

Living Things

Carte grise à Roy Arden, Dazibao, Montreal, May 22 to June 26, 2010

Stephen Horne

Number 86, Fall 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63744ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Horne, S. (2010). Review of [Living Things / *Carte grise à Roy Arden, Dazibao, Montreal, May 22 to June 26, 2010*]. *Ciel variable*, (86), 86–87.



Emanuel Licha, vue d'exposition, 2010, SBC galerie d'art contemporain, photo : Ronald S. Diamond

l'impression de faire du cinéma. À droite de cet écran, d'autres images nous montrent une visite guidée d'un studio de cinéma...

Ce camp d'entraînement a prétendument été construit pour instruire les soldats, mais il semble évident que l'on tente d'élaborer, pour les Américains, un scénario qu'ils doivent prendre pour la réalité. En effet, on tente d'attirer les journalistes, on les installe dans un hôtel d'où la vue est très contrôlée, comme si nous voyions la vie à travers un écran de cinéma. À travers cet écran, nous avons accès à des images extrêmement cinématographiques, où les explosions et les cris font partie de la « réalité ».

Difficile ici de ne pas penser aux concepts de simulacre et d'hyperréalité élaborés par Jean Baudrillard. L'hyperréalité, pour Baudrillard, provient d'un courant artistique qui s'est développé dans les années 1960, l'hyperréalisme, qui se définissait par le rendu pictural le plus photographique possible de ce qui est représenté. Pour expliquer l'hyperréalité, dans son livre *Amérique*, il souligne que l'histoire américaine s'est écrite à travers le cinéma, qui s'est attardé aux grands enjeux sociopolitiques. Par exemple, il soutient que tout ce qui est visible aux États-Unis peut être rapporté à une image cinématographique, que ce soit dans les villes, les campagnes, le désert. Dans le

cas qui nous occupe, il semble que Fort Irwin soit une représentation de cet état de fait, doublée d'une saisissante prise de conscience de l'époque à laquelle nous vivons. Car en regardant ces images, nous réalisons que l'image que nous nous faisons de l'Irak provient uniquement de ce que les Américains nous ont montré à la télévision et au cinéma.

Enfin, la dernière pièce de l'exposition est composée de quatre photographies panoramiques qui superposent trois représentations de Bagdad. La distinction entre les différents niveaux de réalité est de plus en plus difficile à faire, la frontière entre réalité et fiction disparaissant peu à peu. Nous assistons ici à la disparition du réel pour le virtuel, à la disparition des repères. Selon Baudrillard, il est très dangereux de tenter, par l'image, de créer une uniformisation de l'imagination car ainsi, il se peut que l'imaginaire collectif prenne le pas sur l'individu. À ce moment, qui prendra la parole pour contester?

Enfin, pour les amateurs de cinéma, deux films sont particulièrement pertinents par rapport à ce sujet et suivent la même démarche que Licha quant au questionnement critique que nous avons ou non face à ce que nous croyons être la réalité. D'abord, *Punishment Park*, de Peter Watkins, où sous la forme d'un faux reportage (Watkins est l'un des premiers à avoir fait ce que nous appelons aujourd'hui des docu-fictions) nous suivons un reporter de la BBC envoyé aux États-Unis. Ce dernier est témoin de brutalité policière contre des jeunes déserteurs ou marginaux lors de la guerre du Viêtnam. Ici, le journaliste n'a

d'autre choix que de se mêler à l'action, ne pouvant, au même titre que le spectateur, rester de glace devant tant d'injustice et d'atrocités. Cela nous démontre bien que près de quarante ans plus tard, les méthodes ont peut-être changé, mais que la manipulation de l'opinion publique reste pratique courante. Dans un même ordre d'idées, il est intéressant de souligner la pertinence du film *Wag the Dog* de Barry Levinson, dans lequel un producteur hollywoodien crée une guerre de toutes pièces pour détourner l'attention du peuple des frasques du président.

Enfin, il semble que nous nous trouvions dans une époque où la réalité a toutes les chances de dépasser la fiction. Sauf que la réalité dont il est question dans l'exposition *Pourquoi photogénique?* est biaisée, car le regard posé sur la guerre est celui d'un Occidental. Il est maintenant possible d'avoir une idée hollywoodienne de la guerre, tout en restant à l'abri des bombes et en ayant accès à des images contrôlées qui choqueront, mais pas trop, nos âmes encore sensibles.

—
Virginie Doré Lemonde a une maîtrise en Études cinématographiques portant sur la représentation de l'artiste moderne au cinéma. Au printemps 2009, elle a participé à l'organisation du festival de films de La Rochelle. Elle collabore aux revues ETC et Ciel variable.
—

Living Things

Carte grise à Roy Arden
Dazibao, Montreal
May 22 to June 26, 2010

True to its title, this exhibition consists of photographic images grouped thematically by way of their subject, "living things." In this case, the sample extends from images of algae in a pond, to a dog's foot, to a family portrait. What these photographs all have in common is that they are "of" some "thing," they all depict a living thing (with the exception of one dead rabbit). Which leads me to wonder, is my emphasis to be placed on the *living* or the *thing*? Or perhaps living should be understood as the verb, *to live*? This is what we're doing right now, we're living events, living as event, we're living this text right now; my writing, your reading, is a living through of this thing. My text exists as *event*, as do the photographs and the exhibition that are the subject here. Such a perspective must fail to accord with the model of photography as pictorial reportage, which for curator Roy Arden functions as a premise.



Moyra Davey, *Paw*, 2003, c-print, 61 x 51 cm, courtesy of Murray Guy Gallery

What that "thing" is must be a simple question to answer: it's just what is out there in front of me – basically, the world. It's there, no doubt about it, and I'm seeing it, looking at it (it looks at me too!). As Susan Sontag put it, "For the photographer, the world is really there." I would add that this is true also for all pre-reflective perception. There is, however, a weird "fold" taking place in front of my eyes as I scan the photographs on the wall. What I take to be "there" in front of my eyes is also, in some fundamental way, "not there." When, on

looking at a photograph by Wols, I tell you that I see a dead rabbit, I mean to say that there must have been a dead rabbit somewhere else, some other time, that is profoundly not "here." And so that rabbit on paper in front of me is ostensibly a report from some source, which I am now passing along to you, the reader, the world. This particular reportage of the rabbit I'm looking at has been put together by pictorial means – specifically, as a photograph, which might be thought of as a technical substitute for a drawing and which I am now translating into a verbal description. By technical substitute, I mean to refer to the existence of the photograph as some *thing* made by way of a machine, another *thing*, but distinctly not organic, not a living thing. And we perceive these pictorial markings as meaningful by way of another construct, the realm of symbolic communications, a field from out of which the image is constructed, but from the event perspective, the image visually "explodes." Henri Cartier-Bresson intuited all this when he said, "It is the photograph that takes you."

All of this leaves me with a feeling of mediation's weight, and the wait that is part of mediation. But when I come face to face with, for example, Moyra Davey's

image of a dog's foot, just one, very close up, shallow focus just on the dog's toes, standing, in the midst of a blurred other world, all that weight is lifted into the feeling of a now that has no before and no after, nothing either side of this moment. This is a photograph. This is what a camera produces, perhaps with the participation of a person, the photographer. This is without doubt the outcome of a complex relationship, an explosion of unpredictability out of this intertwining of human and machine vision. The floor on which this dog's foot is so firmly planted continues in a second image placed adjacent but in its own frame. In this image, the space is squeezed into a horizontal slot shape by the floor with its perspective lines rising upward toward the middle of the photograph and a looming formless but also receding shape hanging down from the top of the image. What's left is a long view between these two toward the centre of the image, where, against a far wall, a shapeless pile of fabric, perhaps clothing, is lying on the floor. The dust bunnies accumulated on the floor (no reference to Wols's dead rabbit) give this away in certainty as a shot passing under a bed toward that distant wall. There is a glow to this image that can come only from a low-angle

sun, late afternoon, in this apartment with its accumulations, its dog, and its dust-wrapped hair.

The model of enduring (living through) things and then producing commentaries after the fact suggests the insistence of narrative. This poses a problem for the would-be describer: description is typically subordinate to narrative. And that implies loyalty to a linear conception of time as inherently flowing and sequential, a view accompanied by a melancholy vision of history. This is the familiar view in which the photograph as a temporal fragment is a “cut” out of an otherwise ongoing, flowing “river” of time. Obviously this is far too reductive an understanding of what makes a photograph.

A contrary version follows from the understanding of a photograph, not as description, but as event – or, as Moyra Davey has put it, as “accident.” This locates photo-

graphic practice closer to the avant-garde activities of surrealism, which is a view well supported in the writings of Sontag and Rosalind Krauss. Certainly, the two images contributed to this exhibition by Geneviève Cadieux are consistent with this interpretation. Both images are presented as tightly formulated fragmentary selections: an eye, and an upwardly stretching hand. The emphasis is directed by a strong sense of the work’s existence within the event of composition as fragmentation. As I invoke *avant-garde*, I don’t mean to refer to it as a historical and stylistic category but as a mode of relating to time and temporality. Time is obviously the stuff from which photography is made. Avant-garde, as a future-oriented way of working with the present, is ontological. A model of photography based on the notion of “accident,” of radical openness to the unknown, provides an alternative to the Benjaminian melancholy of so



Roy Arden, *Solar*, 2005, c-print, 102 x 127 cm

much commentary. Surrealism recognized another model of the affirmative relating of present to future, a distinctly non-utopianist yet speculative experience of the present as a site of possibility. Where the question of the fragment appears, as it usually does in the context of photography, what avant-garde perspective offers is a version

in which the fragment is one not of the past but of the future. This could be interpreted as an example of Villem Flusser’s definition of the photograph as a projection on an environment rather than a description of it. Taking this as the point of view, depiction is an *arrière-garde* model.

Stephen Horne is an artist and a writer whose essays have appeared in periodicals (Third Text, Parachute, Art Press, Flash Art, Canadian Art, C Magazine, Fuse) and anthologies in English, French, and German. He edited Fiction, or Other Accounts of Photography (Montreal: Dazibao, 2000) and published Abandon Building: Selected Writings on Art (Press Eleven, 2007). Horne was an associated professor at NSCAD from 1980 to 2005 and taught MFE seminars at Concordia University from 1992 to 2000. He currently lives in France and Montreal.



Women Without Men, 2009, image tirée du film, 95 min, permission de Mongrel Media

Women Without Men

Un film de Shirin Neshat et Shoja Azari, 2009
Coproduction Allemagne / Autriche / France

Le travail de Shirin Neshat est reconnu pour la richesse des questionnements qu’il soulève à propos des relations se tissant entre l’individu et son environnement familial, religieux, politique et culturel. Une réflexion de cette nature était déjà bien présente dans *Women of Allah* (1993-1997), série photographique qui a permis à l’artiste iranienne de faire sa marque sur la scène internationale de l’art contemporain. Avec *Women Without Men*, Neshat persiste à interroger les thèmes qui lui sont chers, mais cette fois en explorant un nouveau médium, celui du cinéma.

Dans une entrevue publiée en 2006, Neshat évoque la méconnaissance dont

fait preuve l’Occident à l’égard de l’Iran¹. Elle déplore tout particulièrement l’image de soumission accolée presque systématiquement aux femmes iraniennes. Elle affirme que contrairement aux idées reçues, le féminisme est bien vivant dans son pays natal. La lutte pour l’affirmation y engendre, selon l’artiste, une nécessaire inventivité de la part de celles qui veulent prendre la parole, générant des formes de féminisme adaptées à la conjoncture iranienne, par ailleurs bien différentes de celles en place à l’Ouest.

Women Without Men explore, à l’aide de quatre personnages féminins, le désir de liberté individuelle. Le scénario, écrit par

Shirin Neshat et Shoja Azari, est inspiré d’un roman de Shahrnush Parsipur publié dans les années 1990. L’écrivaine y faisait le récit d’épisodes de la vie de cinq femmes de Téhéran, lors du coup d’État de 1953 qui a renversé le premier ministre Mohammad Mossadegh. Bien qu’ayant des passés fort différents et des aspirations éloignées, toutes ces femmes sont liées par la volonté commune de prendre leur destinée en main. Neshat avait initialement conçu une série de cinq vidéos indépendantes – *Mahdokht* (2004), *Zarin* (2005), *Munis*, *Faezeh* et *Farokh Legha* (2008) – correspondant aux cinq personnages imaginés par leur auteure. Motivée par le désir de conjuguer

son propos artistique aux nécessités cinématographiques, Neshat a choisi d’explorer autrement l’histoire et de faire se rencontrer sur grand écran quatre des femmes. Étant donné son caractère largement fantastique, elle a préféré mettre à l’écart la figure de Mahdokht, plus ardue à intégrer à l’ensemble du long métrage. L’œuvre débute donc avec Munis qui fait office de guide en assurant la narration. Les actions militantes de cette jeune femme permettent de faire le portrait des bouleversements politiques de 1953, tout en assurant un lien avec les récits plus intimes des trois autres personnages. Plus attachée à la tradition, son amie Faezeh aspire davantage à épouser l’homme qu’elle aime et à fonder une famille. Son rêve prend fin alors qu’elle est victime d’un viol. Sous le poids de la honte, elle quitte la ville et trouve asile dans une maison de campagne appartenant à Farokh Legha, une quinquagénaire amoureuse de culture qui désire refaire sa vie. Zarin s’y était réfugiée quelque temps auparavant, après avoir fui Téhéran et la vie de prostituée qu’elle y menait depuis l’enfance. Elles choisissent de vivre ensemble hors des règles sociales et du regard masculin.

Le film est construit en contrepoint, privilégiant un travail des oppositions tant dans le propos que dans l’effet visuel. « Comme dans le roman de Parsipur, tout ce que j’ai toujours fait relève de croisements d’éléments opposés: personnel/social, général/particulier, spirituel/violent, masculin/féminin. L’ensemble de mon travail est fait de contraires et de comparaisons. »² Ainsi, la maison de campagne semble reposer paisiblement au cœur d’un environnement vaste et riche d’une végétation luxuriante. L’atmosphère qui y règne glisse même dans le féérique par moments, suggérant un rapport direct avec le caractère fantasmatique du jardin