

Donigan Cumming, *Kincora*, Cinémathèque québécoise, Montréal, du 18 février au 18 avril 2010

Mathieu Brouillard

Number 86, Fall 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63747ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

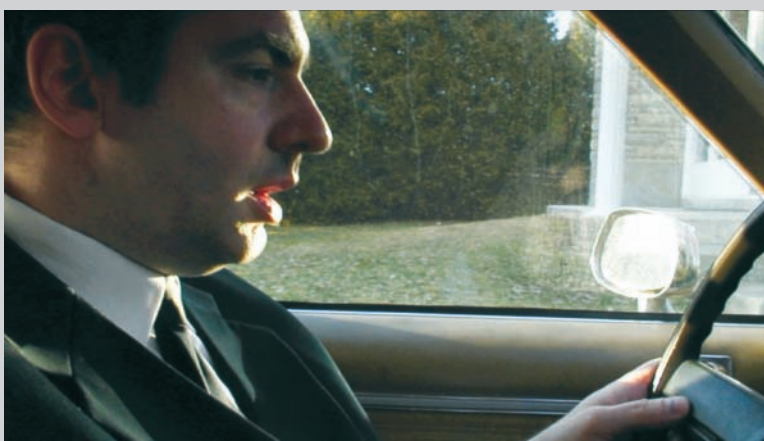
[Explore this journal](#)

Cite this review

Brouillard, M. (2010). Review of [Donigan Cumming, *Kincora*, Cinémathèque québécoise, Montréal, du 18 février au 18 avril 2010]. *Ciel variable*, (86), 89–90.

theatricality of an image such as *Identification* (which seems to deal with a father in a morgue identifying a dead loved one, but who knows?) induces a jarring sense of emotional unease. Theirs is a methodology of narrative disruption the shock imagery of which always stakes a potent claim upon us, even if we are not sure precisely what has transpired or will transpire. Clearly, however, there has been a palpable rip in the fabric of certainty, leaving room for the wayward to take root and a nascent sense of upset and anxiety to flower. The Sanchezes have a rare knack for bringing suggestive psychological content to bear on situations that are never clearly explained, but cinematographically razor-edged. Their work is also an activated zone for our own projection and working through of image.

Here we have Gubash, the poet of large and small failures; Tremblay, a theatrical Alice who falls down the rabbit hole of science and finds religion in ambiguity and the



Milutin Gubash, *Born Rich, Getting Poorer*, 2009, tirée de l'épisode/from the *Dead Car* episode, video, 20 min.

enigmatic; Carlos and Jason Sanchez gleaning from systemic rupture dark revelations about our shared humanity; Hoffmann's revolving history painting video

with its remarkable purvey on the social as a web of unfathomable relations; and Wang's resolute stoicism in the midst of surreal domestic tableaux. All of these

artists elude safe taxonomy; they all flirt with the edge. In fact, I would go further and say that all the works in the show are, at base, about living on the edge, in the moment of rupture, and inhabiting the liminal. These are all artists who have taken significant risks within their respective bodies of work, and, at least in this exhibition, those risks invariably pay off.

James D. Campbell is a writer on art and independent curator based in Montreal. The author of over 100 books and catalogues on contemporary art and artists, he contributes frequently to visual arts publication across Canada.

Donigan Cumming

Kincora

Cinémathèque québécoise, Montréal

Du 18 février au 18 avril 2010

C'est avec une application et une rigueur exemplaires que Donigan Cumming a su, depuis ses premières œuvres des années 1980 qui entendaient déconstruire le projet documentaire et dévoiler sa part de refoulé, jusqu'à ses angoissants collages des dernières années qui se tiennent sur le seuil mélancolique de la dissolution, corrompre les formes figées de la vérité et du sens, pour entreprendre ce qu'on pourrait qualifier de voyage au cœur de l'immonde. L'art radical de Cumming, qui possède cette faculté rare de redéfinir les contours propres à chaque étape de son développement, échappant par là à toute catégorisation facile, pourrait néanmoins se laisser répartir suivant trois grands moments, dont rendaient compte la petite exposition rétrospective que la Cinémathèque québécoise a consacrée au travail de l'artiste en montrant des extraits de ses divers corpus photographiques.

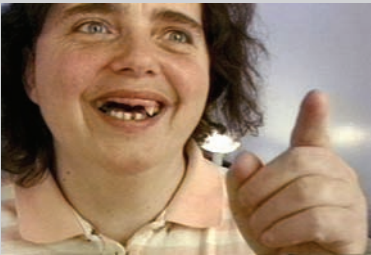
Dans un premier temps de son œuvre, dont est née l'épique série intitulée *La Réalité* et *le Dessin dans la Photo documentaire*, Cumming divulgue, et non sans une verve et un humour noir inouïs, ce que le programme photographique naturaliste-documentaire, en bon enfant des Lumières, avec son objectif de saisie transparente du réel, a éludé : le regard même dans sa dimension pulsionnelle. Ce regard qui fouille la chair du réel et la souille de ses tentacules visqueux, qui mortifie la substance vivante en la subordonnant à la contrainte du réseau signifiant et engen-

dre en son sein ce qu'on appelle la « réalité ». Ce regard primordial plein de voracité, que toute photographie fatalement redouble, Cumming, par un singulier et savant travail de mise en scène (en faisant prendre des poses légèrement décalées du niveau « normal » de la réalité à ses sujets, etc.), le rend manifeste, l'inscrit comme objet dans l'image et, surtout, matérialise l'obscène jouissance dont il se soutient.

Le regard cruel de Cumming délie le corps de la réalité pour le relier autrement, en déchire les membres pour les reconnecter en d'innies variations, à la manière d'une sorte de « simulateur de réalité » qui aurait déraillé de son programme et produirait passionnément des mondes au hasard, pour les redéfaire aussitôt. En résultent de déconcertants petits tableaux qu'on pourrait qualifier d'anti-réalistes (mais qui ne sont pas pour autant surréels), et dont les effets déréalisants et dé-psychologisants ne sont pas sans rappeler ces insolites visions décrites par Descartes lorsque, en proie au doute absolu, les passants à sa fenêtre lui apparaissaient comme « des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts¹ ». Ces photographies posent avec une intensité sans pareille la question même de l'humain, de la possibilité éthique : si rien n'est vrai ni réel, qui sont ces gens sur ces images? Où se trouve le noyau de leur être? Et de quoi peuvent-ils à ce point souffrir... ?



Donigan Cumming, *The Stage* (détail), 1990, installation, 250 épreuves argentiques, 22,7 x 15,2 cm ch.



Donigan Cumming, *Lying Quiet* (détail), 2004, épreuve jet d'encre, 16,7 x 4,6 cm (l'ensemble : 122 x 430 cm)

Dans un second moment de son œuvre, dont est notamment issue la série *Pretty Ribbons*, Cumming aborde une autre facette du problème de la saisie du réel en s'attardant cette fois non pas au regard en tant que tel, mais sur ce que celui-ci, inévitablement, doit laisser hors cadre, repousser dans les marges afin d'instaurer la réalité, et dont l'apparition fortuite dans le spectacle du monde correspond précisément à ce que l'âge classique appelait le

monstrueux. C'est ici tout l'intérêt de Cumming pour les formes de laideur et de déformations corporelles, pour les destins marqués par le déséquilibre, la déchéance et la mort, pour tous ces excès physiologiques et existentiels qui font en sorte que les cadres se défont. Mais ce qui, à mon sens, trouble et inquiète encore davantage dans ces images, c'est que les êtres abjects et agonisants, les rejetés du circuit symbolique qu'elles mettent en scène, semblent dans l'ontologie de Cumming, non pas coupés du réel, mais, bien au contraire, au plus près de celui-ci dans sa densité substantielle pénétrée de souffrance et de jouissance à l'état pur – une dimension de l'existence que nous rend le plus souvent inaccessible notre pâle condition subjective.

Puis, dans un dernier temps de son parcours, Cumming s'aventure plus avant dans l'espace du monstrueux en mettant en scène la décomposition généralisée du corps, celui de ses modèles comme celui

son œuvre, nous laissant aux prises avec l'enflure étouffante d'un réel qui ne se laisse plus résorber dans un quelconque récit pacifiant. L'imposante mosaïque intitulée *Lying Quiet*, caractéristique de cette approche et qu'incluait l'exposition à la Cinémathèque, nous confronte à un montage plus ou moins aléatoire² de fragments visuels extraits des archives vidéo de Cumming, en majorité de vils bouts de corps plaqués côte à côte comme autant d'ordures désormais privées de support symbolique, rejets putrides de l'œuvre qu'on aurait crevée tel un abcès. Tout se passe, ici, comme si l'image devenait tombeau, et les blocs visuels qui la composent autant de muettes reliques qui tiennent lieu de l'infigurable, nous ouvrent à cette dimension de l'immonde dont Bataille disait qu'elle relève paradoxalement du sacré.

Donigan Cumming, à l'instar de ces maîtres de la défiguration que sont Artaud, Beckett, Ensor, Nauman et d'autres encore, dissèque le corps mort de la représenta-

tion, le fait fermenter, en expose l'humus récalcitrant, libère les exhalaisons vives de la matière.

1 René Descartes, *Méditations métaphysiques* (1641), Paris, PUF, 1956, p. 42. 2 Des 143 heures qui composent ses archives vidéo, Cumming a extrait une image à intervalles de 17 minutes 7 secondes, pour retenir ensuite 149 images des 500 ainsi obtenues.

Né en 1976 à Montréal, **Matthieu Brouillard** est essentiellement photographe. Son travail a été présenté dans le cadre d'expositions et au sein de publications au Canada comme en Europe. En 2010, il sera chargé d'enseignement au département d'histoire de l'art de l'université de Zurich, Suisse.



Laurent Guérin, *Hinomaru*, 2008, digital print on Hahnemuhle paper, 76 x 114 cm, courtesy of Galerie Orange



Laurent Guérin, *Aomori 3*, 2008, digital print on Hahnemuhle paper, 58 x 86 cm, courtesy of Galerie Orange

Laurent Guérin

Samayou
Galerie Orange, Montreal
May 6 to May 30, 2010

Laurent Guérin, who began his career as a fashion photographer, cut his teeth on photography working as a studio assistant for Serge Clément and Olivo Barbieri. It soon became clear that Guérin had caught the bug. His drive and eye led him to become a contributing photographer for Agence Stock Photo, and he continues to build his repertoire as an itinerant photographer of the everyday and unusual. World Press Photo included his photographs of street children in India in a show held at the Maison de la Culture Frontenac in Montreal in 2004. These photographs – in which all the chaos and beauty of India, from street life to more contemplative imagery, are captured –

became the book *Hindi Pop*. Guérin is a member of the new generation of photographers, who have something of a video-stream, multisensory aesthetic, both in the spirit of their imagery and in their approach to working with street photography. That said, there is a certain kinship between these photographs of a new India as a window on the world and Henri Cartier-Bresson's sensual, colourful photographs of India, taken in 1948, which captured an inherently photogenic and history-laden country, whether the subjects were the homeless, beggars, the Untouchables, pedlars on bikes, the well-to-do, or temples.

When Montreal rocker Jean Leloup asked Guérin the quintessential question, "Why photography?" Guérin's reply was, "I tried to be a pilot, and then lots of other things. I've planted trees in the Yukon, sold Christmas trees in New York, and done bookkeeping in Saint-Eustache, but I've always come back to photography. It's the only thing that gets me out of my hotel;

without it I wouldn't even leave the hotel." Guérin travelled across India for four months by motorbike with a former army sniper, and in his photographs we see nonchalance and a serious, uninflated eye for the unframed moment.

For the latest show at Galerie Orange, the photographs, all black-and-white images printed on Hahnemuhle paper, most of them 30 by 45 inches (76 x 114 cm) in size, capture instants of Guérin's three-year sojourn in Japan. As evidenced in the sumptuous, light-textured works, Guérin spent his time voraciously drawing in the ephemeral and experiential ambience as he moved around from Hiroshima in the south to Aomori in the north, the islands of Okinawa, and Yoyogi Park near Shinjuku. Like the photographs in *Hindi Pop*, those in the Samayou show have been collected in a book, *Nippon*.

Guérin's aesthetic seems to have been inspired by the photographer Shomei Tomatsu, whose enigmatic works build

images out of the most flighty light and details into delicate metaphors for life. He seems to be transfixed by the surface of things, the appearance that masks deeper truths, just as Yukio Mishima's novel *Temple of the Golden Pavilion* (1956) described a Japanese society at once shy and cloaked and yet bold and brash, capable of seizing the moment. One photograph is of an old man in a straw hat standing on a bridge – a timeless image in a way, but equally an image of potential offering, for there are a handwritten text and a bowl in this man's hands, but we do not see his face. Here is the strength of the image, edited, selected, just as a writer might do with words.

Some of Guérin's images are as minimal and poetic – a stone bench with flower petals – as are the culture and situations that he enters into. Another one shows the mid-fuselage of a World War Two Kamikaze airplane. Now an artefact, its ageing painted and winged body has the imperial sun on its surface. *Day Mosaic* presents six-