

Michael Fried à l'âge de Thomas Demand : « sculpture » et espace moderniste

Michael Fried in the Age of Thomas Demand: "Sculpture" and Modernist Space

Eduardo Ralickas

Numéro 75, printemps 2006

Jumelages
Twinings

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8928ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ralickas, E. (2006). Michael Fried à l'âge de Thomas Demand : « sculpture » et espace moderniste / Michael Fried in the Age of Thomas Demand: "Sculpture" and Modernist Space. *Espace*, (75), 28–31.

Michael Fried à l'âge de Thomas Demand: « sculpture » et espace moderniste

Eduardo RALICKAS

Vers la fin de l'un des mythes les plus vénérés du *Phèdre*, Platon fait dire la chose suivante, au mieux une évidence, à Socrate: « En effet, la vision est la plus aiguë des perceptions qui nous viennent par l'intermédiaire du corps mais la pensée ne peut être perçue par la vue¹ ». Ce type de vœu pieux – qu'arriverait-il si nous pouvions percevoir ce que pensent les autres aussi passivement que nous sentons les substances du monde? – est l'une des pierres d'achoppement de la critique littéraire et artistique moderne, et un principe central dans le genre de modernisme privilégié par Michael Fried, modernisme défendu par une bête, toujours invisible et intangible, qu'il nomme « pures intentions de l'auteur² ».

En fait, le prolifique Fried travaille présentement à un ouvrage sur la photographie – le début d'un post-scriptum à sa trilogie sur l'histoire de l'art³ – dans lequel il évaluera la pertinence de son essai de 1967, intitulé *Art and Objecthood*, eu égard à l'état actuel de l'art photographique (incluant le travail, entre autres artistes, des Becher, Jeff Wall, Thomas Struth et Andreas Gursky)⁴. Pour nous mettre en appétit en attendant la parution de cet ouvrage, le court essai intitulé « Without a Trace: The Art of Thomas Demand », publié dans la livraison d'avril 2005 d'*Artforum*, a coïncidé avec la rétrospective de l'artiste allemand au MoMa de New York.

Ainsi, grâce à une boucle narrative de quarante ans, Fried effectue finalement un retour à une pratique de critique d'art contemporain pour avancer que l'authentique programme moderniste, abandonné par les minimalistes et autres artistes, a été favorisé pendant tout ce temps par le plus « impur » des médiums, soit la *photographie*. (N'oublions pas que bien avant qu'elle ne fasse irruption sur la scène de l'art postmoderne, la photographie était considérée comme la perversion ultime de la peinture moderne et symbolisait au XIX^e siècle le plus vil des matérialismes⁵.) Les enjeux sont donc nets: la survie du solide argument anti-théâtral de Fried – voire sa contemporanéité – doit être assurée sur le lieu même de sa mort potentielle. Si, dans la logique de *Art and Objecthood*, il n'y avait pas de place pour accueillir le paradigme alors émergent de la photographie, compte tenu de l'indexicalité répandue de l'art après les années 1960, telle que l'a signalée Rosalind Krauss (cette indexicalité est bien sûr contextuelle et, par conséquent, elle inclut le regardeur à travers différents modes relationnels), Fried fait maintenant preuve de perspicacité lorsqu'il décide de corriger la situation en forgeant un compte rendu de l'activité photographique du modernisme dans le repaire du postmodernisme.

Étant donné la longueur limitée du présent essai (et compte tenu de l'exposition qu'il accompagne), je chercherai à démontrer succinctement une seule hypothèse: en faisant la lecture d'une œuvre de Thomas Demand, laquelle sera mise en contexte et en lumière en recourant à une très utile théorie de l'ironie, je défendrai la thèse selon laquelle la pratique photographique de Demand ne localise ni ne réifie d'aucune manière l'héritage de la détermination de l'auteur, comme

Michael Fried in the Age of Thomas Demand: "Sculpture" and Modernist Space

Near the end of one of the most cherished myths of the *Phaedrus*, Plato has Socrates utter the following pronouncement, a self-evident philosophical platitude at best: "... sight is the keenest of our physical perceptions, though through it, thought cannot be perceived."¹ Such wishful thinking – what if one could perceive the thoughts of others as passively as substances intuited in the world – is one of the stumbling blocks of modern literary and art criticism, and a central tenet of Michael Fried's brand of modernism, which is championed by the as of yet invisible and intangible beast he calls by the name of "sheer authorial intention."²

Indeed, the prolific Fried is busy writing a book-length study on photography, which – as an incipient postscript to his art-historical trilogy³ – will assess the relevance of the 1967 essay *Art and Objecthood* to the present state of photographic art (including the work of the Bechers, Jeff Wall, Thomas Struth, Andreas Gursky, and others).⁴ A timely hors-d'œuvre to the forthcoming volume is the short essay "Without a Trace: the Art of Thomas Demand," published in *Artforum's* April 2005 issue to coincide with the German artist's retrospective at the MoMA in New York.

Thus, by means of a forty-year narrative loop, Fried finally returns to a practice of contemporary art criticism in order to argue that the authentic modernist program, the one jettisoned by the Minimalists *et al.*, has been fostered all along by the most "impure" of media: photography. (Let it not be forgotten that long before photography entered the post-modern art stage, it was regarded as the ultimate perversion of modern painting, and emblemized the most base of nineteenth-century materialisms.⁵) The stakes are clear then: the afterlife of Fried's well-ploughed, anti-theatrical argument – its contemporaneity, even – must be secured on the very site of its potential demise. If, in the logic of *Art and Objecthood*, there was no place in which to accommodate for the then emerging paradigm of photography, given the widespread indexicality of post-1960 art as pinpointed by Rosalind Krauss (an indexicality that is by all means contextual and thereby inclusive of the beholder through variegated modes of the relational), Fried now perspicaciously decides to remedy the situation by forging an account of the photographic activity of modernism in the lair of the post.

Due to the limited scope of this essay (and the context of the exhibition it is designed to accompany), I will seek to demonstrate succinctly a single claim: by way of a reading of a work by Thomas Demand, contextualized and elucidated by a valuable theory of irony, I will defend the thesis according to which Demand's photographic practice in no way localizes and reifies the legacy of authorial purposiveness as Fried would have it, but, much to the contrary, his deconstructive practice of spatial displacement forecloses the very possibility of such a program, if only because the mode of ironic pictorialism in

l'entend Fried, mais qu'au contraire, sa pratique de déconstruction du déplacement spatial s'approprie la possibilité même d'un tel programme, ne serait-ce que parce que le mode d'illustration ironique dans lequel est engagé l'artiste produit, réciproquement, un auteur dont la fonction est anonyme et un regardeur extrêmement actif dans la construction du sens. Comme la plupart des stratégies artistiques post-minimalistes, ce processus se produit dans le temps, la némésis de l'esthétique anti-théâtrale et presque sacrée de la *présence* [presentness].

UN TROPISME PLASTIQUE

[...]il ne serait pas surprenant de découvrir des catégories entières de mentions implicites de proposition qui soient restées méconnues ou mésinterprétées⁶.

Le travail récent de Demand prend forme dans plusieurs champs artistiques, s'infiltrant dans la logique de différents médiums (dont la photographie, la sculpture, l'architecture, le cinéma et la performance). Cependant, si nous considérons les priorités pragmatiques qu'impose la manière de travailler de l'artiste, certains des intérêts de ce dernier se précisent : bien qu'il soit principalement engagé dans la création

de tableaux photographiques, sa pratique favorise par-dessus tout une esthétique de l'espace et de l'aspect dimensionnel qui est à la fois affirmée et niée par la reproduction photographique. Comme on le sait, Demand commence normalement une œuvre à partir de photographies ready-made qu'il puise dans les médias (journaux, magazines, etc.) ; puis il construit, en atelier, des répliques détaillées de ces images à l'aide de divers types de papier ; enfin, l'artiste photographie ces maquettes en ayant recours à des technologies photographiques pour grands formats (lesquelles lui permettent d'obtenir la clarté, la précision et les détails voulus) ; après quoi il procède à la destruction des maquettes originales qui n'ont existé d'abord et avant tout que pour être photographiées. Il est important de noter que cette procédure suppose que les répliques « sculpturales » des photographies préexistantes sont des compositions tridimensionnelles destinées à être saisies du point de vue bidimensionnel de l'appareil photo. Le processus même de Demand minimise donc la maxime moderniste sur la spécificité du médium, dans la mesure où les œuvres achevées font apparaître une diffé-

rence au sein de catégories prétendument homogènes comme « le sculptural » et « le photographique ». En fait, cette dernière affirmation est cohérente, ne serait-ce que parce que l'image achevée réussit à conserver une tension irrésolue entre la « réalité » photographique et son écho en trompe-l'œil. Regarder une œuvre de Demand est un subtil exercice de jugement où l'esprit oscille entre voir le monde et voir sa reproduction minutieuse en papier, sur papier (exercice proche de la pensée de Borges et de sa carte coïncidant avec la province qu'elle était destinée à illustrer).

Les traces du labeur déployé par Demand lors de sa méticuleuse construction de maquettes pour l'appareil photo témoignent d'une conception de l'espace qui passe fondamentalement par l'ontologie de la photographie, laquelle dans le cas présent agit comme élément parasite s'insinuant dans chacun des aspects de la pratique architecturale de l'artiste. Non seulement ses maquettes produites en atelier s'appuient-elles souvent sur des photographies préexistantes puisées dans les médias – qu'elles essaient de « traduire » par un processus intermédiaire qui génère une tridimensionnalité à partir de

which the artist is engaged engenders, reciprocally, an anonymous author function and a highly active beholder in the construction of meaning. Like most post-Minimalist artistic strategies, this process occurs in time – the nemesis of Fried's anti-theatrical and quasi-sacred aesthetics of *presentness*.

A TROPICS OF PLASTIC

*It would not be surprising, moreover, if many new uses were found for Classical categories in research to come.*⁶

Demand's recent work deploys itself across numerous artistic divides as it infiltrates the logic of various media (including photography, sculpture, architecture, film, and performance). If, however, one considers the pragmatic priorities imposed by the artist's working method, some of his concerns come into clear focus: although Demand is engaged primarily in creating photographic tableaux, his practice fosters, above all, an aesthetics of space and dimensionality that is at once asserted and negated by means of photographic reproduction. As is well known, Demand usually begins by finding ready-made media photographs (i.e., in newspapers, magazines, etc.); he then proceeds to building detailed replicas of the images out of various



sorts of paper in his studio; lastly, the artist photographs these models using large-format photographic technologies (which afford him clarity, focus, and abundant details); whereupon he proceeds to the destruction of the original models, which existed for the sole purpose of being photographed in the first place. It is important to note that such a procedure entails that the "sculptural" replicas of pre-existing photographs are built in three dimensions as compositions to be seen from the camera's two-dimensional point of view. Therefore, Demand's very process underplays the modernist dictum of medium specificity, insofar as his finished works instill a difference within such allegedly homogeneous categories as "the sculptural" and "the photographic." In fact, this last claim is consistent if only because the finished picture successfully maintains an unresolved tension between photographic "reality" and its *trompe-l'œil* echo. Viewing a Demand is a tenuous exercise in judgement, whereby one's mind oscillates between seeing the world and seeing its minute reproduction – in paper and on paper (much in the spirit of Borges's map that coincided with the province it was meant to describe).

Thomas DEMAND, *Space Simulator*, 2003. 429,4 x 300 cm. C-Print/ Diasec. © Thomas Demand, VG Bild Kunst, Bonn/ SODRAC, Montréal. Courtesy: 303 Gallery, N.Y.

surfaces planes et surtout à la manière d'un chiasme –, les maquettes de Demand, ses « sculptures » (faute d'un meilleur mot), sont construites dans un espace qui est toujours déjà soumis au regard d'un objectif immobile, à la phénoménologie de l'image photographique traditionnelle. Les marques laissées par l'artiste, et dont le regardeur ne prend conscience qu'après avoir lu attentivement, intimement et activement l'image, donnent une forme allégorique au travestissement photographique de l'espace opéré par Demand, de même qu'à la parodie spatiale de la photographie, *sous le signe tout englobant de l'index*. Loin d'être « sans aucune trace » (Fried argue dans le détail que l'absence de trace doit être assimilée aux « pures intentions de l'auteur »), l'œuvre récente de Demand favorise une mise en abyme de la trace. Notons que ce processus binaire, interdépendant et mutuellement déterminant de déplacement, soit la croissance et la décroissance de la trace comme image et de l'image comme trace – le noyau de mon argument –, se précise comme étant l'incarnation *plastique* de ce que Dan Sperber et Deirdre Wilson qualifient d'ironie.

Selon Sperber et Wilson, l'ironie est un trope qui opère en *révélant une distance* par rapport à une situation qui est *mentionnée* plutôt qu'elle n'est *utilisée*. Au lieu de faire usage d'une proposition, on *désigne* ce que cette proposition désigne; lorsqu'on *mentionne* une proposition donnée, on s'en retire en quelque sorte et on *laisse la proposition se désigner elle-même*. L'essence de l'activité ironique serait donc de transmettre un message *concernant* un message qui est mentionné, bien qu'il ne le soit qu'à *titre de représentation*. Sperber et Wilson disent de cette mention qu'elle est un *écho*. Dans cette visée, l'ironie s'adresse à une situation, naturelle ou imaginée, qui se répercute, tel un écho, dans l'acte du commentaire. Sperber et Wilson écrivent : « [...] ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence⁷ ».

Le paradigme de la photographie « normale » repose sur la supposition naïve que l'image photographique *utilise* le réel dans une transcription non médiatisée du domaine visible; sur le plan ontologique parlant, l'image photographique est, dans son sens le plus élémentaire, l'empreinte de la nature. Veuillez noter que mon choix du terme « utiliser » ici est motivé par la discussion sur l'ironie qui précède. La photographie ressort donc comme un médium qui « utilise » le réel dans ce sens limité. On pourrait également avancer, donc, que le fait de *représenter consciemment*, par la photographie, cette « utilisation » donnerait lieu à une situation réflexive dans laquelle on outrepasserait les frontières de la simple représentation et on éveillerait, pour ainsi dire, une seconde « conscience » qui engloberait la première en étant son commentaire ou son écho lointain. C'est ce qui constitue, si j'ose dire, l'ironie des artistes. Au delà de l'utilisation linguistique du trope, je prétends que plusieurs artistes ont pratiqué et pratiquent, peut-être à l'insu de leurs critiques, une forme de représentation ironique dans laquelle la plasticité même des images opère en tant qu'écho visuel (lire : critique visuelle) d'idéologies développées ailleurs. À l'avant-plan de ce tropisme plastique se trouve le projet spatial-photographique de Thomas Demand.

Toute forme retournant à elle-même en tant que contenu constitue ce que Friedrich Schlegel appelle – de façon fort théâtrale, j'imagine – « l'ironie de l'ironie⁸ ». Penchons-nous pour un instant sur l'œuvre intitulée *Space Simulator* (2003), le quintessence de l'ironie de Demand. Elle montre un simulateur hydraulique de la NASA de couleur jaune, servant à l'entraînement des astronautes avant leur départ pour l'espace. L'œuvre, que l'on pouvait voir récemment au Centre Pompidou à Paris, est l'une des plus grandes réalisées par l'artiste. Sa vraisemblance est fort séduisante; au regardeur non avisé, la photographie semble tout à fait « réelle ». En effet, la technique photographique pour grands formats utilisée par Demand donne au référent avoué un effet de réalité qui est endémique au médium. Ici, la photographie naturalise les relations et les surfaces spatiales dans une esthétique homogène de la trace. Le regardeur est facilement porté à penser que – dans l'esprit de la

The traces of Demand's labours in painstakingly constructing the models *for the camera* bear witness to a conception of space that is fundamentally mediated by the ontology of photography, which, in this case, acts as a parasitical element that pervades every aspect of the artist's architectural practice. Not only are his studio models often based on pre-existing media photographs, which they strive to “translate” by means of an intermedia process that generates three-dimensionality from flat surfaces, but, most chiasmatically, Demand's models, his “sculptures” (for lack of a better term), are constructed in a space that is always already subjected to the gaze of an immobile lens, to the phenomenology of the traditional photographic image. The marks left behind by the artist, and of which the viewer becomes aware only after having carefully perused the picture quite closely and actively, allegorize Demand's photographic travesty of space, as well as the spatial mockery of photography, *under the all-encompassing sign of the index*. Far from being “without a trace” (Fried argues at length that the absence of traces must be equated with Demand's assertion of “sheer authorial intentions”), Demand's recent oeuvre fosters a mise-en-abyme of the trace. Let it be noted that such an interdependent, mutually determining binary process of displacement, the waxing and waning of trace as image and image as trace – and this is the crux of my argument – comes into sharp focus as the *plastic* embodiment of what Dan Sperber and Deirdre Wilson have termed irony.

According to Sperber and Wilson, irony is a trope that functions by *disclosing a distance* with respect to a given state of affairs that is *mentioned*, as opposed to *used*. Whereas when one makes use of a proposition, one *designates* what that proposition designates; when one *mentions* a given proposition, one takes one's leave, as it were, and *lets the proposition designate itself*. The essence of ironical activity, then, would consist in conveying a message *about* a message that is mentioned, albeit only as a *representation*. Sperber and Wilson term such a mention *an echo*. In such a scheme, irony targets a state of affairs – natural or imagined – that is explicitly echoed in an act of commentary. Sperber and Wilson write: “these mentions are interpreted as the echo of a statement or of a thought with respect to which the speaker wishes to underscore the lack of exactitude or pertinence.”⁷

The paradigm of “straight” photography rests on a naive assumption that the photograph makes *use* of the real in an unmediated transcription of the visible realm; ontologically, the photograph is, in its most minimal sense, the imprint of nature. Please note that my choice of the word “use” here is motivated by the discussion on irony, above. Photography thus emerges as a medium that “makes use of the real” in this restricted sense. One could further claim, then, that *consciously representing*, by means of photography, such a “use” would result in the reflexive situation in which one would overstep the bounds of mere representation and awaken a second “consciousness,” as it were, that encompasses the first almost as its commentary, or as its distant echo. This, I venture, is the irony of artists. Beyond the linguistic use of the trope, I contend that many artists have been practising, perhaps undetected by their critics, an ironic pictorialism in which the very plasticity of images functions as a visual echo (read: critique) of ideologies fostered elsewhere. At the forefront of such a tropics of plastic is Thomas Demand's spatial-photographic project.

A form that returns to itself as its content is what Friedrich Schlegel called – quite theatrically, I suspect – “the irony of irony.”⁸ Consider for a moment Demand's work *Space Simulator* (2003) – the epitome of Demandian irony. It depicts a yellow hydraulic NASA simulator used in the training of astronauts in preparation for travel in space. The work, which was recently on view at the Centre Pompidou in Paris, is one of Demand's larger pieces. Its verisimilitude is quite ensnaring; to the untried beholder, the photograph seems quite “real.” Indeed, Demand's large-format photography technique imbues the ostensible referent with a reality-effect endemic to the medium. Here, photography naturalizes spatial relations and surfaces in a homogeneous aesthetics of the trace. The viewer is easily led to believe – much like the Minimalist tautology – *that what you see is what you see*.

tautologie minimaliste – *ce que l'on voit, c'est ce que l'on voit.*

Space Simulator est une œuvre paradigmatique en ce qui concerne l'ironie puisque son deuxième niveau de champ référentiel est moins politique qu'il n'est formel/esthétique : *Space Simulator* cherche à créer l'allégorie d'une expérience synthétique de l'espace incarné; il s'agit d'un simulacre de l'objectivité [objecthood]. En tant que telle, l'œuvre est emblématique de la pratique de Demand en général et de sa dette tacite envers le minimalisme, compris comme étant la quintessence de la simulation spatiale. Elle fait également référence à l'illustration illusoire de l'espace en photographie (en tant que « fenêtre ouverte ») et, de plus, au travestissement de l'espace fourni par une maquette en papier d'un simulateur dont l'échelle est indéterminée. L'œuvre renvoie donc aux autres œuvres de Demand à la manière, en quelque sorte, d'un traité sur la méthode. Il faudrait aussi noter que l'œuvre incarne la visée même d'une ironie de l'écho. De manière plus précise, elle fait écho à l'espace de représentation *en étant une représentation*. Il s'agit manifestement d'une forme de jeu de retour sur soi qui pourrait s'apparenter au théâtre.

Dans *Space Simulator*, l'esthétique de l'anti-théâtralité se répercute dans un jeu hautement théâtral qui appelle à la participation du regardeur pour dévoiler la mise en abyme des espaces, qu'ils soient réels, simulés ou mis en scène. Il en résulte que *Space Simulator* s'adonne à l'anti-théâtralité *en tant que métaphore théâtrale*. De façon fort à propos mais à des fins opposées, Fried écrit ce qui suit sur les entreprises artistiques de Demand : « Mais rien ne saurait être plus évident que son projet est fondamentalement, pour ne pas dire hyperboliquement, opposé au mode littéral⁹. » Cette déclaration est tout à fait juste, sauf que l'hyperbole, dans ce contexte, est une modalité de l'ironie plastique de Demand et non, n'en déplaise à Fried, un argument en faveur de l'adhésion de l'artiste allemand aux préoccupations modernistes. L'hyperbole indique la distance par laquelle les échos spatiaux de l'œuvre exagèrent la fonction de représentation dans la photographie.

Pourquoi choisir d'évoquer « les pures intentions de l'auteur » face aux interventions impersonnelles, inexpressives et presque mécaniques de Demand, lesquelles confèrent une « picturalité » à la « spatialité » et vice versa ? Ne pas avoir compris la conclusion pourrait être une explication plausible. Autrement dit, il est possible de se demander où se situe l'auteur dans pareil projet. Que conclure de ses soi-disant intentions ? La réponse est tout sauf évidente puisque, lorsqu'on a affaire à l'ironie, le sujet ne dit pas ce qu'il pense et ne pense pas ce qu'il dit. Cela vaut également pour l'œuvre, qui continuera à résister au regard herméneutique qui projette des cadres modernistes sur des entités dont la fonction consiste à renverser les constructions monolithiques de la critique. ←

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR COLETTE TOUGAS.

Artiste et auteur, Eduardo RALICKAS vit et travaille à Montréal. Ses écrits ont été publiés dans *Parachute*, *Ciel Variable* et *ETC*. Il est assistant éditeur à *Parachute* et enseigne au département de photographie de l'Université Concordia.

Space Simulator is a paradigmatic work as far as irony is involved, for its second-degree field of reference is less political than formal/aesthetic: *Space Simulator* is concerned with allegorizing a synthetic experience of embodied space; it is a simulacrum of objecthood. As such, the work emblemizes both Demand's practice as a whole and the latter's tacit debt to Minimalism, understood as the epitome of space simulation. As well, it is a reference to the illusory depiction of space in photography (as an "open window") and, additionally, to the travesty of space afforded by a paper model of a simulator of an indeterminate scale. The work thus reflects Demand's other works almost like a treatise on method. It should be noted, furthermore, that the work embodies the very scheme of echoic irony. Precisely, it echoes the space of representation by *being representation*. This is clearly a self-reverting form of game that can be likened to theatre.

In *Space Simulator*, the aesthetics of anti-theatricality are echoed in a highly theatrical game that begs for the viewer's participation in unravelling the mise-en-abyme of spaces, be they real, simulacral, or staged. As a result, *Space Simulator* indulges in anti-theatricality as a *theatrical metaphor*. Quite fittingly, yet to opposed ends, Fried claims of Demand's artistic endeavours: "But nothing could be more plainer than that his project is fundamentally, not to say hyperbolically, opposed to the literalist mode."⁹ This statement is quite true, except that hyperbole in this context is a modality of Demand's plastic irony and not, pace Fried, an argument in favour of the German artist's adherence to modernist concerns. It is an indicator of the distance with which the work's spatial echoes exaggerate photography's representational function.

Why would one choose to evoke "sheer authorial intentions" when faced with Demand's impersonal, inexpressive, and quasi-mechanical interventions that confer "pictoriality" on "spatiality" and vice versa? A plausible reason is that one has missed the punch-line. Put otherwise, one may ponder: Where is the author in such a scheme? What is one to make of his or her alleged intentions? The answer is anything but clear, since when it comes to irony, the subject does not say what it means, and does not mean what it says. The same is true of the work, which will continue to resist the hermeneutic gaze that projects modernist frameworks on entities whose very function consists in subverting monolithic constructions of criticism. ←

Eduardo RALICKAS is an artist and author based in Montreal. His texts have been published in *Parachute*, *Ciel Variable*, and *ETC*. He is the English-language assistant editor of *Parachute*, and currently teaches in the photography department at Concordia University.

NOTES

1. Platon, *Phèdre*, 250d, trad. de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989, p. 124 / Plato, *Phaedrus*, 250d. My emphasis. Translations of this passage vary. Cf. Plato, *Phaedrus*, trans. W.C. Helmbold and W.G. Rabinowitz (Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill Company, 1956), 34; and Platon, *Phèdre*, trans. Luc Brisson (Paris, Flammarion, 1989), 124.
2. Voir Michael Fried, « Without a Trace: The Art of Thomas Demand », *Artforum* (mars 2005), p. 198-203, 262. [Notre traduction.] / See Michael Fried, "Without a Trace: The Art of Thomas Demand," *Artforum*, March 2005, 198-203, 262.
3. Voir *La place du spectateur*, trad. de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990; *Le réalisme de Courbet*, trad. de Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1993; *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture*, trad. de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2000 / See *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980); *Courbet's Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1990); and *Manet's Modernism, or, The face of Painting in the 1860s* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).
4. Ici, je paraphrase Fried. Voir « Being There: Michael Fried on Two Pictures by Jeff Wall », *Artforum* (sept. 2004). « Art and Objecthood » a été repris dans Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1998 / Here, I am paraphrasing Fried. See "Being There: Michael Fried on Two Pictures by Jeff Wall," *Artforum*, Sept. 2004. "Art and Objecthood" has been reprinted in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998).
5. Voir/See Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » (Salon de 1859) in *Œuvres complètes de Baudelaire*, ed. Y.-G. Le Dantec (Paris: La Pléiade, 1951), 759-64.
6. Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique* 9, n° 36 (nov. 1978), p. 406 / Dan Sperber and Deirdre Wilson, "Les ironies comme mentions," *Poétique* 9, no. 36 (Nov. 1978): 406. My translation.
7. *Ibid.*, p. 409 / Sperber and Wilson, "Les ironies comme mentions," 409. My translation.
8. F. Schlegel, "On Incomprehensibility," in *Classic and Romantic German Aesthetics*, ed. J.M. Bernstein (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 304. [Notre traduction.]
9. Fried, "Without a Trace," *op. cit.*, p. 202. [Notre traduction.]