Document généré le 12 oct. 2024 03:54

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Greg Girard
Accelerated Ruins
Greg Girard
Ruine accélérée

Amish Morrell

Numéro 81, printemps 2009

Made in China

URI : https://id.erudit.org/iderudit/547ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Morrell, A. (2009). Greg Girard: Accelerated Ruins / Greg Girard : ruine accélérée. *Ciel variable*, (81), 14–21.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Just as these images capture Shanghai in the twilight of the twentieth century, they are taken in the dusk of early evening, or just before dawn. … This temporal staging evokes the threshold between dream and awakening.

Accelerated Ruins

BY AMISH MORRELL

Greg Girard's recent monograph *Phantom Shanghai* describes the urban vestiges of communist-era Shanghai as they are swept away in the city's recent wave of economic development. In his images, dilapidated nineteenth-century buildings, partitioned into multiple apartments to house workers in the twentieth century, stand alone in the twenty-first century against an encroaching tide of steel and glass high-rises. Inside, makeshift mailboxes line a stairwell for addresses that will soon no longer exist. These images capture the ruins of twentieth-century Shanghai, being hastily cleared away to make room for a new version of modernity. In doing so, they engage a familiar challenge of photography: how to represent the movement of time.

The problem for many theorists, including the French philosopher Gilles Deleuze, is that time can be seen only as an indirect image. Empirical descriptions of time do not allow us to see time itself unfold, raising the problem of how to give it visual expression.[1] The camera freezes movement, which can be made visible only through the juxtaposition of visual elements. In the case of film, the sequential display of still images produces an illusion of movement. In photography, time can be made visible through the juxtaposition of "before" and "after" photographs.[2] In Girard's photographs, this can be seen within the image itself, not simply through the presence of the occasional blurred figure, but through the juxtaposition of the old Shanghai in accelerated ruin and the new Shanghai in accelerated development.

Just as these images capture Shanghai in the twilight of the twentieth century, they are taken in the dusk of early evening, or just before dawn. There is none of the full brightness of the sun to fix the time of day. This temporal staging evokes the threshold between dream and wakening, a metaphor employed by the German cultural critic Walter Benjamin as a means to understand the emergence of modernity in Europe and its effects on consciousness. Benjamin examined marginal figures of the late nineteenth century, such as prostitutes, *flâneurs*, and junk collectors – markers of transition who revealed simultaneously

Thames Town, Songjiang District, 2005

Greg Girard is a Canadian-born photographer based in Shanghai. He has been recording the social and economic changes taking place across Asia since the early 1990s, mostly for editorial and corporate clients. His first book *City of Darkness*, documented the final years of the Kowloon Walled City in Hong Kong. *Phantom Shanghai*, his second book (Magenta Books, Toronto: 2007), is in its third edition. He is represented by Monte Clarke Gallery, in Toronto and Vancouver.

Photographe canadien, **Greg Girard** vit à Shanghai depuis le début des années 1990 où il documente pour des magazines ou des publications d'entreprises les transformations sociales et économiques de l'Asie. Son premier livre, *City of Darkness, documentait les dernières* années de la cité emmurée de Kowloon, à Hong Kong. Son dernier livre, *Phantom Shanghai*, a été publié par Magenta Books en 2007. L'artiste est représenté par la galerie Monte Clark, à Toronto et à Vancouver.

the logic of the present and how the past resists an emergent present.[3] The figures mark a transition between two worlds, embodying, out of necessity, conflicting value systems, each making the other visible. There is a long precedent for photography that describes such a threshold of consciousness; Eugène Atget had photographed the empty streets of Paris a century earlier. As in Ateget's photographs, Girard's have few, if any, people, and his images also have the ethereal light of the early morning. In his 1931 essay *A Small History of Photography*, Benjamin describes Atget's photographs of handcarts lined up in the gardens, a long row of boot lasts, and building façades – images without human presence. Of these images, Benjamin writes, "...the city in these pictures looks cleared out, like a lodging that has not yet found a new tenant. It is in these achievements that surrealist photography sets the scene for a salutary estrangement between man [*sic*] and his surroundings."[4] Benjamin describes Atget's photographs as being without aura (for him, this is part of what makes them surrealist). He writes, "They pump the aura out of reality like a sinking ship." They can be de-familiarized, taken from the unique place and time that they inhabit. Girard's images, on the other hand, are filled with aura; they are uniquely of a moment that passes as quickly as it has been grasped.

At the time these images were made, the places that they depict, unlike many other ruins, were still inhabited. One image is titled to indicate that an apartment building has been condemned for demolition; the door is open and someone is at the security desk. In another image, a bicycle stands in an alley, loaded with cardboard that has been collected. In others, a kitchen light has been left on. *Phantom Shanghai* captures this last moment before the building and its final inhabitants are gone. While there are few human subjects in these images, aside from a couple eating dinner in a tiny apartment or blurred figures by a doorway, there are many traces of human presence. These make it clear that people still live there: the floors are swept, the bed is made, there are vegetables on a counter, or a TV has been left on. The figures, when present, are almost always mobile and unidentifiable, against an urban backdrop that is in a rapid process of decay and reconstruction.

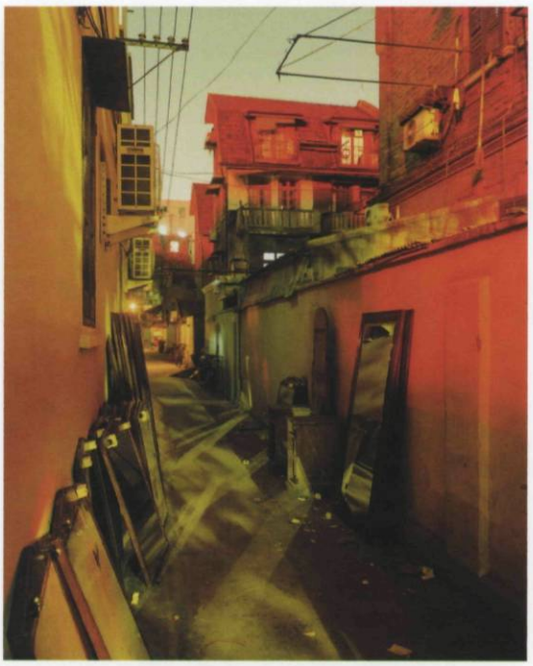
The fantasy (and, increasingly, the reality) of twenty-first-century Shanghai is one of global finance and high-priced real estate. With massive improvements in transportation infrastructure and housing, Shanghai is poised to become one of the world's most important trading hubs and economic engines, shifting from a predominantly industrial economy to one based increasingly on the provision of information and services. This future is given imaginary form, in three dimensions, at the Shanghai Urban Planning Exhibition Hall, which houses a scale model of Shanghai as it will appear, radically modernized, in 2020.[5] This idealized model of the future exists in stark comparison to the conditions in which workers lived during the second half of the twentieth century. It begs the question, what will become of the narrow lane-way townhouses, *shikumen* archways, and courtyard gardens of twentieth-century Shanghai, and how will these places be remembered?

While Girard's images present one particular form of remembrance, a new urban development project, Xiantiandi, in the city's centre, provides a simulation of the old Shanghai, within the economic parameters of the new Shanghai. To create a pedestrian-only shopping and entertainment district, the city evicted its former tenants, tore down decaying colonial-era buildings, and, with the investment of foreign capital, rebuilt the neighbourhood to approximate its original appearance.[6] Converted into expensive boutiques and restaurants, the narrow townhouses and inner courtyards bear none of the gritty traces of their former occupants. Displaying only a few actual traces of the past – stone archways and architectural details preserved during the reconstruction – this site becomes a novelty for foreign visitors. Echoing Walter Benjamin's famous dictum, "Even the dead will not be safe from the enemy if he wins," this nostalgic simulation supplements the dream of twenty-first-century Shanghai, translating its history into a form seamlessly aligned with its new economic imperatives.

Girard's images depict neither the spectacular hopefulness of SUPEH's model Shanghai nor the packaged nostalgia of Xiantiandi, in which both future and past are simulations designed to encourage economic investment. In his depiction of the astonishingly rapid disappearance of twentieth-century Shanghai and its replacement with twenty-first-century Shanghai, a transition is witnessed in one moment. Viewers encounter the ruins that lie between these worlds and the traces of their final inhabitants. In doing so, they may ask what will become of those who live there, and how we will remember the world that they leave behind.

1 D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine* (Durham and London: Duke University Press, 1997), p. 81. **2** This is particularly visible in Ed Burtynsky's photographs of Feng Jie, a city destroyed and abandoned for construction of the Three Rivers Dam, in which he shows an entire cityscape razed through the juxtaposition of photographs taken two months apart. Blake Fitzpatrick, "Disaster Topographics," in Robert Bean (ed.), *Image and Inscription: An Anthology of Contemporary Canadian Photography* (Toronto: YYZ Press, 2006), pp. 54–55. **3** For Benjamin, the prostitute takes the logic of the market to the extreme by employing her body as commodity; the *flâneur* recognizes and indulges the pull of commodities, while resisting the demands of work; and the junk collector resists both use value and exchange value in his accumulation of objects. Rajeev Patke, "Benjamin's *Arcades* Project and the Postcolonial City," in Ryan Bishop et al. (eds.), *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes* (New York and London: Routledge, 2003), p. 299. **4** Walter Benjamin, "A Small History of Photography," in *One Way Street* (London: New Left Books, 1931), p. 251. **5** This is the largest scale model of its kind in the world, taking up an entire floor of the SUPEH's seven-storey, twenty-thousand-square-metre building. Visitors are offered binoculars and can walk on suspended ramps that allow them to look down upon the model city. See S. Krupar, "A Janitorial Junket: Sweeping the Debris of Shanghai's Future," *Radical History Review*, No. 98 (2007), 160–65. **6** W. Schaefer, "Shadow Photographs, Ruins, and Shanghai's Projected Past," *PMLA*, vol. 122, no. 1 (2007), 124.

***Amish Morrell** teaches visual culture and the history of photography at the Institute for Communication and Culture at the University of Toronto at Mississauga. He is co-editor of* Expanding the Boundaries of Transformative Learning *(Palgrave 2002), and his most recent research in the area of cultural memory studies examines how contemporary artists shape conceptions of community and identity through the re-staging of historical images.*



#147 Miezhu Lu, Nanshi District, 2006
Cultural Revolution-Era Mao Mural, Yan Family House, 2001
Sink in Courtyard, Xikang Lu, 2003
Alley with Mirrors, Nanchang Lu, 2002

Ruine accélérée

PAR AMISH MORRELL

Dans une récente monographie intitulée *Phantom Shanghai*, Greg Girard s'attache à décrire les vestiges urbains de l'ère communiste, avant que ces derniers témoignages ne soient submergés par la vague de développement économique qui déferle sur cette ville. Ses photographies dressent le portrait de bâtiments isolés et décrépits, construits au XIXe, divisés au XXe siècle en appartements pour y loger des ouvriers, et qui se retrouvent au XXIe siècle cernés par une marée de tours, de verre et d'acier. Dans l'entrée, au pied de l'escalier, des boîtes aux lettres de fortune composent un hommage dérisoire à des adresses qui, bientôt, n'existeront plus. Les ruines de ce que fut Shanghai au XXe siècle sont saisies ici au bord de la disparition, alors qu'on s'apprête à les déblayer sans autre forme de procès pour laisser place à une nouvelle version de la modernité. Ces images posent ainsi une question à laquelle la photographie a souvent tenté de répondre : comment représenter le passage du temps ?

Pour beaucoup de théoriciens, en effet, parmi lesquels le philosophe français Gilles Deleuze, toute tentative de fixer le temps ne peut en donner qu'une image indirecte. Les descriptions empiriques échouent à nous montrer le déroulement du temps, ce qui pose le problème de sa représentation visuelle.[1] L'objectif de l'appareil photo fige le mouvement, lequel peut devenir perceptible uniquement grâce à la juxtaposition d'éléments visuels. Dans le cas d'un film, c'est la rapide succession d'images fixes qui produit l'illusion du mouvement. En photographie, la comparaison entre des vues similaires « avant » et « après » une période donnée peut également donner la notion du temps écoulé.[2] Dans les œuvres de Greg Girard, ce sentiment émerge de l'image elle-même, et l'effet n'est pas dû à la présence occasionnelle d'une silhouette floue, mais plutôt à la juxtaposition physique du vieux Shanghai en état de ruine accélérée, et du nouveau Shanghai dans son développement accéléré.

De la même façon que ces photographies captent l'essence de Shanghai au crépuscule du vingtième siècle, elles sont prises dans le clair-obscur de la fin du jour ou de l'aube. La lumière directe du soleil ne vient jamais ancrer une photo dans un moment précis de la journée. Ces limbes temporelles évoquent la frontière entre le rêve et l'éveil, et c'est d'ailleurs la métaphore employée par l'analyste culturel Walter Benjamin pour appréhender l'émergence de la modernité en Europe et son influence sur la conscience. Benjamin s'est penché sur des figures marginales de la fin du XIXe, prostituées, flâneurs et chiffonniers, marqueurs de transition qui révèlent simultanément la logique du présent où ils se trouvent, et la façon dont le passé résiste à l'émergence du présent.[3] Ces figures se tiennent à la frontière entre deux mondes, incarnant malgré elles des systèmes de valeurs contradictoires qui se rendent mutuellement visibles. La photographie a souvent exploré ces zones frontières de la conscience ; Eugène Atget représentait déjà les rues de Paris, vides, un siècle plus tôt. Girard, comme Atget, inclut rarement des sujets dans l'image, et utilise entre autres la lumière éthérée du petit matin.

Dans un essai de 1931, intitulé Petite histoire de la photographie, Benjamin remarque qu'Atget prend pour thème des charrettes à bras alignées dans une cour, une enfilade d'embauchoirs ou de simples façades, et commente ainsi ces photographies qui sont vides de présence humaine : « ... la ville, sur ces images, est inhabitée comme un logement qui n'a pas encore trouvé de nouveau locataire. C'est dans des réalisations comme celle-là que la photographie surréaliste prépare le mouvement salutaire qui rendra l'homme et son environnement étrangers l'un à l'autre. »[4] Benjamin perçoit les images d'Atget comme dépourvues d'aura (ce qui concourt, selon lui, à les rendre surréalistes) : « Elles pompent l'aura du réel comme l'eau d'un navire en perdition. »[5] Elles peuvent être *dé-familiarisées*, détachées du contexte particulier qu'elles occupent dans l'espace et le temps. Les photographies de Girard, en revanche, sont saturées d'aura ; elles appartiennent à un moment unique, qui s'efface à peine saisi.

Contrairement à la plupart des ruines, ces lieux étaient encore habités à l'époque où les images ont été prises. Le titre d'une photographie indique que tel immeuble a été condamné en raison de sa démolition prochaine ; la porte est ouverte et on aperçoit quelqu'un assis dans le bureau de sécurité. Ailleurs, un vélo attend dans l'allée avec son chargement de vieux cartons récupérés. Sur d'autres images, la lumière est restée allumée dans la cuisine. *Phantom Shanghai* nous donne à voir les ultimes instants de ces ruines, avant le départ de leurs derniers occupants et leur propre disparition. Il y a peu d'individus présents dans ces photographies, à part un couple en train de dîner dans un minuscule appartement ou quelque silhouette floue au seuil d'une pièce, mais de nombreux indices attestent que des gens vivent encore ici : le plancher a été balayé, le lit est fait, il y a des légumes sur le comptoir, la télévision est allumée. Les rares personnes qui apparaissent dans l'image sont presque toujours en mouvement et non identifiables, sur une toile de fond urbaine en phase de décomposition et de reconstruction.

PAGE PRÉCÉDENTE/PREVIOUS PAGE
House on Yuyuan Lu, #81 Yuyuan Lu, 2001
House on Huashan Lu, North View, Lane 322, Huashan Lu, 2005
Condemned House, Lane 39, Kanding Lu, 2006

CETTE PAGE/THIS PAGE
Condemned Building Lobby, Pinghu Lu, 2005

Condemned Factory, Moganshan Lu, 2002

Le futur Shanghai du XXe siècle (lequel est en train de devenir rapidement réalité) est basé sur une globalisation des marchés financiers et un secteur immobilier en plein essor. S'appuyant sur des restructurations majeures des secteurs des transports et du logement, Shanghai s'apprête à devenir l'un des plus importants pôles d'échanges internationaux, passant d'une économie essentiellement industrielle à un système axé sur la production d'information et de services. Cette cité de demain est d'ores et déjà visible sous la forme d'une représentation en trois dimensions au Shanghai Planning Exhibition Hall (SUPEH), qui abrite une immense maquette de Shanghai telle qu'elle devrait nous apparaître, radicalement modernisée, en 2020.[6] Ce modèle idéalisé forme un contraste frappant avec les conditions dans lesquelles les ouvriers vivaient au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle. Il soulève une question pressante : que va devenir le Shanghai au XXe siècle, ses petites maisons individuelles dans leur labyrinthe d'allées, les arches sculptées des *shikumen* et les jardins abrités par des cours intérieures ? Et comment ces lieux vont-ils être gardés en mémoire ?

Tandis les photographies de Greg Girard offrent une forme de témoignage sur cette existence presque révolue, un nouveau projet de développement urbain, Xiantandi, situé au centre-ville, propose au contraire une imitation du vieux Shanghai, adaptée aux paramètres de la nouvelle cité. Pour créer une zone piétonnière consacrée aux commerces et au divertissement, la ville a expulsé les habitants du secteur et démoli les maisons vétustes de l'époque coloniale, puis, à l'aide des capitaux apportés par les investisseurs étrangers, on a reconstruit le quartier sur un modèle similaire. Converties en boutiques de luxe et en restaurants, les maisons à l'ancienne et leurs cours intérieures n'ont gardé aucune trace tangible de leurs précédents occupants. Seuls quelques porches en pierre sculptée et autres détails architecturaux ont été conservés à titre de vestiges du passé, pour donner au lieu un cachet local à l'intention des visiteurs étrangers. La fameuse maxime de Walter Benjamin, « Les morts eux-mêmes ne seront pas à l'abri de l'ennemi s'il est vainqueur », pourrait s'appliquer à cette imitation nostalgique du XXe siècle, au moyen de laquelle Shanghai réinvente son passé afin de le faire correspondre à ses nouveaux impératifs économiques.

Les photographies de Girard ne montrent ni l'optimisme spectaculaire de la maquette exposée au SUPEH, ni la nostalgie commercialisée de Xiantandi, par lesquels le passé comme l'avenir de Shanghai sont conceptualisés pour attirer les investissements étrangers. L'image des ultimes vestiges du XXe siècle disparaissant à un rythme croissant, balayés par la course de Shanghai vers le XXIe siècle, condense cette transition en un instant fugace. Le spectateur se retrouve confronté aux ruines encore habitées qui s'élèvent à la frontière entre les deux mondes : il est alors amené à se demander ce que deviendront ces derniers occupants, et dans quels limbes de notre mémoire collective sera relégué le monde qu'ils laissent derrière eux. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

Phantom Shanghai nous donne à voir les ultimes instants de ces ruines, avant le départ de leurs derniers occupants et leur propre disparition. [...] de nombreux indices attestent que des gens vivent encore ici...

1 D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham et Londres, 1997, p. 81. 2 Ce phénomène est particulièrement frappant dans le reportage qu'Ed Burtynsky a réalisé à Feng Jie, ville détruite et abandonnée pour la construction du barrage des Trois Gorges, à travers la juxtaposition de photos prises à deux mois d'intervalle, où la totalité de la ville se retrouve rayée du paysage. Blake Fitzpatrick, « Disaster Topographics, » dans Robert Bean, (éd.). *Image and Inscription: An Anthology of Contemporary Canadian Photography*, Toronto, YYZ Press, 2006, p. 54-55. 3 Pour Benjamin, la prostituée pousse la logique du marché à l'extrême puisqu'elle monnaye son corps comme bien de consommation ; le flâneur reconnaît l'attrait de la consommation et s'y abandonne, tout en résistant aux exigences du travail ; le chiffonnier récuse à la fois la valeur d'usage et d'échange des objets en les accumulant. Rajeev Patke, « Benjamin's *Arcades* Project and the Postcolonial City », dans Ryan Bishop *et al.* (éd.), *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes*, Routledge, New York et Londres, 2003, p. 299. 4 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » dans *Œuvres II*, coll. Folio essais, Gallimard, 2000, p. 312. 5 *Ibid.*, p. 310. 6 C'est la plus grande maquette de ce genre dans le monde, occupant un étage entier de l'immeuble du SUPEH, qui compte sept étages et vingt mille mètres carrés. Les visiteurs disposent de jumelles et peuvent circuler sur des rampes au-dessus de la cité modèle. Voir S. Krupar, « A Janitorial Junket: Sweeping the Debris of Shanghai's Future », *Radical History Review*, n° 98 (2007), p. 160-65.

Amish Morrell enseigne la culture visuelle et l'histoire de la photographie à l'Institut de Culture et Communication de l'université de Toronto à Mississauga. Il a coédité l'ouvrage The Boundaries of Transformative Learning, *Palgrave, 2002, et ses recherches actuelles portent sur les liens entre mémoire et culture. Il s'intéresse notamment à la façon dont les artistes contemporains contribuent à définir les notions de communauté et d'identité, au moyen de la mise en scène de photographies historiques.*