

La ville, d'ores et déjà photographique... The City: Always Already Photographic...

Suzanne Paquet

Number 82, Summer 2009

Art public
Public Art

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/531ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquet, S. (2009). La ville, d'ores et déjà photographique... / The City: Always Already Photographic.... *Ciel variable*, (82), 38–42.

GROS PLAN FOCUS



**Ayoye tu m'fais mal
À mon cœur d'animal
L'immigré de
l'intérieur
Tu m'provoques
des douleurs
Tu m'fais mal au cœur**

La ville, d'ores et déjà photographique...

PAR SUZANNE PAQUET

...le monde s'identifie à la quintessence des photographies. Cette identification ne s'accomplit pas sans raisons. Car le monde lui-même s'est constitué un *visage photographique* [...] le monde est devenu le présent photographiable, et le présent photographique est entièrement éternisé. —Siegfried Kracauer, 1927¹

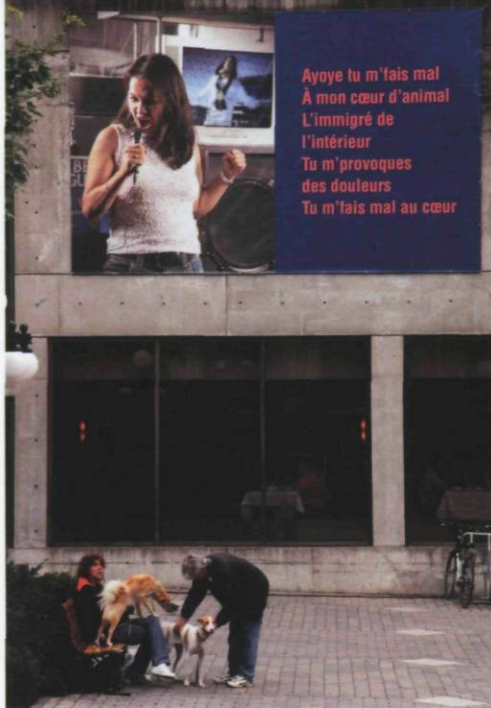
La photographie, qui est généralement plate, occupe pourtant beaucoup d'espace, pour ne pas dire tout l'espace : espace intime, espace médiatique, cyberspace, espace urbain et ainsi de suite. Sous différentes formes et par toutes sortes de médiations, albums personnels, imprimés en tout genre, écrans cathodiques, panneaux publicitaires, elle nous suit, nous accompagne et nous sollicite.

La photographie est un média public, possiblement le plus public de tous, le modèle et la source de tous les moyens de communication de masse, son avènement correspondant selon Walter Benjamin, à une transformation du « mode de perception des sociétés humaines »².

The City: Always Already Photographic . . .

The world identifies with the quintessence of photographs. This identification does not occur for no reason. For the world itself is composed of a *photographic face*. . . the world has become the photographic present, and the photographic present is fully perpetuated. —Siegfried Kracauer, 1927¹

Although photographs are generally flat, they nevertheless occupy a great deal of space, if not all of space: private space, media space, cyberspace, urban space, and so on. In different forms and through various mediations – personal albums, printed materials of all types, cathode-ray screens, billboards – photographs follow us, guide us, and solicit us. Photography is a public medium, possibly the most public, the model and source of all means of mass communication; according to Walter Benjamin, its advent corresponded to a transformation in "human societies' mode of perception."²



Ken Lum, *Ayoye*, 2006, vue d'installation, impression numérique sur vinyle, 5,79 x 3,35 m, présentée durant l'événement *Habiter*, Centre VU, Québec, 2006



Thomas Kneubühler, *Access Denied (Guard #8)*, 2007, vue de l'intervention extérieure, La Maison des Jeunes, quartier Saint-Henri, présentée durant le Mois de la photo 2007, Montréal

La ville est le site privilégié de l'envahissement (du) photographique. Elle est encombrée de photographies et elle est très souvent elle-même en « condition photographique », état suivant lequel un endroit peut être très bien connu sans qu'il ait jamais été visité³. Et puis la ville est sans cesse parcourue et quadrillée par des preneurs d'images. Déjà les pionniers de la « street photography », qu'ils pratiquaient au dix-neuvième siècle avec un matériel à peine adéquat, ont fixé une certaine image des villes, ce visage reconnaissable. Leurs héritiers, de Walker Evans à Robert Walker, ont pris pour motif d'une certaine photographie urbaine la photographie elle-même, portant un regard fasciné sur toutes ces images qui habitent la ville.

La ville est donc d'ores et déjà photographique, dans tous les sens du terme. Ajouter au spectacle de la ville quelques œuvres photographiques, si artistiques soient-elles, change-t-il quelque chose à la vie urbaine ou à l'image de la cité ?

La photographie artistique parfois sort dans la ville, se montre sur ses murs, s'inscrit dans ce que l'on appelle le domaine public. Deux temporalités de ces manifestations photographiques urbaines peuvent être distinguées, les apparitions éphémères et les mises en place permanentes. Temporalités particulières, définies par les visées liées à la production des œuvres, qui déterminent éventuellement des modalités de réception différentes. Parler de production c'est signaler l'association auteur et promoteur (ou initiateur), car les deux temporalités, le transitoire et le durable, diffèrent quant à l'appareil de production ou d'intentionnalité qui les fait advenir dans l'espace public : les œuvres permanentes, d'intégration à l'architecture, font partie d'un système réglé et normé, alors que les manifestations temporaires autorisent plus de liberté – et éventuellement plus de risques – dans les modes d'apparition.

Considérons quelques œuvres, question de bien voir en quoi diffèrent les modalités de réception rattachées aux aspects temporels.

Translucide de Michel Lemieux, Victor Pilon et Jean-François Cantin en façade du Palais des congrès de Montréal et *Sans titre* de Nicolas Baier qui se trouve au Pavillon de génie, informatique et arts visuels de l'Université Concordia également à Montréal, se présentent toutes deux comme de grandes verrières définitivement incorporées à leur support, le mur du bâtiment. *Access Denied* de Thomas Kneubühler, est composée d'une série de portraits photographiques grand for-

Their mode of appearance so closely resembles advertising strategies: popping up suddenly, after all, is a favourite tactic of ad people.

The city is the privileged site of the photographic invasion. Not only are cities smothered in photographs, but they are often in a "photographic condition," a state in which an individual may know a place very well without ever having visited it.³ And the city is constantly scanned and gridded by image takers. As far back as the nineteenth century, the pioneers of "street photography," working with barely adequate equipment, fixed a certain image of cities, a recognizable "face." Their heirs, from Walker Evans to Robert Walker, took photography itself as a motif for their urban pictures, casting a fascinated gaze on all the images that inhabit the city.

The city is thus always already photographic, in all senses of the term. Does adding a few photographic works, as artistic as they may be, to the spectacle of the city change something about urban life or the image of the city?

Art photography sometimes goes out into the city, is shown on its walls, is inscribed in what is called the public sphere. Two time frames for these urban photographic manifestations may be distinguished, ephemeral displays and permanent placements; defined by the aims linked to production of works, they eventually determine the different terms of reception. To speak of production is to signal the association of creator and developer (or initiator), since these two time frames, the transitory and the lasting, differ with regard to the production apparatus or intentionality that brings them to the public space: permanent works, integration with architecture, are part of a regulated, normalized system, while temporary manifestations allow much more freedom – and eventually more risk – in the modes of display.

Let's look at a few works to see how the terms of reception differ according to temporal aspects. *Translucide*, by Michel Lemieux, Victor Pilon, and Jean-François Cantin, on the façade of the Montreal Court House, and *Sans titre* by Nicolas Baier, at the Engineering, Computer Science, and Visual Arts Building of Concordia University, also in



Nicolas Baier, *Sans titre*, 2003, matériaux mixtes, superficie de 1829 m², programme d'intégration de l'art à l'architecture du Québec, Université Concordia, Montréal



Michel Lemieux, Victor Pilon, Jean-François Cantin, en collaboration avec Michel Leblanc du studio d'architecture N.O.M.A.D.E., *Translucide*, 2001, maquette du projet, programme d'intégration de l'art à l'architecture du Québec, Palais des Congrès, Montréal

mat qui étaient disséminées sur les murs de différents édifices du quartier Saint-Henri lors du Mois de la photo à Montréal en 2007. Ayoye de Ken Lum, bannière accrochée à un mur faisant face à l'église Saint-Roch de Québec, a été conçue pour l'événement *Habiter* du Centre VU en 2006. Ces deux dernières œuvres n'ont été visibles dans l'espace public que quelques semaines.

la norme des programmes d'intégration des arts à l'architecture suppose [...] des messages universalisants, aisément intelligibles, non polémiques.

Translucide et *Sans titre* peuvent être vues de l'intérieur comme de l'extérieur. Observées de l'intérieur, ce sont des œuvres changeantes et chatoyantes, animées par le mouvement du spectateur, offrant une perspective singulière sur la ville. De l'extérieur toutefois, et c'est assurément la manière habituelle de les appréhender car leur accessibilité est relativement réduite, elles ne peuvent être vues qu'à distance. Ces verrières photographiques ne se perçoivent alors que dans la généralité urbaine, dans une profusion visuelle qui comprend les autres bâtiments, les autres images, toutes les autres formes et couleurs. Dans ce contexte, le destinataire n'est qu'un générique, un promeneur, le passant lambda. D'ailleurs la norme des programmes d'intégration des arts à l'architecture suppose une forme de généralité, privilégiant des messages universalisants, aisément intelligibles, non polémiques. De ce point de vue distant et général, les œuvres participent au théâtre de la ville, aucune saisie intime n'est possible. Éventuellement ces murales photographiques, si remarquables soient-elles, sont si bien intégrées au spectacle urbain qu'on les oublie, qu'on ne les voit plus. De toute façon, une question se pose : dans la mesure où une œuvre permanente n'est pas sujette à controverse ou n'est pas considérée comme un obstacle physique, est-elle réellement visible? Car dans le spectacle de la ville, la sollicitation par les images est telle que si rien de choquant n'apparaît, le regard sera nécessairement distrait, c'est-à-dire attiré par autre chose ou tout simplement inattentif. Cette forme de perception, que Walter Benjamin décrit comme «réception dans la distraction»⁴, caractérise la vie citadine.

Montreal, are both presented as large glass walls definitively incorporated into their support, the building wall. *Access Denied*, by Thomas Kneubühler, was composed of a series of large-format photographic portraits displayed on the walls of different buildings in the St-Henri neighbourhood during Mois de la photo à Montréal in 2007. Ken Lum's *Ayoye*, a banner attached to a wall facing the St-Roch church in Quebec City, was designed for the event *Habiter* organized by Centre Vu in 2006. *Access Denied* and *Ayoye* were on display in the public space for only a few weeks.

Translucide and *Sans titre* can be seen from both the interior and the exterior. Observed from the interior, these changing, shimmering works, animated by the viewer's movement, offer a unique perspective on the city. From the exterior, however – and this is how they are usually seen, since access to the interior is relatively limited – they can be viewed only from a distance. They are thus seen in the general urban scene, as part of a visual profusion that includes other buildings, other images, and a panoply of shapes and colours. In this context, the intended viewer is a generic person, a stroller, an average passer-by. In fact, the standard for programs for integration of art with architecture presumes a form of generality, privileging universalizing, easily intelligible, non-controversial messages. From this distant, general point of view, the works participate in the theatre of the city, but no intimate access is possible. Eventually, these photographic murals, as remarkable as they may be, are so well integrated into the urban spectacle that we forget them, we no longer see them. And this raises a question: if a permanent artwork is not controversial or considered a physical obstacle, is it really visible? In the city as spectacle, so many images clamour for attention that if nothing shocking stands out, the gaze will necessarily be distracted – that is, attracted by something else or simply inattentive. This form of perception, which Benjamin describes as “distracted reception,”⁴ is typical of urban life.

Works on temporary display, provoking impromptu encounters and a certain sense of shock, would probably evade the distracted perception of city dwellers. They are usually addressed to two categories of viewers: people in the neighbourhood (those who should be surprised by sudden appearances) and art lovers who will patrol the area, map in hand, searching for a complete series. For the latter, the process is not so different from a visit to a gallery or museum; they survey streets rather than rooms or corridors, knowing in advance the path



Les œuvres à monstration temporaire, provoquant des rencontres impromptues et un certain saisissement, pourraient vraisemblablement déjouer la perception distraite des habitants de la ville. Les œuvres transitoires s'adressent habituellement à deux catégories de destinataires, les gens du quartier (ceux-là mêmes qui devraient être étonnés par des apparitions subites) et les amateurs d'art qui sillonneront les lieux, plan en main, à la recherche d'une série complète. Pour ces derniers, le parcours n'est pas si différent d'une visite de galerie ou de musée; on arpente des rues plutôt que des salles ou des couloirs, sachant à l'avance de quoi il retourne. *Access Denied* et *Ayoye* ont un rapport direct avec les lieux qu'elles occupent, rapport qui serait d'un autre ordre que celui que les œuvres intégrées entretiennent avec leur environnement. Car bien que des « représentants des usagers » fassent ordinairement partie des jurys du programme d'intégration des arts à l'architecture, on ne s'attend pas à ce que ses réalisations interpellent directement les habitants des alentours. Les messages universalisants privilégiés dans ce cas sont plutôt relatifs à la vocation des institutions où les œuvres se trouvent.

Les photographies qui forment la série *Access Denied* de Kneubühler présentent de manière frontale des gardiens de sécurité plus grands que nature et elles sont accrochées, aux dires de l'artiste⁵, dans des endroits où la sécurité des citoyens pourrait être menacée, dans un quartier généralement jugé défavorisé. Les habitants du quartier, dont on suppose qu'ils sont au fait des risques potentiels, peuvent donc être questionnés, ou bien outragés, par une pareille série d'images dont les motifs, les formats et l'emplacement peuvent sembler provocateurs. Il en va de même d'*Ayoye* de Ken Lum qui présente, juxtaposées, les paroles de la chanson éponyme d'Offenbach et la photographie d'une jeune femme d'origine asiatique qui semble chanter dans un micro. À l'évidence, l'œuvre parle d'altérité. Le parvis de l'église Saint-Roch est le lieu de rencontre de ceux que l'on qualifie de « population traditionnelle » du quartier, des gens chez qui les paroles de la chanson peuvent très certainement éveiller un écho, et aussi l'étonnement qu'elles soient acco-

Works on temporary display, provoking impromptu encounters and a certain sense of shock, would probably evade the distracted perception of city dwellers.

that they will take. *Access Denied* and *Ayoye* have a direct relationship with the spaces that they occupy – a relationship of a different kind than the one that integrated works have with their environment. Although “users’ representatives” are ordinarily members of panels for programs for integration of art with architecture, we don't expect these works to appeal directly to the inhabitants of the surroundings. The universalizing messages privileged are, instead, related to the vocation of the institutions in which the works are found.

The photographs that form Kneubühler's series *Access Denied* are frontal, larger-than-life pictures of security guards, and they are hung, according to the artist,⁵ in places where the safety of citizens might be threatened, in a neighbourhood generally considered disadvantaged. The inhabitants of the neighbourhood, who, one might presume, are at potential risk, may thus be discomfited, or even outraged, by such a series of images, whose subject, format, and placement might seem provocative. Similarly, Lum's *Ayoye* presents, juxtaposed, the words to the eponymous song by Offenbach and a photograph of a young woman of Asian origin who seems to be singing into a microphone. Obviously, the work speaks of alterity. The forecourt of the St-Roch Church is a meeting place for those whom one might call the neighbourhood's “traditional population,” people for whom the words to the song are very likely to evoke an echo, and who might be surprised that they are associated with an immigrant. But the “immigrant from within” who is the subject of the Offenbach song could be, rather than the young woman in the photograph, these “traditional” residents of the St-Roch neighbourhood, whom gentrification will sooner or later force to migrate. Thus, this work, too, may lead to reflection – or vexation.

lées à la figure d'une personne immigrante. Mais « l'immigré de l'intérieur » dont il est question dans la chanson d'Offenbach pourrait être, plutôt que cette jeune femme que l'on voit dans la photo, ce résidant « traditionnel » du quartier Saint-Roch que la gentrification obligera tôt ou tard à migrer. L'œuvre peut donc, encore là, provoquer la réflexion, ou la vexation.

Au-delà de cette volonté de s'adresser immédiatement aux résidents des lieux, de telles images portent en elles un piège. C'est celui, bien sûr, de leur trop grande ressemblance avec la réclame publicitaire. Les formats des photographies, et la juxtaposition du texte et de l'image dans le cas de Ayoye, font que le passant pourrait ne pas les distinguer des panneaux ou des bannières promotionnels qui tapissent la ville; d'autant que leur mode d'apparition est tout à fait proche des stratégies de la publicité : le surgissement, les apparitions subites ne sont-ils pas des procédés appréciés des publicitaires ? Le destinataire est alors confondu, ce qui pourrait donner une épaisseur supplémentaire à ces œuvres, dans la mesure où l'artiste en use de façon consentie. Mais cette proximité de l'art et de l'affichage commercial n'appelle-t-elle pas plutôt la réception distraite par laquelle elles seraient comparables aux œuvres intégrées ? Et, si toute œuvre permanente est sujette à ce type de réception, sans égard aux techniques employées, dans le cas des œuvres transitoires c'est précisément le médium photographique qui appelle cette perception. Ainsi, toute photographie inscrite ou apparaissant dans le domaine public semble être d'emblée et irrémédiablement liée au « visage photographique » de la ville contemporaine. Faut-il le regretter ? Pas vraiment, si l'on considère que ces images *cohabitent* avec les citadins et, qu'au-delà des aléas d'une certaine esthétique de la distraction et du rôle spectaculaire qu'aux yeux de certains l'art public devrait avoir, elles participent, tout simplement, à la vie urbaine.

Suzanne Paquet poursuit des recherches relatives à l'inscription de certains types d'art – art environnemental, art public et photographie plus particulièrement – dans les processus de production paysagers, urbanistiques, spatiaux. Elle a récemment publié *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage* (PUL, 2009). Elle enseigne au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal.

1 Siegfried Kracauer, « La photographie » (1927), *L'ornement de la masse*, Paris, La Découverte, 2008, p. 46. 2 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique » (1936), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 182. 3 Gus Blaisdell et Lewis Baltz, *Park City*, Albuquerque, Artspace Press, 1980, p. 229. 4 W. Benjamin, *op. cit.*, p. 217. 5 Isa Tousignant, « Access Denied », *Hour*, 6 septembre 2007. <http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?iIDArticle=12885>

Beyond the desire to address the immediate residents of the neighbourhood, such images risk falling into a trap – the one, of course, of too great a resemblance to advertising. The formats of the photographs, and the juxtaposition of text and image in the case of Ayoye, mean that passersby may not distinguish them from the advertising billboards and banners that paper the city, especially because their mode of appearance so closely resembles advertising strategies: popping up suddenly, after all, is a favourite tactic of ad people. The intended viewer is thus confused, which may give the work more depth if the artist uses it deliberately. But doesn't this proximity between art and commercial posting lead to a distracted reception comparable to that provoked by integrated works? While any permanent work may be subject to this type of reception, without regard to the techniques used, in the case of transitory works it is precisely the photographic medium that brings out this type of perception. Thus, all photographs inscribed or appearing in the public sphere seem to be primarily and irremediably linked to the “photographic face” of the contemporary city. Is this a problem? Not really, if one considers that these images *cohabit* with urban dwellers and, beyond the vagaries of a certain aesthetic of distraction and the spectacular role that some feel public art should have, they participate, quite simply, in urban life. *Translated by Käthe Roth*

Suzanne Paquet conducts research related to the inscription of certain types of art – environmental art, public art, and photography in particular – in the processes of landscape, urban, and spatial production. She recently published *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage* (PUL, 2009). She teaches in the Department of Art History at the Université de Montréal.

1 Siegfried Kracauer, “La photographie” (1927), in *L'ornement de la masse* (Paris: La découverte, 2008), p. 46 (our translation). 2 Walter Benjamin, “L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanique” (1936), in *Écrits français* (Paris: Gallimard, 1991), p. 182 (our translation). 3 Gus Blaisdell and Lewis Baltz, *Park City* (Albuquerque, Artspace Press, 1980), p. 229. 4 Benjamin, “L'oeuvre d'art,” p. 217. 5 Isa Tousignant, “Access Denied,” *Hour*, 6 September 2007. <http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?iIDArticle=12885>