

**Tony Fohse, *USER: Portraits of Crack Addicts*, iPs Gallery,
Montreal, June 6 to 27, 2009**

Emily Falvey

Numéro 83, automne 2009, hiver 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63682ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

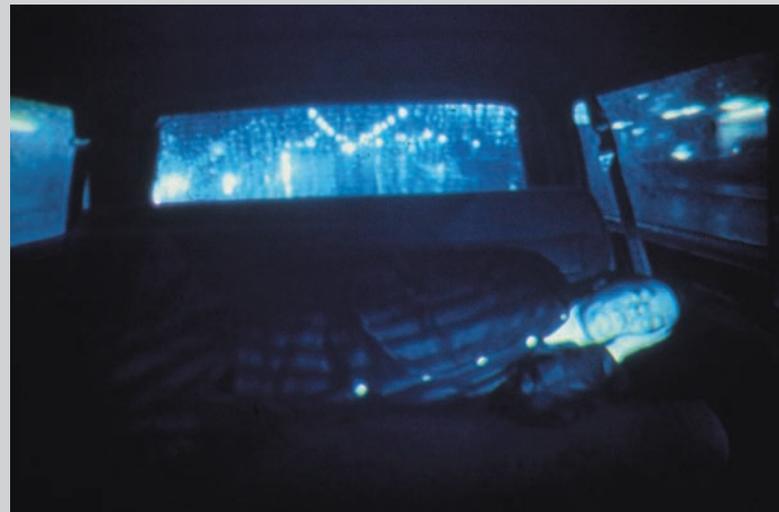
Citer ce compte rendu

Falvey, E. (2009). Compte rendu de [Tony Fohse, *USER: Portraits of Crack Addicts*, iPs Gallery, Montreal, June 6 to 27, 2009]. *Ciel variable*, (83), 85–86.

L'image provient d'un dispositif mais elle est également machine, sujet et objet d'un même tenant. Elle se déploie chez Graham dans des dispositifs optiques anciens qu'il détourne, dans sa *Camera Obscura Mobile* (1993-1996). Elle prend la forme d'un lieu de projection, mais miniaturisé dans *Coruscating Cinnamon Granules* de 1996. Elle devient système et œuvre dans *Reading Machine for Parsifal. One signature* (1992). Machine-image et image-machine. Graham s'intéresse au trait d'union, le souligne ; l'image, liée, est aussi le liant de l'œuvre, comme le suggère notamment la pièce intitulée *Rheinmetall/Victoria 8* (2003). Tandis que chez Farocki, la machine est sujet car elle introduit un type de vue, d'images particulières (celle des caméras de surveillance, celles sur les missiles, celles placées dans les stades) qui obéissent à des règles précises tout en délimitant un espace et un sujet.

Si, au premier étage, les productions de Farocki semblent écraser par leur déploiement et leur force les rares pièces de Rodney Graham, la scénographie construite en de multiples va-et-vient, allers et retours de l'un à l'autre, prend tout son sens au second étage. À la sortie de la dernière salle, une explication se fait jour : l'exposition n'est pas construite sur des systèmes d'équivalences, de rapprochements chronologiques ou d'oppositions formelles ; c'est une démonstration juste et pertinente qui joue sur et avec un effet à rebours. La scénographie est ici déployée à contre-courant, de manière à briser les frontières traditionnelles de la pratique muséale ; elle ne donne pas seulement à voir les œuvres, elle en révèle les présupposés. L'exposition donne à penser le che-

minement comme la représentation concrète de la notion d'« après-coup » (*Nachträglichkeit*), si liée à celle de trauma chez Freud. Dans *Immersion* (2009), Farocki filme dans un laboratoire américain³ plusieurs séances où les psychologues allient la prise de parole à un système de réalité virtuelle afin de mesurer et de tenter d'apaiser les angoisses des soldats revenus de la guerre en Irak. À l'aide de deux écrans, dont l'un montre des vues modélisées de Bagdad ou d'un village, le soldat tente de revivre un épisode traumatique. La réalité déjouée par le jeu vidéo resurgit dans la voix et le corps. La parole des militaires se crispe, se noue, s'échappe dans de long sanglots... Graham appréhende les textes du psychanalyste viennois sur un mode plus détaché, moins littéral mais tout aussi opératoire, ce qui donnera naissance au livre d'artiste *Freud Supplement (170 A-170D)* (1989), puis à *Shorter Notice-Plates* en 1991 — ouvrages auxquels s'ajoutent les six modules (évoquant ainsi certaines sculptures de Donald Judd) contenant six livres d'*Abstract of the Second Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (1993) — et enfin, en 1996, à une conférence intitulée « Schema : Complication of Payment ». Graham s'immerse dans les interstices de la littérature ou de la musique pour se les approprier, les comprendre et en proposer son analyse. Lorsqu'il aborde le rêve, dans sa vidéo *Halcion Sleep*⁴ (1994), il use d'une stratégie de détournement. Après que l'artiste a absorbé un puissant somnifère, son frère l'installe dans une voiture ; la caméra filme ce corps lourdement endormi sur la banquette arrière, tandis que l'éclairage urbain envahit l'image par intermit-



Rodney Graham, *Halcion Sleep*, 1994, vidéo, noir et blanc, 26 min, en boucle, collection de la Vancouver Art Gallery, Vancouver Art Gallery Acquisition Fund, avec l'aimable permission de Donald Young Gallery, Chicago.

tences. De l'image latente à celle liée aux caméras de surveillance (chez Farocki dans les pièces *Gefängnisbilder* ou *Ich glaube Gefangene zu sehen*, 2000), de celle qui enregistre les bombardements (*Auge / Maschine* en 2000) à celles utilisées lors d'une compétition de football (notamment dans *Deep Play* de Farocki en 2007), l'exposition décline les figures, les rhétoriques, les flux et les strates que l'image recouvre afin d'interroger la place et la subjectivité du spectateur et celles du créateur.

1 Se reporter à l'ouvrage de Thomas Elsaesser, *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press, 2005. 2 Voir également l'entretien publié dans *Hors Champ* : <http://www.horschamp.qc.ca/conversation-avec-harun-farocki.html>, dont un large extrait a

été publié dans *Ciel variable* 78, printemps 2008. 3 Il s'agit du laboratoire de l'Université de Californie du Sud. Se reporter à cette adresse : <http://ict.usc.edu/projects/post-traumatic-stress-disorder-assessment-and-treatment-ptsd/> 4 À ce sujet, se reporter à cet article : http://www.cinemascope.com/cs19/fea_mcbride_bigsleep.htm. Il serait intéressant d'analyser cette œuvre en regard de la pièce de Farocki, *Gegen-Musik/Counter Music* (2004), présentée à la galerie Thadaeus Ropac (Paris) jusqu'au 25 juillet.

—
Cyril Thomas est doctorant en histoire de l'art à l'université Paris-X Nanterre. Il est membre du Centre de recherche Pierre Francastel et enseigne actuellement la photographie à l'université Paris-VIII Saint-Denis.
—

Tony Fohse

USER: Portraits of Crack Addicts
iPs Gallery, Montreal
June 6 to 27, 2009

Crack cocaine is the classic drug of addiction nightmares: it gets you high for five or ten minutes, and then haunts you for the rest of your life. The most addictive form of any drug, crack turns most of its users into dependents, the majority of whom spend their lives chasing the memory of that first high — a blissful, dopamine-induced euphoria whose original intensity will forever elude them. Sadly, most addicts take crack to dull memories of painful or traumatic experiences, exchanging one set of miseries for another. In the words of Rose, a long-term addict now living on the streets, "I call crack cocaine the Devil, and I married him."¹



Tony Fohse, *Kim*, Ottawa, 2008, from the series *User : Women*, digital print, 76 x 102 cm.

Much time and public money is spent trying to make downtown Ottawa into a flower-filled historic site free of vagrants and drug addicts. Despite various programs and crackdowns, street people continue to live there and take part in the urban community. Since 2007, photographer Tony Fohse has been visiting a particular street corner in Ottawa's Lowertown, a kind of micro-version of Vancouver's East Hast-



Tony Fohse, *Morgan*, Ottawa, 2008, from the series *User : Women*, digital print, 76 x 102 cm.

ings. Made up largely of crack addicts, the community that congregates there is not hidden, and its proximity to the fashionable Byward Market makes it easy to wander into unawares. In this part of the city, at any time of the day, it feels like Ottawa has been turned upside-down.

Fohse's project *USER* began here, at the invitation of Archie, a local addict who randomly asked, "Are you looking for a sub-

ject?" Recently on display at iPs Gallery in Montreal in an exhibition curated by Penny Cousineau-Levine and Zoe Casino, this ongoing photographic collaboration with Lowertown crack addicts is currently made up of two separate bodies of work. The first and earlier of these, *USER: Night* (2007), consists of a series of striking portraits shot at dusk with a medium-format camera. The aestheticism of these portraits, infused with references to the history of painting — and to mannerism in particular — unleashed a storm of controversy when they were first exhibited in Ottawa. Several viewers accused Fohse of exploiting the addicts for his own narrow purposes, feeding their addiction in order to realize a selfish artistic vision. In actuality, the portraits developed out of an ongoing relationship with the addicts. The assumption that they did not actively participate in the construction of these images — that they are not capable of this or any other form of self-determination — is far more dehumanizing than are exploitative photographs. As Fohse notes in his artist's statement, "Some have said I'm collaborating with the enemy. They say that the addicts on that corner should be swept away. Of course, where they'll go, how they'll be treated is left unsaid."²

In his more recent series of portraits from the corner, *USER: Women* (2009), Fohse has chosen to focus exclusively on female addicts. These tightly composed headshots, all of which were taken with a large-format camera, are some of his most successful photographs to date, offering a more serious and soulful consideration of his subjects. Apart from the information given in the title of each portrait, there is very little to suggest that these women are crack addicts. This is, of course, the point of the project: to identify users not as just

addicts, but as valuable, interesting, and creative human beings with a past – and with a future, no matter how bleak or marginal we may choose to imagine it.

It is interesting to note that although the portraits in *USER: Women* are just as constructed as Fohse's previous night series, they have elicited a slightly less polemical response. One may speculate that this is because the headshots are more in line with a documentary aesthetic that viewers feel comfortable with. It may be because they assume, incorrectly, that the women

are not participating in the composition of the photos, and that this is somehow more ethical. (Ironically, the media have trained us to equate lack of agency by the subject with ethical conduct by the photographer.) There is also a certain feminist perspective from which it might be observed that the public finds images of vulnerable, addicted women more acceptable. In this context, it will be interesting to see the reaction to the next series in *USER*, which will focus only on male addicts.

Emily Falvey is a Montreal-based independent curator and art critic. She was Curator of Contemporary Art at the Ottawa Art Gallery from 2004 to 2008. In 2006 she received the Curatorial Writing Award (Contemporary Essay) from the Ontario Association of Art Galleries.

1 Rose was interviewed as part of a documentary film being made about Tony Fohse's project *User*. Rough-cuts can be viewed at www.tony-foto.com.

2 Tony Fohse, artist statement (Ottawa, 2009).

Thomas Kneubühler

Electric Mountains

Projex-Mtl Galerie, Montréal

Du 30 avril au 20 juin 2009

Il y a certes, chez Thomas Kneubühler, du document. Une conscience de recenser, par l'appareil, ce qui l'entoure. Une conscience de ce que peut opérer cette pratique de prélèvement d'images sur l'imagination du spectateur. En fait, Thomas Kneubühler se promène sans doute, caméra au poing, scrutant tout autour de lui, à l'affût de ce qui retiendra son attention, le frappera, le mobilisera.

Ce déclencheur, il l'a trouvé lorsqu'il a vu pour la première fois, dans les Cantons de l'Est, la montagne Bromont, apprêtée de la luminosité irréaliste que lui procure le

de les singulariser par cette exposition qui cherche à en montrer les contours. Cette surprise, elle se mue en une sorte de glossaire par images, de typologie en vues tournantes. Les montagnes sont saisies en des angles différents. On imagine aisément Thomas Kneubühler tourner autour de chacune. On voit d'ailleurs, dans un document qui accompagne l'exposition, ce qu'il a fallu de randonnées, de virevoltes autour, de marches dans le noir et dans le froid, caméra à l'épaule, pour dénicher le lieu approprié pour un bon point de vue, pour trouver le bon angle. Mais on ne dirait rien si on ne parlait pas de la répartition des œuvres dans l'espace. Car cela est souvent révélateur. L'artiste y va en effet de quelques images grand format qu'il présente, dirait-on, sans apprêts. Les titres n'en disent pas plus qu'il ne faut (*Electric #1, #2, #3*, etc.); ils sont de l'ordre du pur constat. À des œuvres aux dimensions plus impressionnantes répond un ensemble d'œuvres de plus petites proportions qui forment une sorte de grille ou de quadrillé. Présentation un brin austère donc, et cela doit être noté.

Aux images s'ajoute une œuvre vidéo, courte bande sans cesse reprise, montrant une station de ski (Bromont) dont la lumière s'éteindra bientôt. Là aussi tout est vide. Les lumières ne brillent pour aucun skieur. Avec la lumière disparaîtra aussi un grésillement dont on apprend bientôt que c'est une œuvre sonore, créée par Steve Bates qui apporte ici sa contribution à l'exposition.

Il s'agit bien donc d'une insistance et d'une propension vers la rigueur. Le sujet est répété pour que l'on voie bien qu'il s'agit d'une récurrence, donc significative. Constante prouvée par cette répétition et cette insistance sans fard ni théâtralisation. Nous avons bien là un « cas », un invariant qui mérite examen. Puis viennent les images devant faire le tour du sujet. Pour ne pas nuire à l'observation rigoureuse, il est décidé de les présenter sobre-



Thomas Kneubühler, *electric #9*, 2009, épreuve chromogénique, dimensions variables.

ment, sans cadre trop distrayant. Mais, en même temps, on est tout de même loin de tout catalogage. Il ne s'agit pas d'entrées ni de planches encyclopédiques.

Une dernière œuvre vient surprendre le spectateur. Elle a elle aussi exigé que l'artiste demande l'assistance d'un autre artiste, Geoffrey Jones. Ce dernier a conçu les panneaux LED illuminant de tous leurs feux infernaux la dernière image, intitulée *Mount Horton's*, promontoire aux allures de montagne âpre, découvert à Laval, vraisemblablement dans un stationnement (derrière un Tim Horton? On se plaît du moins à le croire!) comme le prouvent les lampadaires qui le surplombent.

S'il demeurait difficile de sentir qu'existaient une position critique devant les autres images de Thomas Kneubühler, on peut convenir que ce dernier ajout est révélateur. La plasticité de cette fausse montagne, jointe aux effets lumineux éclatants des panneaux LED et de l'éclairage auquel ils soumettent l'élévation, crée une installation qui se veut à la fois un analagon et un simulacre. On reste perplexe devant l'ensemble, la dernière pièce semblant si évidemment venir conclure le parcours et elle le fait non sans une bonne dose d'humour actif, la chaleur dégagée par les panneaux ne pouvant que faire fondre la neige accumulée là grâce au déneigement. Mais il en va souvent ainsi chez Thomas

Kneubühler. Il utilise tous les acquis de la photo documentaire; il possède tous les réflexes de ce type de photographe. Mais c'est souvent pour en arriver à une retenue éthique. Ses œuvres ne profèrent ni condamnation ni apologie; elles montrent, voilà tout. Mais elles le font de façon un brin retorse. Car ce qu'il a choisi de montrer n'est pas sans exhaler un certain parfum d'idéologie. Il lui a suffi de choisir, dirait-on, et le reste vient de lui-même. Et peut-être est-ce là l'enjeu de cet artiste: toute chose, autour de nous, est idéologiquement marquée, dans les transformations nombreuses que les hommes font subir à tout. Il s'agit de braquer l'appareil, de viser et de déclencher. Ce qui a été saisi se montrera bien dans toutes ses connotations et références.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'euro-péennes (Ciel variable, ETC, Photovision et Papal Alpha). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai, Chambre obscure: photographie et installation et de quatre recueils de poésie.



Thomas Kneubühler, *Brise Soleil meets Mount Horntons*, 2009, installation in situ, dimensions variables, avec la collaboration de Geoffrey Jones (LED lights)

fait d'être ouverte en soirée aux amateurs de ski. Ce sont en effet 500 000 watts qui sont utilisés à cet effet. Sur les images, cependant, les skieurs disparaissent; on ne voit plus que les pentes illuminées. Les longues expositions nécessaires à la saisie de ces images ont annulé toute présence humaine. Les montagnes sont là, vides; leur mille feux ne servent plus à rien et semblent une dépense honteuse, immotivée. Pourtant, ces œuvres ne sentent pas la charge idéologique. Dans un texte, Thomas Kneubühler dit néanmoins sa surprise. Ce n'est pas qu'il soit étranger aux montagnes; il est suisse. Mais celles-ci ont toujours signifié pour lui une sorte de présence lourde, sauvage et lointaine; sans commune mesure avec cet apprivoisement par l'homme, cet asservissement à ses besoins de loisirs. Aussi a-t-il senti le besoin