

Richard Deschênes, *De la piscine aux verts*, OPTICA, un centre d'art contemporain, Montréal, 11 May to 15 June 2013

Bernard Schütze

Number 96, Winter 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71009ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Schütze, B. (2014). Review of [Richard Deschênes, *De la piscine aux verts*, OPTICA, un centre d'art contemporain, Montréal, 11 May to 15 June 2013]. *Ciel variable*, (96), 85–86.

restitue un entretien d'Augustijnen avec Brassinne, accompagné d'une sélection fascinante de documents tirés des archives de celui qui se considère non comme un historien, mais comme un témoin. À noter que l'exposition présente en complément une autre série d'Augustijnen sur le même sujet, réalisée à partir d'une sélection de reproductions de journaux d'époque, *Cher Pourquoi pas ?*, du nom d'un hebdomadaire belge satirique de droite qui a largement couvert la décolonisation du Congo. Tout est pensé dans ses moindres détails et le visiteur qui s'est laissé prendre au piège est vite absorbé par cet univers complexe.

L'artiste a cette habileté de ne proposer aucune lecture : toutes sont possibles. Et pourtant. Il a choisi d'aborder cet épisode lourd de l'histoire coloniale belge à travers la figure controversée de Brassinne, à la fois personnage et narrateur du film. Hanté par ses fantômes, de Patrice Lumumba (dont il écoute, pétrifié, le discours du 30 juin qui a tout fait basculer) au communisme (nous étions alors en pleine guerre froide), il rend visite à quelques héritiers directs de ce passé qui ne passe pas. Le film s'ouvre en fanfare sur une visite, assez surréaliste, chez son ami le comte d'Aspremont Lynden (fils de l'ancien ministre des Affaires africaines qui a envoyé un télex demandant « l'élimination définitive de Lumumba »). Puis suivent d'autres rencontres, tout aussi déroutantes et lourdes de sens, comme sa présence aux côtés de Marie Tshombe qui se recueille sur la tombe vide de son père (Tshombe disparaît mystérieusement en 1969, alors qu'il était en exil depuis quatre ans après la fin du Katanga sécessionniste), et au Congo sa rencontre avec la veuve et les enfants de Patrice Lumumba. Il

terminera sa « chasse aux fantômes » à Lubumbashi, cherchant inlassablement à retracer les dernières heures de Lumumba. Mais plus rien ne subsiste de son corps, du lieu où lui et ses compagnons d'infortune furent torturés, puis exécutés.

Selon l'artiste qui a mis plus de cinq ans entre la conception et le point final au montage, le film s'est construit presque de lui-même, de manière chronologique. Sven Augustijnen insiste sur les micro-détails, il filme les silences, les gestes, les regards, en quête d'indices indicibles, et fait confiance au hasard. Ce grand sens de l'intuition est d'ailleurs assez fascinant dans plusieurs scènes du

film, comme celle au cimetière où la fille de Tshombe pleure son père volatilisé, tandis que les hélicos tournent dans le ciel tels des apparitions spectrales... Dans la scène finale de nuit, intense, portée par la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach qui accompagne la chorégraphie expiatoire de Brassinne tout au long du film, sur la route de Mwadingusha, cette route où disparaissait Lumumba cinquante ans plus tôt, Brassinne croise un cycliste surgi de nulle part qui, tout en qualifiant de « suspecte » sa présence nocturne sur les lieux, lui lance avec aplomb : « Ce que vous voyez, c'est l'envers de ce qui existe. »

1 Le Katanga, cette grande province au sud du Congo où se concentrent les richesses minières, a fait sécession dans les mois qui ont suivi l'indépendance du Congo en 1960, sous la conduite de Moïse Tshombe, avec le plein soutien des Belges.

Érika Nimis est photographe et historienne de formation. Elle est l'auteure de nombreux articles et de trois livres sur l'histoire de la photographie africaine. Elle est actuellement professeure associée au département d'histoire de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) où elle enseigne l'histoire de l'Afrique.



Spectres, 2013, vue de l'exposition de Sven Augustijnen, photo: Michel Brunelle

Richard Deschênes

De la piscine aux verts

OPTICA, un centre d'art contemporain, Montréal

11 May to 15 June 2013

Richard Deschênes's exhibition *De la piscine aux verts* (Optica, May to June, 2013) is composed of pared-down images – made entirely of cut-out and recombined press photographs – that shift among painting, collage, photography, and text. This visual and semiotic dynamic thwarts any attempt to definitely qualify them in a single category. In my view, however, these hybrid artworks can best be described as pensive images, to borrow Rancière's terse formulation. Such an image generates a tension between intersecting visual registers and thus mobilizes thought from within its operative constitution. To better understand this generative tension, I shall

briefly examine how the artist's approach, informed primarily by painting, is extended and renewed through visual materials (press photographs) and a technique (collage) that are distinct from painting. Ultimately, though, I hope to make clear that these works are best understood as paintings, albeit paintings produced by other, impure means.

In Deschênes's case, the mediated image exists as a presence in which it is not fixed but suspended in a state of unresolved tension between visual registers that compel the viewer to think *with and through* the image rather than *about* it; the mediated and reworked images are not as much formed as *in*-formation.



Girl Powers (War Witch) - Kim Nguyen (detail), 2012, collage on newsprint



Girl Powers (War Witch) - Kim Nguyen, 2012, collage on newsprint, 31 x 26 cm

Operating like a metaphysical surgeon, the artist makes incisions to subtract the central figure-subject from a photojournalistic picture, chosen after perusing a multitude of newspapers to find a background that is enticing not only aesthetically but also with regard to its title and the anticipated intervention. He then grafts and sutures elements from two or three identical copies of the chosen photograph to reconfigure and imagine a new ground to take the place of the ablated figure-subject. Although the re-composition effectively creates a visually credible ground so that the picture field is completely filled, it is in fact a pure fiction. For instance, in the work titled *Girl Powers (War Witch)* – Kim Nguyen, the vanished figure-subject is replaced by an array of variously sized rectangular and square cuttings pasted together to compose a *subjectless* forest landscape.

However, the initial ablation process creates a void that can be filled only through the imagination, for the as-yet-unformed ground has no reference in the real and can be invented only via a creative process that is clearly informed by the idiom of painting (manual composition of visual forms, colours, and textures to create an abstract or figurative visual field). Note that in order to invent this pictorial space Deschênes is compelled to return to the original image, for in order to refill the void with verisimilitude he can be guided only by what remains of the photograph. In other words, to fashion the non-existent space he cannot but work from what subsists of the pictorial real in the photograph: in order to accurately and convincingly invent what never was, the artist must remain faithful to what remains – a reality that pertains not to the picture's representational or referen-

tial function (obliterated by the vanished figure) but to what is “really” present within it as an image.

Viewed as a completed picture, it is not the image of the forest that piques the gaze, but the fuzzy, punctured area in the centre, which is the lieu of the vanished figure and reconfigured ground, a patched-together field of scar marks that can be likened to the notion of the *punctum* introduced by Barthes. However, the *punctum*, “this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me . . . this wound, this prick, this mark by a pointed instrument” so thoroughly proliferates the picture that it becomes the *studium* (whereby Barthes designates a photograph's scene or intentional subject). But, since the *punctum*/*studium* binary depends on the interplay of the two terms, the all-*punctum* image cancels both out. Instead, it is the pensive image, alluded to before, that characterizes the visual logic inherent in the exhibited series.

Even though the works are closest to painting, in both process and aesthetic effect, they are impure paintings in which the coexistence of various image registers and the title text generate a tension that traverses and binds all levels of what is made visible. A viewer who attentively reads these images is invited to activate the pensiveness inherent in the incessant transfer among these multiple registers. Such a reading invariably makes clear that these pictures are decidedly undecidable. As paintings, they include



Jessica Zelinka of Calgary competes in the shot put portion of the heptathlon, 2013, collage on newsprint, 32 x 26 cm

various genres, from figurative landscapes and urban studies to abstract painting, and resist classification within a single typology. But these hybrid, impure paintings are made up of residual photographic elements that, however modified and unmoored from their referential shackles, continue to inform their visibility.

And finally, there is the presence of the titles, which mobilize yet another level of semiotic interrelations. The titles (which are in fact the captions that accompanied the original photographs) are not extraneous adjuncts to the works, but an integral and operative part of them. A case in point is the title *Jessica Zelinka of Calgary completes in the shot put portion of the heptathlon*, which, though it linguistically evokes a picture, in this case refers to an image in which this word-picture is the object of the vanishing, of the subtracted *studium*. The title is hence also unmoored from its referential context, orphaned and left to itself to take on a quasi-poetic function within the image-text loop. Interestingly, this title refers to a picture that at first glance appears to be a purely abstract green field painting, but that on closer inspection reveals the presence of newsprint text on the recto side of the semitransparent paper that is the support of all of the works – another level of impurity in which the support asserts its residual status as a media object despite the painterly manipulations.

With this series of works, Deschênes also asserts that, despite the many death knells announcing its imminent demise, painting can still devise novel ways to revitalize itself, expand, and reappear, albeit in an undecidable, pensive, and impure form.

—
Bernard Schütze is an independent art critic, curator, and translator. He regularly has articles published in various art magazines and has written numerous catalogue essays and monographs. He has been invited to speak at art-related events and universities in Canada and in Europe. He lives and works in Montreal.
—

Nathalie Bujold

éMotifs

Turbine, Montréal

Du 11 mars au 9 mai 2013

À l'issue d'un projet réalisé dans le cadre d'une résidence programmée par le centre de création, de formation, de recherche et de diffusion Turbine, Nathalie Bujold présentait un travail photographique intitulé *éMotifs* à l'école Chanoine-Joseph-Théorêt à Verdun.

Bien qu'il paraisse discret, son créneau étant associé à la création pédagogique, le centre Turbine¹ tire bien son épingle du jeu depuis 1999 en encadrant et pré-

sentant des artistes actifs dans le milieu des arts visuels québécois. Il tente la difficile mais nécessaire affiliation avec les milieux artistique, scolaire et communautaire. Accompagné par un éducateur (Yves Amyot, à la fois fondateur et directeur de l'organisme), l'artiste collabore étroitement avec lui dans un scénario commun visant à favoriser un apprentissage chez les participants au projet. Tout en respectant l'exploration

et l'expérimentation liées au processus créatif, chacun des membres du tandem artiste/éducateur doit aboutir à une expérience différente de celle de l'autre selon les potentiels en présence. Ici, Yves Amyot s'est investi dans l'univers de Nathalie Bujold par l'intermédiaire d'une création vidéo.

Au vu des résultats, c'est sur un terrain de jeu fort entraînant et amusant que l'artiste s'est aventurée avec les sept