

David Tomas, La parole et le silence David Tomas, Speech and silence

Vincent Bonin

Numéro 118, automne 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/97167ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonin, V. (2021). David Tomas, La parole et le silence / David Tomas, Speech and silence. *Ciel variable*, (118), 58–65.



Eyes of China, Eyes of Steel, 1986, installation

TOUTES LES PHOTOS / ALL PHOTOS:
avec l'aimable autorisation de la famille Tomas-Thériault

DAVID TOMAS

La parole et le silence

VINCENT BONIN

Invité par Ciel variable à poursuivre la réévaluation de la pratique de l'artiste et anthropologue David Tomas (1950–2019) initiée par l'exposition Moving Through Time and Space¹, Vincent Bonin offre une vue en coupe de la trajectoire intellectuelle de Tomas, tout en se penchant sur la présence du silence dans certaines de ses installations.

David Tomas a fait partie d'une première cohorte minoritaire d'artistes qui ont décidé de poursuivre des études universitaires jusqu'au doctorat dans les années 1970 et 1980, au moment où peu de voies de traverse amenaient des disciplines éloignées les unes des autres à se croiser. En 1979, lors d'une exposition individuelle à la galerie Optica, à Montréal², Tomas a lu une communication intitulée *The SX-70 (1972): A Machine for the Critical Examination of Context*, traitant principalement des attributs de l'appareil instantané polaroid³. Le texte transmis décrivait l'invention du mécanisme interne qui a réduit le moment de latence entre la captation de l'image et l'apparition automatique de l'impression. Tomas associait cette avancée technique à la réorientation d'un rituel de passage. L'exposition comprenait aussi des œuvres basées sur diverses modélisations de phénomènes physiques invisibles pour l'œil humain. Le transfert de ce type de recherche théorique dans le champ de l'art relevait encore d'un événement inhabituel. Tomas

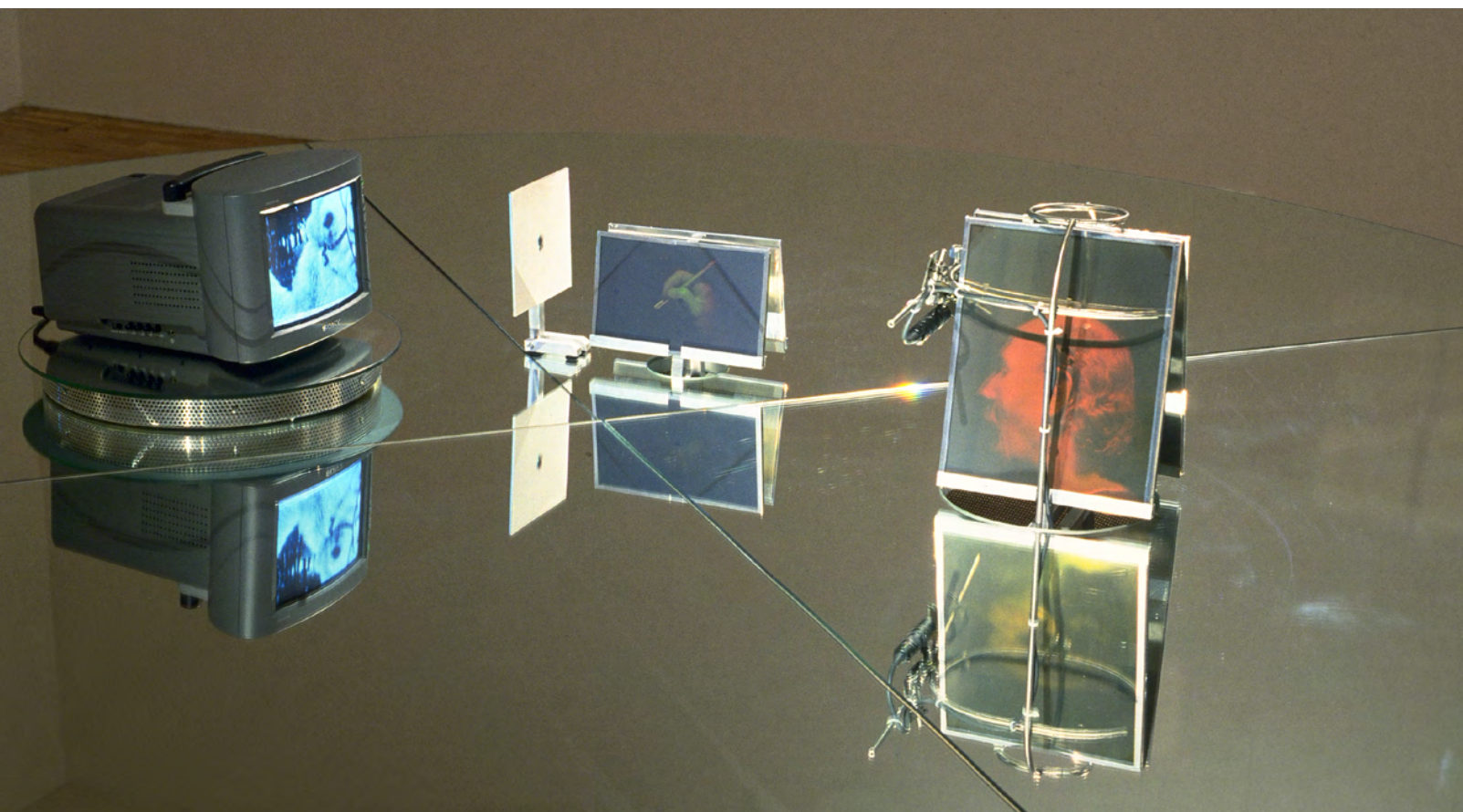


Photography: A Word, 1983, installation et performance

Speech and silence

Invited by Ciel variable to follow up on the reassessment of works by the artist and anthropologist David Tomas (1950–2019) started in the recent exhibition Moving Through Time and Space¹, Vincent Bonin offers a broader survey of Tomas's intellectual trajectory and reflects on the presence of silence in some of his installations.

David Tomas was a member of the first small cohort of artists who decided to pursue their academic studies to the doctoral level in the 1970s and 1980s, at a time when there were few points of intersection between disciplines remote from one another. In 1979, during a solo exhibition at Galerie Optica, in Montreal,² Tomas read a communication titled *The SX-70 (1972): A Machine for the Critical Examination of Context*, dealing mainly with the attributes of the Polaroid instant camera.³ In his lecture, Tomas described the invention of the internal mechanism that reduced the moment of latency between image capture and automatic appearance of the print.



The Incubator, 1998, installation et performance

illustrait son discours avec des diagrammes qui se superposaient, ajoutant strate par strate une complexité sémiotique aux observations liminaires.

Tomas a étendu les postulats de la conférence de 1979 avec la série d'installations *Experimental Photographic Structure* (1980–1982), en condensant l'espace-temps culturel de la production d'images dans une durée continue, au même endroit. Il a programmé des stroboscopes, des chronomètres et des déclencheurs automatiques, qui ont été branchés aux appareils photographiques pour que des clichés polaroid vides de contenu (des « photographies brutes idéologiquement complexes ») soient captés selon une séquence déterminée. Entre ces composants, il a placé un circuit fermé vidéo et des rails de train miniature. Dans l'une des installations, Tomas observait une partie de l'environnement autour de lui par le truchement d'une chambre claire (un outil d'aide au dessin du 19^e siècle projetant un spectre d'un objet sur une feuille de papier grâce à un prisme et une lentille). Au moment de la traversée du pont par la locomotive, qui déclenchait un flash, Tomas marquait d'un trait un substrat. Le carré noir qui résultait de cette action, index tactile d'une perception de la lumière aveuglante, constituait l'envers positif des clichés blancs négatifs des appareils polaroid, générés sans contact humain⁴.

Par la suite, Tomas a réutilisé presque tous les éléments du cycle *Experimental Photographic Structures* – rails de chemin de fer, train miniature, circuit fermé vidéo, chambre claire – selon différentes configurations. Il a cependant greffé à ce système des fragments de textes en lettres de vinyle, les siens et ceux d'autres auteurs. Il s'est inspiré des techniques de montage graphique des

Tomas associated this technical advance with the reorientation of a rite of passage. The exhibition also included works based on various representations of physical phenomena invisible to the human eye. The transfer of this type of theoretical research into the field of art was still an unusual event. Tomas illustrated his spoken discourse with diagrams that were superimposed on each other, adding, layer by layer, a semiotic complexity to the liminal observations.

Extending the premises of his 1979 presentation with the series of installations *Experimental Photographic Structure* (1980–82), Tomas condensed the cultural space-time of the production of images to a continuous period of time in a single place. He programmed stroboscopes, chronometers, and automatic shutters that were connected to cameras so that Polaroid shots emptied of content ("raw, ideologically complex photographs") were captured in a determined sequence. Between these components, he placed a closed-circuit video and a miniature train set. In one of the installations, he observed a part of the environment around him via a camera lucida (a nineteenth-century drawing tool, involving a prism and a lens, that projects a faint image of an object onto a sheet of paper). As a locomotive crossed a bridge, triggering a flash, Tomas made a mark on a substrate. The black square resulting from this action, the tactile indication of a perception of blinding light, constituted the positive inverse of the white negative shots from the Polaroid cameras, generated without human intervention.⁴

Tomas then reused almost all the elements of the *Experimental Photographic Structures* cycle – miniature train set, closed-circuit video, camera lucida – in different configurations. However, he grafted onto this system text fragments in vinyl letters – his own



Through the Eye of the Cyclops, 1985, installation

avant-gardes russes afin de disposer les phrases dans tous les sens, en pulvérisant aussi l'ordre de ses diagrammes. À plusieurs égards, le travail et les articles de Tomas des années 1980 sont contemporains d'une réévaluation critique de l'histoire de la photographie menée par des artistes également théoriciens (Victor Burgin, Jeff Wall, Martha Rosler, Alan Sekula). Or, il est important de souligner que jusqu'aux années 1990, Tomas évitait d'expliquer les tenants et aboutissants de sa pratique sous forme d'énoncés d'intention, en préférant plutôt diffuser ses recherches d'anthropologue d'une manière fragmentaire ou performative dans le champ de l'art. Tomas exigeait souvent qu'un seul visiteur se trouve

Il est important de souligner que jusqu'aux années 1990, Tomas évitait d'expliquer les tenants et aboutissants de sa pratique sous forme d'énoncés d'intention, en préférant plutôt diffuser ses recherches d'anthropologue d'une manière fragmentaire ou performative dans le champ de l'art.

au sein des espaces de galerie qui lui étaient impartis. Quand sa présence s'ajoutait, il restait silencieux. Ce retrait constituait dès lors le pôle opposé des communications universitaires devant des pairs.

En 1988, Tomas a complété une thèse sur l'observation ethnographique lors des contacts des Britanniques avec des populations indigènes des îles Andaman, au Bengale, entre 1858 et 1922. En parallèle à ses études doctorales, il s'est intéressé à la construction de l'espace hétérotopique au sein des récits de science-fiction populaires. Fruit de ces recherches, *Utopias* (1988) a réarticulé des sections d'installations antérieures – rails et train miniature,



Experimental Photographic Structures III, 1982, installation

writings and those of other authors. Inspired by the Russian avant-gardes' graphic design techniques of arranging sentences in all directions, he also reordered his diagrams. In many respects, Tomas's artworks and writings the 1980s were contemporary with a critical re-evaluation of the history of photography conducted by artists who were also theoreticians (Victor Burgin, Jeff Wall, Martha Rosler, Alan Sekula). Yet, it is important to emphasize that until the 1990s, Tomas avoided explaining the tenets and results of his practice in the form of statements of intent, preferring to disseminate his anthropological research in a fragmentary or performative manner in the art field. He often required that only one visitor at a time be in the gallery space that was provided to him. When he was present, he remained silent. This withdrawal was at the opposite end of the spectrum from academic presentations before peers.

In 1988, Tomas completed a dissertation on ethnographic observation during the contacts by the British with the indigenous populations of the Andaman Islands in the Bay of Bengal between 1858 and 1922. At the same time as he was pursuing his doctoral studies, he became interested in the construction of heterotopic space within popular science-fiction narratives. The result of this research, *Utopias* (1988), rearticulated sections of previous installations – miniature train set, mirrors – to which were added images (engravings, photographs) portraying Indigenous people and photographs from Ridley Scott's movie *Blade Runner* (1982). The notion of "offworld," which describes the insular territory of the Andaman Islands, is also found in *Blade Runner*, designating inhabitable planets far from Earth. To summon and juxtapose these seemingly



miroirs – auxquelles se sont ajouté des images (gravures, photographies) représentant les indigènes, et des photogrammes du film *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. La notion de « offworld » ou « hors monde », décrivant le territoire insulaire des îles Andaman, se trouve aussi dans *Blade Runner* pour désigner cette fois les planètes éloignées de la terre où les hommes pourraient vivre. Afin de convoquer ces références en apparence éloignées et de les juxtaposer, Tomas a utilisé le diaporama. Plusieurs projecteurs ont été placés sur une structure portante en forme d'îlot, servant également de vecteur du mouvement de la locomotive allant déboucher sur un entonnoir de miroirs. En brisant la continuité du film, ce défilement, entrecoupé d'ellipses, aménageait des écarts dans la perception des matériaux cités.

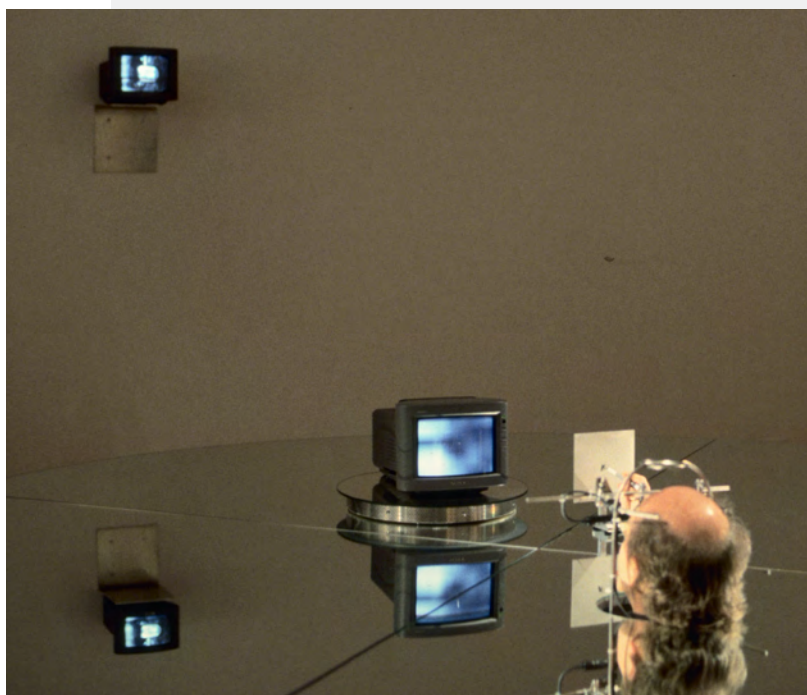
Pendant les années 1990, Tomas s'est intéressé aux failles de la récupération de l'avant-garde historique par les membres de sa propre discipline, qui voyaient dans le surréalisme un modèle de réflexivité, au moment où les artistes comme lui faisaient plutôt appel à des méthodologies des sciences sociales (l'anthropologie) pour s'octroyer une plus grande marge de manœuvre⁵. Dans la vidéo *Rum and Coca-Cola* (1992), Tomas a poursuivi son étude des espaces interculturels, en jouxtant cette fois un contenu politique contemporain – les images de la crise d'Oka de 1990 interceptées à la télévision – aux matériaux ethnographiques préalablement évoqués. La bande sonore de la vidéo superpose la chanson de Rupert Grant et Lionel Belasco, *Rum and Coca-Cola* (1945), aux dialogues de films de science-fiction évoquant des invasions d'extraterrestres de la période de la guerre froide. Tomas a interpolé



PHOTOS DU HAUT ET DU BAS /
Rum and Coca-Cola, 1992, vidéogramme, 17 minutes

unrelated references, Tomas used the form of the slideshow. Several projectors were placed on an island-shaped bearing structure, which also served as the vector of movement of the locomotive, leading to a mirrored funnel. By breaking the continuity of the film, this unfolding of the stills, intercut with ellipses, created gaps in perception of the quoted materials.

During the 1990s, Tomas began to look at the flaws in the reclaiming of the historical avant-garde by members of his own discipline, who saw surrealism as a model of reflexivity, at a time when artists like him were turning instead to social sciences (anthropology) methodologies to grant themselves greater agency.⁵ In the video *Rum and Coca-Cola* (1992), Tomas continued his study of intercultural spaces, this time juxtaposing contemporary political content – images of the 1990 Oka crisis captured on television – with ethnographic materials that he had previously employed. The soundtrack superimposed Rupert Grant and Lionel Belasco's song *Rum and Coca-Cola* (1945) over dialogue from cold war-era science-



The Incubator, 1998, installation et performance

au montage, de manière intermittente, une animation de la tête d'un épouvantail (*hentakoi*) représentant un homme blanc, sculpté en 1900 par les habitants de l'archipel de Nicobar, dans l'océan Indien. Les indigènes avaient façonné l'objet afin de chasser les esprits malfaisants, tout en donnant un visage au colonisateur.

Des éléments de *Rum and Coca-Cola* apparaissaient déjà dans un dessin de 1990 du cycle *Time Transfixed* (1976–1994) de Tomas, basé sur une lecture allégorique de *La durée poignardée* (1938) de René Magritte. Le tableau de Magritte situe une locomotive flottante devant l'âtre d'un foyer, au-dessus duquel se trouvent une horloge et un miroir sans reflet. Tomas a remplacé le train par une soucoupe volante, tandis qu'il a fait surgir l'épouvantail de Nicobar comme un fantôme sur le miroir. Ce cycle découle également de sa découverte d'une collection de clichés de famille où on le voit prendre la pose au milieu d'un foyer de la maison de ses parents, et près de rails miniatures et d'une locomotive. Il apparaît aussi sur un chameau avec, autour du cou, un appareil photographique. Lors d'une performance (portant d'abord l'intitulé *Time Transfixed IV* en 1994, puis *The Incubator* en 1998), Tomas a pris place dans une structure portant de miroirs circulaires, qui occultait le bas de son corps en ne révélant que sa main et sa tête. Un moniteur, fixé sur cette surface réfléchissante, faisait défiler les clichés. Un zoom avant très rapide passait du cadre en entier de la photographie à l'un des yeux de ses protagonistes (lui, sa mère, son père). Pendant ce temps, au moment où ce détail occupait tout le champ de sa vision, Tomas marquait un trait sur un substrat avec l'aide d'une chambre claire. Sa perception ainsi obstruée était limitée aux seuls contours de cette vidéo. Après la performance de *Time Transfixed IV/The Incubator*, ce dessin a été exposé et des hologrammes se sont substitués à l'artiste en chair et en os. Ces éléments n'agissaient pas uniquement comme documents, car sa tête



Image extraite du vidéogramme inclus dans *The Incubator*, 1998

fiction movies evoking extraterrestrial invasions. Tomas intermittently inserted into the montage an animation of the head of a "scare devil" (*hentakoi*) representing a white man, sculpted in 1900 by the Indigenous inhabitants of the Nicobar Islands in the Indian Ocean. *Hentakoi* were fashioned to ward off evil spirits; they also put a face to the colonizer.

Elements of *Rum and Coca-Cola* had previously appeared in a 1990 drawing from Tomas's cycle *Time Transfixed* (1976–94) based on an allegorical reading of René Magritte's *Time Transfixed* (1938). Magritte's painting situates a floating locomotive in front of a fireplace, on the mantelpiece of which are a clock and a mirror that doesn't reflect anything. Tomas replaced the train with a flying

In many respects, Tomas's artworks and writings of the 1980s were contemporary with a critical re-evaluation of the history of photography conducted by artists who were also theoreticians (Victor Burgin, Jeff Wall, Martha Rosler, Alan Sekula).

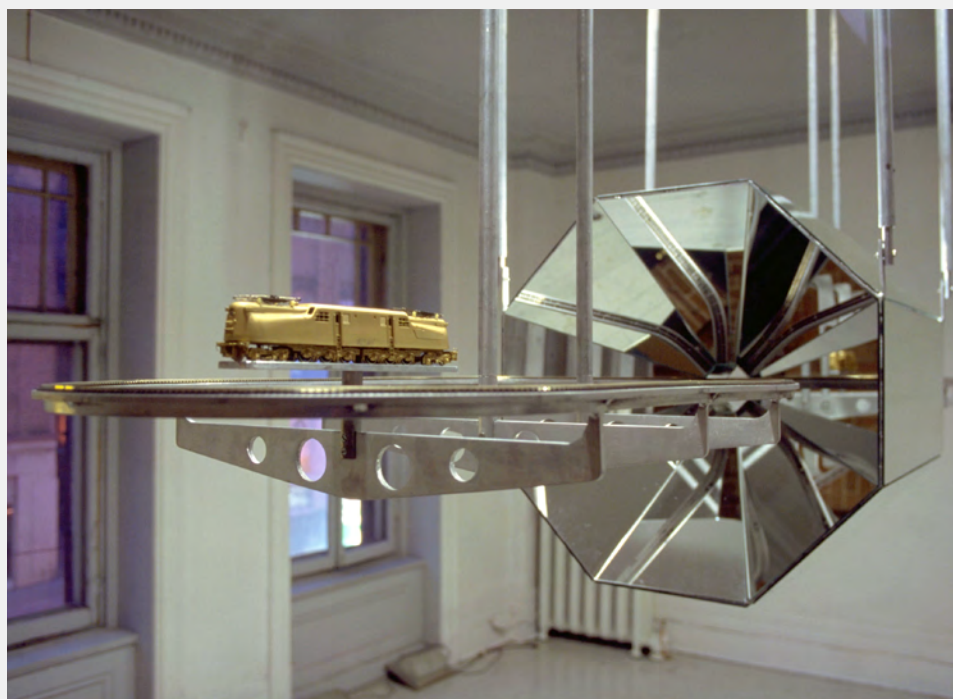
saucer and had the Nicobarese scare devil emerge like a ghost in the mirror. This cycle was partly inspired by Tomas's discovery of a collection of family snapshots in one of which he can be seen posing in front of a fireplace in his parents' house beside a miniature train set. In another, he appears on a camel with a camera slung around its neck. During a performance (titled *Time Transfixed IV* in 1994, then *The Incubator* in 1998), Tomas appeared in a structure formed of a circular mirror that concealed his body, leaving only his head and one hand sticking out. A monitor attached to the reflective surface

s'y affichait de profil, la bouche ouverte, imitant l'expression du personnage de l'homme blanc des îles de Nicobar. Pour le catalogue d'une exposition des œuvres de ce cycle en 1994, aux Oakville Galleries, il a rédigé un essai explicitant le déploiement de la chaîne de références en jouxtant les signifiants ethnographiques aux tranches d'autobiographie⁶. Or, dans le lieu d'exposition, ce discours se trouvait déporté au profit d'une rencontre impersonnelle muette. Les visiteurs découvraient en silence cette tête « coupée » rivée à la boucle vidéo, pendant que leurs corps se réfléchissaient inversés sur les miroirs.

En 2008, Tomas a amorcé une anamnèse sur les premières années de son parcours d'artiste influencé par les pratiques dites « post-studio ». Ces propositions (ou leurs reliquats), d'abord conçues afin de résister à un statut de marchandise de luxe, ont refait surface beaucoup plus tard dans le marché secondaire. Avec l'apparition des plateformes d'enchères sur Internet, Tomas a assemblé lui-même une collection modeste, constituée principalement de photographies et d'œuvres sur papier. En recensant les ventes organisées par des agences comme Sotheby's ou Christie's, il a mis en branle un système d'inscription de traces fugitives qui se rapprochait du mécanisme du déclenchement automatisé de l'obturateur de l'appareil photo dans ses installations du début des années 1980. Ses parents ont pratiqué le métier d'antiquaires au Royaume-Uni. Enfant, il voyait souvent se remplir et se vider leur boutique itinérante⁷. Au même titre que les marchandises qui apparaissaient et disparaissaient dans cette échoppe, les objets transitant par les enchères disposent d'une visibilité éphémère, puis ils s'éclipsent. Entre 2010 et 2015, Tomas a envoyé à une liste de correspondants des courriels anonymes avec des « cartons d'invitation » annonçant le court intervalle de disponibilité « publique » des œuvres offertes aux enchères. Un corpus de vidéos

scrolled through the family pictures, zooming in quickly from the full frame of the photograph to one of the eyes of its subjects (him, his mother, his father, his sister). During the time when this detail occupied the entire field of his vision, Tomas, using a camera lucida, made a mark on a substrate. His perception, thus obstructed, was limited to the contours of this video. After the *Time Transfixed IV/The Incubator* performance, the drawing was displayed and holograms were substituted for the flesh-and-blood artist. These elements acted as more than simple documents, as his head was shown in profile, his mouth open, imitating the expression of the Nicobarese scare devil of the white man. For the catalogue for an exhibition of works from this cycle in 1994, at Oakville Galleries, he wrote an essay commenting on the chain of references by adding ethnographic signifiers to autobiographical fragments.⁶ Yet, in the exhibition space, this discourse was set aside in favour of a mute, impersonal encounter. Visitors discovered this “severed” head staring at the video loop in silence, as their own bodies were reflected upside down in the mirror.

In 2008, Tomas began a process of anamnesis on the first years of his art career, influenced by “post-studio” practices. Artworks (or their residues), first conceived to resist the status of luxury goods, resurfaced much later in the secondary market. With the advent of Internet auction platforms, Tomas assembled a modest collection,



Time Transfixed III, 1992-1994, installation



Time Transfixed II, 1990, cibachrome, 204 × 125 cm, photo : Paul Litherland

et des expositions complexes émaneront de l'observation de ce marché. Dans *Lot 94*, il a mis en exergue les données de la vente par Sotheby's, le 15 novembre 2013, des résidus documentaires des *Fake Estates* (1973) de Gordon Matta-Clark. L'artiste américain avait acheté pour des sommes dérisoires de petits terrains situés dans des portions oubliées du tissu urbain de Manhattan. Tomas a conçu plusieurs installations autour de cette seule transaction, lui offrant des vies ultérieures au sein de lieux également interstitiels, tels qu'un local d'entreposage de l'édifice de Gaspé, à Montréal⁸. Dans une vidéo issue de la série *Lots* (2013–2018), il anime l'annonce en ligne de la vente du lot 94 publié sur le site de Sotheby's. Tomas y a privilégié les blancs, en rendant l'information inintelligible par l'éclatement du texte et la compression des images de Matta-Clark au montage. Il a composé la trame sonore avec des fragments des paroles du commissaire-priseur, en gardant seulement l'amorce ou la fin des vociférations. Le spectateur devient témoin d'une lente absorption du contenu de la transaction sous la forme de signifiants tronqués, flottant sens dessus dessous.

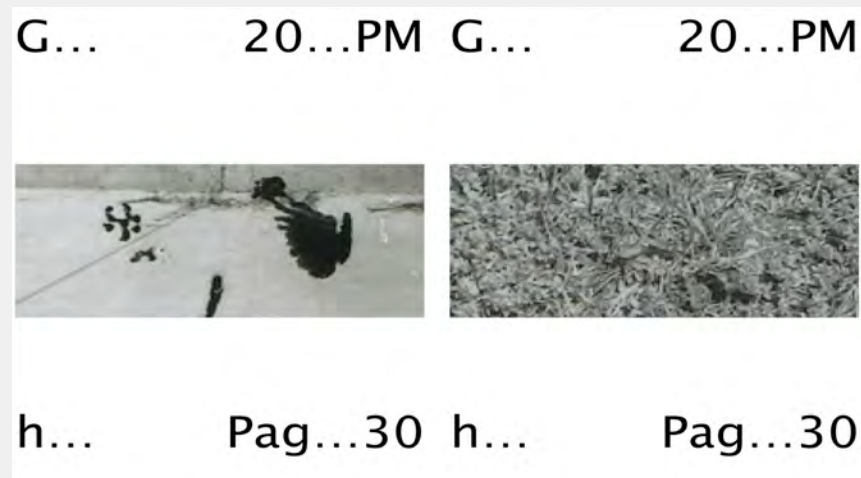
On pourrait dire que ces œuvres préfiguraient la saturation de la culture de l'algorithme dans laquelle nous vivons aujourd'hui depuis peu, où chaque objet dispose d'une double existence,

composée mostly of photographs and works on paper. Surveying the sales organized by agencies such as Sotheby's and Christie's, he set up a system for recording fleeting traces reminiscent of the automated camera shutter trigger from his installations of the early 1980s. His parents had been antique dealers in the United Kingdom. As a child, he saw their travelling shop repeatedly fill up and empty.⁷ Like the items that appeared and disappeared in that store, the objects transiting through auctions gain an ephemeral visibility and then are eclipsed. Between 2010 and 2015, Tomas sent a list of correspondents anonymous emails with an "invitation" announcing the short interval of "public" availability of the works being auctioned. A series of videos and complex exhibitions were distilled from his examination of this market. In *Lot 94*, he highlighted information from the sale by Sotheby's, on November 15, 2013, of documentary by-products of American artist Gordon Matta-Clark's *Fake Estates* (1973). Matta-Clark had purchased, for extremely low prices, small lots situated in forgotten portions of the urban fabric of Manhattan. Tomas created several installations around this single transaction, giving it an afterlife within locations that were equally interstitial, such as a storage space in the Gaspé Building in Montreal.⁸ In a video from the series *Lots* (2013–18), he animated the online announcement of the sale of lot 94, published on the Sotheby's website. Tomas privileged blank spaces, making the information unintelligible by breaking up the text and compressing Matta-Clark's images in the montage. The soundtrack was composed of snippets of the auctioneer's patter, keeping only the beginnings and ends of his sentences. Visitors were witness to a slow absorption of the content of the transaction in the form of truncated signifiers, floating topsy-turvy in a void.

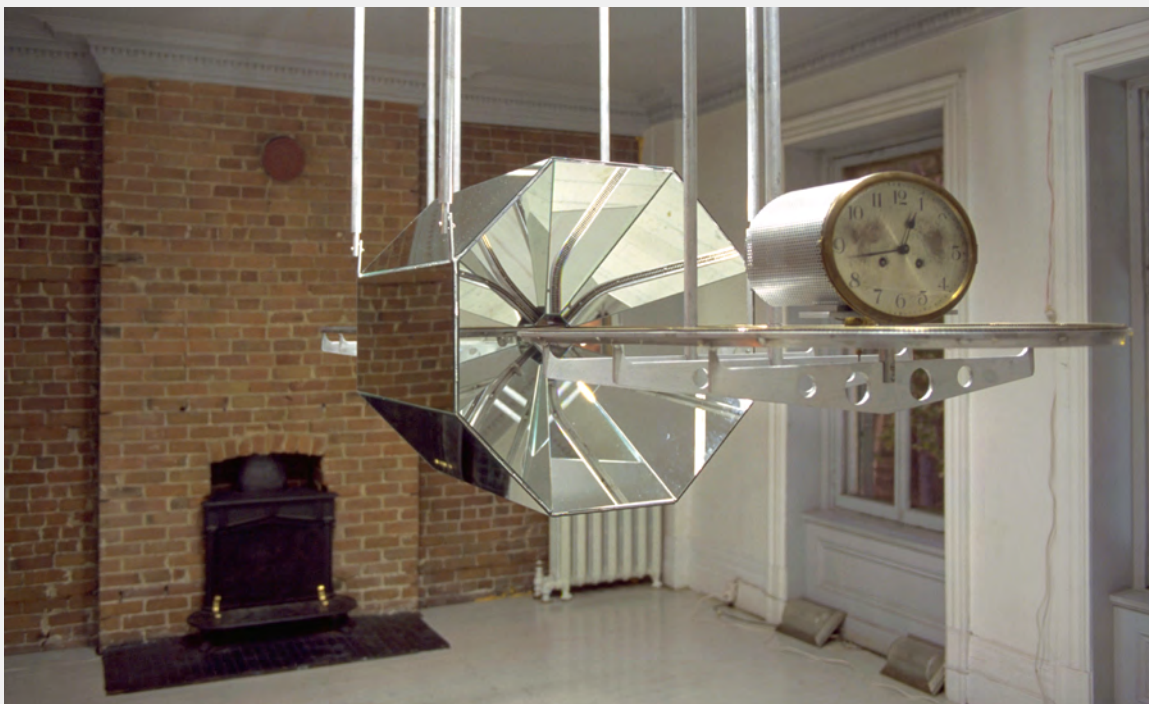
One might say that these works prefigured the saturation of the algorithm culture that we have been living with for the last while, in which each object has a double existence: a concrete history related to its material use and an abstract trajectory of exponential value. Closing this cycle in 2018, Tomas made small paintings bear-



Lot 94, 2018, installation



Lot 94, 2013-2016, vidéogramme, 31 min



Time Transfixed III, 1992-1994, installation

en ayant une histoire concrète liée à son usage matériel, et en produisant une trajectoire abstraite de valeur exponentielle. Bouclant ce cycle en 2018, Tomas a réalisé de petits tableaux affichant la déclaration d'abord ambiguë « No Lot », qui désigne en fait la fin d'une vente. L'énoncé a également été publié sur son site Web, en nous intimant, semble-t-il, de ne pas faire de capture du corps par le monument. Ce « non » résonne désormais dans l'espace posthume, comme une dernière forme de la résistance du silence après l'interruption de la parole.

1 Sous le commissariat de France Choinière, Dazibao, Montréal, du 28 février au 24 avril 2021. 2 *Œuvres sur l'histoire de la physique en peinture/Works on the History of Physics in Painting*, Galerie Optica, Montréal, du 17 septembre au 5 octobre 1979. 3 « The ritual of photography », *Semiotica*, vol. 40, n° 1/2 (1982), p. 1-25 et *A Blinding Flash of Light*, sous la direction de France Choinière, Montréal, Dazibao, 2004, p. 95-116. 4 Sur cette série d'installations, voir « David Tomas: Pour une pratique négative de la photographie », *Parachute*, n° 37 (décembre 1984, janvier-février 1985), p. 4-8. 5 David Tomas, « From Gesture to Activity: Dislocating the Anthropological Scriptorium », *Cultural Studies*, vol. 6, n° 1 (1992), p. 1-26 et *A Blinding Flash of Light*, sous la direction de France Choinière, Montréal, Dazibao, 2004, p. 43-65. 6 David Tomas, « Thresholds of identity », *Chemical Skins*, Oakville, Oakville Galleries, 1994, p. 26-45. 7 Correspondance courriel de l'artiste avec l'auteur, juin 2017. 8 Sur le cycle d'expositions autour de la vente des *Fake Estates* de Gordon Matta-Clark, voir David Tomas, *An Economy of Discursive Fields*, Lot 94, E6-03, Montréal, publié à compte d'auteur, 2019.

Vincent Bonin vit et travaille à Montréal. En 2016, il a conçu une exposition autour de l'œuvre de la philosophe française Catherine Malabou intitulée *Réponse* et présentée au Musée d'art contemporain des Laurentides, à Saint-Jérôme. Ses essais ont été publiés, entre autres, par Canadian Art (Toronto), Fillip (Vancouver), le centre André Chastel (Paris), le Musée d'art contemporain de Montréal, la Vancouver Art Gallery et Sternberg Press (Berlin).

ing the seemingly ambiguous declaration “No Lot,” which in fact designates the end of a sale. The statement was also published on his website, ordering us, it seems, not to seize the body through monument. This “no” now resonates in the posthumous space, as a last form of the resistance of silence after the interruption of speech. *Translated by Käthe Roth*

1 Curated by France Choinière, Dazibao, Montreal, February 28 to April 24, 2021. 2 *Œuvres sur l'histoire de la physique en peinture/Works on the History of Physics in Painting*, Galerie Optica, Montreal, September 17 to October 5, 1979. 3 David Tomas, “The Ritual of Photography,” *Semiotica* 40, no. 1-2 (1982): 1-25; *A Blinding Flash of Light: Photography Between Disciplines and Media* (Montreal: Dazibao, 2004), 95-116. 4 On this series of installations, see “David Tomas: Pour une pratique négative de la photographie,” *Parachute*, no. 37 (Winter 1984-85): 4-8. The article was translated and edited: “For a Negative Practice of Photography: An Interview with Aberto Cambrosio,” trans. Timothy Barnard, in David Tomas, *A Blinding Flash of Light: Photography between Disciplines and Media* (Montreal: Dazibao, 2004), 31-42. 5 David Tomas, “From Gesture to Activity: Dislocating the Anthropological Scriptorium,” *Cultural Studies* 6, no. 1 (1992): 1-26; reprinted, edited, in *A Blinding Flash of Light: Photography between Disciplines and Media* (Montreal: Dazibao, 2004), 43-65. 6 David Tomas, “Thresholds of Identity,” in David Tomas and Lesley Johnstone, *David Tomas: Chemical Skins* (Oakville: Oakville Galleries, 1994), 26-45. 7 Email correspondence between Tomas and the author, June 2017. 8 On the exhibition cycle around the sale of Matta-Clark's *Fake Estates*, see David Tomas, *An Economy of Discursive Fields*, Lot 94, E6-03 (Montreal: self-published, 2019).

Vincent Bonin lives and works in Montreal. In 2016, he organized an exhibition around the work of the French philosopher Catherine Malabou titled *Réponse*, which was presented at the Musée d'art contemporain des Laurentides, in Saint-Jérôme. His essays have been published, among others, by Canadian Art (Toronto), Fillip (Vancouver), Centre André Chastel (Paris), the Musée d'art contemporain de Montréal, the Vancouver Art Gallery, and Sternberg Press (Berlin).