

Gilles Mahé. VOX, centre de l'image, Montréal, 26 Janvier - 15 mars, 2007

Vincent Bonin

Numéro 79, été 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19485ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bonin, V. (2008). Compte rendu de [Gilles Mahé. VOX, centre de l'image, Montréal, 26 Janvier - 15 mars, 2007]. *Ciel variable*, (79), 52–53.

retrace the outlines of those faces, rendering their features even more ghostly in the transcription. Robert Morris manipulates a gruesome record of the dead naked body of a young mother from the Bergen-Belsen concentration camp, transforming this document into a quasi-seductive figure, and surrounding it with a frame carved with fragments of human body parts. The horror of the photograph returns in the artist's creation of a terrifying reliquary carved with human fragments. Similarly, Eyal Sivan's re-editing of the original footage shot during the 1961 trial of Adolf Eichmann transforms and subverts the archival truth of that document.

The thread that connects these artists' works is the questioning of the authority of the archive and its impact on the public domain. Walid Raad, the creator of a fictitious archive representing the Lebanese wars, is a master of this dispute between true and false. Similarly, but in the realm of private lives, Zoe Leonard stages and manufactures the photographic archive of the imaginary Hollywood actress Fae Richards,



once dispersed and recomposed by the artist; Vivan Sundaram uncovers his grandfather's family archive, revealing an improbable – and yet true – history of cosmopolitanism in turn-of-the-century India and Europe.

But it is not only history that is contested here. The aura and uniqueness of the photograph is subverted by the quintessentially post-modern gesture of Sherrie Levine after Walker Evans, and by the more

PAGE PRÉCÉDENTE/PREVIOUS PAGE

Tacita Dean

Floah: Baby Lotion, 2000 Digital Epson print
Courtesy Marian Goodman Gallery, New York

Fazal Sheikh

The Victor Weeps: Afghanistan
Haji Qjamuddin holding a photograph of his brother, Asamuddin, 1997
Dimensions varying from 30,5 x 30,5 cm to 40,6 x 40,6 cm
Courtesy of the artist and Pace/MacGill Gallery

recent postcolonial appropriation of Robert Mapplethorpe's photographs by Glenn Ligon. If the combination of Evans and Mapplethorpe in the same room feels very awkward, the point is that Levine and Ligon, like many artists in the show, are able to detach themselves from the original trace and recreate their own historical artefacts.

The overall survey of these works is extremely varied and original, and is presented as a cool intellectual exercise. Photography and film are thin and fragile surfaces that can be reinterpreted over and over again, without being grounded to actual stories.

In only one instance does the exhibition allow the artefact to work as a powerful trigger of memory. That is when Lamia Joreige revisits the Lebanese wars, asking individual subjects to select an object that reflects their memory of the war. The piece consists of video interviews and the installation of the actual ordinary objects, revealing the deep abyss of those memories through ephemeral objects displayed in museum wall-cases. Something continues to live and breathe there, with artefacts and photographs still active, within the muddled artists' interventions and denial of what "truth" might have meant, once the picture was taken, and then released to the world.

Maria Antonella Pelizzari is an associate professor in the Department of Art at Hunter College (New York). She is the editor of the book Traces of India: Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850–1900.

Gilles Mahé

VOX, centre de l'image, Montréal
26 janvier – 15 mars, 2007

Dans la foulée d'une programmation récente axée sur l'art conceptuel, la galerie VOX accueille une première exposition canadienne d'envergure du travail de Gilles Mahé. Le commissaire Christophe Domino prend le parti de structurer ses choix d'œuvres par la déclinaison d'un vaste ensemble d'images et de documents accumulés par l'artiste depuis les années 1970.

Lors d'un voyage aux États-Unis en 1972, Mahé produit plusieurs centaines de clichés pour illustrer ses chroniques sur la société américaine publiées dans la presse française et étrangère. Plus tard, il fait lui-même paraître une série de magazines dont la particularité consiste à ne filtrer qu'un aspect du contenu éditorial. *Gratuit* (1979–1994) est ainsi entièrement alimenté par des publicités. *Déjà vu* (1981–1985) rediffuse des photographies d'actualités. En 1989, Mahé crée *Capital d'essai*, installation réunissant près de 8 000 documents (photocopiés et conservés dans des boîtes d'archives) afférents aux projets réalisés depuis les années 1970. Chez VOX, le visiteur découvre l'œuvre dans une salle de lecture où il peut également reproduire les pièces grâce à un numériseur. En l'absence d'étiquettes sur les contenants et d'un inventaire offrant une vue d'ensemble du corpus, la consultation encourage l'association libre des traces hétérogènes laissées par ces photographies, correspondance, notes, dessins, scénarios et images issues de *Gratuit* ou de *Déjà vu*. Certaines pistes s'y dessinent à la longue, mais les tentatives de construire un récit linéaire sont toujours désamorcées.

La vidéo *365 images* (déposition 1997) donne d'abord l'impression de fournir ce fil d'Ariane pour interpréter *Capital d'essai* comme un fonds d'archives. On y voit Mahé lancer négligemment des documents sur une table tandis qu'il révèle une anecdote se rattachant à chacun d'eux. Cette forme de témoignage rappelle le film *Nostalgia* d'Hollis Frampton (1971) où le cinéaste détruit une à une ses photographies sur le brûleur d'une cuisinière pour susciter l'anamnèse. Par contraste, Mahé traite les documents comme de simples déclencheurs de la parole. Ses phrases deviennent ensuite des fragments tout aussi disparates que le contenu qu'elles décrivent. Le visiteur en prend connaissance sur le mode de la parataxe au même titre qu'il appréhende aléatoirement *Capital d'essai*.

Plusieurs artistes (Christian Boltanski, Dieter Roth, Gerhard Richter, Chris Marker, etc.) font basculer leurs archives au sein de l'espace discursif des œuvres. Mahé complexifie ce geste en balisant un protocole d'échange avec les visiteurs photocopiant ses documents. Cette stratégie ne s'assimile pas à une économie du don. Elle dresse plutôt des conditions strictes d'interpolation des nouvelles copies dans *Capital d'essai*. L'artiste s'est même assuré d'authentifier constamment cette « méta-production » lors d'une acquisition éventuelle de l'installation. Un dessin de Sol LeWitt mal exécuté par un tiers ne lui est pas attribué. De façon analogue, tout écart place les résultats du travail des visiteurs « hors de l'œuvre ». Sans protéger Mahé (qui n'a rien à perdre ou à gagner de cette valeur ajoutée), son dispositif révèle l'introduction arbitraire d'un second mécanisme de contrôle dans un ensemble d'images déjà assujetties aux lois de la propriété intellectuelle.

Chez Mahé, deux stratégies se côtoient : la première met en branle une trajectoire



Vues d'installation de l'exposition

des documents, la deuxième expose le point d'achoppement de ce mouvement. Ce paradoxe s'éclaire au sein de projets mimant l'économie dans une transaction réduite à son degré zéro. En guise d'exemple, Domino nous présente la documentation de l'installation *Art/Gens* créée au centre Georges Pompidou en 1991. Ce dispositif permet de photocopier des billets de banque et d'en produire une œuvre d'art authentifiée par le sceau de l'artiste. Chaque « acquisition » est dûment enregistrée sous forme de série numérique dans la mémoire d'un ordinateur, tandis que les billets s'accumulent à la vue des spectateurs. *Art/Gens* pervertit cette utopie des années 1960–1970 voulant que tout homme peut être artiste. Comme le numériseur de *Capital d'essai* aliénant le visiteur tout en le faisant participer indirectement à l'œuvre, ce système d'attribution de privilèges transforme le citoyen en collectionneur d'un jour.

Au cours de l'exposition, le vol de l'argent donne lieu à une enquête policière accu-

sant Mahé de contrefaçon. Afin de remettre l'œuvre en marche, il doit ajouter la mention « faux » sur chacune des photocopies.

Mahé opère au confluent de la proposition dématérialisée et du cynisme tous azimuts qu'encourage le marché de l'art des années 1980. Au premier abord, ces questions semblent reconduire un vieux débat sur le ready-made. Or, à l'instar des projets publicitaires de Philippe Thomas (*Les ready-made appartiennent à tout le monde*, 1987–1989) ou des manœuvres « virales » de General Idea, Mahé propose une approche critique des médias sans la bonne distance moderniste. Il préfigure ainsi les démarches d'artistes investissant le Web de l'intérieur comme un nouveau contexte d'intervention politique (il est décédé lorsque ce réseau prenait son essor).

Le corpus de Mahé a traversé deux décennies de changements technologiques et l'artiste s'est penché systématiquement sur les conséquences de sa migration vers d'autres types de supports



médiatiques. Loin d'un simple transfert technique, ce mouvement a modifié fondamentalement l'appréhension de son œuvre. En ce sens, *Capital d'essai* et ses dérivés disposent d'une fonction heuristique pour l'étude des archives d'artistes en embrassant le phénomène de la reproductibilité dans sa dimension sémiotique. Les documents ne représentent plus cette réserve de faits neutre, mais un matériau discursif dont l'interprétation adéquate nécessite désormais une approche utilisant les outils d'analyse des pratiques artistiques.

—
Vincent Bonin est artiste et commissaire indépendant. Il vit à Montréal. Entre 2001 et 2007, il a occupé un poste d'archiviste à la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Récemment, il organisait une exposition en deux volets intitulée *Protocoles documentaires pour la galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia* (Montréal).
 —

Pascal Grandmaison

Le grand jour, Carleton University Art Gallery, Ottawa
 January 14 – April 13, 2008

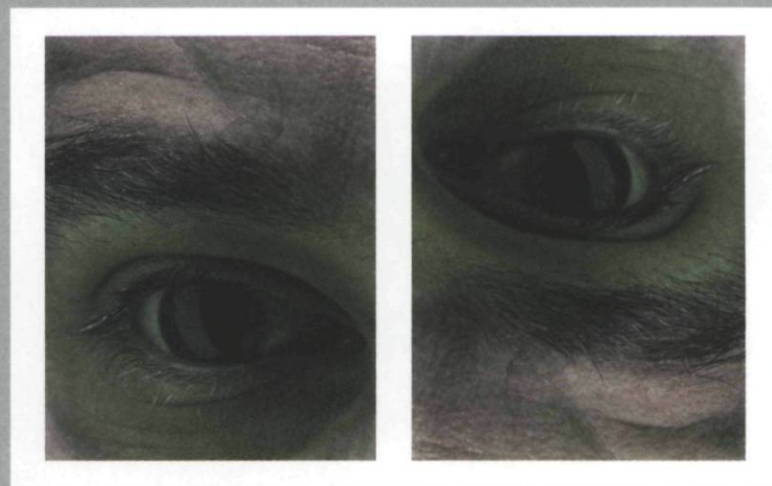
A rupture occurs when an action is played out in its conventional sequence and then witnessed in reverse. The action's asynchronous interconnection serves as a narrative and visual conceit; time runs forwards and backwards in a rearward déjà vu. In static form, this temporal reversal takes the form of doubling: mirror images, inversions, and stop-action photographs. While the corresponding actions bear the traces of their former views, they exist interdependently as echoes of one another. Captured for contemplation, gestures shown overturning themselves jostle the viewer out of what might otherwise be a passive place of looking. They allow the entire action to be perceived more closely, not only because what is depicted is experienced with a layered awareness of the recently transpired precursor, but also because the chain of events or images, running contrary to what can be witnessed in life, is unsettling. The artificial nature of the visual pause is precisely what breathes new life into commonplace occurrences, thereby uncovering their poetry.

Best known for his large-scale images that blur boundaries between portraiture, advertising, and documentary, Pascal Grandmaison has garnered an international reputation with steady confidence. The exhibition *Le grand jour*, on view at the Carleton University Art Gallery, features a video installation and five new works by the artist, each employing a reversal or mirroring of action as a means to reconsider not only the architectural constraints and freedoms of photography and film as media for narrative, but also the overarching societal and economic constructions of the lived environment.

The exhibition draws its title from an installation composed of three large projec-

tions, presenting progressive close-ups of a fluorescent light fixture in the corridor of the artist's studio. By showing the object at a monumental scale and placing the images on a vertical axis, Grandmaison makes a nod to Dan Flavin and creates his own space for the viewer to ponder a completely mundane and altogether omnipresent object – overhead illumination that one tends to ignore rather than contemplate. The views, subtitled "morning," "noon," and "evening," successively close in on the gas moving inside the tube and then appearing to reverse on itself. This little action underscores the hypnotic capability of the everyday and its capacity for transformation.

I See You in Reverse (2008) is a super-16 mm film (transferred to DVD), in which the viewer encounters the thirty-third floor of one of the Toronto Dominion Centre towers, designed by Mies Van Der Rohe, an

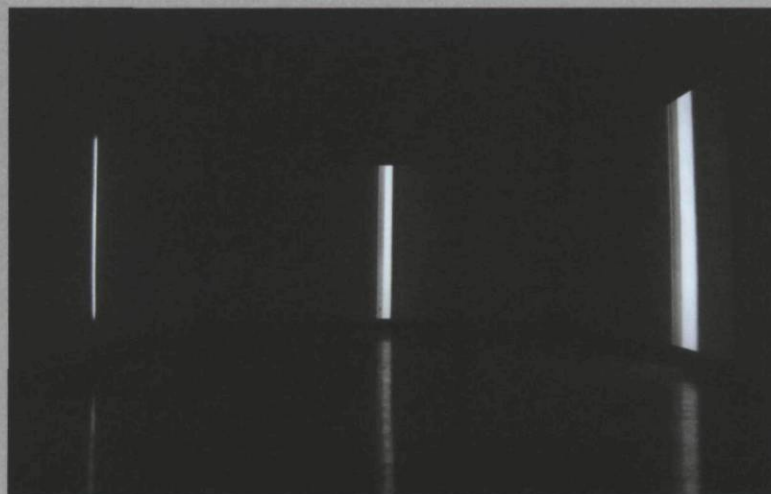


Hoping the Light Will Save Us 2, 2008, Two colour photographs 150 x 240 cm

architect synonymous with the logic and order wrestled from chaotic tenets of modernism. In the looped sequence, the building is midway between demolition and renovation and strangely at rest; the soundtrack is a recording of off-site construction sounds played backward. The viewer takes in the space and the exterior

views of urban sky through the windows while watching a young woman slowly cross the expanse. She travels the distance impassively, and yet her slow, gliding movements bear the elegant pacing of choreography. The reversal in the film is likewise lyrical – a puff of smoky cloud rolls backward in the skyline, and with it the movements unfold anew.

No Black Light (2007) is a suite of fourteen colour photographs; each image chronicles a part of the slow rotation of a piece of glass, corresponding in scale to a window in the Mies Van Der Rohe building depicted in *I See You in Reverse*. For this work, Grandmaison uses a process known as "chroma key," commonly known as "bluescreen" or "greenscreen." This filmmaking technique was the precursor to digital compositing. The background scene is shot first and the actors are filmed later, playing out the actions in front of a screen painted blue or green. The sequences are then fused together using filters that create two mattes, each a reverse silhouette of the other. For *No Black Light* (2007), Grandmaison painted glass with green paint so that it disappears on the paper, leaving only a black space. These luminous silhouettes,



The Great Day, 2004, Three projections: Morning; Noon; Evening, Colour video transferred to HD-DVD, 30-minute loop.