

CV Photo

Lectures Readings

Manon Gosselin, Robert Legendre, Marc J. Léger et John Zapatelli

Numéro 34, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22457ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gosselin, M., Legendre, R., Léger, M. J. & Zapatelli, J. (1996). Compte rendu de [Lectures]. *CV Photo*, (34), 30–32.



Témoign de l'ombre

Bertrand Carrière, Montréal, Éditions Les 400 coups, coll. «Images», 1995, 14,95 \$.

A grémenté de deux courts textes — le premier du photographe lui-même et le second de Marcel Jean —, ce recueil de photographies réunit aussi bien des scènes de la vie quotidienne sur divers plateaux de cinéma et de théâtre du Québec que des portraits souvent intimistes des acteurs de ce monde particulier. La maîtrise du médium photographique que possède l'artiste donne aux portraits qu'il nous propose une profondeur et une intensité particulières.

Robert Legendre

Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought

Martin Jay, Berkeley (Californie), University of California Press, 1993, 632 p., 27,00 \$.

P anorama discursif, livre sans image, cet ouvrage de Martin Jay, professeur d'histoire à l'université de Berkeley, en Californie, surplombe l'histoire de l'œil depuis Platon jusqu'à Irigaray pour isoler des régimes du regard qui ont célébré, dans la pensée française au XX^e siècle, une certaine suspicion envers l'oculocentrisme — œil désincarné, œil pur, œil idolâtre, œil neutre, œil innocent, œil autoritaire, œil du prince, œil de Dieu —, questionnant dans des discours féconds le statut hypertrophié traditionnellement réservé à la vision.

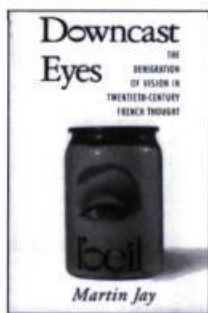
La crise *autour* de l'œil est académique et historique. Elle serait survenue au passage des grands courants de la pensée européenne surveillés par ce que Martin Jay nomme « un régime scopique dominé par le perspectivalisme cartésien » (*cartesian perspectivalism*). Alors que l'appareil photo, extension et prothèse de l'œil, devenait la plus extraordinaire innovation technique dans le champ de la vision et qu'à elle seule elle remuait le paradigme réaliste, on amorçait une critique du discours sur l'œil en soutenant une « détranscendentalisation de la perspective, une réincorporation du sujet cognitif et une valorisation du temps sur l'espace ».

L'œil *dénigré* comme antidote à la tyrannie de l'œil (spectacle/surveillance) participa conceptuellement au désamorçage du concept d'un ordre visuel dominateur, provoquant une prolifération de modèles de visualité résistants à l'oculocentrisme.

Discréditées, les épistémologies spectatoriennes ont fait place à des discours sur le caractère culturellement incarné et médiatisé de la vision : « L'âge du message a tué l'âge de la théorie [...], le monde de l'information a pris la place du monde observé », fait remarquer Jay, en citant Michel Serres.

Cet ouvrage de Martin Jay a le mérite de présenter de façon classique un vaste éventail d'événements discursifs qui ont mené et miné le concept d'un régime scopique dominant. Également, il est utile de voir inscrit/validé, en bas de page, la réception et la traduction de la pensée française dans le discours anglo-américain formé après-coup, en marge de cette pensée.

Manon Gosselin



Lectures ARTEXTE Readings

WODICZKO (Krzysztof).

Art public, art critique

Textes, propos et documents

Compiled by Marie-Anne Sichère, translated from English by Michelle Herpe-Voslinsky and from Polish by Wojciech Kolecki, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995, 342 pp., 140 ill., \$85.00.

T his newly edited publication in the "Écrits d'artistes" series makes available a number of translated articles and statements written by the artist Krzysztof Wodiczko. The opening essay, which lists a chronology of avant-garde art practices in the twentieth century, would seem to function as an epigraph, contextualizing Wodiczko's work within a history of politically engaged art. This is followed by an extensive presentation of documents, statements, and illustrations of works. Although the organization of the text favours a historicized reading of the artist's œuvre, the material itself extends



toward the field of critical public art, its strategies, and the communicational environment we call public space.

One of the premises of Wodiczko's aesthetic project is that public space is not a given, but a cultural practice; like democracy and freedom, it must be created and continuously renewed. In maintaining a critical relationship with the urban environment, the artist seeks actively to produce conditions of communication that strengthen community. His desire to animate the public sphere is made manifest in his artworks, which fall into three main categories: projections, vehicles, and instruments.

While covering Wodiczko's early work in Poland, his better-known public projections, and *Homeless Vehicles*, this new publication provides documentation concerning his "instruments" for foreigners: *Alien Staff* (1992) and *Porte-parole* (1994). Both of these devices allow users to carry video displays of themselves narrating personal information. In the context of an interactive performance with the public, the stranger — made familiar through the equipment — breaks through the silence of anonymity. The peculiar space created by the exchange between participant, viewer, and mediated image reveals the limits of representation.

A series of interviews with the artist complete the book, adding a certain amount of complexity to the published documents.

Marc J. Leger

Discovering the Secrets of Monsieur Pippin, F.R.A.C. Limousin

ISBN 2 908257 17 3. Published on the occasion of Steven Pippin's exhibition *Les Coopérateurs* at F.R.A.C. Limousin 1995

A scribing mythic points of origin to an artist's body of work has a dubious history. It follows that Steven Pippin's childhood initiation into the elaborate rituals of processing and developing film, as well as the ontological mysteries of photography, took place in the family bathroom, which was regularly converted into a darkroom by his father.

→ p. 32

partagent cet avis — entendu lors du lancement du Mois de la Photo à Montréal — d'un député libéral fédéral, qui n'a pas cru important de lire son discours ou d'être correctement *briefé* sur l'événement qu'il inaugurerait (« un événement sympathique qui regroupe de jeunes artistes! », selon lui) et qui nous a affirmé que « l'art, c'est important pour se détendre » ?

En tant que commissaire indépendant et critique d'art, je crois avoir, à tout le moins, à l'instar des autres intervenants, artistes, coordonnateurs de galerie, galéristes, etc., une perspective différente sur l'art. Pour nous, une œuvre est un objet de réflexion. C'est l'aboutissement d'un travail particulier de sens. L'œuvre existe en fonction d'une esthétique, d'une pensée, d'une sensibilité. Elle est un point nodal de représentations mentales et sensibles. À nous, critiques ou commissaires, reviennent la tâche et la responsabilité de la présenter, pour que ce qu'il y a de potentiel et de charge signifiante en elle s'épanouisse. Il nous faut la décrire, la penser, trouver un lieu qui lui soit propice. Inutile d'ajouter que si nous avons un projet d'exposition particulier, comme commissaire indépendant, nous biffons de notre liste, immédiatement, les institutions muséales, dont certaines ont déjà un nombre aberrant de conservateurs à leur emploi. Les musées (pas tous, évidemment!) nous apparaissent comme des lieux où les interrogations ne sont pas les nôtres, dans lesquels nos préoccupations ne trouvent pas d'écho, des lieux que nous ne pouvons interpellier grâce à des projets conjoints.

Bref, pour nous, l'objet d'art pose une série d'interrogations, peut avoir plusieurs sens, peut permettre de suivre différentes pistes d'interprétation. Il est, pour reprendre un terme qui a eu son heure de gloire, *plurisignifiant*, il ne possède pas un sens univoque. Nous ne pouvons faire consensus sur son sens et c'est là toute sa richesse.

Mais passe-t-il au sas des comités d'acquisition et au sein des collections de musée qu'il devient objet à classer et à entreposer. Il devient un simple objet, interchangeable, quantifiable, réduit à un volume et à un poids; un objet qui obéit à la logique des marchandises dans une société capitaliste, basée sur la valeur prêtée à la forme des choses et sur leur valeur d'échange. Ainsi, cette question d'une vieille querelle : *Voices of Fire*, de Barnett Newman, vaut-il plus que les sommes investies pour l'achat de peinture et de pinceaux et le temps consacré pour le peindre ? Ou, encore, la *Robe de chair*, de Jana Sterbak, est-elle l'œuvre d'une artiste ou d'un boucher ?

C'est ici deux logiques qui s'affrontent. Il n'est pas innocent mais presque obligé que cet objet d'art passe sous le coup d'une autre logique lorsqu'il est introduit dans une collection de musée. Mais là où le bât blesse, c'est lorsqu'il faut à tout prix que l'œuvre soit chargée d'une signification univoque pour être recevable par les gens des comités d'acquisition... dont il a semblé être dit d'ailleurs, lors du colloque, qu'une formation ne leur ferait pas de mal. Là-dessus, Josée Bélisle a répliqué qu'il fallait tout de même leur reconnaître, à ces conservateurs, une certaine expertise. Je n'en doute pas, mais le silence rigoureux qu'elle a observé avec d'autres (nous, de la salle, inclus!) sur des questions intellectuelles, cette attitude de non-reconnaissance des préoccupations théoriques sur la photo — qui semblent n'avoir pour eux aucune pertinence — sont des contre-preuves consternantes.

En tant que critique, j'aimerais bien pouvoir être en accord ou en désaccord avec M^{me} Bélisle et ses collègues. Cela serait sans doute enrichissant de pouvoir discuter avec eux de ce qui fait l'intérêt de la photographie québécoise contemporaine. Mais, dans l'état actuel des choses, cela ne semble pas possible. Nous ne partageons pas, semble-t-il, un goût commun pour le débat théorique.

Là où les comités qui s'occupent de l'acquisition des œuvres et où les autres instances qui relèvent de l'attribution des fonds public doivent fonctionner sur le mode du consensus et du sens univoque à accorder à un objet d'art, nous, critiques et commissaires indépendants, nous reposons davantage sur des questions de significations plurielles, fluides. L'œuvre, pour nous, est un nexus de questions à résoudre, sans cesse à résoudre, et dont il est fécond de débattre. Poser ces questions nous permet d'explorer ce qu'il en est de nos valeurs, de nos sensibilités, de nos mentalités, de nos conditionnements : bref, de notre humanité et de ce qui la compose et ne l'explique que partiellement. Bêtes de sens et de pensées, nous cherchons dans les œuvres nos paradoxes intellectuels et sensibles, nos hésitations. Nous y voyons notre propre quête. Nous mesurons les œuvres et les jugeons à nos incertitudes.

Voilà pourquoi il y a des silences qui sont des lâchetés! Voilà pourquoi il me faut écrire ce texte qui est mon *mea culpa* à moi!

Sylvain Campeau

continued from page 30

The British artist's work is concerned with the cautiously eccentric and charmingly anachronistic "rigmarole" of photography: the ingredients and processes, the light-tight manœuvres, the fumbling in the dark, the unblinking pin-holes whose unforgiving exposures fix long silences in a variety of chambers — and the palpable desire for these reflexive procedures to signify.

With the camera obscura and other outmoded optical devices as operative metaphors, Pippin converts bathtubs, wardrobes, refrigerators, washing machines, toilets, and gallery spaces into site- or object-specific chambers. These places or domestic objects, kitted out to make pictures, bespeak truthful inferences about the world that surrounds them. The results are unglamorous, abused photographs, documenting a temporality of absence, and always foregrounding the sequestered cameras as instruments of waiting and interiority — waiting in a bath, in a laundromat, in a lavatory, or outside a photo booth.

Readings

Discovering the Secrets of Monsieur Pippin is the most exhaustive catalogue of Pippin's work to date, fully documenting an intriguing, quietly experimental career whose procedures have spanned photography, film, video, and kinetic forms of sculpture. The copiously illustrated bilingual catalogue also includes Pippin's germinative notebook drawings as well as four texts: essays by Frédéric Paul and Michael Tolkin and two wryly descriptive pieces by Pippin himself.

Ultimately, Pippin pulls the rug from under the positivist fantasy that increased refinement in photographic technology will inevitably create photographs as loaded with information as the objects or places themselves, the representation and the "real" ultimately becoming indistinguishable. Pippin works in the opposite direction, exploring the camera as recorder of its own inner darkness.

John Zeppetelli