

CV Photo

Lectures

Christine Desrochers et Martha Langford

Numéro 51, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21135ac>

[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

Desrochers, C. & Langford, M. (2000). Compte rendu de [Lectures]. *CV Photo*, (51), 33–33.

La photographie plasticienne.

Un art paradoxal.

Dominique Baqué, Paris.

éditions du Regard, 1998, 326 pages.

Dans cet essai, Baqué situe la diversité des pratiques de la photographie admises au champ de l'art contemporain depuis la fin des années soixante. La dénomination « photographie plasticienne » sert à qualifier, pour cette courte période de l'histoire de l'art, les multiples croisements entre le médium photographique et les arts plastiques. Le parcours débute par les divers usages de la photographie comme constat du geste artistique chez les tenants du *land art* et du *body art*. D'après Baqué, les œuvres de Rainer ou Oppenheim traduisent clairement une volonté d'imbrication de la photographie aux pratiques picturales ou sculpturales et annoncent la reconnaissance de la photographie comme un élément catalyseur du débat de l'art contemporain. On ne saurait également remettre en question la justesse de cette dénomination en regard des stratégies d'hybridation des Gioli, Zoppis ou encore Witkin. Selon l'auteur, le postmodernisme des années quatre-vingt consacra la photographie en tant que figure dominante du champ de l'art contemporain. Les œuvres choisies pour représenter la dernière décennie du vingtième siècle dénotent, quant à elles, une logique transversale très soutenue avec la vidéo, le cinéma, la publicité et la mode. Baqué analyse habilement cette traversée des médias caractérisant entre autres productions, celles des Morimura, Sherman ou Simmons. Il faut le souligner, les trente dernières années de cette histoire de la photographie dans le champ de l'art contemporain sont savamment documentées.



Toutefois, dans cet ouvrage, l'idée selon laquelle l'assimilation de la photographie au champ de l'art contemporain aurait poussé lentement le médium vers son exténuation me semble plus délicat. Voilà ce qui ferait de la photographie plasticienne « un art paradoxal » : « de la photographie entendue comme régime spécifique de vision, ne subsistera bientôt plus que la trace ». Bien que l'auteur spécifie à plusieurs reprises ne pas s'attacher à définir une histoire spécifique du médium, elle conclut néanmoins son essai en nous annonçant la mort de la photographie, ce qui ne laisse pas de me rendre perplexe.

Tout au long de l'ouvrage, Baqué revient constamment à cette idée que la photographie plasticienne fut l'un des éléments porteurs de la déconstruction du modernisme. Il est indubitable que les pratiques photographiques des années quatre-vingt – mises de l'avant dans cet ouvrage – ont déconstruit les mythes avant-gardistes de l'originalité et de la nouveauté et qu'elles ont également achevé la défection du dogme greenbergien de la pureté du médium. Toutefois, il m'apparaît problématique de consacrer ainsi la mort du modernisme et de reprendre cependant les schèmes greenbergiens pour analyser l'évolution de la pratique photographique dans les années quatre-vingt dix. Ce qu'elle observe dans cette photographie et plus précisément dans l'esthétique *trash* des Kreuter ou Tillmans ne sont que des antinomies au modernisme : absence de nouveauté, faible historicité, hétéronomie du médium, etc. C'est à se demander si cette insistance de l'auteur à vouloir situer la photographie plasticienne en regard du modernisme ne cacherait pas une certaine nostalgie pour ces grands principes d'arraisonnement de l'art élaborés par Clément Greenberg.

Christine Desrochers

Diana Thorneycroft:

The Body, Its Lesson and Camouflage

Meeka Walsh, editor, with contributions

by Mary Ann Caws, Robert Enright, and Vicki Goldberg

Winnipeg: Bain & Cox

Diana Thorneycroft: *The Body, Its Lesson and Camouflage* is the first major book by the Winnipeg artist whose psychic explorations have been seen and much discussed in Canada for over a decade.

All of Thorneycroft's photographic series, beginning with the so-called family pictures, *Touching: The Self*, are presented in the book, which has been beautifully designed by Susan Chafe and produced to a very high standard by editor Meeka Walsh. Four texts – three essays and a two-part interview – capture the critical and public discussion that has surrounded and, to some degree, shaped Thorneycroft's production. Walsh deals very systematically with the work, situating it within the discourse of the gendered gaze and picking out key works that can be linked with nineteenth- and twentieth-century female stereotypes. She argues, of course, that Thorneycroft both uses and disrupts them. Robert Enright's interviews (1996/1999) delve into Thorneycroft's motivations and her ideas about the reaction to her work. A key question arises from the concept of transgression: is the work/artist transgressive? Thorneycroft wavers in her opinion. The American photographic historian Vicki Goldberg does not. Her review of community standards is detailed and informative, though oddly disapproving of Thorneycroft (odd in a book of this kind). Literary specialist Mary Ann Caws offers a solid counterpoint to Goldberg. Caws is informed by surrealism; she responds eloquently and viscerally to the work.



The look of Thorneycroft's works is very distinctive. They are all tableaux, created in a shallow theatrical box in her studio or on a borrowed set. Most of the images are self-portraits, though this is not always clear from the title. The compositions are very full, pulling from a repertoire of symbolic objects that she collects or assembles – dolls, stuffed and dead animals, tree parts, and medical and military paraphernalia are her usual props. Her slim body and the use of prostheses blur her sex; in addition, she is frequently masked. In the early works, these were photographic masks, the faces of her family. They were then for a while much more complex, often featuring tubes (or snouts) that covered her mouth. Lately, she has been blindfolded. These elaborate constructions are unified by her lighting technique, which is to paint herself and her surroundings with a flashlight. She thus works mainly in the dark, leaving something of the results up to chance.

Thorneycroft has been actively exhibiting her work in a series of installations that have gained her some notoriety in Canada. This book addresses the controversy without dwelling on it. It offers a welcome opportunity to see, really for the first time, and assess the results of what Caws calls Thorneycroft's "quest." Progressing through the series – pictured memories, fantasies, and dream states – we come finally to a relatively simple image of Thorneycroft holding a dead rabbit to her chest. She is cradling it, as Joseph Beuys once cradled and stroked the dead hare; her eyes and mouth are revealed. There are no doubt hidden elements in this picture – Thorneycroft enjoys the secrecy of the hidden decoy – but the face of the subject is naked. She can see now, and she can speak.

Martha Langford