtones à partir de la photographie, outil même qui avait figé leur image dans des stéréotypes presque indélébiles. *Le cri rebelle* rassemble des travaux d'une petite dizaine d'artistes qui manipulent les clichés et dont certains utilisent le vêtement comme objet d'analyse et moyen de provoquer les changements de perception. S'agit-il de travestissement ou d'une réalité sociale ?

L'exposition peine à constituer un raisonnement avec son accrochage ; concentrée sur son contenu politique, elle donne l'impression d'avoir oublié les œuvres, délaissant les formes. Ainsi, en isolant une image de sa série originale, l'œuvre se retourne-t-elle contre elle. La photographie de Dana Claxton, *Momma has a pony girl… (named History and sets her free)* (2008), extraite de la série *The Mustang Suite* portraiturant une famille « indienne » contemporaine, perd de sa pertinence. Hybridant dans cette image spécifique les codes du burlesque et la figure de la guérisseuse,

> Signe extérieur identitaire,
> véhicule de clichés innombrables,
> l'habit constitue un motif et un médium
> de prédilection qui autorise à interroger,
> dans un même élan, la mise en scène
> des corps et des attitudes,
> la projection normative du spectateur
> comme de l'auteur des images.

une gestuelle de domination et les pas d'une revue dansée, Claxton a installé deux personnages féminins vêtus de rouge dans l'environnement aseptisé familier du *white cube* muséal. Choix étrange qui ne se comprend qu'une fois réarticulé à ceux des autres membres de la famille (hélas absents de l'exposition) : jumelles aux poses identiques en robe polo rouge et bottes indiennes sur *muscle bike* ; adolescent hiératique, torse nu et pantalon de sport Adidas, montant à cru un cheval ; père de famille en costume à côté d'une Mustang *vintage*, le visage recouvert de peintures de guerre. La famille est réunie face à l'objectif pour un ultime cliché autour du père assis dans un fauteuil à monture dorée : dépareillé, le vêtement occidental répond aux codes de la normalité, là où les codes de la tradition semblent répondre du pathologique notamment à travers le visage peinturluré du père[7]. Sans les images



sits in an armchair with a gold-coloured frame: on its own, the Western clothing corresponds to the codes of normalcy, whereas the codes of tradition seem to correspond to the pathologic, notably through the father's garishly painted face.[6] Without the images of the other members of the family, the one of the mother becomes an inefficient caricature, and the rebellion announced in the exhibition title singularly fails to answer the call.

If a single image had been chosen from among the nine in Terrance Houle's *National Indian Leg Wrestling League of North America* (2012), the pastiche effect would have been similar. Modestly tacked to the wall, the prints offer a gallery of grotesque portraits, from a female warrior in a beaded leotard and feather headdress posing like Jane Fonda to fighters who approach the pathetic (as much for their poses as for their "ordinary" bodies and their costumes). Houle short-circuits his own pastiche by introducing into this group of pictures, taken against a neutral background, an image borrowing from the codes of the amateur picture presenting a wrestler in costume, decked out in an oversized mask, washing a pot in his kitchen. It is the only one in which the dress corresponds to the sport; all of the other participants are beside the point, a visual analogy for the experience of Aboriginals vis-à-vis how they are perceived by dominant cultures, notably that of American

Skawennati
***Dancing With Myself*, 2015**
diptyque / diptych
impression jet d'encre sur papier coton / inkjet print on cotton rag
180 × 75 cm (ch. / ea.)

des autres membres de la famille, celle représentant la mère est devenue une caricature inefficiente, et la rébellion annoncée dans le titre de l'exposition manque singulièrement à l'appel.

Si une seule image avait été choisie parmi les neuf constituant l'œuvre de Terrance Houle, *National Indian Leg Wrestling League of North America* (2012), l'effet de pastiche aurait été similaire. Modestement punaisés au mur, les tirages offrent une galerie de portraits grotesques depuis la guerrière en justaucorps à perles et coiffe de plumes posant comme Jane Fonda jusqu'à des combattants proches du pathétique (autant par leur attitude physique que leur corps « ordinaire » et leur costume). Houle court-circuite lui-même son pastiche en introduisant dans cet ensemble réalisé sur fond neutre une image empruntant aux codes de l'image d'amateur présentant un lutteur en combinaison, affublé d'un masque surdimensionné, lavant une poêle dans sa cuisine. C'est le seul dont l'habillement correspond au sport, tous les autres participants sont hors sujet, analogie visuelle à l'expérience des Autochtones vis-à-vis de leur perception par les cultures dominantes, notamment celle de la télévision américaine. Quant au mode de présentation, il emprunte timidement aux chambres d'ado et à leurs autels vernaculaires à la gloire d'idoles télégéniques par un agencement volontairement médiocre de petits tirages à même le mur. Ce que l'exposition ne dit pas, c'est s'il s'agit du développement d'un mouvement, à la façon des sous-cultures populaires et juvéniles britanniques analysées par Hebdige, ou d'une manifestation uniquement artistique.

Car entre l'épiphénomène et le style, la différence est immense. *Beat Nation*, accueillie au Musée d'art contemporain de Montréal d'octobre 2013 à janvier 2014, avait eu le mérite de circonscrire la rencontre du hip-hop et de la création autochtone comme réalité artistique mais surtout culturelle, et d'en présenter les fruits hybrides, de la musique jusqu'à la personnalisation d'objets en passant par la performance. *Le cri rebelle* est moins assertive et a surtout oublié le rôle du vêtement dans l'affaire. À relire Barthes, il apparaît que cet oubli est bien dommage car il y aurait eu beaucoup à faire dire à ces images : « Faits de costume et faits d'habillement peuvent sembler coïncider, mais il n'est pas difficile de rétablir dans chaque cas la distinction : la carrure d'épaules, par exemple, est un fait d'habillement quand elle correspond exactement à l'anatomie du porteur ; elle est fait de costume quand sa dimension est prescrite par le groupe à titre de mode[8]. » Les artistes comme Lori Blondeau jouent justement sur cette valeur prescriptive du vêtement et de ses modes de diffusion. *Le cri rebelle* a choisi une nouvelle fois d'isoler une seule image, celle de la surfeuse en bikini aux abords enneigés d'une rivière, *Lonely Surfer Squaw* (1997), alors même qu'il s'agit d'une image d'une série. En réduisant le travail de Blondeau à ce seul exemple alors qu'elle s'est livrée au fil des années à la production d'un glamour autochtone ironique, notamment avec sa *Cosmosquaw* (1996) photographiée comme une cover-girl de magazine féminin, les commissaires diminuent considérablement la portée idéologique de l'habillement, de sa mise en conformité à un standard de vie *cool*.

Le vêtement peut constituer un appareil de revendication auprès des deux communautés impliquées (depuis la représentation d'un standard autochtone pour les « autres » jusqu'à une reconfiguration identitaire pour les Autochtones) à condition que son mode d'exposition ne le réduise pas à des images isolées,

television. As for the mode of presentation, the deliberately amateurish arrangement of small prints stuck on the wall borrows self-consciously from teenagers' bedrooms and their vernacular shrines to telegenic idols. What the exhibition doesn't say is whether this is the development of a movement, similar to the popular and youthful British subcultures analyzed by Hebdige, or a solely artistic manifestation.

In fact, the difference between epiphenomenon and style is immense. *Beat Nation*, hosted at the Musée d'art contemporain de Montréal from October 2013 to January 2014, had the merit of defining the encounter between hip-hop and Indigenous creations as both artistic and cultural reality and presented its hybrid fruits, from music, to the personalization of objects, to performances. *The Rebel Yells* is less assertive and, above all, has forgotten the role of dress in the affair. If we reread Barthes, it seems that this oversight is really a pity, as these images could have said so much: "Dress and dressing can appear to coincide sometimes, but it is not difficult to re-establish the distinction in each case: the broadness of the shoulders, for example. This is part of dressing when it corresponds exactly to the anatomy of the wearer; but part of dress when its dimension is prescribed by the group as part of a fashion."[7] Artists such as Lori Blondeau in fact play upon this prescriptive value of

> The construction of styles and the claims accompanying them is a phenomenon that moves very quickly; it takes only a few weeks for a new identity group to be generated within a subculture.

clothing and its modes of display. The curators of *The Rebel Yells* have chosen, yet again, to isolate a single image of hers, that of a female surfer in a bikini on the snowy bank of a river, *Lonely Surfer Squaw* (1997), whereas, yet again, it is an image in a series. By reducing Blondeau's work to this single example although she has over the years produced works with an ironic Aboriginal glamour – notably with her *Cosmosquaw* (1996), a mocked-up cover for a women's magazine – the curators have considerably reduced the ideological scope of dress and its compliance with a standard of "cool" life.

Dress may constitute an apparatus for claims in both communities involved (from the representation of an Indigenous standard for "others" to a reconfiguration of identity for Indigenous people) on condition that its mode of exhibition does not reduce it to isolated, fixed images. The construction of styles and the claims accompanying them is a phenomenon that moves very quickly; it takes only a few weeks for a new identity group to be generated within a subculture. Indigenous art as it is currently disseminated struggles against a fixity that has already weighed down its perception, reduced it to tradition. As it is presented, it seems to convey not a social and cultural reality but, on the contrary, a completely fabricated reality, proper to the art world. And so, what is its relevance? Clothing – dress and dressing, to use Barthes's classification – forms a medium much more complex and fascinating than was shown in *The Rebel Yells*. By isolating the works, the exhibition does not exemplify them but truncates them, as it deprives the clothing worn and the attitudes exhibited of their social function, of



Terrance Houle
Red Star (Wendy Red Star)
de la série / from the series
***National Indian Leg Wrestling League of North America*, 2012**
impression numérique / digital print
25 × 20 cm



Rosalie Favell
***Kindred*, 2007**
impression jet d'encre / inkjet print
76 × 76 cm

figées. La constitution des styles et des revendications qui les accompagnent est un phénomène ultra rapide, quelques semaines suffisent dans une sous-culture pour générer un nouveau groupe identitaire. L'art autochtone tel qu'il est actuellement diffusé peine à lutter contre une fixité qui a déjà plombé sa perception, cantonnée à la tradition. Tel qu'il est présenté, il semble traduire non pas une réalité sociale et culturelle, mais, au contraire, une réalité complètement fabriquée, propre au monde de l'art. Quelle est alors sa pertinence ? Le vêtement, le costume et l'habillement, pour reprendre la classification de Roland Barthes, forment un médium bien plus complexe et fascinant que ce qu'a bien voulu en montrer *Le cri rebelle*. En isolant les œuvres, l'exposition ne les exemplifie pas, elle les tronque car elle prive les vêtements portés et les attitudes exhibées de leur fonction sociale, de cette relation à la norme, à l'usage et à la valeur qui en fait des outils critiques.

Bénédicte Ramade *est historienne de l'art et critique depuis 1999 auprès de différentes revues artistiques françaises et québécoises notamment. Chargée de cours à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal, elle est titulaire d'un doctorat en sciences de l'art consacré aux* Infortunes de l'art écologique américain. *Commissaire d'exposition indépendante (*Acclimatation, *Nice, 2009-2010 ;* REHAB, *Paris, 2010-2011), elle prépare pour le Ryerson Image Centre à Toronto une analyse visuelle des liens entre le concept d'anthropocène et les effets du changement climatique (2016). Elle vit et travaille à Montréal.*

1 Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Éditions La découverte, (1979), 2008. **2** Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 12, nº 3 (1957), p. 435. **3** Dick Hebdige décrit ainsi l'apparition du « style » punk en 1977 : « Cette alliance improbable et mystérieuse de traditions hétérogènes et apparemment incompatibles se manifestait à travers un répertoire vestimentaires non moins éclectique, équivalent visuel de la cacophonie sonore du punk. » (*Sous-culture*, p. 28.) **4** *Le cri rebelle : tenue vestimentaire et redressement politique dans l'art autochtone actuel*, exposition présentée du 20 avril au 29 mai 2015 à la Galerie FOFA de l'Université Concordia. Commissaires : Lori Beavis et Rhonda L. Meier. **5** Allan J. Ryan, « Postmodern Parody: A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art », *Art Journal*, vol. 51, nº 3 (1992), p. 61. **6** André Gunthert, « Colorisation : le miroir du présent », *Fisheye*, www.fisheyemagazine.fr/superpost/colorisation/, consulté le 1er juin 2015. **7** Voir Georges Canguilhem, *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* (1943), réédité sous le titre *Le normal et le pathologique*, augmenté de *Nouvelles réflexions concernant le normal et le pathologique* (1966), 12e édition, Paris, PUF/Quadrige, 2013. **8** Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », p. 436.

the relationship with the norm, with custom, and with the value that makes them critical tools. *Translated by Käthe Roth*

Bénédicte Ramade *is an art historian and art critic who has been contributing to art magazines in France and Quebec since 1999. A lecturer at the Université de Montréal and the Université du Québec à Montréal, she holds a doctorate in sciences of art; her dissertation was on the misfortunes of American ecological art. As an independent exhibition curator (*Acclimatation, *Nice, 2009–10;* REHAB, *Paris, 2010–11), she is currently preparing a visual analysis of links between the concept of the Anthropocene and the effects of climate change for the Ryerson Image Centre in Toronto. She lives and works in Montreal.*

1 Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979). **2** Roland Barthes, "History and Sociology of Clothing: Some Methodological Observations," in *The Language of Fashion*, trans. Andy Stafford (London: Bloomsbury Academic, 2013), 8. **3** Hebdige, in *Subculture*, describes the appearance of punk "style" in 1977 thus: "This unlikely alliance of diverse and superficially incompatible musical traditions, mysteriously accomplished under punk, found ratification in an equally eclectic clothing style which reproduced the same kind of cacophony on the visual level" (p. 26). **4** Allan J. Ryan, "Postmodern Parody: A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art," *Art Journal*, vol. 51, no. 3 (1992): 61. **5** André Gunthert, "Colorisation: le miroir du présent," *Fisheye*, accessed June 1, 2015, www.fisheyemagazine.fr/superpost/colorisation/ (our translation). **6** See Georges Canguilhem, *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* (1943), republished as *Le normal et le pathologique*, expanded with *Nouvelles réflexions concernant le normal et le pathologique* (1966), 12th edition (Paris, PUF/Quadrige, 2013). **7** Barthes, "History and Sociology of Clothing," 9.

Douala à ciel ouvert

ÉRIKA NIMIS

Douala[1]. Fin janvier 2015. Premiers pas dans les rues de cette ville portuaire, capitale économique du Cameroun. Douala est une ville qui vibre et vous échappe à tout moment. Premiers pas et déjà quelques repères. On ne peut parler de scène contemporaine à Douala sans parler de ses centres d'art qui lui donnent une identité. Car à Douala, ville au passé trouble et au présent incertain, l'art est dans la rue où les artistes interviennent de façon concrète, comme en témoigne cette monumentale statue au rond-point Deïdo, *La nouvelle liberté* de Joseph-Francis Sumégné, commanditée en 1996 par le centre Doual'art et devenue depuis le symbole de la ville[2].

Parler de photographie à Douala et plus généralement au Cameroun, c'est d'abord évoquer sa riche histoire, ouverte à toutes les influences, d'où émergent quelques grands noms comme celui de George Goethe (1897-1977), originaire de Sierra Leone, qui ouvre le premier studio de la ville, Photo George, en 1931. En 2015, un autre nom est sur toutes les lèvres quand je demande à rencontrer un photographe : c'est celui de Nicolas Eyidi, qui est un peu le « papa » de cette scène doualaise, à l'instar de Photo George avec qui il a collaboré à ses débuts. Photographe documentariste, Nicolas Eyidi travaille à son compte depuis 2000, formant un duo de choc avec son épouse Rose qui gère une banque d'images exceptionnelle sur le Cameroun.

Quelles expositions photographiques sont à l'affiche à Douala en ce début 2015 ? La Galerie MAM, bel espace baigné de lumière, propose *African Spirits*, la dernière série d'autoportraits à succès de Samuel Fosso, artiste camerounais de renommée internationale. Dans une annexe de l'Institut français, une exposition d'un autre genre nous fait découvrir des clichés historiques sur la chefferie de Bandjoun, dans l'ouest du Cameroun. Mais le lieu qui a lancé les artistes photographes de la ville reste incontestablement Doual'art, qui rayonne comme centre d'art contemporain depuis le début des années 1990. Les artistes que je vais évoquer ici y ont tous exposé.

La photographie a pris du temps à s'affirmer en tant que forme d'expression à part entière dans cette ville de plasticiens qui privilégient davantage la peinture et la sculpture. Mais elle finit par être adoptée par certains artistes confirmés comme Hervé Yamguen, Hervé Youmbi ou Goddy Leye, puis s'impose à une jeune création incarnée entre autres par Patrick Wokmeni et Em'kal Eyongakpa. Chacun de ces artistes continue cependant à passer d'un médium à l'autre, expérimentant en toute liberté dans cette ville où l'art s'expose à ciel ouvert.

De désert culturel à capitale des arts plastiques[3]. À l'ombre des manguiers, l'espace Doual'art, d'où est parti le mouvement artistique qui anime aujourd'hui la ville, est avant tout un lieu de prise de parole. L'un de ses piliers fondateurs, Didier Schaub, a définitivement tiré sa révérence en novembre 2014. Mais le flot de paroles n'a pas cessé pour autant, comme en témoigne l'hommage

Douala under an Open Sky

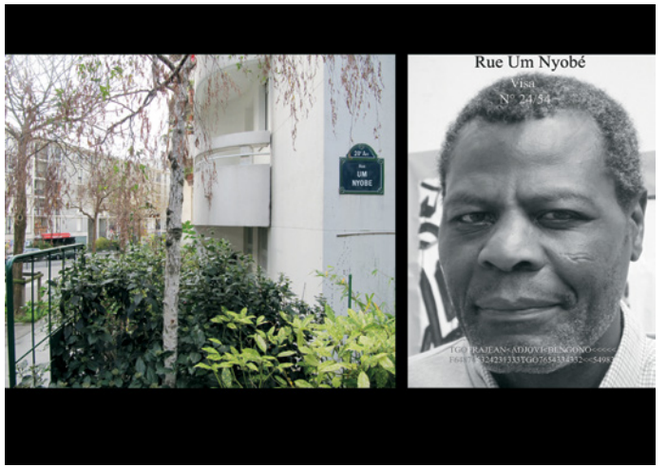
Douala.[1] Late January 2015. I take my first steps on the streets of this port city, the economic capital of Cameroon. Douala is a vibrant city that constantly eludes your grasp. First steps and already some reference points. We cannot speak of the contemporary scene in Douala without speaking of the art centres that form its identity. For in Douala, a city with a troubled past and an uncertain present, art is in the street, where artists intervene in a concrete way. A perfect example is the monumental statue in the Deido traffic circle, *La nouvelle liberté* by Joseph-Francis Sumégné – commissioned in 1996 by Doual'art – which has become the symbol of the city.[2]

To talk about photography in Douala and, more generally, in Cameroon, is to evoke its rich history, open to all influences. A few major names have emerged, such as George Goethe (1897–1977), born in Sierra Leone, who opened the first studio in the city, Photo George, in 1931. In 2015, another name is on everyone's lips when I ask to meet a photographer: Nicolas Eyidi, who is a bit like the "father" of the Doualan scene along with Photo George, with which he collaborated when he was starting out. A documentary photographer, Eyidi has been a freelancer since 2000; he forms a power couple with his wife, Rose, who manages a bank of exceptional images on Cameroon.

What photography exhibitions are happening in Douala right now, in early 2015? Galerie MAM, a beautiful light-filled space, offers *African Spirits*, the most recent successful series of self-portraits by Samuel Fosso, an internationally known Cameroonian artist. In an annex of the Institut français, an exhibition of a different type introduces viewers to historical photographs of the chiefdom of Bandjoun, in western Cameroon. But the site that has launched Doualan art photographers is incontestably Doual'art, an influential contemporary-art centre since the early 1990s. The artists that I mention here have all had shows there.

It has taken time for photography to emerge as a form of expression on its own in this city of visual artists that favour painting and sculpture. Certain established artists, such as Hervé Yamguen, Hervé Youmbi, and Goddy Leye, have adopted the medium, and it is important to a new creative generation exemplified by Patrick Wokmeni and Em'kal Eyongakpa. Each of these artists continues, however, to move from one medium to another, experimenting freely in this city, where art is exhibited under an open sky.









Nicolas Eyidi
Carrefour des Deux Églises, Akwa, Douala
non daté / undated

Hervé Youmbi
Rue Um Nyobé
installation (détail / detail)
Paris, 2009

Patrick Wokmeni
de la série / from the series
Émeutes de la Faim, Douala, 2008

Em'kal Eyongakpa
Untitled 8, de la série / from the series *Naked Routes*, 2011
permission de / courtesy of
Em'kal Eyongakpa and Kha!SHRINE

qui lui est rendu dans une exposition rassemblant quelques membres de cette famille artistique qui perpétue l'esprit de ce centre d'art contemporain tourné vers la rue, les gens, Douala.

La scène doualaise que nous connaissons aujourd'hui émerge dans les années 1990, à la faveur des transitions démocratiques, une période chaotique pour le Cameroun, mais qui, sous le poids de la pression populaire et internationale, permet une certaine ouverture. Doual'art naît en 1991 dans ce contexte propice. Ses fondateurs, Marilyn Douala Bell et Didier Schaub, vont dès lors travailler d'arrache-pied à transformer la ville, à lui insuffler une identité, une âme, en faisant de Doual'art un espace de création, de diffusion, mais aussi de réflexion pour tous.

« On a allumé des feux jusqu'en 2005 », résume Marilyn Douala Bell, année où s'opère un tournant avec la tenue du premier symposium Ars & Urbis, sorte de *think tank* en partenariat avec l'Université et la Communauté urbaine de Douala, qui débouche sur

À Douala, très peu d'artistes en arts visuels se disent photographes au sens strict du terme, même s'ils touchent ou ont tous touché au médium de différentes manières.

le SUD – Salon urbain de Douala, triennale organisée par Doual'art à partir de 2007. SUD est un « festival d'arts visuels [qui] prend la ville de Douala à la fois comme objet d'étude et comme lieu de réalisation[4] ». Les artistes invités au SUD travaillent *in situ* et produisent, au bout de trois ans d'échanges étroits avec la ville et sa communauté artistique, des œuvres inaugurées la semaine du festival. Doual'art, c'est en fin de compte un peu comme une famille qui dialogue dans un esprit de saine émulation, partage ses savoirs et joue un rôle dans la destinée de la ville et de ses habitants.

Douala « a pris des coups dans sa chair ». À Douala, très peu d'artistes en arts visuels se disent photographes au sens strict du terme, même s'ils touchent ou ont tous touché au médium de différentes manières. C'est sans doute à travers la problématique du corps, ce corps colonisé[5], réceptacle d'émotions aliénantes, qu'ont émergé les premières œuvres fortes. Douala « a pris des coups dans sa chair[6] » et, si elle respire encore, c'est en partie grâce à ses artistes. Hervé Yamguen, peintre et poète, ouvre le premier la voie, en produisant plusieurs séries d'autoportraits à partir de 2001, puis, deux ans plus tard, il photographie d'autres corps nus en mouvement, imparfaits, sensuels, qu'il présente à Doual'art dans une exposition-performance, *Le corps certain*, « un corps simplement posé, dans une mise en scène étrange ou en mouvement, qui cherche sa place[7] », écrit Didier Schaub. Le corps devient le support privilégié pour interroger les travers de la ville, de la société, et nous renvoie à cette « prière ultime » de Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* : « Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge[8] ! »

Le Cameroun, « profond puits rempli de silences[9] », a connu une histoire coloniale violente et lutte toujours contre les fantômes de son passé. Ce que rappelle l'installation murale d'Hervé Youmbi, *Cameroonian Heroes*, dans la cour de l'espace Doual'art,

From Cultural Desert to Visual Arts Capital.[3] In the shade of mango trees, the Doual'art centre, where the art movement that today enlivens the city was born, is above all a place that gives artists a voice. One of its founding pillars, Didier Schaub, bowed out in November 2014. But this didn't stop the flow of voices, as evidenced by the tribute paid to him in an exhibition bringing together several members of the artistic family that perpetuates the spirit of this contemporary art centre turned toward the street, toward people, and toward Douala.

Today's Doualan scene emerged in the 1990s, through democratic transitions. It was a chaotic period for Cameroon, but under the pressure of popular and international pressure a certain opening was created. Doual'art was founded in 1991 in this propitious context. Its founders, Marilyn Douala Bell and Didier Schaub, worked tirelessly to transform the city – to imbue it with an identity, a soul – by making Doual'art a space for creation, dissemination, and reflection for all.

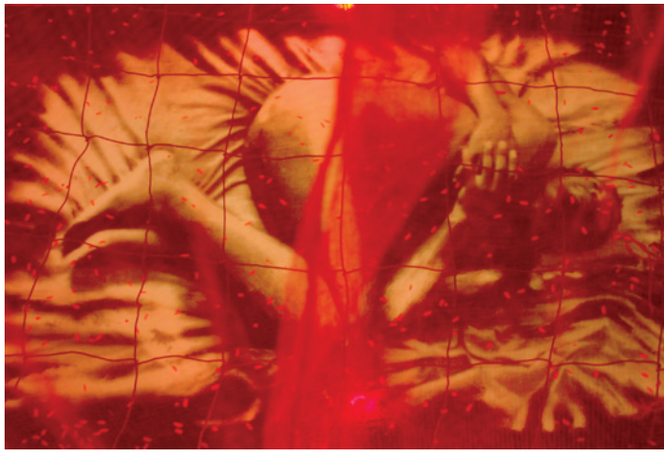
"We kept the fire burning until 2005," summarized Bell; that was the turning-point year, when the first Ars & Urbis symposium, a sort of think tank in partnership with the university and the Douala urban community, was held. This led to SUD – Salon urbain de Douala – a triennale organized by Doual'art starting in 2007. SUD is a "festival of visual arts that takes the city of Douala as both object of study and site of production."[4] The artists invited to SUD work in situ and produce, after three years of close exchanges with the city and its art community, works inaugurated during the week of the festival. Doual'art is, in the end, a bit like a family having a conversation in a spirit of healthy competition, sharing its knowledge, and playing a role in the fate of the city and its inhabitants.

Douala "Took Body Blows." In Douala, very few visual artists identify themselves as photographers in the strict sense of the term, even though they have all been involved in the medium in different ways. It was no doubt through the issue of the body, this colonized body,[5] receptacle for alienating emotions, that the first strong works emerged. Douala "took body blows," [6] and if it was still breathing, it was in part thanks to its artists. Hervé Yamguen, a painter and poet, was the first to open the door by producing a number of series of self-portraits, starting in 2001. Two years later, he photographed other imperfect, sensual nude bodies in motion, which he presented at Doual'art in an exhibition-performance, *Le corps certain* (The certain body), "a body simply posed in a strange or moving setting, trying to find its place," wrote Didier Schaub.[7] The body became the support chosen by many to challenge the quirks of the city, and of society, referring to Frantz Fanon's "ultimate prayer" in *Peau noire, masques blancs* (Black Skin, White Masks): "O my body, make of me always a man who questions!"[8]

Cameroon, a "deep well filled with silences,"[9] had a violent colonial history and is still struggling with the ghosts of its past. Hervé Youmbi's mural installation *Cameroonian Heroes*, created in the courtyard of the Doual'art space for SUD 2013, recalls this fact: "A series of five portraits of strong personalities of the Cameroonian nationalist battles. Because they died in combat, these figures of Cameroon's contemporary history are recognized by the people as heroes – contrary to the political power in place, which, to date, has refused to honour them."[10] In the last few years, this multimedia portraitist, whose main concern is the notion of identity, has taken







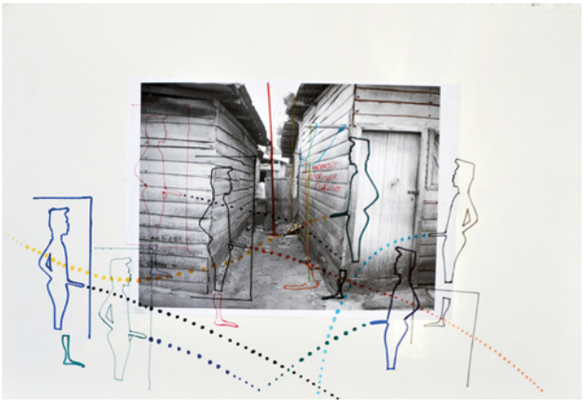


Em'kal Eyongakpa
***Untitled 1*, de la série / from the series *Naked Routes*, 2011**
permission de / courtesy of
Em'kal Eyongakpa and Khal!SHRINE

Hervé Youmbi
Cameroonian Heroes
Espace Doual'art
SUD Salon Urbain
de Douala 2013

Hervé Yamguen
Du riz pour ma demeure
installation (détail / detail) présentée à / presented at Galerie MAM, Douala, 2002
berceau, rideau de dentelle, moustiquaire, ampoules fluorescentes neutres et teintées, épreuve argentique / cradle, lace curtain, screen, neutral and tinted fluorescent bulbs, gelatin silver print

Hervé Yamguen
***Autoportrait*, vers / circa 2002**
épreuve argentique / gelatin silver print









Boris Nzebo
de la série / from the series
Ville Surprise, nº 10, 2012
photographie et collage /
photograph and collage,
matériaux divers / various materials
37 cm × 55 cm

Christian Hanussek
Collectif Autodafé Ring Douala /
Bonendale performance organisée
pendant le / performance organized
during the SUD Salon Urbain
de Douala, 2007

Patrick Wokmeni
Miroir brisé
de la série / from the series
Les Belles de New Bell, 2006

Ginette Daleu
de la série / from the series
Les introuvables, SUD 2013
impressions sur bâche,
installation *in situ* / prints
on tarpaulin

réalisée dans le cadre du SUD 2013 : « une série de cinq portraits de personnalités fortes des combats nationalistes camerounais. Ces personnages de l'histoire contemporaine du Cameroun, parce que morts au combat, sont de façon populaire reconnus comme des héros, contrairement au pouvoir politique en place, qui, jusqu'à aujourd'hui, refuse de les honorer[10] ». Le travail de ce portraitiste multimédia avant tout préoccupé par la notion d'identité a pris une tournure résolument politique depuis quelques années, comme en témoigne *Rue Um Nyobé* (du nom du résistant camerounais éliminé en 1958 par les autorités coloniales françaises), installation réalisée et présentée à Paris en 2009, composée notamment de portraits photographiques des habitants de Belleville qui, par la magie de Photoshop et du photomontage, deviennent témoins de l'histoire[11].

Il en faut du courage pour « fracasser sans ambages le silence ». En 2006, Patrick Wokmeni photographie avec flash et sans fard les prostituées de son quartier d'enfance, entre excès et désespoir. « Ses images sont marquées par l'intimité qu'il établit avec les sujets, qui, filmés dans des scènes de leur quotidien, n'opposent aucune pudeur, ni aucune gêne face à l'objectif[12] ». À la suite de l'interception d'un catalogue d'exposition envoyé de Berlin, dans lequel figure cette série sur *Les belles de New Bell*, Wokmeni, auteur également d'une série sur les émeutes de 2008, choisit de quitter son pays natal pour continuer son travail photographique en Belgique.

Douala est la ville d'où est parti le mouvement contestataire de février 2008, dans un pays au « peuple extrêmement jeune dirigé par des hommes extrêmement vieux[13] ». Les émeutes de 2008, les plus importantes depuis l'opération « villes mortes » de 1991, ont commencé à Douala puis se sont répandues comme une traînée de poudre dans plusieurs villes du pays, notamment à Yaoundé et dans l'ouest. Douala est à l'avant-garde de la contestation politique, mais aussi artistique avec ses espaces Doual'art et ArtBakery (centre d'art créé en 2003 par l'artiste Goddy Leye à Bonendalé, dans la banlieue de Douala), qui permettent aux créateurs de trouver leurs marques en s'inscrivant dans une démarche consciente.

« L'art n'est pas mort ce soir ». Avec la complicité d'amis artistes et chercheurs, les « ouvreurs de voie » que sont Hervé Yamguen et Hervé Youmbi, membres du collectif d'artistes plasticiens Cercle Kapsiki (formé en 1997), vont réaliser dix ans plus tard, dans le cadre du SUD 2007, une performance intitulée *Ring*, qui fera date dans l'histoire de l'art contemporain camerounais. En 2002, le collectif Cercle Kapsiki avait confié plus de cinquante toiles au Musée National du Cameroun de Yaoundé dans l'espoir de les voir exposées et acquises par ledit musée. Mais ce dernier ne tiendra aucune de ses promesses et qui plus est ne retournera jamais les œuvres, qui vont moisir cinq années durant dans ses remises, subissant des dommages irréparables. Dans un acte ultime de résistance, le collectif décide alors de rapatrier ces œuvres, cinq d'entre elles du moins, pour les brûler en public à ArtBakery, dans le cadre d'un autodafé artistique. Et Goddy Leye en ce soir de décembre 2007 déclare à la foule amassée qui assiste, émue et impuissante, à la destruction de ces œuvres : « L'art n'est pas mort ce soir. L'art est plus que jamais vivant. Et cet art que vous avez vu brûler ici va renaître, va renaître plus que jamais. C'est un cri de colère, mais

a resolutely political turn in his work, as demonstrated by *Rue Um Nyobé* (Um Nyobé Street, named after the Cameroonian resistance fighter killed in 1958 by French colonial authorities), an installation produced and presented in Paris in 2009, composed of photographic portraits of residents of Belleville who, through the magic of Photoshop and photomontage, become witnesses to history.[11]

It takes courage to "bluntly smash the silence." In 2006, Patrick Wokmeni went to his childhood neighbourhood to take flash photographs of the prostitutes there, not wearing their make-up, caught between excess and despair. "His images are marked by the intimacy that he establishes with his subjects; photographed in scenes

> Today's Doualan scene emerged in the 1990s, through democratic transitions. It was a chaotic period for Cameroon, but under the pressure of popular and international pressure a certain opening was created.

of daily life, they show no modesty or shyness in front of the lens."[12] Following the interception of an exhibition catalogue that included this series, *Les belles de New Bell*, on the way to Berlin, Wokmeni, who had also produced a series on the 2008 riots, decided to leave his homeland to continue his photographic work in Belgium.

Douala is where the protest movement of February 2008 began, in a country with an "extremely young people led by extremely old men."[13] The 2008 riots, the largest since the "dead cities" operation of 1991, began in Douala and spread like wildfire to other cities, including Yaoundé, and to the western part of the country. Douala is at the leading edge of both political protest and artistic protest with Doual'art and ArtBakery (an art centre opened in 2003 by the artist Goddy Leye in Bonendalé, a Doualan suburb), which enable artists to find their bearings by positioning themselves within a conscious process.

"Art Is Not Dying This Evening." With the cooperation of artist and researcher friends, Hervé Yamguen and Hervé Youmbi, "pathfinders" and members of the Cercle Kapsiki visual artists' collective formed in 1997, created a performance called RING for SUD 2007. It was a milestone in the history of contemporary Cameroonian art. In 2002, Cercle Kapsiki had given more than fifty paintings to the Musée National du Cameroun in Yaoundé in the hope that the museum would display and purchase them. But the museum kept none of its promises; the artworks gathered dust for five years in its storage areas, suffering irreparable damage, and were never returned. In an ultimate act of resistance, the collective decided to take back these artworks, at least five of them, to burn them in public at ArtBakery. And on this December evening in 2007, Goddy Leye declared to the gathered crowd that was watching, emotional and powerless, as the works were destroyed, "Art is not dying this evening. Art is more alive than ever. And this art that you have watched burn here will be reborn, will be reborn more than other. It is a cry of anger, but also a cry of hope, because if we cannot revolt, we can do nothing."[14]

c'est aussi un cri d'espoir, parce que si on ne peut pas se révolter, on ne peut rien faire[14]. »

Des lucioles dans la nuit. Avant qu'il ne décède subitement en 2011, emporté prématurément par la maladie, le « passeur » qu'est Goddy Leye aura eu le temps de poser des jalons solides avec son projet ArtBakery. Cet artiste multimédia de génie a notamment joué un rôle essentiel dans l'ouverture de la scène plastique aux femmes, comme Justine Gaga (peintre et sculpteure qui a repris le flambeau d'ArtBakery), Ruth Belinga (peintre, vidéaste, artiste de performance et professeure à l'Institut des beaux-arts de Foumban) ou Ginette Daleu (peintre et photographe), dont la revue d'art *Intense Art Magazine* (*IAM*) retrace les parcours dans un premier numéro paru en octobre 2014[15]. Dans le cadre du SUD 2013, Ginette Daleu a photographié les murs malades de Bessengue, quartier précaire de Douala, comme pour exorciser ses propres angoisses. Cette série intitulée *Les introuvables* magnifie des détails d'abris de fortune faits de divers matériaux, de diverses couleurs. Un autre artiste prometteur, Boris Nzebo, lui aussi à l'écoute des douleurs de Douala dans la série *Ville surprise* (2012), lance « un appel à tous ceux qui ont perdu la tête, perdu leur réalité et se sont détachés de leur contexte ».

Autre coup d'éclat photographique, en 2011, l'espace Doual'art expose pour la première fois ensemble deux talents montants de la photographie camerounaise : Patrick Wokmeni (évoqué précédemment) et Em'kal Eyongakpa. Ce dernier travaille l'installation et la performance dans le but de faire interagir ses médiums de prédilection (photographie, vidéo et son). Mis en nomination pour le Prix de photographie Aimia – AGO en 2013, il enchaîne depuis les projets d'expositions et de résidences. Dans ses images venues tout droit du monde des rêves, il compare les humains en quête de liberté spirituelle et physique à des « poissons assoiffés dans l'eau » (*Bleed for the Read Pentaptych*, 2009). Dans *Naked Routes* (2011), il incruste son propre corps nu dans les paysages du Cameroun marqués par l'histoire.

Ces jeunes artistes en pleine ascension sont comme des « lucioles qui clignotent obstinément dans la nuit anthracite » pour reprendre les mots de Lionel Manga, des lucioles qui laissent espérer des lendemains qui chantent pour la photographie contemporaine camerounaise[16].

—

1 L'auteure tient à remercier ici tous les acteurs culturels et les artistes pour leur générosité et leur disponibilité ainsi que toutes les personnes qui ont facilité son séjour au Cameroun, en particulier Maud de la Chapelle, Marc et Marceline Mbourou Atangana, Chantal Ndami, Ange Tchetmi, Barthélémy Toguo, Jürg Schneider, Rosario Mazuela, Ruth Belinga et Sarah Dauphiné Tchouatcha. **2** Lire à ce propos l'article de Dominique Malaquais, « Une nouvelle liberté ? Art et politique urbaine à Douala (Cameroun) », *Afrique & histoire*, 2006/1, vol. 5, p. 111 à 134. **3** « Notre objectif est de faire de Douala la capitale régionale des arts plastiques ! », avouaient les fondateurs de Doual'art, Marilyn Douala Bell et Didier Schaub, dans un entretien de Robert Essombe Mouangue, « Nous voulons faire de Douala la capitale des arts plastiques », *Africultures*, nº 60 (septembre 2004). **4** Maud de la Chapelle, « SUD 2013, quand l'art métamorphose la ville… », *C&*, sans date, accessible au lien suivant : www.contemporaryand.com/fr/magazines/sud2013-when-art-metamorphizes-the-city/. **5** Un exemple souvent repris est celui du « kaba » (qui vient de l'anglais « cover »), robe très couvrante portée par les femmes de la côte depuis les années 1840-1850, vêtement imposé par les épouses des missionnaires européens qui ne toléraient aucune nudité. **6** Lionel Manga, *L'ivresse du papillon. Le Cameroun aujourd'hui : ombres et lucioles dans le sillage des artistes*, Artisafrica et Edimontagne, 2008, p. 200. **7** Didier Schaub, « "Le corps certain" Hervé Yamguen », décembre 2003, accessible au lien suivant : cameroon_pics.voila.net/decouvrir/yamguen_expo_doualart.html. **8** Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1952, cité dans Dominique Malaquais, « The Dripping Man: Art, the Ephemeral, and the Urban Soul », *African Arts*, vol. 42, nº 3 (2009), p. 28. **9** Manga, *L'ivresse du papillon*, quatrième de couverture. **10** Didier Schaub à propos

Fireflies in the Night. Before he died suddenly in 2011, taken prematurely by illness, the "smuggler" Goddy Leye had the time to lay solid groundwork with his ArtBakery project. This genius of a multimedia artist played an essential role in the opening of the visual-arts scene to women, such as Justine Gaga (painter and sculptor who took the torch for ArtBakery), Ruth Belinga (painter, video artist, performance artist, and professor at the Institut des beaux-arts in Foumban), and Ginette Daleu (painter and photographer), whose career was described in the first issue of *Intense Art Magazine*, published in October 2014.15 For SUD 2013, Daleu photographed the crumbling walls of Bessengue, a poor neighbourhood of Douala, as if to exorcise her own anguish. This series, *Les introuvables*, magnifies the details of temporary shelters made with various materials in various colours. Another promising artist, Boris





Nzebo, also attentive to the pains of Douala in his series *Ville surprise* (2012), launched "an appeal to all those who have lost their head, lost their reality, and become detached from their context."

In another grand gesture, in 2011, Doual'art brought together for the first time in an exhibition two rising talents in Cameroonian photography: Patrick Wokmeni (mentioned above) and Em'kal Eyongakpa, who produces installations and performances to create interactions among his favourite media (photography, video, and audio). Nominated for the Prix de photographie Aimia – AGO in 2013, Eyongakpa has since been constantly involved in exhibition projects and residencies. In his images, which come straight from the world of dreams, he compares human beings seeking spiritual and physical freedom to "thirsty fish in water" (*Bleed for the Read Pentaptych*, 2009). In *Naked Routes* (2011), he embedded his own nude body in historic Cameroonian landscapes. These young rising artists are like "fireflies obstinately blinking in the anthracite night," in the words of Lional Manga – fireflies that gives us the hope for glorious tomorrows for contemporary Cameroonian photography.[16]
Translated by Käthe Roth

—

1 The author would like to thank all the cultural actors and artists for their generosity and availability, as well as everyone who facilitated her visit to Cameroon, especially Maud de la Chapelle, Marc and Marceline Mbourou Atangana, Chantal Ndami, Ange Tchetmi, Barthélémy Toguo, Jürg Schneider, Rosario Mazuela, Ruth Belinga, and Sarah Dauphiné Tchouatcha. **2** See, on this subject, Dominique Malaquais, "Une nouvelle liberté ? Art et politique urbaine à Douala (Cameroun)," *Afrique & histoire* 5 (2006): 111–34. **3** "Our objective is to make Douala the regional capital of visual arts," stated the founders of Doual'art, Marilyn Douala Bell and Didier Schaub, in an interview with Robert Essombe Mouangue, "Nous voulons faire de Douala la capitale des arts plastiques," *Africultures*, no. 60 (September 2004). **4** Maud de la Chapelle, "SUD 2013, quand l'art métamorphose la ville . . ." *C&*, n.d., www.contemporaryand.com/fr/magazines/sud2013-when-art-metamorphizes-the-city/ (our translation). **5** An example often cited was that of the *kaba* (a word that comes from the English "cover"), a very enveloping dress worn by women on



Alessandro Aceri
***La Nouvelle Liberté*, sculpture de Joseph-Francis Sumégné, située au rond-point Deïdo à Douala, 2013**

Em'kal Eyongakpa
***Bleed for the Read Pentaptych*, 2009**
permission de / courtesy of
Em'kal Eyongakpa and Kha!SHRINE






de *Cameroonian Heroes*, SUD 2013, accessible au lien suivant : www.doualart.org/spip.php?article630. **11** Dominique Malaquais, « Hervé Yamguen, Hervé Youmbi, ou les masques rebelles », dans Myriam Odile Blin (dir.), *Arts et cultures d'Afrique en recherche. Vers une anthropologie solidaire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 153-172. **12** Didier Schaub, « Objectifs, Em'kal et Patrick Wokmeni, du 15/01 au 10/02/2011 », accessible au lien suivant : www.doualart.org/spip.php?article285. **13** Lire l'article de Rémi Carayol, « Cameroun : le péril jeune », *Jeune Afrique*, 26 décembre 2014, accessible au lien suivant : www.jeuneafrique.com/Article/JA2814p043.xml0/. Selon Carayol, « [l]'âge moyen des Camerounais est de 19 ans, plus de 60 % d'entre eux ont moins de 25 ans, mais leur président, lui, en compte 81, dont trente-deux passés à la tête du pays ». **14** Goddy Leye, dans *No Art on Two Dollars a Day*, documentaire de Laurent Malaquais, Cameroun, 2008, 7 min, accessible au lien suivant : www.youtube.com/watch?v=gb18FWbL0mw#t=368. **15** *IAM*, première plateforme artistique qui célèbre la création féminine dans les arts visuels, la mode, le design et l'architecture en Afrique, a été lancée fin 2014 par Céline Seror et la photographe Angèle Etoundi Essamba qui en assure la direction artistique. À noter dans le premier dossier d'*IAM* consacré à la scène féminine contemporaine du Cameroun, le travail de la photographe Sarah Dauphiné Tchouatcha, basée à Yaoundé, avec sa dernière série intitulée *Les Camerouns*. Sarah Tchouatcha prépare par ailleurs un film documentaire sur l'histoire de la photographie de studio au Cameroun en collaboration avec le réalisateur Régis Talla. **16** Comme le laisse penser la toute jeune existence du Collectif Kamera qui, aux dernières nouvelles, prépare son retour : collectifkamera.over-blog.com/.

Érika Nimis *est photographe (ancienne élève de l'École nationale de la photographie d'Arles en France), historienne de l'Afrique, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle est l'auteure de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest (dont un tiré de sa thèse de doctorat :* Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba, *Paris, Karthala, 2005). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blog dédié à la photographie en Afrique : fotota.hypotheses.org/.*

the coast since the 1840s and 1850s. This garment was imposed by the wives of European missionaries, who tolerated no nudity. **6** Lionel Manga, *L'ivresse du papillon. Le Cameroun aujourd'hui: ombres et lucioles dans le sillage des artistes* (Artistafrica and Edimontagne, 2008), 200. **7** Didier Schaub, "'Le corps certain' Hervé Yamguen," December 2003, cameroon_pics.voila.net/decouvrir/yamguen_expo_doualart.html (our translation). **8** Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1952, quoted in Dominique Malaquais, "The Dripping Man: Art, the Ephemeral, and the Urban Soul," *African Arts* 42, no. 3 (2009): 28. **9** Manga, *L'ivresse du papillon*, cover copy (our translation). **10** Didier Schaub writing about *Cameroonian Heroes*, SUD 2013, www.doualart.org/spip.php?article630 (our translation). **11** Dominique Malaquais, "Hervé Yamguen, Hervé Youmbi, ou les masques rebelles," in *Arts et cultures d'Afrique en recherche. Vers une anthropologie solidaire*, ed. Myriam Odile Blin (Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014): 153-172. **12** Didier Schaub, "Objectifs, Em'kal et Patrick Wokmeni, du 15/01 au 10/02/2011," www.doualart.org/spip.php?article285 (our translation). **13** See Rémi Carayol, "Cameroun: le péril jeune," *Jeune Afrique*, December 26, 2014, www.jeuneafrique.com/Article/JA2814p043.xml0/ (our translation). According to Carayol, the "average age of Cameroonians is nineteen years, more than 60 percent of them are under twenty-five, but their president is eighty-one years old, and has spent thirty-three years at the head of the country" (our translation). **14** Goddy Leye, in *No Art on Two Dollars a Day*, documentary by Laurent Malaquais, Cameroon, 2008, 7 min, www.youtube.com/watch?v=gb18FWbL0mw#t=368 (our translation). **15** *IAM*, the first artistic platform that celebrates female creativity in the visual arts, fashion, design, and architecture in Africa, was launched in late 2014 by Céline Seror and the photographer Angèle Etoundi, who became the magazine's art director. Notable in the first portfolio of *IAM*, devoted to the female contemporary scene in Cameroon, was the work of photographer Sarah Dauphiné Tchouatcha, based in Yaoundé, with her latest series called *Les Camerouns*. Tchouatcha is also making a documentary film on the history of studio photography in Cameroon, in collaboration with the director Régis Talla. **16** As signalled by the new Collectif Kamera, which, according to the latest news, is preparing its return: collectifkamera.over-blog.com/.

Érika Nimis *is a photographer (former student at the photography school in Arles, France), Africa historian, and associate professor in the art history department at the Université du Québec à Montréal. She is the author of three books on the history of photography in West Africa (including one drawn from her doctoral dissertation:* Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba *[Paris: Karthala, 2005]). She contributes to a number of magazines and founded, with Marian Nur Goni, a blog devoted to photography in Africa: fotota.hypotheses.org/.*

KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web de la SODEP.

LA CULTURE EN REVUES

SODEP.QC.CA

Conseil des arts et des lettres Québec

Patrimoine canadien Canadian Heritage

Canada



S'ABONNER / SUBSCRIBE
obtenez 20% de rabais en ligne jusqu'au 31 décembre 2015
get 20% off online until December 31 2015
boutique.cielvariable.ca + code CV2015



JINYOUNG KIM

EXPOSITIONS 2015_
AUTOMNE

11 SEPTEMBRE AU 11 OCTOBRE
DANS LE CADRE DU 20E ANNIVERSAIRE DE MÉDUSE

ÈVE CADIEUX ¬ (QUÉBEC) (PETITS) VESTIGES ANNONCÉS

RENO SALVAIL ¬ (QUÉBEC) SOUFFLE D'AIR ET TREMBLEMENT D'ÉTOILES

23 OCTOBRE AU 22 NOVEMBRE

JINYOUNG KIM ¬ (MONTRÉAL) APRÈS LE PONT OÙ SE RENCONTRENT LES RIVIÈRES

STÉPHANIE ROLAND ¬ (BRUXELLES) TROU NOIR ET RITUELS FAMILIAUX

24 NOVEMBRE AU 13 DÉCEMBRE
ESPACES PHOTOGRAPHIQUES
LES GALERIES SE TRANSFORMENT EN LABORATOIRE DE CRÉATION

ARTISTES EN RÉSIDENCE 2015-2016
- LAIA ABRIL
- JACYNTHE CARRIER
- BERTRAND CARRIÈRE
- FRANÇOIS LEMIEUX

VU PHOTO

GALERIES OUVERTES
DU MERCREDI AU DIMANCHE DE 12 H À 17 H
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

ART GALLERY OF SOUTHWESTERN MANITOBA

JILLIAN MCDONALD
THE THAW
&
PETER MORIN
GLACIER

SEP 17 – NOV 14, 2015
CURATED BY NATALIA LEBEDINSKAIA



Jillian McDonald, *The Thaw*, video production still, 2015 (detail)

710 ROSSER AVENUE
UNIT 2
BRANDON, MB
204.727.1036
INFO@AGSM.CA
AGSM.CA

TUESDAY – FRIDAY 10AM - 5PM
THURSDAY 10AM - 9PM
SATURDAY 12PM - 5PM

ART CONNECTS
SATISFY YOUR CREATIVE CURIOSITY

PRIX ARTISTIQUE SOBEY 2015

EXPOSITION du 26 Septembre 2015 au 3 Janvier 2016
GALA DE REMISE DU PRIX LE 28 Octobre 2015

CÔTE OUEST ET YUKON	PRAIRIES ET DU NORD	ONTARIO	QUÉBEC	ATLANTIQUE
Raymond Boisjoly	Sarah Anne Johnson	Abbas Akhavan	Jon Rafman	Lisa Lipton

SOBEYARTAWARD.CA

FINANCEMENT

FONDATION SOBEY POUR LES ARTS

ORGANISATION ET ACHEMINEMENT

Musée des beaux-arts *de* la Nouvelle-Écosse

PARRAINAGE OFFICIEL POUR LE TRANSPORT DES ŒUVRES D'ART

TOTAL TRANSPORTATION SOLUTIONS INC.



DIANNE BOS

The Sleeping Green:
no man's land 100 years later

En 2014, lors d'un périple à travers la France et la Belgique, Bos a utilisé des caméras anciennes et à sténopé afin de photographier le terrain de la Première Guerre mondiale cent ans après son commencement.

•

Travelling through France and Belgium in 2014, Bos used vintage and pinhole cameras to photograph the land a century after World War I began.

5 nov 2015 - 14 jan 2016

University of Lethbridge Art Gallery
4401 University Drive
Lethbridge, Alberta

Photos disponibles à / Prints available at

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





/Art Lovers Linkers Thinkers Makers Shakers

Canada's international fair for modern and contemporary art

October 23-26

PRESENTING SPONSOR

Opening Night Preview
Thursday, October 22

/Art Toronto 2015

Art/TO

Art Toronto
23-26 Oct 2015

Metro Toronto Convention Centre

OFFICIAL ART INSURER

OPENING NIGHT PREVIEW PARTNER

OFFICIAL VISUAL ART MEDIA PARTNER

ONLINE PREVIEW PARTNER



Urne V, 1988, 150 x 260 cm

MARC GARNEAU

UNE TRAJECTOIRE. ŒUVRES CHOISIES, 1985 • 2015

15 OCTOBRE AU
20 DÉCEMBRE 2015

1700
LA
POSTE

1700, Notre-Dame O, Montréal
1700laposte.com

GALERIE
BERNARD

MANUEL BISSON

NEW GROUND

Exposition du 8 octobre au 7 novembre 2015
Vernissage le 7 octobre de 17h à 20h

3926, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2W 2M2
514 277 0770—galeriebernard.ca

Horaire: mer. 11h-18h | jeu. ven. 11h-19h | sam. 12h-17h





Feature:
Contemporary
Art Fair

22–25
octobre 2015
Toronto

Partenaire
Présentateur

Feature: Contemporary Art Fair

22–25 Octobre 2015 Toronto

Partenaire officiel

NORTON ROSE FULBRIGHT

Partenaire bénéfice

ALBRIGHT-KNOX
CONTEMPORARY AND MODERN
ART FOUNDATION CANADA

Partenaire du programme éducatif

esker
FOUNDATION

featureartfair.com
Joey & Toby Tanenbaum Opera Centre
227 rue Front Est, Toronto

Feature est une initiative de l'Association des galeries d'art contemporain – AGAC

AG
AC&

Lesley Anderson *Inhabited Likeness*
12 Sept - 17 Oct 2015

Exposition anniversaire 10 ans !
21 Oct - 21 Déc 2015



Lesley Anderson, *Oink*, 2015, acrylique sur canevas, 4x3'

Galerie Laroche/Joncas
372 Ste-Catherine O. #410, Montréal QC H3B 1A2 + www.LarocheJoncas.com

prim

CENTRE DE PRODUCTION
ET DE POST-PRODUCTION
AU SERVICE DES
CRÉATEURS INDÉPENDANTS
DEPUIS 34 ANS

WWW.PRIMCENTRE.ORG
T 514 524 2421

STUDIO DE MIXAGE 7.1
PRO TOOLS 11
HDX CONTRÔLEUR S6 M40

BRUITAGE/FOLEY, CONCEPTION
SONORE, ENREGISTREMENT,
VOIX HORS CHAMP

SALLE DE COLORISATION
DAVINCI RESOLVE,
SALLES DE MONTAGE OFFLINE
ET ONLINE AVID, SERVICES
DE COPIE NUMÉRIQUE DCP
ET DE TRANSFERT

PROGRAMMES D'AIDE À
LA CRÉATION, DE FORMATIONS
ET DE RÉSIDENCES

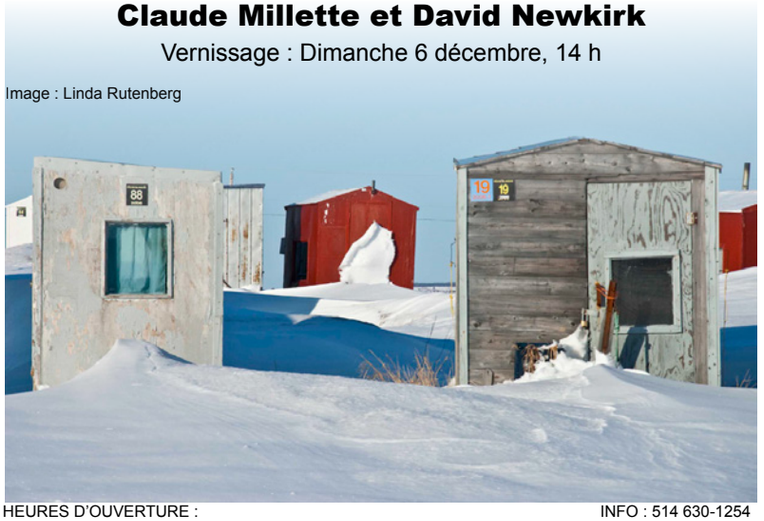
GALERIE D'ART Stewart Hall ART GALLERY

5 septembre au 18 octobre 2015
Linda Rutenberg

31 octobre au 29 novembre 2015
La collection 2016 de l'Artothèque
Vernissage : Dimanche 1 novembre, 14 h

5 décembre 2015 au 17 janvier 2016
Conversations
Claude Millette et David Newkirk
Vernissage : Dimanche 6 décembre, 14 h

Image : Linda Rutenberg



HEURES D'OUVERTURE :
Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi de 13 h à 21 h
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.pointe-claire.ca

VIVA
ART
ACTION

2015

7 – 10 Octobre
Les Ateliers Jean-Brillant
661 Rose de Lima

—

www.vivamontreal.org

MONTRÉAL
NOUVEAUCINEMA.CA #FNC2015

44e FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA

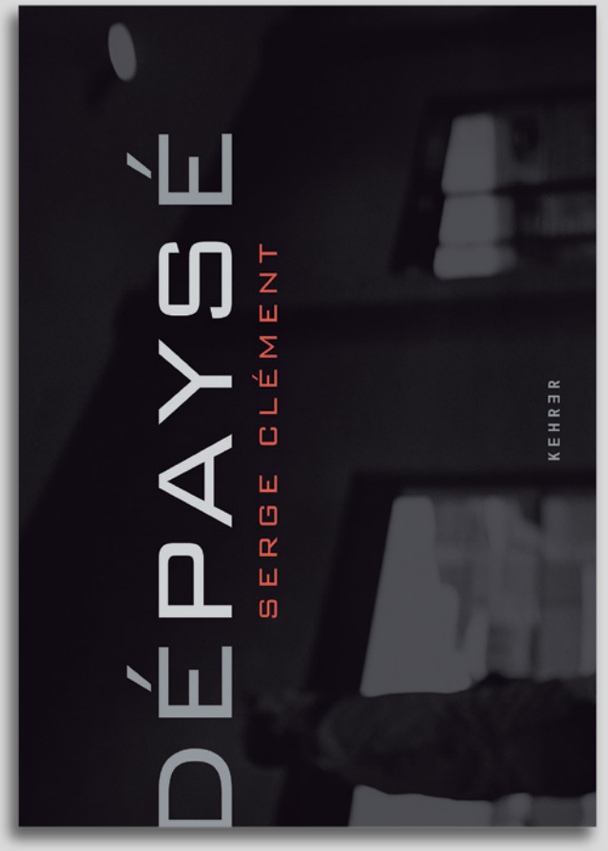
7 > 18 OCT. 2015



© Adrien Nuguet /studio a&a

DÉPAYSÉ

nouveau livre photographique de Serge Clément
aux Éditions Kehrer, Heidelberg / Berlin



VOYAGE SOLITAIRE AU COEUR DE LA SOLITUDE URBAINE ET DANS SA PÉRIPHÉRIE, NOTAMMENT MONTRÉALAISE, L'OEUVRE DE SERGE CLÉMENT NOUS ENGAGE IRRÉSISTIBLEMENT DANS UNE RELATION INTIME À L'IMAGE.

EXCLUSIVEMENT EN NOIR ET BLANC, DÉPAYSÉ EST CONÇU COMME UN PALIMPSESTE. LES IMAGES EN S'ACCUMULANT SE SUPERPOSENT, CRÉANT UNE ÉPAISSEUR FICTIVE QUI RENFERME DES MORCEAUX D'ESPACE-TEMPS COMME TRANSPARENTS LES UNS AUX AUTRES.

S'IMPRIME EN NOUS L'IDÉE QU'UNE IMAGE RENVOIE TOUJOURS À D'AUTRES IMAGES.

D'UNE PART, CELA SIGNIFIE QU'UNE IMAGE EST UN CONTENANT QUI FUIT. D'AUTRE PART, QUE C'EST LE POUVOIR DE FIXATION DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE QUE CLÉMENT INTERROGE INLASSABLEMENT.

CLÉMENT EST UN MAÎTRE DES JEUX DE MIROIRS ET DES TRANSPARENCES TROMPEUSES, DES FILTRES SUBTILS QUI SONT FAITS POUR DÉSORIENTER LA PERCEPTION ET FAIRE BASCULER LE SPECTATEUR DE L'ESPACE RÉEL À L'ESPACE MENTAL.

aussi disponible : DÉPAYSÉ - Édition Limitée
incluant livre et tirage photographique - format : 6x9 po. / 15,5x23 cm
un choix de 4 images
contacter directement l'artiste : serge@sergeclement.com

Fotografie Forum Frankfurt KEHRER Centre culturel canadien Paris

JOSEPH HARTMAN

Artist Studios

September 19 - October 17

SANAZ MAZINANI

New Work

October 24 – November 21

CHARLES MATTON

Photographs

November 28, 2015 – January 16, 2016



Kim Dorland, 2013 © Joseph Hartman

STEPHEN
BULGER
GALLERY

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



nothing has changed (and) everything has changed.

Ewa Monika Zebrowski

twombly, italia

a limited edition artist's book
with poems & photographs

This publication was made possible with the generous participation of the Fondazione Nicola Del Roscio, Gaeta.

© EMZ 2015

ewazebrowski.com

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

83 Benoit Aquin
84 Raymonde April
86 Sophie Calle
87 Chih-Chien Wang
88 Mark Lewis
89 Alain Lefort
90 Manon Labrecque
91 Andrew Wright

LECTURES / READINGS

93 Pandora's Camera: Photography after Photography
94 Pratiques minoritaires. Fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois (1937-1973)
95 Ouvrages à souligner / New and Worthy

PAROLES / VOICES

106 Joan Fontcuberta

EXPOSITIONS
EXHIBITIONS



***Revêtement de polymère, extérieur de maison fondu, 2013*, de la série *Mégantic*, 2013-2014, impression jet d'encre,** 101 x 152 cm

Benoit Aquin

Mégantic photographié
Musée des beaux-arts de Montréal
Du 18 février au 24 mai 2015

Comment photographier la tragédie de Lac-Mégantic ? À cette question délicate, Benoit Aquin propose une réponse visuelle réfléchie, complexe, rejetant aussi bien les figures imposées du genre journalistique que les métaphorisations esthétiques de ses contreparties artistiques. C'est donc en vain que l'on cherchera dans cette exposition ces représentations outrancières de la détresse humaine coutumières du photojournalisme canonique. De plus, aucune monstration explicite de l'épicentre du drame ou d'exhibition impudique de la source du mal – le brasier d'hydrocarbures – ne vient happer l'attention du spectateur. Il n'y a pas, dans cette exposition, d'images ostentatoires de la catastrophe. Les photographies composant la série *Mégantic* ne sauraient pour autant être qualifiées d'allusives, d'elliptiques ou de contre-informatives. Aucun abus esthétique ni aucune exacerbation stylistique particulière ne vient en effet atténuer le fort indice de réalité immanent à ces images prises dans l'après-coup de l'événement. Quel équilibre, ou plus précisément quel déséquilibre critique dès lors établir entre deux types de traitement aux ambitions antagonistes : une littéralité impudente qui contrecarre le nécessaire travail d'imagination d'une part, une symbolisation excessive qui vide de leur substance politique les plus graves sujets d'autre part ?

Il serait réducteur d'affirmer que le regard posé par Benoit Aquin sur cette tragédie procède simplement de l'évitement des poncifs de l'un ou de l'autre des genres. Il serait également simpliste de statuer que son travail pointe en direction d'une forme de journalisme esthétique réfutant les conventions de l'information visuelle, tout comme il serait erroné d'avancer que celui-ci est assimilable à cet art « historien » que les rigueurs de l'enquête journalistique parfois indisposent. Le travail de Benoit Aquin n'oscille pas entre ces deux pôles de la fabrique visuelle ; il les place plutôt en vis-à-vis, non pas pour les opposer, loin s'en faut, mais pour en transcender

les limitations respectives. Emblématique de cette synthèse disjonctive est l'œuvre *Débris* (2013), un diptyque montrant, à la manière d'une planche de Rorschach utilisée en psychopathologie clinique, le dédoublement d'un amas de ferraille. L'image qui en résulte est celle d'un gigantesque insecte ou de quelque autre chose de semblablement repoussant. Cette ferraille représente non plus les débris distordus de telle structure rendue méconnaissable par l'intense chaleur, mais les entrailles grossies d'une bête immonde. L'image éveille des peurs archaïques auxquelles, bien entendu, s'ajoutent celles que suscite l'événement lui-même. La présentation en diptyque, la confusion des rapports d'échelles, mais également l'emploi du flash – procédé utilisé dans l'ensemble de la série photographique – concourent à la production de cet effet apotropaïque.

Les artefacts, les lieux, les bâtiments, les gens, tout est soumis à violence unificatrice du flash, véritable fil rouge de la série. L'éclair met en exergue le moindre élément de ces scènes que Benoit Aquin a choisi de photographier la nuit : les rives souillées de la rivière Chaudière, le revêtement fondu d'une habitation, le visage éteint d'un homme, le désordre d'une pièce, des flocons de neige, un panneau de signalisation ferroviaire. On pense immédiatement aux protocoles photographiques en vigueur dans le domaine de la criminalistique. L'un des tirages consiste d'ailleurs en la reproduction d'une image de presse annotée ayant servi à reconstituer les événements. La valeur probatoire de la photographie est très présente dans cette exposition.

À l'instar du flash dont la patine lumineuse recouvre l'ensemble des tirages, l'accrochage ininterrompu des épreuves, où chacune des images est contiguë à la suivante, concourt à homogénéiser la proposition visuelle. La quarantaine de tirages exposés se présentent ainsi comme les constituants d'une seule



***Consultations citoyennes, 2014*, de la série *Mégantic*, 2013-2014, impression jet d'encre,** 101 ×152 cm

et même frise. Aucune lecture chronologique ou narrative ne peut toutefois résulter de ce mode de présentation dépourvu de temps d'arrêt. Impossible du reste de subordonner les composants de cette syntaxe visuelle à l'autorité d'un quelconque récit des événements. Vues rapprochées d'objets usuels ou de spécimens végétaux, plans de ville, portraits funéraires, constats visuels de la destruction, on a davantage affaire à un inventaire de regards photographiques, à un tableau synoptique de protocoles de figuration, qu'à une reconstitution raisonnée des faits. Or, c'est précisément là, dans l'hétérogénéité des catégories auxquelles rattacher ces diverses représentations, que l'œuvre de Benoit Aquin trouve sa singularité.

Ni totalement dénotative, ni foncièrement connotative, pour employer une terminologie un peu surannée, son œuvre sait éviter les obstacles auxquels se heurtent bon nombre de représentations soucieuses de rendre compte des événements contemporains. La diversité des regards posés, le minutieux travail d'enquête réalisé, un sens éthique développé, l'affranchissement vis-à-vis des contingences de l'actualité et un véritable savoir des esthétiques documentaires l'en assurent.

Les images de Benoit Aquin, à l'instar de celles précédemment réalisées avec *Haïti* (2010-2011) ou *Le « Dust Bowl » chinois* (2006-2007), échappent à cette double chausse-trape dans laquelle s'enfoncent la plupart des images événementielles : une représentation pathétique des faits subordonnée à un impératif émotionnel et testimonial d'une part ; une représentation métaphorique indexée à une posture d'auteur distanciée de toute intention informationnelle d'autre part.

***Vincent Lavoie** est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses intérêts de recherche portent sur les formes contemporaines de l'attestation visuelle. Ceux-ci ont conduit à la réalisation de publications, parmi lesquelles* Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse *(Éditions Hazan, 2010)* et Imaginaires du présent. Photographie, politique et poétique de l'actualité *(Cahiers ReMix Figura, 2012, en ligne). Il a dirigé un dossier thématique pour la revue* Ciel variable *sous le titre « Forensique / Forensics » (nº 93, hiver 2013) autour des croisements entre l'art et la criminalistique. Vincent Lavoie est membre régulier de Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (UQAM), où il dirige la revue universitaire* Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire.



***Ram Couteau*, de la série *Near You No Cold*, 2012-2015, épreuve à développement chromogène,** 92 × 138 cm

Raymonde April

Near You No Cold
Galerie Donald Browne, Montréal
Du 7 mars au 11 avril 2015

Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal
Du 13 mars au 26 avril 2015

Raymonde April nous a habitués à un travail photographique élaboré à partir de sa vie, avec des vues prises au fil de ses déplacements et parsemées des ambiguïtés de ses parcours intimes. Son séjour récent en Inde n'aura pas tant transformé son approche de la photographie qu'il aura parfumé son univers d'ambiances étrangères, en plus d'y inviter de nouveaux figurants. Quatre mois et demi passés à Mumbai se retrouvent distillés dans une sélection d'images qui se chevauchent en deux temps et deux espaces : une première partie, *Near You*, accueillie par la Galerie Donald Browne, et la suivante, *No Cold*, présentée par le Centre d'art et de diffusion Clark.

Near You – une histoire de proximité s'esquisse fragment par fragment. Les

photographies qui composent cette première partie décrivent des détails de l'appartement occupé par l'artiste lors de sa résidence[1]. Différents angles de l'espace intérieur sont tour à tour captés, donnant l'effet d'une observation lente des choses et des mouvements tranquilles qui l'habitent. Y apparaissent les indices d'odeurs, de lumières, de courants d'air chaud qui, de passage dans l'appartement, embrassent le quotidien.

Ici, une nature morte composée des restes d'un repas transporté dans un *dabba*, une boîte à lunch indienne. Juste à côté, un autre repas se prépare : plan serré sur les gestes d'un homme, assis sur le plancher, sur lequel repose aussi une planche à découper, puis un couteau. L'homme entasse dans sa main une dernière poignée de fèves vertes coupées en rondelles. Les petits morceaux trouvent un écho dans une envolée de pigeons, sur la photographie voisine. Les scènes se suivent et se répondent, mais sans ordre véritable, évoquant davantage les routines de la vie quotidienne qu'une histoire avec un début et une fin.

Des vues de l'appartement se succèdent et révèlent des indices laissés par ceux qui l'habitent. On verra de nouveau les mains de cet homme qui préparait le repas, occupé cette fois à consulter un dictionnaire. Plus loin, on pourra l'épier alors qu'il est étendu sur un lit d'appoint dans la cuisine ensoleillée. On aura l'illusion de pouvoir mieux l'observer, pour réaliser à son approche qu'un léger bougé a tout dédoublé dans l'image, et qu'il est impossible d'en saisir des contours exacts.

D'autres détails de l'appartement dessinent les contours de cette présence humaine : un petit lit a gardé les traces d'un corps, une chemise est pendue à un crochet, les restes d'un goûter traînent sur une table, de la vaisselle a été laissée à sécher. Certains sujets sont récurrents, et témoignent des gestes simples qui façonnent la vie dans cet espace clos. Dans un coin de l'appartement, une lumière diffuse se faufile sous un rideau fermé. Rideau ensuite levé à mi-hauteur, laissant entrevoir la façade du bâtiment voisin. Une fois la vue complètement dégagée, des rayons viennent tracer un trapèze sur le rebord de la fenêtre. Poésie du temps qui passe, mais aussi d'une communication qui se fonde moins sur les mots que sur les gestes et les regards.

Au fond de la galerie, dans le passage menant au bureau, un autoportrait de l'artiste de profil invite le regard vers cet autre espace. S'y trouve, cachée derrière une cimaise, la seule photographie révélant les traits de cet homme sur qui l'objectif se pose toujours avec douceur. En plaçant ainsi cette œuvre à l'écart, la galerie ajoute physiquement une nouvelle cloison à l'espace représenté, participant avec les images à l'impression d'intimité de l'habitation. L'homme y repasse un vêtement, au ras de la fenêtre, caressé d'une belle lumière presque hollandaise. La fenêtre est entrouverte, et ventile paisiblement le logement, comme le font pour la série d'images ces quelques photographies de paysages. Ces vues sur l'extérieur apparaissent tels des indices des sorties de l'artiste dans la ville, mais aussi de son retour incessant à l'appartement comme le sang qui circule pour toujours revenir au cœur.



***Marine Lines*, de la série *Near You No Cold*, 2012-2015, épreuve à développement chromogène,** 92 x 138 cm

Formant sept séries installées aux murs de la galerie, de grandes photographies sont suspendues les unes par-dessus les autres, de façon à inviter les visiteurs à s'en approcher et à les soulever pour regarder les suivantes. Telles les pages d'un livre ou les plans d'un film, les successions d'images forment des narrations à partir d'un même sujet. Ainsi, un temple de fortune installé le long d'une rue passante fait l'objet de quatre des séries : l'artiste y observe à différents moments les changements de lumières et les mouvements des gens – elle les regarde de loin, de près, les suit brièvement, les saisit au passage pour mieux les laisser poursuivre leur chemin. Sur le mur voisin, les trois autres séries montrent une femme qui alimente un brasier avec des bâches de plastique, générant ainsi une fumée grise dans laquelle se mélangent les rayons orangés du soleil indien.

Dans la vidéo comme dans les photographies, les déplacements de l'artiste amènent à considérer les activités du quotidien des gens qui transitent ou travaillent dans différents endroits de la ville. À leur insu ou avec une discrétion remarquable, l'artiste saisit des images d'eux alors qu'ils continuent de vaquer à leurs occupations, offrant parfois un sourire au passage. Ces images, elle les rapporte avec elle jusqu'à son atelier, dont elle fait une huitième série. Présentées sous forme de livre déposé sur une structure basse, il faut non seulement toucher les photos, mais aussi se pencher sur elles pour bien les considérer. Ce dernier ensemble présente différentes vues de l'atelier et de son quartier, Mazgaon. Après leur naissance dans l'espace intime de l'appartement ou au fil des errances de l'artiste, c'est par cet espace de travail que ses photos ont transité, pour finalement se rendre jusqu'à nous.

Raymonde April incite les visiteurs à faire comme elle : errer au travers des images et les laisser nous toucher. Lors de ses promenades anonymes, mais aussi à l'occasion de ses rencontres avec les gens, c'est en toute modestie qu'elle s'imprègne des ambiances et crée des liens. Parmi les sons et les bruits qui l'entourent, on peut facilement manquer de distinguer son silence à elle. La seule fois qu'on entend sa voix, c'est qu'elle rigole au moment de filmer son ami qui fait danser un pain sur la flamme du poêle. Et sur le sourire chaleureux qui lui répond, on peut presque lire les mots : *near you, no cold.*

1 Raymonde April a bénéficié en 2012 de la résidence de recherche et de création à Mumbai, soutenue par le Conseil des arts et des lettres du Québec.



Vue d'expostition de *Near You No Cold*, photo : Paul Litherland

No Cold – chaud ce sang qui afflue, telle une machine qui doit toujours rester en marche, telle la ville qui s'active éternellement. Cette seconde partie nous transporte à l'extérieur de l'appartement, en suivant les parcours de l'artiste dans la mégapole.

Une vidéo tourne en boucle et prête sa trame sonore à toute l'exposition : klaxons, croassements de corneilles, murmures de passants et autres bruits citadins, ceux-ci ne variant qu'en intensité. La séquence tangue entre des scènes chargées visuellement et d'autres, plus contemplatives : faisant suite aux remous visuels et sonores d'une rue bondée, un nouveau plan examine des fils d'araignée qui ondulent au vent, et les klaxons et les croassements ne sont plus que des réverbérations lointaines.

Avec une pratique qui fait se croiser les mots et les images, ***Anne-Marie Proulx*** *est une artiste, auteure et chercheuse qui s'intéresse à l'ambiguïté des histoires. En explorant les imaginaires de l'archive et de la photographie, elle concentre ses recherches sur les liens d'appartenance qui se créent autour d'un territoire ou d'une communauté. Elle vit et travaille à Québec, où elle est directrice artistique de VU, centre de diffusion et de production de la photographie.*

Sophie Calle

Pour la première et la dernière fois
Musée d'art contemporain de Montréal
Du 5 février au 10 mai 2015

L'impossible réciprocité

Point n'est besoin de rappeler qui est Sophie Calle. Sa réputation est telle que chacun a en tête plusieurs de ses œuvres. Pour qui a suivi la démarche de l'artiste, certains schémas ou procédés récurrents viennent marquer la cohérence de sa démarche. C'est aussi ce que l'on pourrait appeler une attitude.

La dernière image (2010), que montrait le Musée d'art contemporain de Montréal, se compose d'une série de photographies accompagnées de textes de personnes devenues aveugles que l'artiste a photographiées. Une première photographie montre le modèle, une autre nous fait voir la dernière image qu'il a vue telle que l'imagine Sophie Calle et un texte reproduit le récit très factuel de l'aveugle qui témoigne de ses toutes dernières expériences visuelles.

Voir la mer (2011) rassemble plusieurs films numériques, projetés sur de grands cadres suspendus à travers l'espace dans une salle où le spectateur circule en étant entouré de plusieurs sources sonores reproduisant le bruit des vagues. L'effet est envahissant. Sur ces écrans, on voit, de dos, des gens face à la mer qui, après quelques minutes, se tournent vers le spectateur pendant un bref instant avant que le film se termine.

Le musée exposait aussi, entre ces deux moments de la visite, un élément de la série *Les aveugles*, un ensemble réalisé en 1986 qui montrait des photographies de personnes aveugles à qui Sophie Calle avait demandé quelle était pour elles l'image de la beauté. Une des réponses était la suivante : « La plus belle chose que j'ai vue, c'est la mer. La mer à perte de vue. »

Ce n'est pas en vain que l'on parle de Sophie Calle comme d'une écrivaine, d'une artiste conceptuelle, d'une détective autant que d'une photographe. Une journaliste aussi, agissant tantôt à découvert, tantôt en se dissimulant.

Ce qu'elle nous montre, elle le prélève dans la réalité phénoménale : ce sont ses perceptions ou plutôt ce qu'elle en saisit dans ses photographies et dans ses films. Quand elle traque des inconnus pour découvrir leur quotidien, leur environnement, elle le fait, devrait-on dire, avec tous les incidents, tous les accidents que cela implique. N'oublions pas qu'elle nous propose sa lecture des apparences. Cherche-t-elle vraiment à « percer les apparences » ? Ou ne nous montre-t-elle pas les limites de l'accès que nous croyons avoir à l'intimité des autres ?

Quand, dans le projet *L'hôtel* (1981), elle devient femme de chambre pour saisir l'aspect d'une chambre d'hôtel dont les occupants sont, bien sûr, absents et le convertir pour nous en spectacle, ou quand, dans *Prenez soin de vous* (2010), elle demande à cent sept femmes de tous horizons d'interpréter, de décoder une lettre de rupture qui lui est adressée, n'est-ce pas pour nous montrer les marges de notre accès aux autres ? L'enquête policière fonctionne à partir d'indices interprétables, de preuves, de traces ; mais les incursions de Sophie Calle ne portent pas sur des preuves, il n'y a pas de dénouement à la clef. L'artiste établit clairement la distinction entre l'enquête policière et sa démarche. Ainsi, à propos de la filature d'un homme dont elle a trouvé le carnet d'adresses, qu'elle réalise pour le journal *Libération* en 1984, elle dit, lors d'une conférence présentée en marge de l'exposition : « Je lui ai envoyé le petit journal que j'avais réalisé, pour moi, avec des petits bouts de photos, des bouts de texte pour tenter de lui montrer qu'en fait il ne s'agissait pas de lui mais de moi derrière une silhouette, de moi derrière une ombre, qu'on ne voyait pas son image, qu'on n'apprenait pas ce qu'il faisait, qu'en gros c'était plus sur moi derrière lui[1]. » Un policier enquêteur affirmerait-il jamais pareille chose ?

Que livre l'artiste de sa vie personnelle ? Que ce qui entre dans la production de ses œuvres. Il s'agit d'une intimité contrôlée ou jouée. On dit souvent que Sophie Calle nous fait explorer l'aspect émotionnel de ses sujets dans ses œuvres ; il faut cependant mesurer comment elle procède. Dans la même conférence, Sophie Calle racontait ses premières « enquêtes » : « Au bout de quelque temps à suivre ces gens, j'ai commencé à prendre des notes, à les photographier, à me prendre au jeu et à aimer cette espèce de relation sans réciprocité. » Soulignons-le, il s'agit d'une relation sans réciprocité non seulement techniquement parlant, mais aussi structuralement parlant.

C'est là ce qu'on pourrait appeler *le paradoxe Sophie Calle*. Au Musée d'art contemporain de Montréal, elle nous montrait des aveugles, sachant que nous, voyants, nous éprouverions divers troubles et émotions face aux photographies et aux textes que nous pourrions partager avec l'artiste et avec ses sujets. Mais ces photographies et ces textes qu'elle offrait à notre regard, remarquablement dépourvus de tout pathos, nous faisaient mesurer à la fois notre désir d'empathie et l'obstacle infranchissable d'une impossible réciprocité.



***Aveugle à la broderie* (détail), de la série *La dernière image*, 2010,** © Adagp, Paris 2015, permission de la Galerie Perrotin, New York et de la Paula Cooper Gallery, New York

L'austérité du regard

À Istanbul, Sophie Calle a rencontré des aveugles qui, pour la plupart, ont perdu subitement la vue. Elle leur a demandé de décrire la dernière chose qu'ils ont vue. Cela tient généralement en quelques lignes. Quelques lignes qui couvrent le haut d'une feuille blanche ordinaire, huit et demie par onze. Je m'attendais, bien naïvement, à ce que soit décrit quelque chose de beau, un coucher de soleil, le visage d'un homme ou d'une femme. Mais on ne devient pas aveugle en regardant la mer ou en faisant l'amour. La dernière chose que ces aveugles ont vue, c'est toujours l'accident qui leur a enlevé la vue.

Dans la salle d'exposition, je me suis ressouvenu de l'opération que j'ai subie aux yeux il y a quatre ans. Une opération banale qui consiste à corriger la vision au laser. Le chirurgien a ciselé une fine languette dans ma cornée, qu'il a délicatement soulevée. Il a ensuite taillé au laser la surface sous la languette. Puis il a tout remis en place. Une intervention de trois minutes seulement.

Mais quand je suis sorti après l'opération, la cornée de mon œil gauche s'est décollée. Ça a fait un bruit visqueux dont je me souviendrai toujours. J'ai fermé les paupières et les ai couvertes de mes mains. J'ai appelé mon père qui était là, dans la salle d'attente. Il est tout de suite allé chercher une infirmière, qui m'a entraîné dans une pièce toute noire.

J'ai pleuré en lisant les descriptions rapportées par Sophie Calle. Si j'étais devenu aveugle, ma dernière image aurait été celle de la lumière rouge du laser. Une seule phrase aurait été inscrite en haut de la page blanche, et mon portrait serait apparu parmi ceux de ces aveugles, sobrement accroché au mur, mon regard disparu, objectivé, absent.

Les descriptions auraient pu être imprimées sur de simples cartons d'exposition ajustés à la longueur du texte, mais Calle a voulu qu'on ressente le manque. La cécité comme retrait et non comme opacité. On s'imagine parfois celui ou celle qui ne voit pas comme voyant noir. Mais voir noir c'est toujours voir.

Les espaces vides qui parsèment l'exposition nous invitent à réfléchir à ce qui échappe à la vue. La dernière image dont ces aveugles se souviennent est si puissante qu'elle réussit à effacer toutes les autres. Il ne reste la trace que d'une absence, une ombre, comme celle que laisse le vieux cadre qu'on enlève du mur.

Le deuxième espace d'exposition répond au premier. Sophie Calle a rencontré des hommes et des femmes qui sont nés aveugles. Elle leur a demandé quelle était pour eux l'image de la beauté. Le premier à qui elle a posé la question lui a parlé de « la mer à perte de vue ». Alors, toujours à Istanbul,

---

1 Les citations de l'artiste sont extraites de la conférence de presse qu'elle a donnée au Musée d'art contemporain de Montréal, le mercredi 4 février 2015.

Alain Laframboise *a enseigné l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de Montréal de 1976 à 2008. Il a cofondé et codirigé les éditions et la revue* TROIS *de 1985 à 1996. Il a publié plusieurs textes consacrés à l'art contemporain à titre de critique d'art et de commissaire. Artiste, il expose depuis 1983 des œuvres qui vont des techniques mixtes à la photographie, revisitant, depuis Poussin jusqu'à Duchamp, en passant par Cornell, les dispositifs de la représentation. Ses œuvres figurent dans plusieurs collections publiques et privées. Il est représenté par la Galerie Graff à Montréal.*



***Aveugle au divan* (détail), de la série *La dernière image*, 2010,** © Adagp, Paris 2015, permission de la Galerie Perrotin, New York et de la Paula Cooper Gallery, New York

Calle a mené à la mer des gens – des voyants – qui ne l'avaient jamais vue. Elle a filmé leur première fois.

Une dizaine d'écrans suspendus dans une grande pièce. Sur chacun d'eux, on peut voir quelqu'un de dos qui regarde la mer. Cela dure quelques minutes. Puis celui ou celle qu'on filme se retourne tout simplement face à la caméra. Et ce qu'on voit… ce sont des hommes et des femmes de trente, quarante, cinquante ou soixante ans, qui sourient, qui pleurent, qui ont l'air absent ou ahuri. Et ce qui frappe, c'est non pas tellement ces regards tristes, heureux ou étonnés, mais plutôt que des gens aient pu vivre aussi près de la mer, à Istanbul, sans jamais réussir à s'offrir une heure de liberté pour aller voir le ciel et les vagues s'embrasser.

Je ne considère évidemment pas le fait de voir la mer comme une nécessité absolue, mais que des centaines, que des milliers, que des millions de personnes en ce monde n'aient jamais l'occasion d'aller voir la mer… c'est malgré tout terrifiant. Ce que les images de Calle dévoilent, l'air de rien, c'est la force de destruction symbolique que le capitalisme exerce sur le regard. Parce qu'il enferme tout un pan de l'humanité dans le travail, le capitalisme coupe la vue à des millions de personnes. Et c'est une véritable austérité du regard qui s'installe, austérité que l'œuvre de Calle tente de montrer. Et c'est en la montrant que l'horizon risque de s'ouvrir, comme pour ces gens que Calle a menés à la mer. Ce qui apparaît dans cette salle comme dans la première, c'est non pas ce qui se montre mais ce qui se voile : les millions de gens que Calle n'a pas menés à la mer et qui, peut-être, resteront aveugles à l'océan pour toujours.

Pour la dernière et pour la première fois se situe à la frontière du visible et de l'invisible, en ne révélant que ce qui se retire, en ne retirant que ce qui se donne. C'est la raison pour laquelle cette exposition de Sophie Calle est si puissante, parce qu'elle ouvre le regard sur ce qui n'apparaît pas, sur ce qui nous échappe. Et c'est la seule manière de montrer, la seule manière qui n'enferme pas le sujet en lui-même, qui l'ouvre plutôt sur l'autre. L'autre, cet horizon impossible à atteindre mais vers lequel, sans peur et sans retenue, il faut se lancer.

—

***Vincent Brault** est né à Montréal en 1978. Il écrit pour différentes revues d'art et de littérature. Des essais, des nouvelles, des récits. Son premier roman,* Le cadavre de Kowalski, *est paru en 2015 aux éditions Héliotrope. « Le paradoxe déambulant », un essai d'ontologie zombiesque, est paru la même année dans le collectif* Z pour Zombie *aux Presses de l'Université de Montréal. L'auteur enseigne par ailleurs la philosophie au cégep. Il s'intéresse au confucianisme et donne régulièrement des conférences sur Schopenhauer.*

—

Chih-Chien Wang

The Act of Forgetting
Fonderie Darling, Montréal
Du 2 avril au 24 mai 2015

Dans son parcours entre images et objets, observation et participation, *The Act of Forgetting* de Chih-Chien Wang ouvre de nouvelles perspectives sur sa création avec des œuvres conçues entre 2013 et 2015. L'artiste y met en jeu le rapport à l'autre dans un ensemble d'œuvres d'apparence éclatée où des sculptures appelant à la participation des spectateurs côtoient des photographies au récit elliptique, le tout entrecoupé par une double œuvre vidéo, *The Act of Forgetting I & II*, qui livre des témoignages intimes et leur possible fiction. La constante renégociation de l'altérité fait de *The Act of Forgetting* une exposition ouverte, prolongée encore dans sa durée lorsque le spectateur y apporte son propre geste. Spectateur, acteur, artiste, famille sont partie prenante d'un tout qui mène ailleurs le regard biographique et attentif à l'objet que l'on connaît de la photographie de Chih-Chien Wang.

De prime abord, *The Act of Forgetting* pourrait avoir l'apparence d'une exposition d'images. Les deux projections présentées dans de petites salles en forme de U établissent une forte présence de l'image vidéo. Les deux salles sont placées en diagonale de part et d'autre de l'espace d'exposition, de sorte que le visionnement de l'une des vidéos rend impossible le visionnement de l'autre. Seule la trame sonore révèle furtivement la présence d'une seconde projection. Chih-Chien Wang a conçu ses vidéos selon une prise de vue circulaire continue où l'œil de la caméra évolue en cercle autour de personnages fixes placés au centre de l'espace.

Au contraire du cinéma, qui est déterminé par le montage et ses ellipses, l'artiste approche le sujet vidéographique comme le regard appréhende une nature morte ou une sculpture. *The Act of Forgetting I & II* poursuit une observation attentive, fidèle à la posture de Chih-Chien Wang, mais en adoptant désormais le mouvement d'une boucle infinie. L'artiste s'écarte ainsi de la prise de vue unique et momentanée de son œuvre photographique pour déployer l'image dans le temps et dans le plein potentiel de la vidéo afin d'accomplir sa quête d'exhaustivité. Dans l'espace-temps du tournage, il a construit une vision englobante autant que détaillée qui laisse apparents la scène et ses éléments techniques tels que micros et équipe de tournage. Les vidéos sont conçues comme une performance





***The Act of Forgetting*, 2015, images tirées de la vidéo HD**

collective et intimiste où acteurs, musiciens, danseurs et famille sont placés tour à tour au centre de la scène. Durant quatre-vingt-dix minutes, elles alternent entrevue et spectacle, gestes furtifs et mises en scène jusqu'à les enchevêtrer pour créer une dimension glissante de l'image, toujours sujette au doute de l'authenticité et à sa possible interprétation. Le dispositif prolonge également ce doute car il duplique les récits : presque identiques et presque synchronisées, les deux projections jouent de leur légère dissemblance entre deux cadrages différents des mêmes scènes, l'un poursuivant un *travelling* continu avec une attention à l'arrière-plan tandis que le second mobilise davantage des plans resserrés sur les visages de chacun des personnages. L'ambiguïté se glisse dans l'interstice créé entre ces deux récits jumeaux et permet de défaire l'illusion de la fiction pour placer le spectateur dans une posture de distance critique.

Face à la présence puissante de cette œuvre vidéo, la série de photographies constituée d'une séquence de quatre paysages, *Walk Away, Walk Back, Under Two Lights – Moonlight* et *Under Two Lights – Sunlight*, est en retrait. Dispersée dans l'espace, elle se soustrait à un possible récit continu pour faire valoir davantage l'importance du détail, mais aussi de ce qui se situe hors de l'image entre deux prises de vue. La présence minimale de la figure humaine incarnée par le duo du fils et de la mère se déplaçant sur une étendue blanche, les jeux de la lumière lunaire puis solaire à la surface de la neige créent une évocation subtile du temps et de l'action simple de la marche.

Imposante et timide à la fois, l'image n'est pas pour autant l'élément déterminant et constitutif de l'exposition. *The Act of Forgetting* trouve son affirmation dans l'expérience inclusive du spectateur, avec laquelle Chih-Chien Wang prolonge véritablement son questionnement du lien à l'autre. La présence de socles blancs aux instructions simples interpelle individuellement chacun, l'invitant à y prendre et à y déposer un objet personnel, « même insignifiant ». Ce parcours fait de quatre étapes conditionne le regard et le déplacement du visiteur pour l'intégrer dans une négociation à la fois physique et symbolique, qui crée un lien sensible entre chaque individu par le truchement de l'objet. *Happening Is Recurrence II*, pièce d'asphalte coulé sur laquelle le spectateur est invité à déambuler en cercle, à chanter et à entrer en contact avec un autre visiteur, vient encore amplifier plusieurs enjeux de l'exposition. Elle condense en une seule proposition la négociation du lien à l'autre et l'usage performatif



***The Act of Forgetting*, 2015, vue de l'exposition**, photo : Maxime Boisvert

de la scène, le mouvement en cercle infini et la circulation des gestes et récits personnels présents dans les divers éléments de l'exposition. Sous une apparence de simplicité et d'épuration des formes, Chih-Chien Wang a élaboré une exposition théâtrale qui n'est pas pour autant verbeuse. Elle ouvre la voie à une esthétique nouvelle où l'image achevée et la dimension participative sont désormais superposées pour créer une expérience complexe entre geste spontané et attention soutenue.

—

Claire Moeder *est commissaire, auteure et critique d'art. Chroniqueuse d'expositions sur le Web et à la radio (ratsdeville, CIBL), elle publie également dans de nombreuses revues québécoises (*Spirale, esse, Ciel variable, Zone occupée*) et françaises (*Marges*). Elle a contribué à plusieurs ouvrages consacrés à la photographie (Mois de la Photo à Montréal, Christian Marclay) et a conçu le coffret photographique* Loin des yeux. Les invisibles *avec Le Cabinet (à paraître, 2015). Jeune commissaire, elle a obtenu la résidence du Conseil des arts et des lettres du Québec à l'International Studio & Curatorial Program (Brooklyn, 2013) et conçu plusieurs expositions, notamment celle de l'artiste Sayeh Sarfaraz au Québec et à New York.*

—



***Forte!*, 2010**

Mark Lewis

Above and Below
Le Bal, Paris
Du 5 février au 17 mai 2015

C'est à des trajectoires quasi démiurgiques qu'invitent les œuvres de Mark Lewis. Non que, face aux immensités naturelles ou périurbaines qu'il privilégie souvent dans ses films, l'artiste prétende à quelque posture en surplomb. Car, si des sujets sociaux y apparaissent de façon minime, leur singulière appréhension traduit inversement des préoccupations profondément démocratiques. S'intéressant à l'aube du cinématographe en lequel il voit une sphère active et hiérarchisée de la modernité, Lewis attire l'attention sur le précaire statut économique des figurants contemporains (*The Pitch*, 1998). Mais au fond qu'est-ce qui dans l'époque inaugurale de l'invention du cinéma interpelle l'artiste ? Un silence contingent au film muet, par-là exempt de commentaire ? Ou la primesautière maladresse que les hommes d'un XX[e] siècle naissant trahissaient face à l'objectif ? C'est plutôt que ce médium, alors dépourvu de rhétorique, incarne pour lui une sorte de page vierge propice à des options autres que celles du cinéma ou de ce qu'il est devenu[1].

Dans *Above and Below the Minhocão* (2014), les habitants de Sao Paulo investissent une autoroute ouverte à la promenade le week-end. Fleuron du modernisme brésilien teinté d'utopies socialistes, cette infrastructure, aujourd'hui promise à la démolition, enjambe la métropole. Lewis saisit sa monumentalité, qui contraste avec le peu de poids des riverains évoluant sur son aire aux tardifs relents idéologiques. Modestie et ambition caractérisent cette œuvre. Modestie à travers un laisser-faire adopté par Lewis face à ces chorégraphies humaines. Ambition par le recours aux techniques d'un cinéma grand public (grue, paluche), dont les effets se verront décuplés par d'inédites amplitudes où percent des problématiques essentiellement sociales.

Loin de toute syntaxe narrative, Lewis exploite ces technologies sophistiquées en des sphères où précisément *rien n'arrive*. Même lorsqu'il filme des sites

naturels colossaux et quasi lyriques, sa *caméra-drone* n'y opère qu'avec indifférenciation esthétique. Ce retrait de l'auteur invite à prendre ces essais simplement pour ce qu'ils sont : d'implicites constats. Ces vues plongeantes sur des essaims de citadins peuvent toutefois suggérer une autorité étatique induite.

Ainsi *Forte!* (2010), paysage aussi désincarné que des images transmises par satellite, instille une impression de surveillance – panoptique et subliminale – renvoyant aux théories de Bentham[2]. Une vue aérienne nous rapproche du fort de Bard situé dans la vallée d'Aoste, en Italie. Des figurants en franchissent subitement le seuil pour dévaler une route sinueuse tels les robots d'une existence surdéterminée. Impliqué par l'omnisciente *caméra subjective*, le spectateur lui-même en ressent le tournis. Nous ne sommes pas dans *La région centrale* (1971) de Michael Snow, où l'artiste programmait le bras d'un automate pour que celui-ci filme jour et nuit, à 360°, le désert du Nord canadien. Car les vues de Lewis, malgré l'écrasante permanence qu'elles suggèrent, semblent indécises et presque moelleuses. De ces trajectoires planantes, rasantes ou curvilignes, l'artiste ne décide d'aucune fin attendue, si ce n'est celle de simples propositions s'estompant avec discrétion.

Ces plans-séquences chers à la Nouvelle Vague embrassent ici une réalité autrement mixte, globale, locale dont les latences ne se ressentent qu'en silence. Lorsqu'il plaide en faveur du statut de figurants assimilés à un « silencieux prolétariat du cinéma », Lewis ne désigne à travers eux que le mètre étalon d'une oppression sociale évidemment plus vaste. Suivant ces lignes ondulantes, volatiles semblant accomplir quelque ambitieuse *courbe du monde* – paradoxalement totalisante et tolérante – on comprend que ces hétérotopies, pour reprendre un terme de Foucault, permettent à l'artiste de traiter du déclin d'utopies politiques qui marquèrent fortement l'histoire du XX[e] siècle et qui, dans le pressant contexte qui est le nôtre, n'opèrent plus qu'en potentiels rhizomes.

1 Mark Lewis, « Is Modernity Our Antiquity? », *Documenta Magazine*, nº 1, Cologne, Taschen, 2007, p. 109-117. Ce texte fut initialement publié à Londres dans la revue *Afterall* (nº 14, automne-hiver 2006), dont Lewis est cofondateur.
2 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 228-264.



***Above and Below the Minhocão*, 2014**

***Michèle Cohen Hadria** est née en 1950 à Tunis et vit à Paris. Diplômée des Beaux-arts (Rome, 1974) et d'une maîtrise en études cinématographiques (Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1996), elle s'intéresse tant à l'art contemporain qu'au cinéma expérimental. Depuis 1998, elle a collaboré à des revues telles que* art press, Jeune Cinéma *(Paris),* ETC, Ciel variable *(Montréal),* Third Text, n.paradoxa *(Londres),* Tema Celeste *(Milan),* Camera Austria *(Graz, Autriche). Entre 1998 et 2014, elle s'est intéressée aux artistes du monde arabe et aux questions féministes et postcoloniales. En 2014, elle a publié, aux éditions féministes en ligne KT Press (Londres), trois entretiens d'artistes tunisiennes aux lendemains des soulèvements en Tunisie.*

Alain Lefort

PEQUOD ('pi:'kwad)
Plein sud, Longueuil
February 21 to May 18, 2015

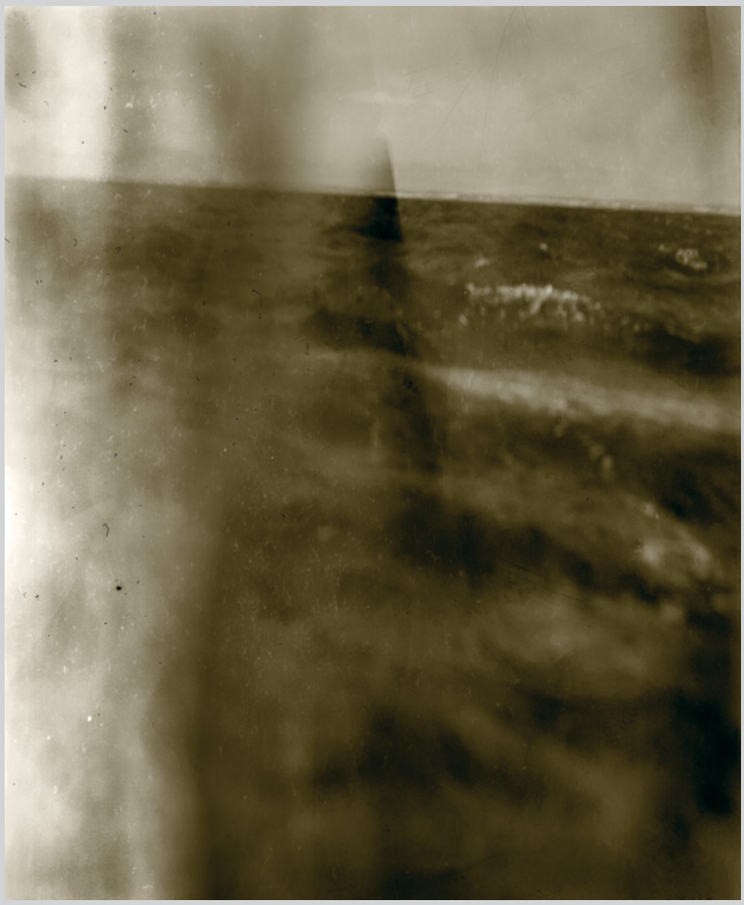
Lefort fittingly cribs his title from American author Herman Melville's 1851 magnum opus *Moby Dick*: the *Pequod* is a fictitious nineteenth-century Nantucket whaling ship that appears in the novel as an instrument of revenge. Narrated by Ishmael (here, Lefort), the story follows the ship's strange captain, Ahab (perhaps also Lefort), who is still recovering from losing his leg to a rogue sperm whale on his last voyage. His fierce desire to pursue and kill that great white whale, the Moby Dick of the novel's title, is fuelled by his belief that the creature is the pure embodiment of evil and must be expunged.

In his *Pequod* series on exhibit here, Lefort searches not for a paradigm of evil as Ahab did, but for the numinous itself in the compass of a camera lens. This is not surprising, since he has historically been drawn to images of the natural environment with an almost profane joy. Certainly, his images of the bayou and other tropes of nature demonstrate the truth of this. Here, equally powerful, it is the sea.

These images of untamed water convey their ferocity with rare immediacy, and the vulnerability of the photographer equally well. That vulnerability is felt in confrontation with a natural force that is unrelenting, rife with numinosity – and inimical in its mien.



***PEQUOD ('pi:'kwad)*, 2015, exhibition view**



***épreuve #8*, from the series *PEQUOD ('pi:'kwad)*, 2015, inkjet print on Barite paper,** 102 × 81 cm

The word "numinous" was coined by the Lutheran theologian Rudolf Otto and discussed at length in his highly influential book *The Idea of the Holy* (1923).[1] According to Otto, the numinous experience installs the *tremendum* that brings on fear and trembling, a quality of unfettered *fascinans*, the tendency to attract, fascinate, compel – and terrorize.

Somewhere between brutality and sophistication, Lefort shows the personal quality integral to the numinous experience, a feeling of being somehow in communion with something altogether outside himself, something replete with alienness, outside the circles of time, savage and unnameable. He succeeds in evoking the *mysterium tremendum* – the once and wholly Other – in his images of an unforgiving sea, and his own fragility in the face of it. The sea itself is the inimical Great White Whale, and the *Pequod* pursues it like a transcendent mystery across a radius drawn by the artist himself in space, time – and textures of light.

Lefort's images seem to have been shot at the helm of a wave-drenched binnacle, with compass and octant close at hand, and all is in a state of irredeemable flux, as the ship pitches and rolls on the face of the deep and fateful cusp of jeopardy that is the open sea. The fact that he is in a kayak and not at the helm of a large sailing ship is not immediately apparent. There seems to be a porthole – a window, as the late, great photographer Charles Gagnon would say, between inside and outside, and, more importantly, between shifting epistemologies of seeing and seen. Serendipitous light leakage in the bellows of his 4 x 5 camera yielded a ghostlike shape at the left side of the images, which seems related to an arm thrown up defiantly against the hegemony of the sea and the nameless perils of the deep.



***Abysse 2*, from the series *PEQUOD ('pi:'kwad)*, 2015, inkjet print on Barite paper,** 102 × 81 cm

He conjures out of raw experiences of being "at sea" a curious collision of the Romantic sublime and its Gothic counterpoint: Romantic because his quest for the numinous is heroic and enduring; Gothic because the observing self is obviously in jeopardy and subject to surreal visions and fractured perspectives. A palpable sense of threat and imminent collapse (capsizing) and vertigo hangs over all. To hold these very different species of the sublime in balanced counterpoint is no easy task. Yet Lefort makes it seem effortless – a bravura high-wire act second to none.

Here is a photographer bravely and even obsessively in pursuit of his own enigma, his very own Great White Whale; I mean, the numinous truth of the photographic image itself, and all that it conceals, implies, and portends.

1 Rudolf Otto, *The Idea of the Holy* [Das Heilige, 1917], trans. John W. Harvey (Oxford: Oxford University Press, 1923; 2nd ed., 1950).

The writer and curator ***James D. Campbell*** *writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.*



***Touchée*, 2015, black-and-white HD video installation, drawing on tracing paper**

Manon Labrecque

L'origine d'un mouvement
AxeNéo7, Gatineau
April 1 to May 2, 2015

The artist's body as a site for the investigation of the internal dualities of the self is the subject of a compelling exhibition of video projections, kinetic sculptures, and drawings by Montreal artist Manon Labrecque. As she was trained in contemporary dance and visual art, many of Labrecque's recent works engage the gesture of touch – the energy and physical contact between the hand and the body – to communicate a deeply sensed corporal and psychic experience of being.

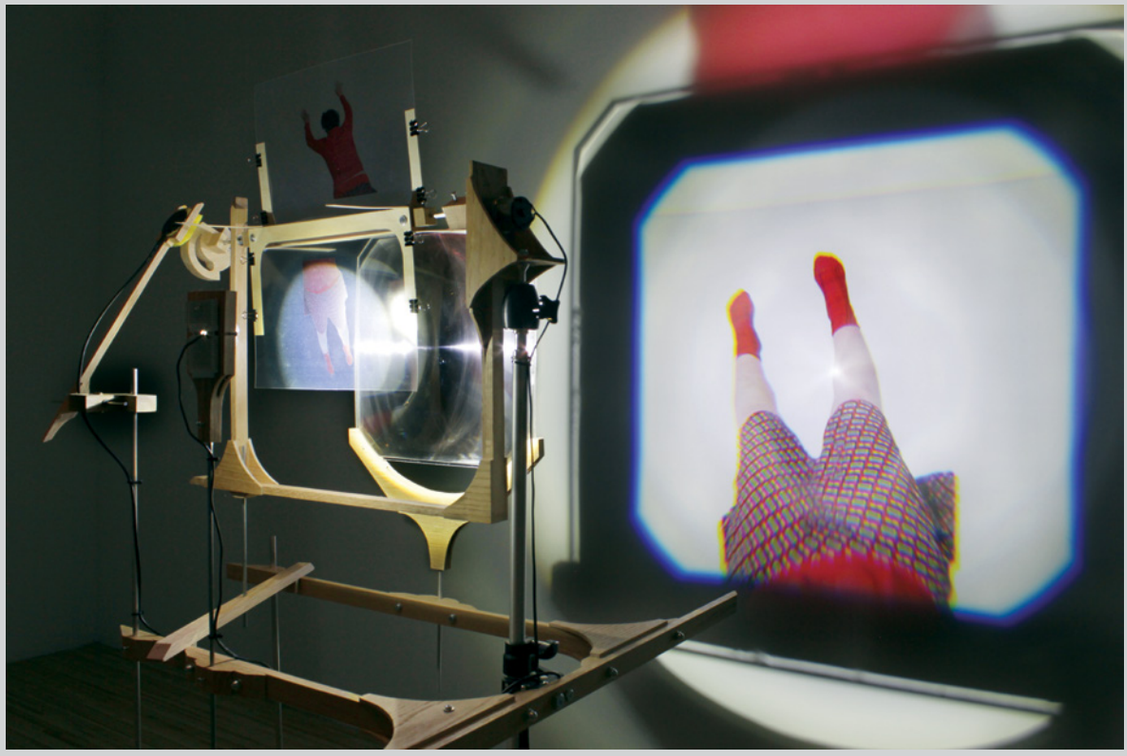
Curated by Nicole Gingras, the exhibition occupies three spaces, each with its own distinct mood, media, and spatial presence. First, I stepped into a gallery infused with abundant natural light in which six oversized drawings (1.3 metres x 1 metre) on heavy paper, *Les uns* (2008–15), were displayed on slim easels arranged in the centre. Two drawings greeted the viewer; their primal human figures were sensitively rendered in the manner of an untutored child – but in fact were drawn by the artist with her eyes closed, relying on memory.[1] They conveyed a lively spiritual presence – a subconscious depiction of the self or, in this case, selves. For in each of the sinuously delineated graphite drawings there are two semi-merged or semi-joined female figures, suggestive of psychic companions or the inner duality of being. One drawing is reminiscent of twins conjoined at the head and hip. In all of them, the unclothed bodies have exaggerated and enlarged limbs, hands, fingers, feet and toes, creating a sort of haptic map that traces the sensation of touch, feeling, and memory of the body itself. Fingerprints, handprints, smudges, and other direct hand marks in a vibrant range of oil-pastel colours, probably made with eyes open, accentuate and narrate these bodies. The marks include ovals above the head suggestive of coronas of light, inner female organs, and smiling lips that generate fields of positive psychic energy.

However, there is also a sense of unease and the uncanny in the dissolution or non-resolution of body parts in relation to the whole. In one horizontal drawing, a set of "twins" engage in a fight – bodies separate and fall, arms flail, and mouths grimace – it's a primal battle of the selves. Interestingly, Labrecque's title, *Les uns*, part of the expression *les uns et les autres*, meaning "one another" or "each other," alludes to the forever intertwined and inseparable parts of the self.

Following this introduction to Labrecque's artistic vocabulary, I entered a room with video installations. *Touchée* (Affected, Touched; 2015, 4 min. 50 sec.), comprises a small, intimate video screen suspended in space, visible from both sides, with a drawing of two hands on one surface. A slightly unfocused black-and-white video shows a woman in a plain dark dress (the artist), her eyes closed, her arms and hands outstretched, slowly moving and seeking with hand gestures a sketch of her hands in magenta ink – clearly visible in front of the viewer. Sensing her way, the woman eventually discerns the correct alignment of her hands on top of the drawn ones. How does she do this? Evidently, the artist has tapped into the capabilities of her haptic, sensing body.

A large video projection, *Apprentissage* (Apprenticeship; 2015, 5 min. 56 sec.), presents two overlapping and aligned representations of a mute woman. One, a magenta outline drawn directly on the wall, remains upright and static, while the other, a very blurred black-and-white video image of the same woman, a ghostly "memory woman," moves; she holds and feels her head and torso, then crouches and lies down in slow motion. The two bodies become misaligned but nevertheless remain joined at the feet. The now-motionless horizontal figure is suggestive of death, and the question of two selves also becomes one of body-memory connections that have intergenerational implications.

The third room presents three kinetic sculptural installations that lie still, dark, silent, and in waiting, ready to surprise the viewer who triggers their audio and visual sequences on entering the space. It's a bit like entering a carnival funhouse: the cacophonous overlapping, amplified mechanical sounds and rhythms are insistent, playful, and nonsensical; moreover, the room is sporadically illuminated by rotating transparencies depicting fragments of a woman dressed in red, enlarged and projected on the walls. The works' title, *Moulin à prières* (Prayer Wheel; 2015), references Buddhist prayer wheels rotating on spindles, the same motion as the revolving still images of the artist. In one work, she covers her face with her hands; in the second, three rotating images show hands gesturing – clenched, open, and extended as if giving or receiving; and in the third, two images separate the upper and lower body; they all swing rapidly into view and then recede as if flying through the air into darkness. The overall effect is ironic; what do all the mechanical gestures and rituals amount to? They appear empty of genuine spiritual meaning and speak more of alienation and dislocation, while nevertheless maintaining an honest individual human presence.



***Moulin à prières*, 2015, kinetic and sound installation**

***Judith Parker** is an Ottawa-based curator and art historian. Recently, she completed a residency at Elsewhere Living Museum in North Carolina and co-curated* Beyond the Edge: Artist's Gardens 2014 *at the Experimental Farm, Ottawa.*

1 A description of the artist's drawing method is found in the exhibition statement, footnote 9, written by curator Nicole Gingras. Labrecque refers to these drawings as "sensation images."

Andrew Wright

Untitled Photographic Pictures
Patrick Mikhail Gallery, Montreal
March 20 to April 28, 2015

In recent years, Ottawa-based artist Andrew Wright has produced numerous bodies of work that propose new readings on the ontology of the image. In particular, Wright's exhibition at Patrick Mikhail's new Montreal gallery space, titled *Untitled Photographic Pictures*, presents a series of large-scale photographic works and two mixed-media sculptural works that underscore the artist's continued effort to use classical motifs and methods as a means to access broader questions concerning the medium of photography itself.

In this series of photographs, Wright opens up a rich interpretive space by taking the motif of the empty landscape



***Untitled Photographic Pictures*, 2015 inkjet print**, 152 × 229 cm



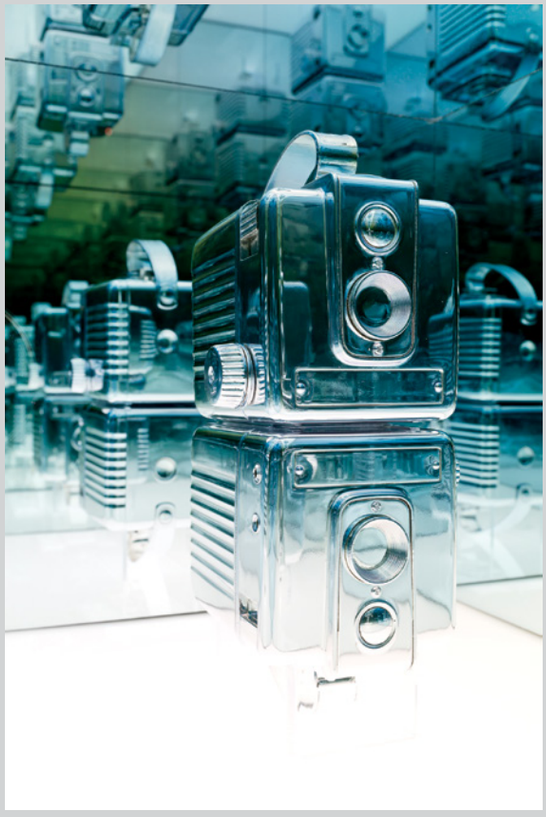
***Untitled Photographic Pictures*, 2015 inkjet print,** 152 × 229 cm

and making it strange. Each photograph is a direct-from-camera snapshot taken through the window of a moving train. As he passes by the landscape, Wright makes a deliberate jerking motion with the camera that causes the otherwise clear, focused image to be interrupted. This destabilizing movement leaves the viewer continually distanced from the "original" landscape. Within the confines of the gallery space, these visual disturbances, or "knots," are immediately apparent to the viewer; yet, the images, captured in a moment between documentation and abstraction, are not clearly revealed. At first glance – without consulting the exhibition text, for example – one might assume that the artist has digitally edited these images to arrive at an ideal formal state. However, the critical viewer will not read these photographs simply as either completely "untouched" or "altered," but will consider the ways in which the photographic impulse itself is always already held in a tension between composition and incident. The queerness of Wright's arrival of the image is related to his broader interest in shifting the conversation away from representation or iconographic content and toward process itself.

Wright demonstrates a kind of romantic staging of the photograph that blends realism and artifice. Furthermore, a certain kind of playfulness motivates his decision to raise the seemingly commonplace disposable snapshot to the scale of a history painting. On the one hand, this gesture seems to be a comment on our cultural understanding of what constitutes a valuable image; on the other, the scale and pristine formalism of these works can be seen as a point from which to call attention to the objecthood of both the photograph and the camera. Of course, these photographs "look" toward the landscape, but when we consider the performative act of taking the snapshot, they speak to a far more rudimentary and fundamental set of questions about the medium itself. Here, Wright's series evokes neither an outright minimalist nor an expressionistic practice, but a kind of intimate, self-reflexive conceptualism.

Elsewhere in the gallery space, Wright presents two separate mixed-media sculptural works that focus on the materiality of the camera itself. With *Disused Twin Brownie Hawkeye Cameras*, for example, Wright has cast two outdated Kodak Brownie cameras in silver and stacked them in a custom plinth. At first glance, this work seems to comment on the idea of the readymade by taking an obsolete and inexpensive piece of technology and turning it into a valuable commodity object. But taken further, we must also consider that in this silver casting, the camera and the lens are completely obstructed and shut off from the world, no longer an object to view from, becoming instead an object to be viewed. Looking more closely at the work, we also find that the cubic structure that houses the object is in fact a closed circuit of mirrors, reflecting inward and producing an infinite series of repetitions of the image of the silver camera. With the sculpture trapped within this impenetrable hall of mirrors, Wright stages a subtle role reversal of the camera, as it becomes a closed circuit of information – a sort of double negative of visuality.

Untitled Photographic Pictures thoughtfully articulates a sense of care for the image that cuts across Wright's œuvre.



***Disused Twin Brownie Hawkeye Cameras*, 2015, S ilvered objects, custom plinth**

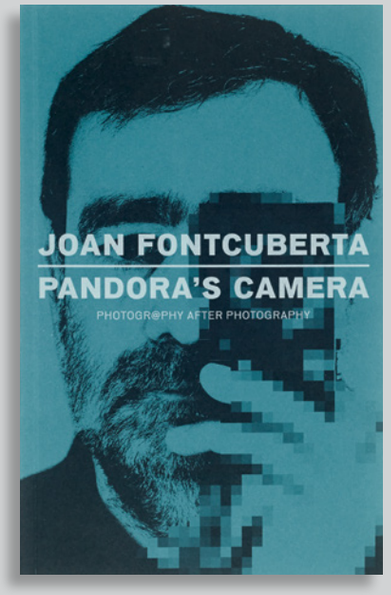
To reflect back on and emphasize the title of the exhibition, Wright is not simply taking photographs as a detached spectator, but – an important distinction – creating pictures by intentionally blending old and new photographic technologies and processes. In this interstitial space between realism and artifice, and between the commonplace and the formal, *Untitled Photographic Pictures* seems to suggest a slowing down of our now-regularized hyper-exchange and -consumption of images through various Internet technologies. What begins as a search for meaning within the photographic image itself is at the same time a question about what sharpened sensitivity or awareness will carry over to the viewer as she or he leaves the gallery space.

***Adam Barbu** is an independent writer and curator currently living in Ottawa. He has organized contemporary art exhibitions nationally and internationally that explore themes of cultural memory, the politics of spectatorship, and alternative modes of public engagement. His current critical research focuses on queer theory, "post-AIDS" discourses, and early minimalist art.*

Pandora's Camera: Photography after Photography

Joan Fontcuberta

traduit de l'espagnol par Graham Thomson, Londres, Mack, 2014, 192 p., ill., angl.



Joan Fontcuberta est artiste, commissaire, essayiste et critique d'art. C'est à ce titre qu'il livre ici ses réflexions sur douze ans de culture photographique numérique, de 1998 à 2010[1]. En excellent conteur qu'il est, Fontcuberta met la photographie en scène dans une série de situations particulières afin d'illustrer comment le médium change en passant de l'argentique au numérique. Une photographie de son père, un photomontage montrant l'artiste en compagnie des Spice Girls, les portraits composites de l'eugéniste Francis Galton ou les pratiques contemporaines du portrait de synthèse : les images forment toujours la base du propos de Fontcuberta, qui raisonne par induction. Dans les dix-sept courts textes qui forment le recueil, et dont six sont des inédits, l'artiste aborde les questions qui sont au cœur de ses œuvres et de ses réflexions depuis le début de sa carrière. De quelle sorte de vérité la photographie est-elle porteuse et que cela signifie-t-il pour notre culture ?

Depuis les années 1990, selon Fontcuberta, nous vivons dans une période de transition de régime de vérité visuelle liée à l'avènement des technologies numériques. Tout au long de l'ouvrage, l'artiste le répète : « *It is hard to say whether the new 'photography', postphotography, will save or condemn the old photography, but it certainly puts us in a convenient position from which to Xray the world we are in* » (p. 8). Il ne fait cependant aucun doute pour lui que le numérique transforme durablement la photographie dans trois de ses aspects fondamentaux : la réception, le geste photographique et le rapport à la vérité.

Avec l'avènement du numérique, ce sont non plus seulement les spécialistes, mais aussi le public en général qui se mettent à douter de la véracité des images photographiques. Les manipulations sont perçues non seulement comme inévitables, mais aussi comme une partie intégrante du processus photographique. En gestion de l'image publique, elles sont même devenues la norme, et de nombreux types de réalités (particulièrement les portraits de personnalités connues) passent toujours par ce filtre, si bien que l'expérience des images supplante la vision directe de l'objet. Ainsi, les images s'inscrivent dans leur référent (plutôt que l'inverse) et elles en deviennent une part essentielle : « *[T]here are no longer facts devoid of an image, nor can the phases of documentation and the transmission of the graphic document be dissociated from the event as such* » (p. 27).

Certes, reconnaît Fontcuberta, les manipulations de l'image sont possibles depuis l'invention du médium. Mais l'ordinateur, en les mettant à la portée de tous, les rend omniprésentes. Ce changement d'échelle, loin d'être uniquement quantitatif, façonne en profondeur notre rapport à la photographie : « *In other words, the difference in the protocol we establish with the digital image does not derive from the technical capabilities of those processes or of the people who use them, but from a new critical awareness on the part of the viewer. What is truly revolutionary, then, is the paradigm shift in our reception of images* » (p. 62). Cette nouvelle forme de réception ne repose plus sur le rapport indexical du référent à l'image, puisque celui-ci est devenu incertain. Plutôt que de permettre de vérifier l'état du réel, la photographie « désindexicalisée » (p. 61) contribue désormais à le construire, à l'instar des autres formes de discours fictionnels.

Ce déplacement dans la réception de la photographie n'est pas sans conséquences sur la pratique du médium, sur le geste photographique lui-même. La plupart des images, aujourd'hui, sont prises par les adolescents, grâce à l'accessibilité des appareils photo offerte par les téléphones cellulaires. Or, pour eux, les photographies ne servent pas à commémorer des événements spéciaux ; autrement dit, tout événement est devenu digne d'être commémoré, si bien que la prise et le partage des images s'inscrivent dans un nouveau mode de communication qui a cours sur les réseaux sociaux. « *Photographs are no longer taken to preserve a memory, or to be kept. They are more like exclamations of vitality, extensions of our experiences that are transmitted* » (p. 27). Ici, plus que l'image, c'est donc le geste photographique qui importe. La prise de l'image elle-même permet au photographe de s'inscrire dans le monde parce qu'il s'inscrit dans la photographie. Par la suite, son partage constitue une marque publique de présence, qui devient par le fait même une preuve d'existence.

Par ailleurs, l'instauration d'un mode de communication par le partage des photographies permet l'émergence d'un langage commun plus largement compris, au-delà des frontières culturelles et linguistiques. Constamment partagées pour sombrer aussitôt dans l'oubli, les photographies ne sont ainsi plus seulement liées à la mort, comme l'ont affirmé Kracauer et Barthes, mais deviennent aussi l'expression d'un souffle, d'une énergie vitale collectivement ressentie.

En même temps qu'elles sont l'expression d'une grande vitalité, les photographies partagées construisent une représentation de soi toujours fondée sur la réalité, mais utilisant les codes de la photographie pour se mettre en valeur : c'est une création fictionnelle à la frontière de la réalité. Ce n'est là qu'un exemple de la manière dont l'avènement du numérique transforme le rapport à la vérité de l'image photographique.

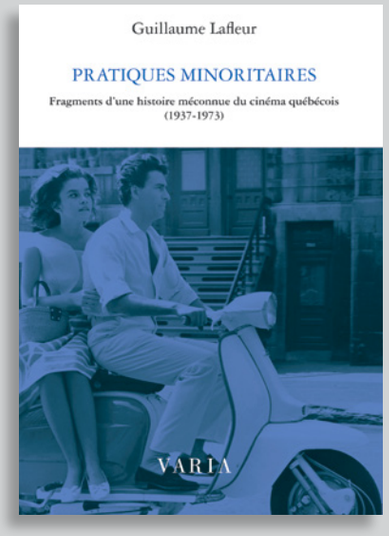
Si, jusqu'à maintenant, l'histoire de la photographie a été plus intéressée par la mémoire que par l'esthétique, par la capacité d'enregistrement que par la puissance créative, cela est en train de changer. Par ses écrits, Fontcuberta influence notre perspective sur l'histoire du médium en insistant sur les pratiques photographiques qui jouent avec la réalité, et qui appartiennent davantage à une histoire de la curiosité et du spectacle qu'à celle de la mémoire qu'elles remettent en question. Il n'y a plus de véritable frontière entre réalité et fiction, et c'est ce qui entraîne un changement de régime de vérité en photographie. L'histoire que raconte Fontcuberta dans *Pandora's Camera* est celle d'une transformation : « *[H]ow image became story, how photography threw off the shackles of description to attain another condition, that of narrativity* » (p. 109).

« *Photography came into being with a dual nature, notarial and speculative, both register and fiction* » (p. 110). Si la première catégorie, associée à l'enregistrement, au document, à la mémoire, a dominé la première histoire de la photographie, on reconnaît désormais de plus en plus à la seconde la place importante qu'elle a occupé depuis l'invention du médium. Le numérique, autrement dit, change la perception du médium et fait prendre conscience de cette autre histoire de la photographie, liée non pas à sa capacité d'enregistrement, mais à sa capacité de créer le document, d'inventer la réalité.

Dans son ouvrage, Fontcuberta se livre à une entreprise risquée : faire le catalogue des directions que la photographie est en train de prendre. Tout travail prospectif d'interprétation générale offre forcément le flanc à la critique, et le lecteur ne peut s'empêcher de penser aux nuances qu'il aurait été possible de faire. Néanmoins, il faut reconnaître la rigueur et l'intelligence avec lesquelles Fontcuberta mène ce travail de réflexion nécessaire. Nous vivons présentement un changement de régime médiatique comparable à celui des années 1920, qui ont vu la naissance de la culture de masse avec la radio, les grands studios de cinéma et la presse illustrée. Du moins en ce qui concerne l'imprimé, ce furent les artistes et les typographes d'avant-garde qui inventèrent le nouveau langage visuel des industries culturelles. C'est la même entreprise, aujourd'hui, que tente Fontcuberta, quoique sur un ton moins péremptoire : montrer toutes les directions empruntées par les artistes comme autant d'explorations de futurs encore possibles. Lesquels prévaudront, nous ne le savons pas encore. Mais il est certain que ces expérimentations ne resteront pas lettre morte.

Samuel Gaudreau-Lalande *est historien de l'art. Il est chargé de cours et doctorant à l'Université Concordia. Ses recherches portent sur le rôle de la photographie de propagande dans la modernisation du Québec.*

1 2010 est l'année de parution de l'édition originale en espagnol.



Pratiques minoritaires

Fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois (1937-1973)

Guillaume Lafleur

Montréal, Éditions Nota Bene, 2015, 166 p., ill.

Toute pratique historienne suppose un choix éthique décisif : l'historien se satisfera-t-il de camper son discours dans l'évidence relative et la sécurité illusoire du canon, ou cherchera-t-il plutôt à éclairer humblement les quelques traces intelligibles qu'il aura soutirées au chaos de l'éternité ? C'est sous la tension de cette dialectique qu'il faut lire Guillaume Lafleur. Le livre qu'il consacre à quelques pratiques cinématographiques jusqu'ici boudées par la critique spécialisée s'ouvre d'ailleurs sur l'énoncé d'un souhait : que soit enfin entreprise une relecture de la « grande fiction » qu'est l'histoire du cinéma québécois. En marge des principales institutions, en premier lieu de l'Office national du film du Canada (ONF), plusieurs œuvres, dont l'auteur met habilement l'importance en lumière, ont été produites hors du cadre dominant de l'industrie québécoise entre 1937 et 1973. Nombre de raisons expliquent le silence régnant sur ce pan méconnu de notre cinématographie nationale : ségrégation d'œuvres considérées comme appartenant au cinéma amateur, pauvreté du commentaire qu'elles ont suscité, diffusion restreinte, voire inexistante, inaccessibilité relative des copies et *tutti quanti*. Redevable à la cinéphilie « militante », « désintéressée et insoumise » de Patrick Straram, dont il dit s'être inspiré, Lafleur propose donc quelques « fragments » d'une histoire parallèle du cinéma d'ici.

Avant de résumer le propos de ces fragments, soulignons le parcours de l'auteur. Critique et historien du cinéma, Lafleur a œuvré comme programmateur ces dernières années, notamment chez le diffuseur Antitube (Québec), puis au sein de l'équipe de la Cinémathèque québécoise (Montréal). Ce fait significatif explique en grande partie la recherche effectuée pour documenter son ouvrage. Il est aisé de se figurer les écueils rencontrés par le programmateur souhaitant, à la satisfaction des cinéphiles, mettre la main sur certains films d'auteurs peu distribués ou dont les rares copies sont perdues, voire oubliées, dans les dédales poussiéreux de collections ou de fonds d'archives. À contre-courant des recherches abordant d'abord l'histoire du cinéma par ses discours et son historiographie, c'est plutôt en affrontant les contraintes matérielles du travail de programmation que l'auteur a retracé et documenté les « pratiques minoritaires » qu'il discute dans son livre. Cette recherche menée sur le terrain aura permis à Lafleur de positionner sa démarche en marge des approches dominantes de l'histoire du cinéma, envers lesquelles il se montre d'ailleurs critique.

C'est avec l'examen du parcours de Fedor Ozep et de René Bonnière que s'ouvre le corps de l'ouvrage. Russe d'origine, dont la contribution à l'histoire mondiale du cinéma a été, ainsi que le démontre l'auteur, largement mésestimée, Ozep a travaillé successivement à Moscou, à Rome, à Berlin et à Paris avant d'atterrir à… Saint-Hyacinthe, où il a réalisé *Le père Chopin* (1945), « premier long métrage de fiction québécois qui soit parvenu jusqu'à nous ». Devait s'ensuivre *La forteresse* (1945), film tourné en grande partie dans la ville de Québec et qui précède de quelques années le célèbre *I Confess* d'Hitchcock, dont l'action est aussi située dans la capitale. L'auteur enchaîne avec l'analyse d'*Amanita Pestilens* (1963), film méconnu de René Bonnière, dont l'originalité n'avait pourtant pas échappée à Denys Arcand, qui avait publié une critique de cette œuvre dans la revue *Parti pris* au mitan des années 1960. Selon Lafleur, ce film, qui raconte l'invasion de champignons sur une pelouse verdoyante de banlieue, constitue l'un des commentaires les plus percutants de l'époque sur la vie quotidienne, Bonnière illustrant d'une main de maître la tension entre urbanité et ruralité.

L'auteur poursuit en consacrant un chapitre de son ouvrage aux trois pionniers du cinéma expérimental québécois qu'ont été Gordon Webber, Cioni Carpi et Étienne O'Leary. Élève de László Moholy-Nagy au New Bauhaus de Chicago, Webber, qui enseigna l'architecture à l'Université McGill et fut l'un des signataires du manifeste *Prisme d'yeux*, est l'auteur d'un court métrage non figuratif réalisé en 1948 et n'ayant été montré sous sa forme définitive qu'en 2012, à la suite de sa restauration par la Cinémathèque québécoise. Quant à Carpi, Lafleur montre l'apport de cet artiste d'origine italienne au cinéma d'animation canadien en abordant des films aux titres évocateurs : *Point et contrepoint* (1960), *L'oiseau maya* (1961), *Un chat ici et là* (1961) et *I Will… I Shan't* (1962). Tapi avec Carpi dans l'ombre d'un des nombreux trous de mémoire de l'histoire, O'Leary, selon Lafleur, n'en demeure pas moins, pour sa part, l'inventeur du cinéma *underground* québécois dans les années 1960, notamment avec son « *trip* cinématographique » intitulé *Day Tripper* (1966), dans lequel « rien d'autre ne compte que le pouvoir de fascination des images ».

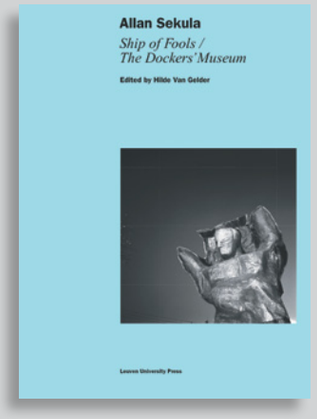
On savait déjà l'importance considérable, mais longtemps sous-estimée avant les recherches de Sébastien Hudon[1], de la contribution d'Omer Parent aux arts visuels sous le règne duplessiste. Si, jusqu'à maintenant, *La vie d'Émile Lazo* (1937) n'avait fait l'objet d'aucun commentaire, c'est faute d'avoir été longtemps considéré comme un film professionnel. Tournée à Québec et mettant en vedette le caricaturiste Robert LaPalme, qui en signe d'ailleurs le scénario, cette œuvre constitue pourtant une critique mordante de la société québécoise contemporaine, déployant plus d'un artifice créatif pour emberlificoter la censure. Pour ce faire, Parent a pu compter sur les possibilités des nouvelles caméras 8 mm, qui lui ont permis de montrer « la misère culturelle telle qu'on peut l'observer dans toutes les couches de la société ». Quelques années plus tard, c'est plutôt de la portabilité de la célèbre Paillard-Bolex que Gilles Groulx a tiré profit pour tourner son premier film. Dépourvu de bande sonore, *Les héritiers* (1955) témoigne de l'intérêt obsessif du jeune cinéaste pour le cadrage et les plans fixes, qui lui offrent « la possibilité de peaufiner l'art de l'image pour elle-même, proche de la photographie en mouvement ». Une décennie après *Les héritiers*, Diane Dupuis, encore adolescente, partage avec Groulx le même goût pour la photogénie, dans un parcours aussi prolifique que fulgurant au cours duquel elle a réalisé cinq films en moins de deux ans (1965-1966). Ainsi, des œuvres telles que *Veulent* ou *Les amazones* s'inscrivent dans le sillage de *La vie d'Émile Lazo* et des *Héritiers*, en ce qu'elles procèdent d'une sensibilité mettant les ressources de l'esthétique au service de récits originaux qui n'en demeurent pas moins de puissants documents témoignant des mœurs d'alors.

Guy Borremans et Arthur Lamothe, figures plus familières de l'histoire du cinéma québécois, ont-ils mérité de voir amoindrie leur contribution à celle-ci, étant donné les rôles relativement secondaires qu'ils s'y sont vu attribuer ? En plus d'avoir été caméraman pour un nombre impressionnant de films, et non les moindres, Borremans a donné à notre cinématographie l'importante œuvre *La femme image* (1960). Ce film au contenu sulfureux a de justesse échappé à la censure. Il illustre comme peu d'autres la vie quotidienne dans la métropole, laquelle sert de décor à une réflexion peu commune sur la représentation du corps féminin et du désir masculin, à la veille de « la chute imminente d'un empire décalcifié ». Mais surtout, si l'on observe cette œuvre du point de vue de l'économie culturelle des années 1960, il s'agit – fait encore peu usité – d'un film indépendant entièrement financé par son auteur. Comme Borremans, qui est cependant resté dans le giron de l'ONF en sa qualité de caméraman, Lamothe a produit ses films militants en marge des institutions dominantes de l'industrie cinématographique. Il a plutôt cherché un soutien auprès des ministères, des syndicats, et même de l'entreprise privée. Pourtant, aussi novatrices soient-elles, ses œuvres *Au-delà des murs* (1968), *Le perfectionnement des enseignants* (1969) et *Le mépris n'aura qu'un temps* (1970) ne peuvent apparemment qu'être visionnées à la bibliothèque de l'Université Laval… autre preuve que le caractère fragmentaire de l'histoire du cinéma québécois est, pour le pire et à l'image de tant d'autres facettes de notre culture, un état de fait.

***Alexis Desgagnés** est rédacteur adjoint au magazine* Ciel variable.

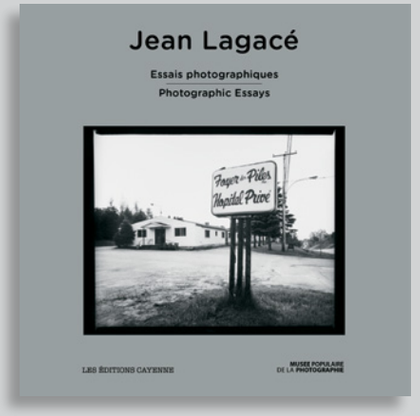
1 À propos de ces recherches, voir Alexis Desgagnés, « Faire la lumière. L'émergence de la photographie moderniste au Québec révélée », *Ciel variable*, nº 89 (automne 2011), p. 44-50.













Ouvrages à souligner
New and Worthy

Le médium est le message

Au cours des dernières années, Thierry Gervais s'est illustré comme l'un des principaux chercheurs à avoir documenté l'émergence et le développement du médium du magazine illustré. Dans la présente publication, Gervais explique en détail les tenants et aboutissants de la consolidation de cette nouvelle économie de l'image qui se met en place un peu avant 1850. Au sein de cette dernière, la photographie, qui prendra éventuellement le relais de la gravure en tant que principal moyen de production de l'image médiatique, sera appelée à jouer le rôle capital qu'on lui connaît dans la construction visuelle des événements formant l'actualité. **Thierry Gervais (avec la collaboration de Gaëlle Morel), *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015, 240 p., ill., fr.**

A Safe Harbour

Readers who want to know more about Allan Sekula's works will no doubt appreciate this collection of essays devoted to them. The authors are particularly interested in the projects that the American artist worked on in the three years preceding his death, in 2013. True to his effort – constant since the 1970s – to critique late capitalism, Sekula examined the economics of the ocean with his *Ship of Fools* and *The Docker's Museum*. Added to the essays that form the core of the book is a section containing excerpts of the artist's texts and of interviews he gave, as well as a wealth of visual documentation of his final projects. **Hilde Van Gelder, ed., *Allan Sekula: Ship of Fools/The Dockers' Museum*. Louvain: Leuven University Press, 2015, 240 pp. ill., Eng.**

De la sincérité

Le premier coup d'œil est trompeur : malgré un graphisme qui reprend, peut-être à dessein, l'esthétique connotée des livres de photographie de la fin des années 1970 et du début des années 1980, cette publication bel et bien récente n'est pas pour autant dépassée. Elle se révèle, au contraire, pertinente en ce qu'elle permet de faire découvrir deux essais photographiques réalisés par Jean Lagacé dans la seconde moitié des années 1980. Alors que *Foyer des Piles inc : hopital privé* (1985-1991) témoigne des conditions d'existence de la clientèle d'un motel « institutionalisé » en hospice, *L'univers de Jerry P.* (1986) rend compte du monde au sein duquel évolue un homme au visage placide. Certes, Lagacé ne renouvelle pas ici le genre du documentaire social, mais sa photographie est empreinte d'un humanisme et d'une empathie manifestes, qui concourent à la production d'images souvent puissantes, toujours sincères. **Jean Lagacé, *Essais photographiques = Photographic Essays*, Mont-Saint-Hilaire, Éditions Cayenne ; Drummondville, Musée populaire de la photographie, 2014, 144 p., ill., fr. / angl.**

Nostalgic Aviary

It is difficult to update the exhibition catalogue genre. Reconstructing the *Provenance Unknown* project that Sara Angelucci had presented at Art Gallery of York University in 2013, this modest publication manages, like few books in the genre, to suggest admirably to the reader the strength of the experience that exhibition of an artwork in a gallery can provoke. In a presentation that borders on the strange, the reader is confronted with the gazes, both soft and piercing, of Angelucci's ornithomorphic portraits, which form both the heart and the dénouement of the book. It is as if those portrayed were specimens of extinct, vulnerable, or threatened bird species. The photographic origin of the images – visiting-card portraits – consolidates their nostalgic nature, which is even stronger because it is symptomatic of the current era of multiple extinctions. **Sara Angelucci, *Provenance Unknown*. Toronto: Art Gallery of York University, 2015, 108 p. ill., Eng.**

Pornographique

Dans un contexte où la pornographie demeure un tabou culturel tenace de notre époque, un livre portant sur les enjeux politiques de pratiques artistiques fondées sur l'exploration du pornographique est nécessairement le bienvenu. Après un examen théorique de la notion d'érotisme, Julie Lavigne décortique la production de quatre artistes féministes s'étant approprié, en pionnières, les codes de la pornographie, à savoir Carolee Schneemann, Pipilotti Rist, Annie Sprinkle et Marlene Dumas. Pour l'historienne de l'art, en détournant ces codes, leurs œuvres auront contribué à une critique importante du phallocentrisme véhiculé par l'imaginaire pornographique. **Julie Lavigne, *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2014, 236 p., ill., fr.**

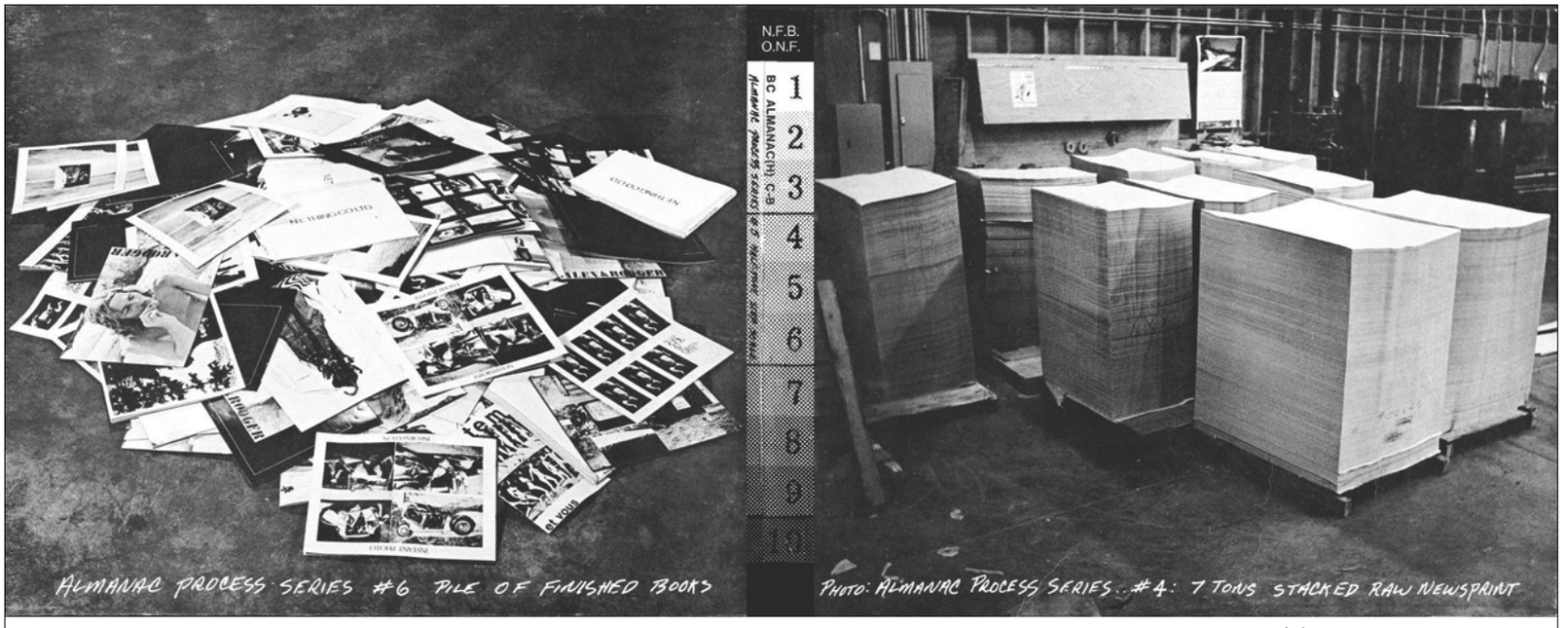
Images acharnées

Le Bal consacre le cinquième tome de ses carnets à la problématique des flux d'images et, comme son titre le suggère, à la permanence de ces dernières dans la culture. Quels sont les mécanismes qui permettent à certaines images d'être fixées durablement dans l'espace culturel, plutôt que d'être avalées par l'oubli ? L'ouvrage propose différents points de vue sur la question en donnant la parole à des historiens de l'art, des philosophes, des artistes, des conservateurs, des écrivains, des psychanalystes et autres spécialistes, l'hypothèse générale de la publication étant que cette persistance est d'essence photographique. **Guillaume Le Gall (dir.), *La persistance des images*, Paris, Le Bal, Éditions Textuel et entre national des arts plastiques, 2014, 240 p., ill., fr.**

—

***Alexis Desgagnés** est rédacteur adjoint au magazine* Ciel variable.

—



Cover of *B.C. Almanac(h) C-B*, 1970

B.C. ALMANAC(H) C-B
October 1 – November 8, 2015

MY HOUSE: Mike Kelley and Ryan Trecartin
Curator: Tobin Gibson
November 20, 2015 – January 10, 2016

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

LA CONSTELLATION DES MÉTIERS BIZARRES

coproduction en art infiltrant • résidences *prospection/création/recherche* • expérimentations *in situ/in socius* • documentation • publications...

artistes en résidence CATHERINE **BODMER** SYLVIE **COTTON** ROMEO **GONGORA** VIDA **SIMON** MANA **ROUHOLAMINI**
auteurs en résidence JACOB **WREN** ÈVE **DORAIS**

3e impérial CENTRE D'ESSAI EN art actuel

nouvelle publication

THE UNDERSIDE OF SITE
L'ENVERS DE L'ENDROIT

ŒUVRES Emma Waltraud **Howes** Karen Elaine **Spencer** Émilie **Rondeau** Stéphane **Gilot** Patrick **Bérubé** Véronique **Malo** Ani **Deschênes** Douglas **Scholes** Victoria **Stanton** Magali **Babin** Raphaëlle **de Groot** Sylvaine **Chassay** Christian **Leduc** & Marc-Antoine K. **Phaneuf**
ESSAIS Dominic **Marcil** Ronald **Richard** Guy **Sioui Durand** Jérôme **Delgado** Denis **Lessard** Véronique **Leblanc** Martin **Dufrasne**

www.3e-imperial.org
centre d'essai en art actuel

Sous la direction de Danyèle Alain – Textes en français et en anglais – 352 pages, reproductions couleur, 2015.
ISBN 978-2-9809723-4-8
30 $

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
Granby Ville rayonnante

12 — 22
nov.
2015

RIDM

Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal

Montreal
International
Documentary
Festival



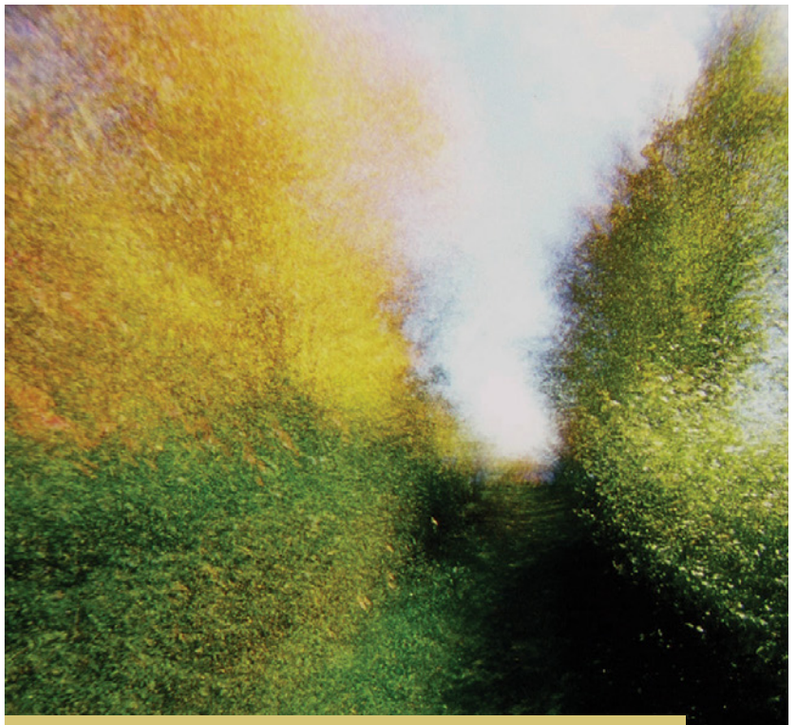




140 films
+
L'œil du photographe
A Photographer's Eye

1 rétrospective majeure / 1 major retrospective

RIDM.QC.CA RIDMFESTIVAL RIDM RIDM_FESTIVAL #RIDM15



La Bande Vidéo 2015-2016

Expositions
- Diane Landry
- Samuel Breton
- John Blouin
- IvanovStoeva
- Cynthia Naggar
- Alexandre Larose

Résidences
- Nelly-Eve Rajotte
- Diane Landry
- Geneviève Bélanger Genest
- Samuel Breton
- Chen Xi
- Mathieu Girard
- IvanovStoeva
- Cynthia Naggar
- Ariane Plante
- Alexandre Larose
- Oli Sorenson

Laboratoires
- Anne-Marie Bouchard
- Florence Leblanc

Alexandre Larose, extrait de ***Brouillard***, 2013.

WWW.FONDERIEDARLING.ORG



ENCADREX
.com



CONSERVER

TÉMOIGNER

RESTAURER

mettre en valeur

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

l'atelier 4235, rue Hochelaga
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 LAMINAGE MATÉRIAUX ET QUINCAILLERIE POUR ENCADREMENT
MISE EN CAISSE EXPÉDITION NATIONALE ET INTERNATIONALE

34 ARTISTES PRÉSENTS

ARTISTE HONORÉ **Pierre Dorion** GALERIE INVITÉE **Galerie d'Este**

2015 6e ÉDITION LA FOIRE D'ART CONTEMPORAIN DE SAINT-LAMBERT

La FAC!

DU 15 AU 18 OCTOBRE



81, RUE HOOPER, SAINT-LAMBERT J4P 2H9 • WWW.LAFACDESAINTLAMBERT.COM

Saint-Lambert · Assemblée nationale Québec Nicole Ménard Députée de Laporte · Conseil des arts et des lettres Québec · Desjardins Caisse Charles-LeMoyne · imagi affichage · L'Échoppe des fromages · Taylor style & distinction · Bidon taverne culinaire · stylissime communications

UN RÉSEAU

accesculture.com

18 CENTRES D'EXPOSITION

Montréal

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
Galeries
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



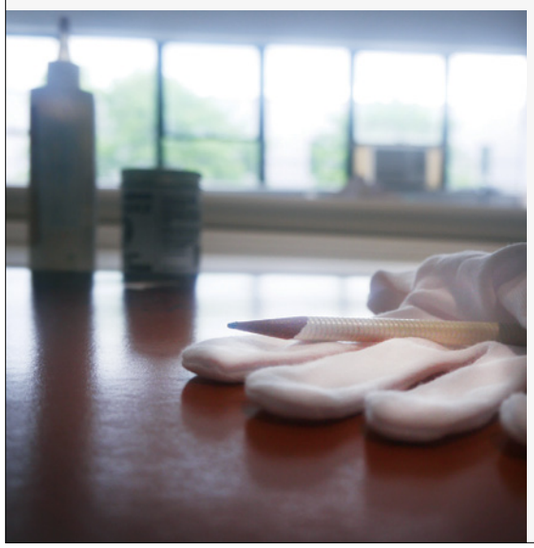
NOUVELLE GALERIE D'ART DÉDIÉE
À LA PHOTOGRAPHIE À MONTRÉAL

LA CASTIGLIONE
Boutique
Galerie d'art photo

5761, St-Laurent, Montréal
514-564-8001 www.lacastiglione.ca

les encadrements
Marcel Pelletier

Depuis 30 ans nous prenons toutes les responsabilités nécessaires aux choix d'encadrements de vos œuvres.



514 875 9389
info@marcelpelletier.com

CIEL VARIABLE

N° 101 / SEPTEMBRE 2015 – JANVIER 2016 / SEPTEMBER 2015 – JANUARY 2016

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 découlant 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.

Rédacteur en chef et directeur
Editor-in-chief and Publisher
JACQUES DOYON

Rédacteur adjoint
Associate Editor
ALEXIS DESGAGNÉS

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUC

Infographie / Web design
BIBIANA VERA

Administration
MICHEL GÉLINAS

Conception graphique
Graphic Design
DIANE HÉROUX

Traduction / Translation
EMMANUELLE BOUET
KÄTHE ROTH

Révision et correction d'épreuves
Editing and proofreading
MAGALIE BOUTHILLIER
KÄTHE ROTH

Prépresse / Pre-press
PHOTOSYNTHÈSE

Impression / Printing
IMPRIMERIE HLN

Distribution
LES MESSAGERIES DE LA PRESSE INTERNATIONALE (LMPI)
UBIQUITY

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Bibliothèque et Archives / Library and Archives Canada
ISSN 1711-7682
ISBN: 978-2-924357-08-8 (PDF)
3e trimestre 2015 — 3rd Trimester 2015
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2015

Site Web / Website
www.cielvariable.ca

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

Abonnements / Subscriptions
boutique.cielvariable.ca
Société de développement des périodiques culturels québécois
abonnement@sodep.qc.ca
T : 514 / 397-8670

Éditeur / Publisher
PRODUCTIONS CIEL VARIABLE
5445, AVENUE DE GASPÉ
BUREAU 334
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2T 3B2
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 INGELEVICS
MARTHA LANGFORD
VINCENT LAVOIE
KAREN LOVE
HELGA PAKASAAR
SUZANNE PAQUET
CHERYL SIMON

Conseil des arts et des lettres Québec

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL | Montréal

Abonnements / Subscriptions

INDIVIDUS / INDIVIDUALS

Canada		International	
1 an / year	30 $	1 an / year	40 $
2 ans / years	50 $	2 ans / years	70 $

INSTITUTIONS

Canada		International	
1 an / year	40 $	1 an / year	60 $
2 ans / years	60 $	2 ans / years	90 $



boutique.cielvariable.ca

ou / or

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

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

Matinées du Film sur l'Art

PALMARÈS
33e Festival International du Film sur l'Art

Les dimanches, du 27 septembre au 1er novembre 2015 à 14 h
Au Musée des beaux-arts de Montréal

artfifa.com

Réalisateurs, vidéastes, producteurs, distributeurs, diffuseurs de films sur l'art et d'arts médiatiques

SOUMETTEZ VOTRE PLUS RÉCENTE PRODUCTION DÈS AOÛT 2015

33e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
FIFA
33rd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



"TA2" by Paul Robert Turner for **TorontoART.ca**

Joan Fontcuberta

Discursive Issues of Post-photography

An interview by Christine Palmiéri

Following up on a first interview with Catalan artist Joan Fontcuberta published in this magazine in 2013 (CV93), *Ciel variable* is marking the fourteenth edition of Le Mois de la Photo à Montréal, of which Fontcuberta is the curator, by reprinting an interview by Christine Palmiéri that first appeared in the digital magazine *Archée* (www.archee.qc.ca) in December 2014.

CP: In your career, you have had exhibitions of your work, conducted theoretical research on photography, and organized international exhibitions. So, curating an exhibition isn't new for you?
JF: I've devoted a great deal of time to curating because it is always related to my work, but I consider myself an amateur curator. It's work that I enjoy, as it's a way to reflect on an issue that interests me. In my work, I don't see any difference between personal creative projects and curating projects, because the concepts and horizons come together.

CP: But you have to deal with other imaginaries.
JF: Certainly, but anyway the question of deployment of a discourse is made by choices and decisions that generate combinations of intentions.

CP: The concept of post-photography is inscribed within a larger concept: post-history, which expands on the concept of post-modernity. The prefix post- implies that we are situated on the edge of something that is about to be completed or, on the contrary, on the cusp of something new that is beginning.
JF: I must say, I'm not really comfortable with the term post-, which, in effect, refers to an ending. It would be like saying goodbye to photography. On the other hand, I think that it opens a door to enter or leave by. What is important is the positive aspect envisaged from this point of departure. The central idea is that photography is a means of expression, representation, mediation with the world. It was born at a historic time in the nineteenth century, a time of a particular climatology and ideology with the beginnings of the industrial and technocratic revolution. Today, we are in another, very different historic time; even though we are using the same tools, such as the camera with its lenses, the burden of ideological values of the image, such as the concepts of memory, truth, and identity, is shared with other interests. Photography has entered a more commonplace circuit of communication: we send it then delete it. It has entered a conversational space. We use it as an element in connecting with others. It is no longer attributed the duty of memory, as was the case for traditional photography, for which an obsession with truth developed.

Today there are multiple choices. We wonder whether photography is still photography or whether, little by little, it is being transformed into something else. The body is still there, but the soul is no longer what it was.

In the context of the program for Le Mois de la Photo, there will be exploration of these sorts of considerations. Perhaps photography will have to be renamed something different, as it is used for other functions. We must ask ourselves what relationship we maintain with the image. Photojournalism is in crisis, so why should we still take photographs today. This question has to be answered in a sociological, anthropological, and aesthetic perspective, knowing how to make a transition, stop, and reflect.

CP: Some people have already contrasted photography against post-photography. I'm thinking of W. J. T. Mitchell, who was the first to address this concept a few years ago in The Reconfigured Eye, in which he posited that digital images are what brought us into the post-photographic era.
JF: I don't think we can consider technologies to be isolated elements. Technology always appears in response to a state of mind in society, a historical situation, in a concrete way. Since the 1990s, there has been an emergence, a reaction, a change that has disrupted the very ontology of photography because silver has given way to digital, which uses different tools. Pixels, digitizers, and software such as Photoshop have shifted photography toward painting and writing; that is, until now it was an element that produced very specific images. I would say that this constitutes an exception in the evolution of visual culture, because originally a photograph was an image generated over an entire surface. One moves the shutter over a surface and that creates an image that one can modify, intervene in, but each operation will modify the entire surface: the focus, the colour, and so on. On the other hand, with digital photography, we are evolving toward a structure of the image that resembles that of painting or writing, because there are graphic units such as pixels on which we can intervene in an isolated way, without involving the entire surface. It is the principle of the point or the line. It gives a completely different rendering. And that's very important; it's a first technological revolution.

> "I must say, I'm not really comfortable with the term post-, which, in effect, refers to an ending. It would be like saying goodbye to photography. On the other hand, I think that it opens a door to enter or leave by."

We are now realizing that we are in a second wave, one at the level of technological consequences; it is taking us toward dematerialized images – images for which the support is less important. They inhabit the computer screen. They are here, there, and nowhere. This possibility for ubiquity of the image is possible because it no longer has materiality; that is what makes its circulation possible. This second digital revolution has been the consequence of the importance of the Internet, social networks, and mobile telephony, the omnipresence of surveillance cameras, and, of course the massive production of images. We have reached the point that we are taking photographs of everything all the time, and the paradox is that we spend all our time taking them and no longer have enough time to look at them. We have inverted the process, because what interests us now is no longer the image as result but the photographic gesture as relational act of communication. This changes the functional point of view – and the very nature – of the photograph.

Before, photography was reserved for solemn, historic moments. For example, in the domestic sphere, these were the celebration of marriages, instants that form the narrative biography of a family, and the decisive spaces of history such as war photographs – icons that stayed in our memory. Today, we take so many that they have become trivial; there is no longer a decisive moment because we take them constantly. And yet these are just banal moments. This brings us to a new situation in which we wonder about the function of the photograph, its importance for us as human beings or as citizens. There is no longer an idea of leaving a trace of our historic moment, our memory, our interests, our passions. It is all of these transformations and metamorphoses occurring in the sphere of visual culture that must be examined.

CP: If we transpose these phenomena of the evolution and revolution of the photographic act into the context of art, do you observe notable differences in terms of the imagination or the aesthetic contributed by these new technologies?
JF: Every change brings losses and advantages. There is always a price to pay. I believe that the new situation will enrich our repertoire because there are more tools and instruments. We can no longer imagine working without this software and without the Internet; they have become indispensable aids. On the other hand, there have been losses in artistic creativity. Before, people worked a lot with chance. Digital technology limits chance effects. For example, with traditional technologies, there were accidents, especially with certain types of film. But it produced marvellous errors – especially for the surrealists, who liked this. Today, if the image does not correspond to the expected aesthetic canons, we delete it and start again. We accept only photographs that repeat what we expect of them; we are thus lacking the element of the unexpected. However, new avenues are opening toward vaster horizons. We can work in the virtual sphere – for example, with Google Earth, we can have the visual experience of seeing the totality of our planet's surface. Today, a reporter can work in the field or sit at a computer screen and choose screen

captures. It's a different experience of reality that multiplies its possibilities. For example, the image-search system, with the great availability of images, leads us to reflect on the need to produce even more images. Is this still necessary when everything is available? Many artists are reflecting on this question in an ecological perspective and developing strategies. Of course, it seems absurd to continue to contribute to this overabundance of images. On the other hand, I can recover and recycle what I need in a specific way. This leads us to a revolutionary consideration in the art sphere, which is that the actual making of images is no longer so important. What becomes important is management of the use of images. The value of the image is arises from its meaning, its significance; creation is a question not of fabrication or production but of the prescription and projection of meaning.

CP: In the context of Le Mois de la Photo, how will you make your choices?
JF: I'll proceed according to the question of discursivity, but I will do so with some modesty and a certain pedagogical goal. I will propose debates and introduce artists who illustrate issues related to what I have just discussed with you: the massive production of images, along with the discussion about the question about the originality, quality, and function of the image. I'm interested in showing the contemporary creativity of Quebec and Canada in relation to these questions.

Rather than aesthetics, I will privilege concepts, ideas that will take different aesthetics – realist, documentary, or abstract – or that can be associated with specific times in the history of art, or an anaesthetic such as traditional conceptual art. For me, an aesthetic is a form of disguise. What interests me is the skeleton, the conceptual kernel, the kernel of the discursive issue.

CP: I understand this choice, but an aesthetic also contributes to the expressiveness of a work's content and is part of its process of enunciation – it's not simply a disguise.
JF: Yes, an aesthetic is necessary for reaching a result, but I would rather highlight the conceptual aspect of art production from Quebec and Canada. I'll try to show a repertoire of different productions that involve the spheres of space, time, and identity – to observe how we speak of space, ourselves, and memory today. I'll try to construct a fairly complete panorama of what I propose as the post-photographic condition.
Translated by Käthe Roth

Christine Palmiéri is an artist, art critic, exhibition curator, adjunct professor at UQAM, and director of the digital magazine Archée *(www.archee.qc.ca). She holds a doctorate in art studies and practices and has edited numerous monographs on art, including* De la monstruosité. Expression des passions. *Her theoretical research bears on the phenomena of mutation of living beings in a perspective approach. She has been an artist in residence in France, Quebec, Mexico, and elsewhere, and has presented video installations and lectures.*





SUITE DE LA PAGE 106

contexte artistique, observez-vous des différences notables au niveau de l'imaginaire ou de l'esthétique apportés par ces nouvelles technologies ?
JF : Tout changement apporte des pertes et des avantages. Il y a toujours un prix à payer. Je crois que la nouvelle situation va enrichir notre répertoire parce qu'il y a plus d'outils et d'instruments. On ne serait pas capable d'imaginer travailler sans ces logiciels et sans Internet, ils sont devenus des aides indispensables. Par contre, d'un autre côté, il y a des pertes dans la création artistique. Avant, on travaillait beaucoup avec le hasard. La technologie numérique limite les effets du hasard. Par exemple, avec les technologies traditionnelles, il y avait des accidents, notamment dans certains films. Mais cela produisait des erreurs merveilleuses, surtout pour les surréalistes, qui aimaient ça. Aujourd'hui, si l'image ne correspond pas aux canons esthétiques attendus, on efface et on recommence. On n'accepte que les photos qui répètent ce qu'on attend d'elles, il nous manque ainsi cet élément d'imprévu. Cependant, de nouvelles avenues ouvrent vers des horizons plus vastes, on peut travailler dans le virtuel, par exemple avec Google Earth, on peut faire l'expérience visuelle de voir la totalité de la surface de notre planète.









Leandro Berra, *Autoportrait robot de Joan Fontcuberta*, 2005
image tirée de *Joan Fontcuberta, Pandora's Camera*,
Londres, Mack, 2014, p. 87.

Cinq égoportraits de Joan Fontcuberta
v. 2009-2015

Aujourd'hui, un reporter peut travailler sur le terrain ou bien rester face à son écran d'ordinateur et choisir des captures d'écran. C'est une autre expérience du réel qui en multiplie les possibilités. Par exemple, le système de recherche d'images avec cette grande disponibilité d'images nous porte à réfléchir sur la nécessité de produire encore des images. Est-ce encore nécessaire quand tout est disponible ? De nombreux artistes y réfléchissent dans une perspective écologique et développent des stratégies. Bien sûr que cela semble absurde de continuer à contribuer à cette surabondance d'images. Par contre, je peux récupérer et recycler ce dont j'ai besoin dans une direction précise. Ce qui nous amène à une considération révolutionnaire dans le domaine de l'art, c'est-à-dire que la fabrication même de l'image n'est plus aussi importante. Ce qui devient important c'est la gestion de l'usage de l'image. La valeur de l'image passe par le sens, la signification ; la création n'est pas une question de fabrication ou de production mais une question de prescription et de projection du sens.

CP : Dans le contexte du Mois de la Photo, comment allez-vous procéder pour faire vos choix ?

JF : Je procéderai selon la question de la discursivité, mais je le ferai avec une certaine modestie et une certaine pédagogie. Je vais proposer des débats et présenter des artistes qui illustrent des problématiques rattachées à ce que je viens de vous dire, soit la production massive des images, la discussion sur la question de l'originalité, de la qualité et de la fonction de l'image. Ce qui m'intéresse c'est de montrer la création contemporaine du Québec et du Canada en relation avec ces problématiques.

Il n'y aura pas d'esthétiques privilégiées mais plutôt des concepts, des idées qui prendront des esthétiques différentes, réaliste, documentaire ou abstraite ou qu'on peut associer à des moments précis de l'histoire de l'art ou encore à une a-esthétique comme l'art conceptuel traditionnel. Pour moi l'esthétique c'est la façon de s'habiller. Ce qui m'intéresse c'est le squelette, le noyau conceptuel, le noyau de problématique discursive.

CP : Je comprends ce choix, mais l'esthétique contribue aussi à l'expressivité du contenu d'une œuvre et fait partie de son processus d'énonciation, ce n'est pas qu'un simple habillage.

JF : Oui, l'esthétique est nécessaire pour aboutir à un résultat, mais je veux plutôt faire une mise en valeur de l'aspect conceptuel des productions d'ici. Je vais essayer de montrer un répertoire de productions différentes qui touchent aux domaines de l'espace, du temps et de l'identité. Observer comment aujourd'hui on parle de l'espace, de nous-mêmes et de la mémoire. J'essaie d'élaborer un panorama assez complet sur ce que je propose comme condition post-photographique.

—

Christine Palmiéri *est artiste, critique d'art, commissaire d'expositions, professeure associée à l'UQAM et directrice de la revue numérique* Archée *(www.archee.qc.ca). Titulaire d'un doctorat en études et pratiques des arts, elle a dirigé de nombreux essais sur l'art, dont le collectif* De la monstruosité. Expression des passions. *Ses recherches théoriques portent sur les phénomènes de mutations des entités vivantes dans une approche prospective. Elle a été artiste en résidence en France, au Québec, au Mexique, etc., et y a présenté des installations vidéo et des conférences.*

—



photo : Patrice Josserand

Joan Fontcuberta

Problématiques discursives de la post-photographie

Un entretien de Christine Palmiéri

Faisant suite à une première entrevue avec Joan Fontcuberta publiée en ces pages en 2013 (CV93), *Ciel variable* profite de la tenue de la 14e édition du Mois de la Photo à Montréal, dont l'artiste catalan est le commissaire, pour reprendre un entretien de Christine Palmiéri initialement paru en décembre 2014 dans la revue numérique *Archée* (www.archee.qc.ca).

CP : Votre parcours est ponctué autant d'expositions de votre travail de recherche théorique sur la photographie que de commissariats d'expositions internationales. Ce n'est donc pas nouveau pour vous d'être commissaire d'une exposition ?

JF : J'ai consacré beaucoup de temps à faire du commissariat car c'est toujours en rapport avec mon travail, mais je me considère comme un commissaire amateur. Cette fonction me plaît car c'est une façon de réfléchir sur une problématique qui m'intéresse. Dans mon travail je ne vois pas de différence entre un projet de création personnel et un projet de commissariat parce que les concepts et les horizons se rejoignent.

CP : Il faut cependant composer avec d'autres imaginaires.

JF : Tout à fait, mais de toutes les façons cette question du déploiement d'un discours se fait par les choix et les décisions qui génèrent des combinaisons de propos.

CP : Le concept de post-photographie s'inscrit dans un concept plus large : celui de posthistoire qui prolonge celui de postmodernité. Ce préfixe post- laisse sous-entendre que l'on se situe au bord de quelque chose qui s'achève ou au contraire à l'orée de quelque chose de nouveau qui commence.

JF : Je dois dire que je ne suis pas très à l'aise avec le terme post- qui fait, en effet, référence à la fin. Ce serait comme dire adieu à la photographie. Par contre, je pense que cela permet d'ouvrir une porte pour entrer ou partir. Ce qui est important c'est l'aspect positif envisagé à partir de ce départ. L'idée centrale c'est que la photographie est un moyen d'expression, de représentation, de médiation avec le monde. Elle est née dans un moment historique, au XIXe siècle, moment de climatologie et d'idéologie particulier avec les débuts de la révolution industrielle et technocratique. Aujourd'hui, on est dans un autre moment historique bien différent, car même si on utilise les mêmes outils comme l'appareil photo avec ses lentilles, la charge des valeurs idéologiques de l'image telles que les concepts de mémoire, de vérité, d'identité est partagée avec d'autres intérêts. La photographie est entrée dans un circuit de communication plus quotidien, on l'envoie puis on l'efface. Elle est entrée dans un espace conversationnel. On l'utilise comme un élément de connectivité avec les autres. On ne lui attribue plus de devoir de mémoire comme ce fut le cas de la photographie traditionnelle pour laquelle se développait l'obsession de la vérité.

Aujourd'hui les choix sont multiples. On se demande si c'est encore de la photographie ou si, petit à petit, celle-ci se transforme en quelque chose d'autre. Il y a encore le corps, mais l'âme n'est plus ce qu'elle était.

Dans le cadre du programme du Mois de la Photo, il sera question d'explorer ces sortes de considérations. La photographie devrait peut-être être rebaptisée différemment, car on l'utilise pour d'autres fonctions. Il faut se demander ce qu'est le rapport que nous entretenons avec l'image. Le photojournalisme est en crise, alors pourquoi encore faire des photos aujourd'hui. Il faut répondre à cela par une perspective sociologique, anthropologique et esthétique, savoir faire une transition, s'arrêter et réfléchir.

CP : Il y en a déjà qui opposent la photographie à la post-photographie. Je pense à W. J. T. Mitchell qui le premier a amené ce concept il y a déjà quelques années dans *L'œil reconfiguré*, où il estime que ce sont les images numériques qui nous font entrer dans cette ère post-photographique ?

JF : Je crois que l'on ne peut pas considérer les technologies comme des éléments isolés. La technologie apparaît toujours en réponse à un état d'esprit de notre société, de notre situation historique et cela, de façon concrète. Il y a eu une émergence, une réaction, un changement depuis les années 1990 qui a perturbé l'ontologie même de la photographie parce que l'argentique est passé au numérique avec des outils différents : des pixels, des numériseurs, des logiciels comme Photoshop qui ont déplacé la photo vers la peinture et l'écriture, c'est-à-dire qu'elle a été jusqu'à maintenant un élément de production d'images très particulières. Je dirai que cela constitue une exception dans l'évolution de la culture visuelle parce que la photographie est à l'origine une image qui se génère sur toute sa surface. On déplace l'obturateur sur une surface et cela crée une image qu'on peut modifier, on peut y intervenir, mais chaque opération va modifier l'intégrité de la surface : le focus, la couleur… Par contre, avec le numérique, on évolue vers une structure de l'image qui se rapproche de celle de la peinture ou de l'écriture, parce qu'il y a des unités graphiques comme les pixels qui peuvent intervenir de façon isolée sans que cela implique toute la surface. C'est le principe du point ou de la ligne. Ça donne un rendu complètement différent. Et c'est très important, c'est une première révolution technologique.

On constate maintenant qu'on est dans une deuxième vague, c'est-à-dire, au niveau des conséquences technologiques, celle qui nous amène vers des images dématérialisées. Des images dont le support a pris moins d'importance. Elles habitent l'écran de l'ordinateur, elles sont ici, là et nulle part. Cette possibilité d'ubiquité de l'image se peut parce qu'elle n'a plus de matérialité, c'est ce qui permet sa circulation. Cette deuxième révolution numérique a été la conséquence de l'importance d'Internet, des réseaux sociaux, de la téléphonie mobile, de l'omniprésence des caméras de surveillance et bien sûr de la production massive d'images. On en est arrivé à un point tel qu'on fait des photos de tout et tout le temps avec le paradoxe qu'on dépense tout notre temps à les faire et qu'on n'en dispose plus assez pour les regarder. On a interverti le processus parce

> « La technologie apparaît toujours en réponse à un état d'esprit de notre société, de notre situation historique et cela, de façon concrète. »

que ce qui nous intéresse maintenant ce n'est plus l'image comme résultat mais le geste photographique comme acte relationnel de communication. Cela change le point de vue fonctionnel de la photo et sa nature même.

Avant, la photographie était réservée à des moments solennels, historiques. Par exemple, dans le domaine domestique, c'était la célébration des mariages, les moments qui composent la biographie narrative d'une famille, les espaces décisifs de l'histoire comme les photos de guerre, des icônes qui restent dans notre mémoire. Aujourd'hui, on en fait tellement qu'elles se banalisent, il n'y a plus cet instant décisif car on en fait sans arrêt. Pourtant ce ne sont que des instants banals. Ça nous mène à une nouvelle situation où l'on se demande quelle est sa fonction, son importance pour nous comme êtres humains ou comme citoyens. L'idée de laisser une trace de notre moment historique, de notre mémoire, de nos intérêts, de nos passions n'est plus. Ce sont toutes ces transformations et ces métamorphoses qui s'opèrent dans le domaine de la culture visuelle qu'il faut remettre en question.

CP : Si on transpose ces phénomènes d'évolution et de révolution de l'acte photographique dans le

SUITE À LA PAGE 104

PARIS PHOTO

12.15 NOV 2015
GRAND PALAIS

Organized by

Reed Expositions

Avec le soutien de / With the support of

GIORGIO ARMANI

J.P.Morgan







MICHEL CAMPEAU BERTRAND CARRIÈRE SERGE CLÉMENT

ACCUMULATIONS

COMMISSAIRE : ZOË TOUSIGNANT Du 4 septembre au 10 octobre, 2015

GALERIE SIMON BLAIS

galeriesimonblais.com





