

Les images en transit de George Legrady

George Legrady's Images in Transit

Jean Gagnon et Käthe Roth

Numéro 80, automne 2008, hiver 2009

Banques d'images
Image Banks

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13206ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, J. & Roth, K. (2008). Les images en transit de George Legrady / George Legrady's Images in Transit. *Ciel variable*, (80), 28–31.

LES IMAGES EN TRANSIT DE GEORGE LEGRADY

PAR JEAN GAGNON

George Legrady, depuis les débuts de sa pratique photographique, s'intéresse au destin des images et à leur distanciation du « réel », d'abord par des procédés strictement photographiques, puis par des procédés numériques à partir du milieu des années 1980. On aura pu voir certaines de ses œuvres récemment à la Galerie Pari Nadimi à Toronto¹, images produites à diverses époques de sa carrière, ainsi que certaines images tirées de ses œuvres interactives. L'une des plus récentes installations de l'artiste, *Cell Tango: Global Collaborative Visual Mapping*, nous donne l'occasion d'un retour sur le parcours de ce photographe, l'un des pionniers de l'usage intensif de l'informatique dans un contexte de pratique artistique, devenu depuis professeur à l'Université de Californie à Santa Barbara où il peut aussi, en tant qu'artiste, poursuivre des buts scientifiques et technologiques. Bien que ses travaux de recherche émanent d'une impulsion d'abord artistique, Legrady, comme plusieurs de ses collègues, les a orientés de façon à explorer les capacités des systèmes de gestion et d'échange de données, nouvelles possibilités qu'offrent les technologies de l'information.

C'est à Montréal que Legrady, d'origine hongroise, commence sa carrière artistique, et son outil de travail est une caméra photo. Étudiant au Collège Loyola, il y rencontre un professeur, Charles Gagnon, qui le marquera et l'orientera vers une approche plus conceptuelle, ou même analytique, de la photographie. Les images qu'il produit à l'époque, les séries des *Objets trouvés* (1976) et celle des *Objets flottants* (1980), sont marquées de cette découpe froide qu'effectue la technique (ici l'appareil photo, l'instantané, le flash) afin de découper et d'extraire d'abord les objets et ensuite les images elles-mêmes de leur contexte référentiel. Les objets flottants, par exemple, sont trouvés dans des chantiers de construction, la nuit, et l'artiste les projette devant lui et les capte d'un déclic de caméra et de flash; il en résulte une abstraction étrange, ni belle, ni révélatrice, seulement un « décollement » de l'objet du « réel » qui annonce déjà ce que les œuvres numériques vont marquer de manière encore plus forte, à savoir que l'image délocalisée peut elle-même devenir l'objet d'une hyperindexation la remettant en circulation grâce à des systèmes sémantiques et syntaxiques informatisés dans lesquels le langage joue un rôle important.

Ainsi, la pratique photographique de Legrady, dès ses premiers travaux, l'entraîne vers une esthétique du décollement, de la délocalisation, qui lui permettra plus tard, grâce à l'informatique, de concevoir une esthétique du transit des images, une hypermédiation par laquelle les images trouvent leur sens par leur contact et l'interconnexion avec d'autres images. Ce faisant, Legrady mettait en cause, dès les années 1980, la photographie comme preuve, comme document ou comme signe, il la faisait basculer dans un non-lieu intempestif de la matière et du geste photographique; en figeant les images des objets dans cette éternité inchoative, il ne laisse aucune prise à l'aura du « moment décisif » qui hantait la photographie. Par les opérations qu'applique Legrady aux images, il adopte une position postmoderne où les images sont des simulacres ouverts aux jeux des indexations, livrées aux jeux de langage.

Les images de Legrady, celles qu'il réalise par la photographie, celles qu'il trouve parce qu'elles circulent dans la sphère médiatique et qu'il engage dans ses travaux, sont ainsi détachées de leurs contextes référentiels, mais elles gagnent en virtualité et en vitesse circulaire. Dans les œuvres interactives des années 1990, surtout *The Anecdoted Archive of the Cold War* (1994) et *Slippery Traces* (1996), il commence à utiliser des bases de données avec lesquelles les spectateurs, promus au rôle d'interacteur, jouent. Bases de données dans lesquelles les spectateurs naviguent, comme on naviguerait dans un fleuve, recomposant parcours et dérives, passages et berges. Dans un registre plus personnel, l'archive « anecdotée », il place deux horizons médiatiques face à face, celui de l'Ouest capitaliste et celui de l'Est communiste, dans une réflexion profonde sur les rapports d'un sujet historique avec les horizons imaginaires qui l'entourent et l'informent. Cette archive « anecdotée » est aussi l'une de ses œuvres les moins analytiques et les plus narratives, mais d'une narrativité sans narrateur. La base de données joue le rôle d'ordonnateur et permet de créer à chaque fois une nouvelle trame, d'ordonner à nouveau la discordance des images en une concordance pour l'utilisateur.

Dès *Slippery Traces*, l'artiste retourne à la distance qui caractérise sa relation à l'œuvre en tant qu'auteur et il laisse les visiteurs naviguer dans une base de données de cartes postales et créer des liens entre les images dont les principes peuvent au demeurant rester sous-jacents. Tim Druckrey écrivait à ce sujet : « ...La structure sous-jacente de *Traces glissantes* repose aussi sur une sorte de théorisation de la banque de données perçue comme signification immanente. »² C'est ici que surgissent, dans les travaux de Legrady, les métadonnées qui indexent et relient les objets dans la base et l'impossibilité de fermeture préalable des combinaisons, des parcours ou des lectures singulières possibles. Que les principes de transitivité des images reposent sur des glissements proches d'opérations de l'inconscient, ou qu'on les explique par d'autres moyens, celles-ci sont prises désormais dans les rets et les jeux d'une hyperindexation. Cette tendance prendra de plus en plus d'ampleur dans les travaux plus récents de Legrady, de *Pocket Full of Memories* (2003-2007) jusqu'à *Cell Tango* (2007).

Si dans son *Archive*, Legrady se préoccupe de narrativité, dans la plupart de ses autres travaux son intérêt ne porte pas tant sur les récits qui entourent les images que sur la couche sémantique qui ordonne les relations entre les images; or ces relations prennent une tournure moins narrative et plus indicielle : les mots, les tags, les taxonomies que fournissent les usagers ne participent pas tant à une hypernarrativité du Web qu'à donner un nouveau type d'ancrage à ces images, sons et textes en transit dont il reste

Les images de Legrady (...) sont ainsi détachées de leurs contextes référentiels, mais elles gagnent en virtualité et en vitesse circulaire.

encore à mesurer l'impact et les enchevêtrements entre les niveaux symbolique, fonctionnel et réel (pratique) des systèmes de gestion de l'information dans le champ artistique ou culturel. Autrement dit, comment qualifier le rapport des usagers à toutes ces images ? Quelle en est l'esthétique ?

Comme plusieurs autres, Legrady investit maintenant ce non-lieu du cyberspace, cet espace-temps vélocité du transit des images. Il en explore les dimensions culturelles et sociales par le moyen de la téléphonie mobile et de ses capacités de transmission d'images que captent des gens au quatre coins du monde. En explorant les systèmes de gestion de ces données photographiques, en permettant le « tagage », en s'ouvrant à une « folksonomy », en traçant les images par des métadonnées telles l'heure ou le lieu de transmission, la localisation de l'adresse IP, Legrady s'intéresse surtout, comme avant, à faire « voir l'invisible », expression qu'il emprunte à Paul Virilio et qui définit sa position analytique³.

1 George Legrady, David Rokeby, Rhonda Weppler & Trevor Mahovsky and Jennifer Stillwell – Exposition de groupe du 19 janvier au 23 février 2008. 2 <http://www.fondation-langlois.org/legrady/f/textes/druckrey3.html>, p. 8. 3 juillet 2008. 3 En 1997, alors que j'étais conservateur des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada, j'avais réalisé, avec Pierre Dessureault du Musée canadien de la photographie contemporaine, une exposition rétrospective du travail de George Legrady. À cette occasion, nous avons publié un catalogue-cédérom conçu par l'artiste. Il est maintenant accessible en ligne par les soins de la Fondation Daniel Langlois : [www. http://www.fondation-langlois.org/legrady/](http://www.fondation-langlois.org/legrady/)

Jean Gagnon est commissaire d'exposition et critique d'art. Reconnu comme spécialiste de l'art vidéo dès les années 1980, il observe plus particulièrement les rencontres de l'art avec les technologies. Il est, depuis mars 2008, directeur de SBC galerie d'art contemporain à Montréal. De 1998 à 2008, il a été directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. De 1991 à 1998, il a été conservateur des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada.



WHERE ARE YOU FROM?



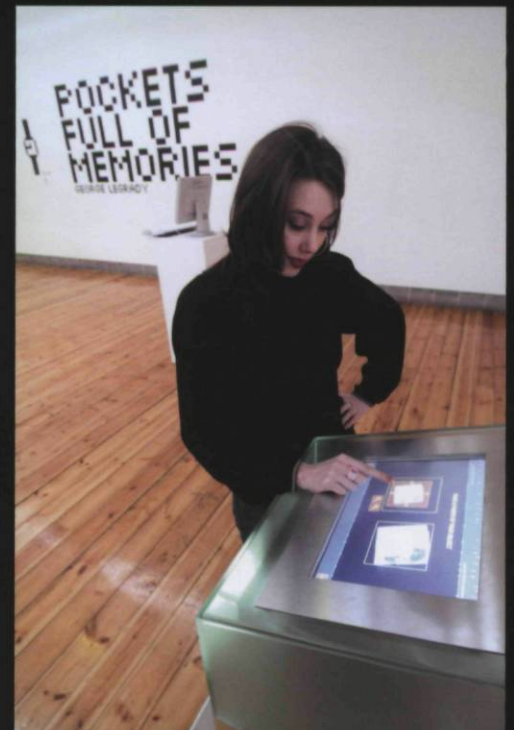
AUSTRIA UK GERMANY NETHERLANDS FRANCE ITALY SPAIN
SCANDINAVIA CENTRAL EUROPE

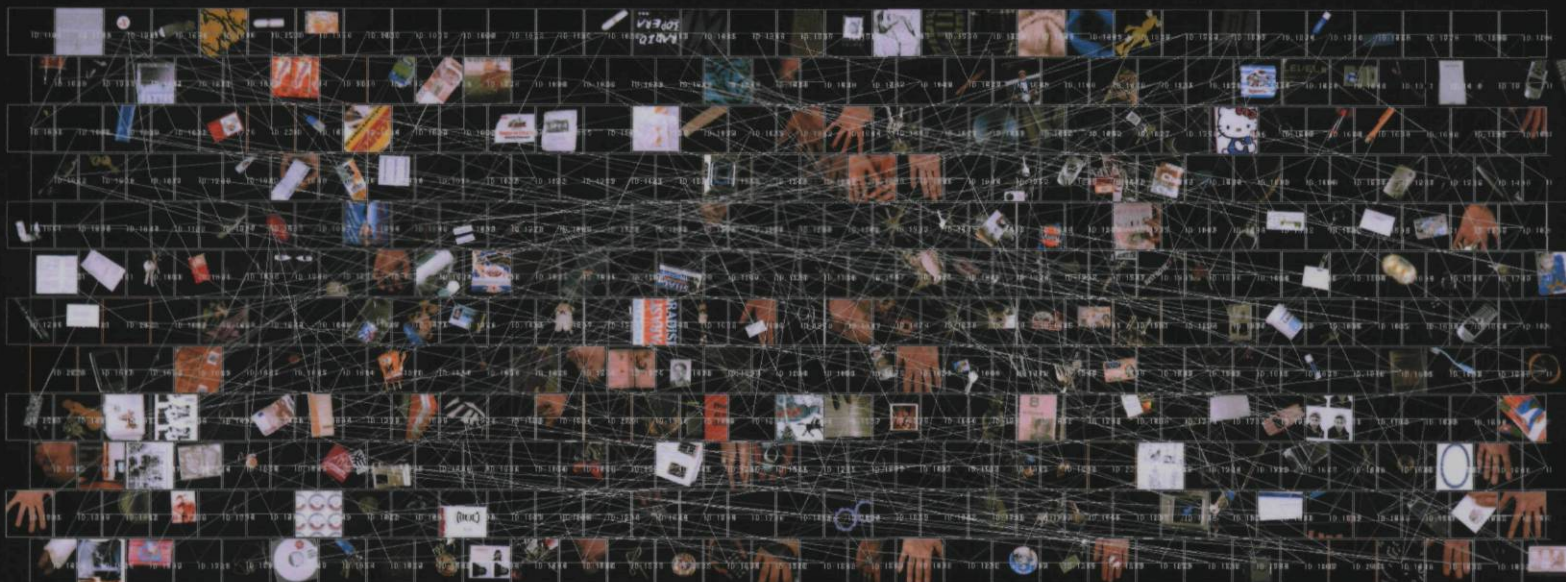


USE THE SLIDERS TO DEFINE YOUR OBJECT

OLD ☐ NEW
SOFT ☐ HARD
NATURAL ☐ SYNTHETIC
DISPOSABLE ☐ LONG USE
PERSONAL ☐ NON PERSONAL
FASHIONABLE ☐ NOT FASHIONABLE
USEFUL ☐ USELESS

FUNCTIONAL ☐ SYMBOLIC





George Legrady
Pockets Full of Memories (2001–07)
 Vue d'installation à la / Installation view at
 Cornerhouse Gallery, Manchester, 2005
 Installation avec projecteurs, ordinateurs, numériseur
 Mixed-media installation, projections,
 computer terminals, and scanning station

GEORGE LEGRADY'S IMAGES IN TRANSIT

BY JEAN GAGNON

Since he began his photographic practice, George Legrady has been interested in the fate of images and their detachment from the "real," first through strictly photographic methods, then, starting in the mid-1980s, through digital techniques. Images produced during various times of his career, as well as certain images taken from his interactive works, were recently on display at the Pari Nadimi Gallery in Toronto.¹ One of Legrady's latest installations, *Cell Tango: Global Collaborative Visual Mapping*, gives me the opportunity to look back at his career. One of the pioneers of intensive use of computer technology in the context of an art practice, he is now a professor at the University of California at Santa Barbara, where, as an artist, he may also pursue scholarly and technological goals. Although his basic impetus is artistic, Legrady, like a number of his colleagues, has shaped his research to explore the capacities of data-management and -exchange systems, new possibilities offered by information technologies.

Legrady was born in Hungary, but he began his art career in Montreal, and his working tool was a camera. Studying at Loyola College, Legrady met a professor, Charles Gagnon, who was to influence him and point him toward a more conceptualist, even analytic approach to photography. The images that he produced at the time in the *Found Objects* (1976) and *Floating Objects* (1980) series, were marked by the spontaneous decoupage that his technique produced (here, the camera, the snapshot, the flash), which cut out and extracted first objects, and then the images themselves, from their referential context. The floating objects, for example, were found in construction sites at night; Legrady threw them into the air in front of himself and shot them with a flash; the result was a strange abstraction, neither beautiful nor revealing, simply objects detached from the "real" – a forerunner of what digital works were to do even more emphatically – that is, the delocalized image itself could become the object of hyper-indexing that places it in circulation through computerized semantic and syntactic systems in which language plays an important role.

Thus, Legrady's photographic practice quickly led him toward an aesthetic of detachment and delocalization; later, using computers, he developed an aesthetic of images in transit, a hyper-mediation through which images find meaning through contact and interconnection with other images. In the 1980s, Legrady questioned the photograph as evidence, document, or

proof. He took a radically different path, into timeless non-place of photographic material and gesture; by fixing the images of objects in this inchoate eternity, he slipped away from the aura of the "decisive moment" that haunted photography. Through his manipulations of images, he adopted a postmodern posture in which images are simulacra open to the play of indexing, delivered to the play of language.

Legrady's images – those that he created through photography, as well as those that he found circulating in the media sphere and incorporated into his work – are thus detached from their referential contexts, but they gain in virtuality and circulatory velocity. In the interactive works for the 1990s, especially *An Anecdoted Archive from the Cold War* (1994) and *Slippery Traces* (1996), he began to use databases with which viewers, promoted to participants, could play. Viewers navigated the databases as one would navigate a river, reconstructing journeys and drifts, landscapes and riverbanks. In the most personal, the

Through his manipulations of images, Legrady adopted a postmodern posture in which images are simulacra open to the play of indexing, delivered to the play of language

"anecdoted" archive, he placed two media horizons – that of the capitalist West and the communist East – face to face in a profound reflection on the relationships of a historical Subject and the imaginary horizons that surround and inform him or her. This "anecdoted" archive is one of his less analytic and most narrative works, but it is a narrative without narrator. The database plays the role of organizer, allowing a new path to be created each time, ordering afresh the discordance of images into a concordance for the user.

With *Slippery Traces*, Legrady returned to the distance that characterized his relationship as author with the work, and he left visitors to navigate in a database of postcards and create links between the images the principles of which could nevertheless remain subjacent. As Tim Druckrey wrote, "The underlying structure of *Slippery Traces* is based on a sort of theorization of the databank perceived as immanent signification."² In Legrady's works, this is where the the metadata arise, indexing and linking the objects in the database and making it impossible to lock in beforehand any combinations, courses, or potential unique readings. Whether principles of transivity of images rest on proximate shifts in the workings of the unconscious or are explained by other means, they are here caught up in the toils and games of hyper-indexation. This trend has gained momentum in Legrady's most recent works, from *Pocket Full of Memory* (2003–07) to *Cell Tango* (2007).

If Legrady is concerned with narrativity in his *Archives*, in most of his other works his interest is not so much in the stories that surround images but in the semantic layer that orders relations between the

images. Yet, these relations take a less narrative and more indicial turn: words, tags, and taxonomies that users contribute do not so much participate in a Web hyper-narrativity as provide a different type of anchorage to these images, sounds, and texts in transit, the impact of which remains to be measured – the tangles among symbolic, functional, and real (practical) levels of information-management systems in the arts and culture fields. In other words how can the relationships between users and all of these images be described? What is its aesthetic?

Like a number of other artists, Legrady is now investing this non-place of cyberspace, this nimble image-transit space-time. He is exploring its cultural and social dimensions through mobile telephony, with its capacity to transmit images that people all over the world are making. By exploring the management system for these photographic data, by permitting "tagging," by opening to a "folksonomy," by tracing images through metadata such as time or place of transmission and IP address localization, Legrady is most interested in making "the invisible visible" – an expression that he borrows from Paul Virilio and that defines his analytic position.³ Translated by Käthe Roth

1 George Legrady, David Rokeby, Rhonda Wepler & Trevor Mahovsky, and Jennifer Stillwell – group exhibition, January 19 to February 23, 2008. 2 <http://www.fondation-langlois.org/legrady/f/textes/druckrey3.html>, p. 8. 3 July 2008. 3 In 1997, when I was curator of media art at the National Gallery of Canada, I produced, with Pierre Dessureault of the Canadian Museum of Contemporary Photography, a retrospective exhibition on George Legrady's work. At this time, we published a CD-ROM catalogue designed by the artist. It is now available on line through the Fondation Daniel Langlois: [www. http://www.fondation-langlois.org/legrady/](http://www.fondation-langlois.org/legrady/)

Jean Gagnon is a curator and art critic. Recognized as a specialist in video art in the 1980s, he has been most interested in the intersection of art and new technologies. He became director of SBC Gallery in Montreal in 2008. From 1998 to 2008, he was director of the Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. From 1991 to 1998, he was curator of new media at the National Gallery of Canada.