

Beam me up, Scotty!
Les photographies téléportées de Google Street View
Beam me up, Scotty!
The Photographs Teleported from Google Street View

Sylvain Campeau

Number 101, Fall 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79814ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Campeau, S. (2015). Beam me up, Scotty! Les photographies téléportées de Google Street View / Beam me up, Scotty! The Photographs Teleported from Google Street View. *Ciel variable*, (101), 48–55.



Jon Rafman
Sycamore Drive, Willowgreen, Kilrush, Co. Clare, Ireland, 2010
 de la série / from the series *9-Eyes* (en cours / in progress)
 impression pigment archive / archival pigment print
 permission de / courtesy of galerie antoine ertaskiran, Montréal



Michael Wolf
 de la série / from the series *Eiffel Tower Street View*, 2010
 impression pigmentaire / pigment print

BEAM ME UP, SCOTTY!

Les photographies téléportées de Google Street View

SYLVAIN CAMPEAU

Il y a quelques années maintenant que les artistes ont découvert l'usage artistique et critique qu'ils pouvaient faire de Google Street View. Le cas le plus connu est sans doute celui de Jon Rafman, qui poursuit, inexorablement serais-je tenté de dire, son projet *9-eyes*¹ pour lequel il pille sans vergogne la banque d'images disponible sur Internet. Cette dernière rassemble les images prises au moyen des caméras directionnelles qu'on retrouve sur les voitures de Google Street View (GSV), qui parcourent les routes de divers pays en prenant des photos à intervalles réguliers. Mais Rafman n'est pas le seul à avoir su tirer parti de l'existence de ce dispositif. L'artiste française Caroline Delieutraz, l'Allemand Michael Wolf, les Américains Doug Rickard et Aaron Hobson, le Belge Mishka Henner sont au nombre de ceux et celles qui ont aussi trouvé intéressant d'exploiter les possibilités offertes par Google Street View.

Le mode opératoire de la photographie est bien connu. Il a été l'occasion de bien des explorations artistiques. L'acte de photographier est le résultat d'une coprésence de l'objet vu et de la photographie. Il est reproduction d'un étant du monde, il témoigne d'une saisie en temps réel. C'est évidemment ce premier aspect que vient perturber le fait de recourir au dispositif de délégation que permet Internet dans ce cas bien précis. Ce qui a été saisi était déjà médié, si bien qu'à cet égard il est clair que le Web est

The Photographs Teleported from Google Street View

It has been a few years now since artists discovered that they could put Google Street View to artistic and critical use. The best-known case is no doubt Jon Rafman, who is pursuing – inexorably, I might be tempted to say – his *9-eyes* project,¹ for which he shamelessly pillages the Internet image bank that contains pictures taken by directional cameras affixed to Google Street View (GSV) cars travelling the roads of various countries and taking photographs at regular intervals. But Rafman isn't the only one who has taken advantage of the existence of this apparatus. Caroline Delieutraz (from France), Michael Wolf (from Germany), Doug Rickard and Aaron Hobson (from the United States), and Mishka Henner (from Belgium) are among the artists who have taken an interest in exploiting the possibilities offered by GSV.

The operating mode of photography is well known. It has provided the fodder for many artistic explorations. The act of photographing is the result of a co-presence of the object seen and the



Doug Rickard
 #29.942566, New Orleans, LA (2007)
 de la série / from the series *A New American Picture*, 2009
 impression pigmentaire archive / archival pigment print
 permission de / courtesy of Yossi Milo Gallery, New York



Mishka Henner
 Cascine Risaia e Barraccone, Piedmont, Italy
 de la série / from the series *No Man's Land*, 2011
 impression pigmentaire archive / archival pigment print
 51 x 61 cm, permission de / courtesy of Bruce Silverstein Gallery, New York

le lieu d'une sorte d'extension prothétique de la photographie. Il la porte plus loin et il interroge, de ce fait, comment peut être aujourd'hui effectuée toute expérience du monde. Le Web amène littéralement la photographie à la rencontre de GSV. Mais peut-on dire qu'il ne reste plus grand-chose de celle-ci tant l'automatisation que permet l'ordinateur rend inutile tout réel appareil photographique? Certes, il reste bien un appareillage virtuel qui emprunte ses caractéristiques au médium, mais tout se passe un peu comme si l'appareil numérique qu'est l'ordinateur avait avalé la photographie tant il en est venu à se substituer, en s'en inspirant, au mécanisme de saisie. La photographie est devenue un acte virtuel, relayé et exécuté à travers le code binaire cybernétique. Mais, ce faisant, elle a conforté son caractère d'acte. À travers les prothèses qui amènent l'internaute-artiste à constituer son œuvre, la saisie, le découpage opèrent toujours. La prise de vue est désormais tout ce qui semble rester, tout ce qu'il y a encore de plus opérant de ce que la photographie a légué à la cybernétique.

C'est un peu comme si la photographie était devenue le fantôme dans la machine, vaguement spectrale et toujours agissante, mais en décalage, tel un processus oublié dont on aurait conservé la marche à suivre. Comme si c'était à la fois grâce à elle et sans elle qu'Internet et GSV se sont associés dans cette opération de documentation systématique autorégulée par leurs soins.

C'est à tout cela que s'alimente le travail artistique de Jon Rafman. C'est depuis sa position, recluse derrière l'écran, que grâce à l'ordinateur l'opération de saisie a déjà été effectuée et que l'image parvient jusqu'à nous. Images vaguement anonymes, créées par un opérateur immobile. À l'apparente banalité des images vient s'imposer la commodité (j'allais écrire, la paresse!) de l'opération puisque chacun d'entre nous aurait pu être cet artiste de la saisie. Cette position, nous la connaissons; cette image aurait pu apparaître sur notre écran. Nous sommes tous à une touche de pouvoir rejoindre Google Maps et Google Street View. Nous sommes tous,

photographer. As the reproduction of a state of being of the world, it testifies to a capture in real time. It is obviously this essential aspect that is disrupted by taking recourse to the apparatus of delegation that the Internet allows in this particular case. That which has been captured was already mediated, so much so that in this respect the Web is clearly a sort of prosthetic extension of photography – an extension that challenges how any experience of the world can be had today. The Web literally brings photography and GSV together. But can we say that there's not much left of photography, as the automation made possible by the computer renders any real camera pointless? Of course, there does remain a virtual machinery that borrows its characteristics from the medium, but everything happens a bit as if the digital camera that is the computer has swallowed up photography so completely that it has come to replace, by taking inspiration from, the capture mechanism. Photography has become a virtual act, relayed and executed through cybernetic binary code. But in doing this, it has reinforced its nature as act. Through the prostheses that the Web user–artist uses to compose his or her work, capture and découpage still work. The shot is now all that seems to remain, all that is still operative, in that which photography has bequeathed to cybernetics.

It's a bit as if photography has become the ghost in the machine, vaguely spectral and always active, but with a time lag, like a forgotten process for which the steps to follow have been preserved. It is as if, both due to it and without it, the Internet and GSV have become partners in the systematic, self-regulated systematic documentation that they perform.

All of this feeds into Rafman's work. It is from his position, cloistered at his screen, that the capture operation has already been performed by computer and the image comes to us – vaguely anonymous images, "created" by an immobile operator. Onto the apparent banality of the images is superimposed the convenience (I almost wrote, the laziness!) of the operation, as any of us could

potentiellement, cet opérateur, ce photographe à qui il n'a pas fallu grand-chose pour saisir cette image ; à qui il n'a même pas fallu être photographe. D'ailleurs, on l'a dit, la photographie a été avalée, l'ordre cybernétique s'est approprié une grande part de son modèle opératoire.

Mais c'est justement ce qui est fascinant dans cette entreprise. À la coprésence effective du photographe et de la scène qu'il croque, à ce contact effectif que permet de reproduire la photosensibilité de matières chimiques, 9-Eyes a préféré le survol lointain, la vision globale d'Internet, autorisée par son système infini de relais. À ce phénomène d'appropriation/disparition/survivance de la photographie complétée par l'ordinateur s'ajoute la téléportation infinie du regard que permettent Internet et GSV. Pour l'artiste, il ne reste plus qu'à y aller d'une vigie longue et patiente, d'une navigation appliquée pour surprendre la scène méritant d'être retenue et conservée, devenue, par cette sélection et cette mise sur papier, œuvre singulière. Car on ne peut regarder les images de Jon Rafman sans penser à ces opérations grâce auxquelles cette image l'est devenue. Comment elle est advenue alors qu'elle était déjà existante, présence latente dans le stock d'une navigation infinie et de captations répétées mais demeurées inertes.

Michael Wolf travaille de façon différente. Comme il est facile de le constater à leur rendu visuel, ses images sont photographiées à même l'écran de son ordinateur. Loin d'être des scènes aussi complètes que celles de Rafman, qui privilégie un plan plus large, celles de Wolf offrent des plans plus serrés, dans des vues légèrement surplombantes qui portent l'empreinte du dispositif ambulatoire de GSV. Elles montrent des passants, en plan moyen ou même en plan buste, dont l'identité est protégée par le brouillage du visage. Cette manière de faire lui a été inspirée par son déménagement de Hong Kong, où il s'était signalé par des photos de constructions architecturales prises dans cette ville en constant développement, à Paris où il ne pouvait espérer trouver semblables bouleversements urbanistiques. Il lui fallait une approche différente, qu'il a trouvée avec GSV.

Wolf ne se gêne pas pour retoucher ses images. Des gens se chevauchent parfois et occupent l'espace dans des proportions et

have been this artist of the capture. We know this position; this image might have appeared on our screen. We are all a keystroke away from accessing Google Maps and Google Street View. We are all, potentially, this operator, this photographer who didn't have to do much to capture this image – for which he didn't even have to be a photographer. In fact, as I've said, photography has been swallowed up, the cybernetic order has appropriated a large part of its operative model.

But this is exactly what is fascinating in this undertaking. To the actual co-presence of the photographer and the scene that he depicts, to the actual contact that the photosensitivity of chemical materials makes it possible to reproduce, 9-Eyes has preferred the distant overview, the global vision of the Internet, authorized and made possible by its system of infinite relays. To this phenomenon of appropriation/disappearance/survival of computer-assisted photography is added the infinite teleportation of the gaze enabled by the Internet and GSV. For the artist, all that is left is to undertake a long and patient surveillance, an applied navigation, in order to come upon the scene worth retaining and conserving – which becomes, through this selection and printing out on paper, a singular artwork. For one cannot look at Rafman's images without thinking of the operations through which this image has become that artwork, how this has occurred given that it already existed, a presence latent in the mass of infinite navigation and repeated, yet inert, captures.

Michael Wolf works differently. As is easily observed from their visual rendering, his images are photographed from the screen of his computer. Far from being scenes as complete as those by Rafman, who privileges a wider shot, Wolf offer tighter framings, in slightly high-angle views that bear the imprint of the GSV ambulatory mechanism. They show passers-by, in medium or half-length shots, whose identity is protected by facial blurring. This way of doing things was inspired by his move to Hong Kong, where he was known for his photographs of architectural structures taken in this city under constant construction. In Paris, where he could not hope to find similar urban-development upheavals, he needed a different approach, which he found with GSV.



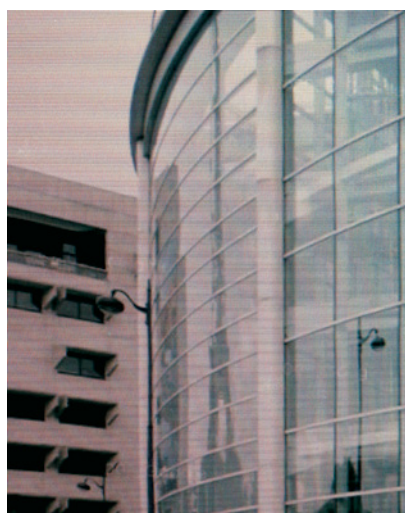
Jon Rafman
Strada Olanelor – Strada Steaua Rosie, Bucharest, România, 2010; 26 Hrebendova, Kosice, Slovakia, 2013
 de la série / from the series 9-Eyes (en cours / in progress), impressions pigmentaires archive / archival pigment prints
 permission de / courtesy of galerie antoine ertaskiran, Montréal

des relations d'échelles qui sont aux limites de la vraisemblance. Certains clichés évoquent l'image volée, prise en catimini depuis une position en surplomb occupée par un *sniper* d'images. Pour finir, ajoutons que les fameuses flèches de navigation virtuelle, les lignes blanches donnant les directions, les noms de rues, les localisateurs rouges en forme de gouttes inversées, parfois même le pointeur, apparaissent, proposant des itinéraires qui ne peuvent être suivis. C'est donc une sorte de *street photography* rehaussée qui est ici l'objet de l'investigation photographique, mâtinée de prises inspirées de l'esthétique de l'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson. Mais il en va comme si ces rues sont maintenant de peu d'intérêt. Le maître français cherchait la prise qui donnerait une vue sur une sorte d'événement inédit, provoqué par une rencontre

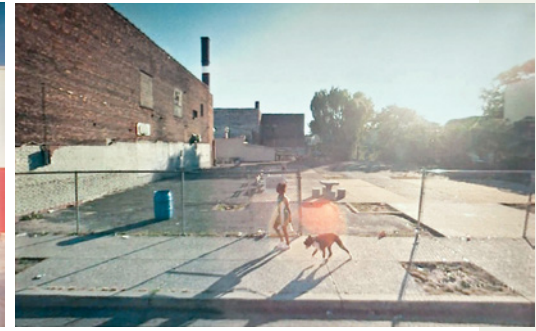
À la coprésence effective du photographe
et de la scène qu'il croque, à ce contact
effectif que permet de reproduire
la photosensibilité de matières chimiques,
9-Eyes a préféré le survol lointain,
la vision globale d'Internet, autorisée
par son système infini de relais.

fortuite dans le temps et l'espace. Mais, aujourd'hui, tout peut être vu et saisi et par tout le monde ; les êtres et les choses ont pris une sorte de patine produite par l'usage des regards portés sur eux. Rien n'est plus efficace, pour s'en convaincre, que de regarder les images de la série *Eiffel Tower*, où celle-ci apparaît en arrière-plan lointain, rendue invisible par la banalité de l'avant-plan.

Doug Rickard a choisi, quant à lui, de dépouiller ses images de tout indice pouvant en dévoiler la source d'emprunt. Son œil est plus affûté dans la série *A New American Picture* alors qu'il scrute étroitement les régions, villes et lieux davantage frappés par le chômage et la pauvreté. En cela, il reprend la mission d'éveil social de la photographie dont ses prédécesseurs se sont faits les défenseurs. La désagrégation des milieux de vie, tant urbains que ruraux, est au centre de son travail. Il s'inscrit de ce fait dans la lignée des Robert Frank, Walker Evans, William Eggleston et d'une photographie à caractère social. Lui aussi saisit les images depuis son écran d'ordinateur, mais il les retravaille et prend bien soin d'effacer tous les signes associés à Google Street View et Google Map. Du dispositif d'origine, il peut cependant rester quelques traces, visibles dans une certaine distorsion de l'image, redevable au grand angle, et dans une sorte de granulation floue, gommant le détail sous une couleur vive, rappelant en cela certains des tableaux d'Edward Hopper. Ce gommage de toute référence au processus natif de ces images a donné lieu à des préoccupations touchant à la légitimité des images. Il est évident que le photographe s'est approprié le résultat d'un travail de saisie mécanique. Comme pour les autres, mais peut-être de façon encore plus aiguë, son travail réside dans la sélection et le découpage. C'est à travers ces opérations qu'il en vient à créer œuvres et images. Là où le photographe classique coupait dans la chair du monde et du visible pour faire image, les artistes ici présentés sélectionnent plutôt dans une réserve brute d'images déjà constituées, mais gardées latentes. Leur nombre, décuplé par un processus de prises répétées,



Michael Wolf
de la série / from the series *Eiffel Tower Street View*, 2010
impressions pigmentaires / pigment prints



les garde dans une indistinction dont elles ne sont réveillées que par l'intrusion de ces artistes.

Il y a un autre pan à cette entreprise, comme se sont empressés de le noter certains critiques. On a en effet avancé que le désir d'un William Eggleston de *photographier démocratiquement* trouvait sa suite dans le projet de Rickard, qui en étend la portée grâce à l'omniscience sans discrimination apportée par les *appareils* de Google. J'imagine que c'est là une interprétation peu surprenante, quand on sait combien les innovations technologiques et les usages inédits qu'arrivent à en faire certains artistes peuvent donner lieu à un discours apologétique et euphorisant². Toutefois, l'accumulation d'images générées de façon automatique par un déplacement ambulatoire constant n'est pas une garantie probante de caractère scientifique.

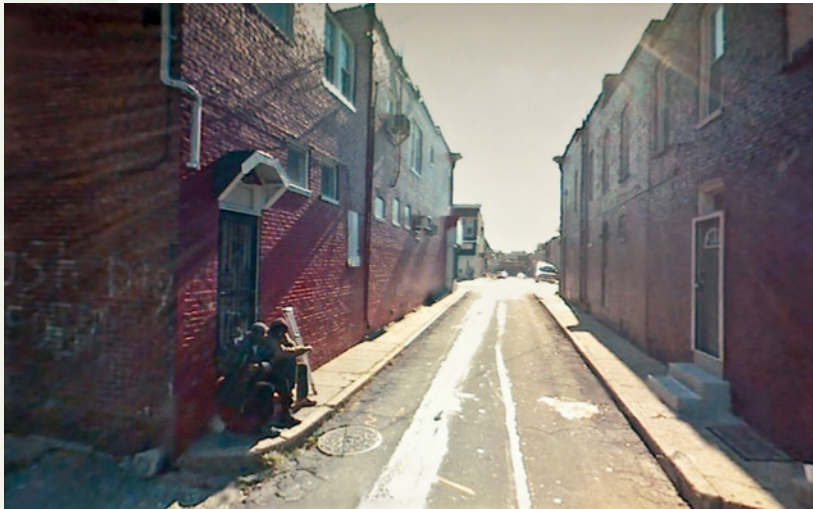
Le travail du Belge Mishka Henner a créé plus d'émoi. Il faut dire que l'artiste excelle à mettre le doigt sur des sujets épineux, se servant sans réserve d'autres sources de compilation d'images publiques. Il a ainsi utilisé les images en provenance de satellites mises en ligne par la NASA pour scruter des lieux secrets, tels que des bases militaires américaines ou des sites jugés sensibles par le gouvernement hollandais³. Cependant, le projet qui a fait le plus couler d'encre est sans conteste *No Man's Land*. Là, les images ont été extraites de forums en ligne pour le partage d'informations sur la localisation de travailleuses du sexe en Espagne et en Italie. On voit donc sur les images des femmes au visage brouillé, mais aux poses et à l'habillement suggestifs, attendre au carrefour de routes, rurales pour la plupart. Il a ajouté à cette série une séquence vidéo qui nous installe dans la position d'un client potentiel, nous permettant de faire le parcours, en séquences image

Wolf is not shy to retouch his images. People sometimes overlap and occupy the space in highly unlikely proportions and scale relations. Some shots resemble stolen images, taken clandestinely from a high perch occupied by an image sniper. Furthermore, the famous virtual navigation arrows, white lines giving directions, street names, red localizers shaped like upside-down teardrops, and sometimes even the pointer appear, suggesting itineraries that we cannot follow. It is thus a sort of enhanced street photography that is the object of photographic investigation here, blended with shots inspired by Henri Cartier-Bresson's aesthetic of the decisive moment. But it is as if these streets are now of little interest. The French master sought the shot that would give a glimpse of a sort of unexpected event, provoked by a fortuitous encounter in time and space. But today, everything can be seen and captured by everybody; living beings and things have taken on a sort of patina produced by the jaded eyes that gaze at them. All it takes to convince of this is to look at the images in the *Eiffel Tower* series, in which the structure appears in a distant background, made invisible by the banal foregrounds.

Doug Rickard has chosen to strip from his images all clues that could reveal the source of the borrowing. His eye is sharper in the series *A New American Picture*, in which he takes a close look at regions, cities, and sites struck by unemployment and poverty. In this, he takes up photography's mission of social activism championed by his predecessors. The disintegration of living environments, both urban and rural, is at the core of his work, as he follows in the footsteps of Robert Frank, Walker Evans, William Eggleston, and photography of a social nature. He, too, captures images from his computer screen, but he reworks them, carefully erasing all signs



Doug Rickard
 #82.948842, Detroit, MI (2009), 2010
 #41.779976, Chicago, IL (2007), 2010
 #40.700776, Jersey City, NJ (2007), 2011
 #119.113126, Wasco, CA (2007), 2011
 #27.144277, Okeechobee, FL (2008), 2011
 #26.877914, Pahokee, FL (2007), 2011
 #39.259736, Baltimore, MD (2008), 2011
 de la série / from the series *A New American Picture*
 impressions pigmentaires archive / archival pigment prints
 permission de / courtesy of Yossi Milo Gallery, New York



par image, avec signes *googliens* à l'avenant, jusqu'à certaines de ces prostituées. Les images ont d'abord été regroupées dans un livre que le photographe pouvait concevoir sur demande des clients. Peu d'exemplaires ont été vendus. Puis le projet est devenu viral et des images ont commencé à apparaître dans toutes sortes de sites, magazines et blogues sur la photographie. Par la suite, un groupe de travailleuses du sexe féministes a voulu que le livre soit banni. Elles accusaient l'artiste d'exploiter les femmes représentées et de les mettre en danger par cette diffusion publique. Elles ne furent pas en reste. Le monde de la photographie s'est aussi ému devant ce projet, qu'il jugeait immoral et peu éthique. Cette réaction trouvait sa source dans le fait de l'absence du photographe, arguant qu'un contact réel avec ses sujets aurait fait naître une empathie dont toutes ses images étaient démunies. Le livre connut alors un succès phénoménal. Puis, un second livre, avec de nouvelles images, fut édité et mis en nomination pour recevoir le Deutsche Börse Photography Prize. Les critiques se firent plus élogieuses... et le livre ne se vendit plus avec autant de succès.

Cette suite de réactions contradictoires est intéressante en soi. On s'indigne de voir un photographe exploiter une ressource à caractère outrancier mais non de l'existence de cette ressource. On condamne une pratique non sur la facture des images, mais sur la manière dont elles furent prises, sans que celle-ci puisse réellement transparaître dans le résultat final. C'est dire combien le médium utilisé comme intermédiaire a une portée qui change la donne. Jean-Paul Fourmentraux, dans son essai intitulé *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*⁴, indique combien et comment ce tiers média qu'est l'ordinateur est un participant

associated with Google Street View and Google Map. A few traces of the original mechanism remain, however – discernible in a certain distortion of the image, due to the wide angle, and a sort of blurry granularity that smooths out the detail under a bright colour, reminiscent of some of Edward Hopper's paintings. This smoothing out of all reference to the native process for these images has given rise to concerns about the legitimacy of the pictures. It is obvious that the photographer has appropriated the result of mechanical captures. Like the other artists, but perhaps even more pointedly, his work resides in selection and *découpage*, the operations through which he creates artworks and images. Whereas the classic photographer cut into the flesh of the world and the visible to make images, the artists presented here make a selection from a reserve of raw images already made but kept latent. Their number, multiplied by a process of repeated shots, keeps them in an undifferentiated state from which they are awakened only by the intrusion of these artists.

There is another layer to this undertaking, as certain critics have hastened to note. They have posited that William Eggleston's "democratic camera" has found its continuation in Rickard's project; Rickard extends its range through the indiscriminating omniscience wrought by Google apparatuses. I imagine that this is a slightly surprising interpretation, given that technological innovations and the unusual uses that certain artists make of them can give rise to an apologetic and exhilarating discourse.² In any case, the accumulation of images generated automatically by constant ambulatory movement is not a probative scientific guarantee.

It's a bit as if photography has become
 the ghost in the machine, vaguely spectral
 and always active, but with a time lag,
 like a forgotten process for which the steps
 to follow have been preserved.

The work of the Belgian artist Mishka Henner has created a greater stir. It must be said that Henner excels at putting his finger on thorny subjects, turning squarely to other sources of compilation of public images. For instance, he has used images made by satellites and put online by NASA to expose secret installations such as American military bases and sites deemed sensitive by the Dutch government.³ However, the project that has drawn the most ink is no doubt *No Man's Land*, in which images were extracted from online forums for sharing information on the location of sex workers in Spain and Italy. In the images we see women with their faces blurred, but in suggestive poses and clothes, waiting at crossroads



– most of them rural. Henner added to this series a video sequence that places us in the position of a potential customer, enabling us to travel in image-by-image sequences, with matching Google indicators, to some of the prostitutes. The images were first grouped in a book that the photographer could design upon request of clients. Few copies were sold. Then the project went viral and the images began to appear on all sorts of websites, in magazines, and on photography blogs. After that, a group of feminist sex workers wanted the book banned; they accused the artist of exploiting the women portrayed and putting them in danger with this public display. The photography world, not to be outdone, expressed its outrage about the project, which it deemed immoral and unethical. This reaction was based on the absence of the photographer; real contact with his subjects, it was argued, would have given rise to empathy that all of his images lacked. And so the book became a phenomenal success. Then, a second book, with new images, was published and nominated for the Deutsche Börse Photography Prize. The critics raved . . . and the book was nowhere near as successful.

This series of contradictory reactions is interesting in itself. We are indignant to see a photographer exploiting an outrageous resource but not at the existence of this resource. We condemn a practice not for the workmanship of the images, but for how they were taken, although this isn't really visible in the final result. This points out how much the medium used as intermediary has a scope that changes the game. Jean-Paul Fourmentraux, in his essay titled *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*,⁴ indicates how, and how much, this third medium – the computer – is an active participant in all art creation. In Pierre Morelli's opinion, given in a critical note on the subject of that essay, Fourmentraux adheres to the principle of communication advanced by Edmond Couchot,⁵ which



Mishka Henner
Carretera de Fortuna, Murcia, Spain; Carretera de Olot, Crespà, CT, Spain; Carretera de Gandía, Oliva, Valencia, Spain; SS98, Cerignola Foggia, Italy
 de la série / from the series *No Man's Land*, 2011
 impressions pigmentaires archive / archival pigment prints
 51 x 61 cm (ch. / ea.), permission de / courtesy of Bruce Silverstein Gallery, New York

actif à toute création artistique. Il adhère, selon Pierre Morelli dans une note critique au sujet de cet essai, au principe de la commutation mis de l'avant par Edmond Couchot⁵, à savoir que « les dispositifs technologiques en ligne offrent aux interlocuteurs les conditions d'une co-construction sémantique, ce qui constitue – aux yeux de l'auteur – une particularité [de] l'œuvre propre au Net art⁶ » et, possiblement, à toute forme de création artistique impliquant le numérique. Un tel propos illustre bien le travail accompli par le numérique sur les médiums autres – mais voisins – que sont la vidéo, la photographie et le son, entre autres. L'œuvre résultante est conditionnée par le numérique qui a avalé et avalisé les médiums autres. Le numérique trouve donc sa particularité et son modèle opératoire propre dans cette absorption des conditions de possibilités techniques et de la pragmatique opérationnelle des autres médiums. Le sens de son travail réside donc dans cette traduction, parfaitement illustrée par ces cas d'utilisation de GSV et dans cette transmission, clés en main, des opérations usuellement accomplies par le médium absorbé, effectuant, d'une certaine façon, une actualisation simplifiée de ces possibilités singulières. L'identité et le travail propres au numérique est dans cette passation et cette accessibilité au plus grand nombre. L'artiste joue de celles-ci pour réaliser son œuvre, devenue acte partagé. D'où cette confusion éthique qui s'ensuit et qui réside dans un phénomène d'émulation associative. Cette œuvre est le résultat d'un acte que j'aurais pu faire, que chacun de nous aurait pu faire et semble l'égal, en valeur éthique, au fait de recourir aux forums en ligne pour fins de clientélisme sexuel.

Cela se manifeste par la jubilation démocratique que suscite le travail de Doug Rickard et par l'indignation éthique que provoquent les œuvres de Mishka Henner; le numérique complète la dimension d'acte que revêt la photographie et propose virtuellement cette possibilité à tout utilisateur d'Internet, ainsi que le suggère pour sa part Jon Rafman. On ne peut donc aborder ces œuvres sans évoquer le mirage de cette possibilité que je puisse, moi, spectateur actif faisant apparaître l'image que je vois, soit l'avoir conçue, soit l'avoir ultimement parachevée dans un geste qui complète l'effort premier de l'artiste.

— —
Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues tant canadiennes qu'européennes (Ciel variable, ETC, Photovision, Inferno). Il est également l'auteur des essais *Chambre obscure : photographie et installation*, *Chantiers de l'image et Imago Lexis*. Sur Rober Racine, ainsi que de cinq recueils de poésie. En tant que commissaire, il a aussi à son actif une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger.

— —
¹ Jon Rafman, *The Nine Eyes of Google Street View*, projet en cours. En ligne : 9-eyes.com/ [consulté le 11 juin 2015]. ² Tempérons ces élans en rappelant qu'en avril 2015 la Commission européenne a accusé Google d'abus de position dominante dans la recherche en ligne pour avoir privilégié ses services au détriment de ceux de la concurrence. Voir : ici.radio-canada.ca/nouvelles/economie/2015/04/15/002google-union-europeenne-enquete-concurrence.shtml. ³ Les images de palais royaux, dépôts de carburant et baraques d'armée ont donc été censurées, et ce par une surimpression de blocs polygonaux aux multiples couleurs sur les lieux problématiques. Censure, ô combien artistique ! Et dont Mishka Henner a fait œuvre ! ⁴ Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS, 2005. ⁵ Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle* (Nîmes: J. Chambon, 1998). ⁶ Pierre Morelli, « Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création* », *Questions de communication* [En ligne], n° 14 (2008), mis en ligne le 21 mars 2012, consulté le 16 avril 2015. URL : questionsdecommunication.revues.org/1664.

is that “online technological mechanisms offer interlocutors the conditions of a semantic co-construction, which constitutes – in my view – a specific aspect of artworks proper to Net art”⁶ and, possibly, to all forms of artistic creation involving digital technology. Such a view exemplifies the influence of digital technology on other – but similar – media such as video, photography, and audio. The resulting artwork is conditioned by digital technology, which has swallowed up and supported the other media. The specificity and singular operative model of digital technology are thus found in its absorption of the conditions of technical possibilities and the operational pragmatism of the other media. The meaning of Henner's work resides in this translation, perfectly illustrated by the cases of use of GSV and the turnkey transmission of operations usually accomplished by the medium absorbed, effecting, in a way, a simplified updating of these unique possibilities. The identity and the work proper to digital technology are in this transfer and this accessibility to the greatest possible number. The artist plays with these to produce his work, which has become a shared act – whence the ensuing ethical confusion, residing in an associative emulation phenomenon. This artwork is the result of an act that I might have performed, that any of us might have performed, and it seems equal, in ethical value, to the use of online forums for the purpose of sexual clientelism.

This is manifested in the democratic jubilation aroused by Rickard's work and the ethical indignation provoked by Henner's works; the digital technology complements the dimension of the act assumed by photography and virtually offers this possibility to all Internet users, as Rafman suggests. We therefore cannot address these works without evoking the mirage of the possibility that I, the active spectator, can make the image that I see appear, either by having conceived it or by having ultimately achieved it in a gesture that complements the artist's original effort. *Translated by Käthe Roth*

— —
Sylvain Campeau has contributed to Canadian and European magazines (Ciel variable, ETC, Photovision, Inferno). He is also the author of the essays *Chambre obscure : photographie et installation*, *Chantiers de l'image*, and *Imago Lexis*. Sur Rober Racine, as well as five books of poetry. As a curator, he has organized some thirty exhibitions presented in Canada and abroad.

— —
¹ Jon Rafman, *The Nine Eyes of Google Street View*, project underway, accessed June 11, 2015, 9-eyes.com/. ² I will temper this impetus by recalling that in April 2015 the European Commission accused Google of abuse of its dominant position in online searching to have highlighted its services to the detriment of those of the competition. See ici.radio-canada.ca/nouvelles/economie/2015/04/15/002-google-union-europeenne-enquete-concurrence.shtml. ³ The images of royal palaces, fuel storage tanks, and army barracks were therefore censored by overprinting polygonal blocks in multiple colours over the problematic sites. Censorship, O how artistic! And of which Henner made art! ⁴ Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création* (Paris: CNRS, 2005). ⁵ Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle* (Nîmes: J. Chambon, 1998). ⁶ Pierre Morelli, “Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*,” *Questions de communication* no. 14 (2008), put online March 21, 2012, accessed April 16, 2015, questionsdecommunication.revues.org/1664 (our translation).