

**Mois de la photo à Montréal 2015**  
**Qu'est devenue la photographie à l'ère des technologies  
mobiles et des réseaux sociaux ?**  
**Mois de la photo à Montréal 2015**  
**What Has Become of Photography in the Era of Mobile  
Technologies and Social Networks?**

Élène Tremblay

Numéro 102, hiver 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80260ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, É. (2016). Mois de la photo à Montréal 2015 : qu'est devenue la photographie à l'ère des technologies mobiles et des réseaux sociaux ? / Mois de la photo à Montréal 2015: What Has Become of Photography in the Era of Mobile Technologies and Social Networks? *Ciel variable*, (102), 56–64.

MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL 2015

## Qu'est devenue la photographie à l'ère des technologies mobiles et des réseaux sociaux?

ÉLÈNE TREMBLAY

La proposition du commissaire Joan Fontcuberta de réunir des artistes explorant la condition post-photographique pour cette édition du Mois de la Photo à Montréal est d'autant plus pertinente que, depuis la publication du livre *The Reconfigured Eye* par William J. Mitchell en 1992<sup>1</sup>, nous sommes entrés de plain-pied dans une ère où, comme ce dernier l'avait souligné, non seulement le numérique a remis en question le statut de document de l'image photographique et la croyance en sa véracité, mais où il a également modifié ses modes de production et de réception. La production effrénée d'images amateurs produites sur cellulaire, leur partage immédiat dans Internet et les pratiques de la recherche d'images et du copier-coller ont des impacts qui sont encore aujourd'hui à investiguer. Cet état de fait correspond, comme le fait remarquer Fontcuberta, à une deuxième rupture ou révolution numérique, provoquée par l'apparition des réseaux sociaux et des technologies mobiles.

À l'ère du post-photographique, on consomme les images non plus sur papier, mais sur divers types d'écrans. L'image est électronique, lumineuse, vite remplacée par une autre dans un tourbillon d'images. Elles nous parviennent organisées non plus seulement selon l'auteur ou le thème, mais également selon nos habitudes de navigation, qui sont recueillies par les algorithmes des moteurs de recherche. Non seulement les photographies amateurs prolifèrent-elles, mais on assiste également à la création de nouveaux genres et pratiques ainsi qu'à la re-popularisation de genres anciens : l'autoportrait devenu *selfie* avec ses « *duckfaces* » répétés, le diaporama, le tourisme à distance au moyen de Google Street View et de Google Earth, la photographie de son plat au restaurant, la page nécrologique dans Facebook, etc.

Fontcuberta avance avec justesse que cette prolifération des images, leur production, publication et appropriation par tout un chacun, remet en question les notions d'œuvre d'art et d'auteur tout comme l'autorité des « experts de l'image », critiques, commissaires et professeurs, tandis que les internautes créent leurs propres regroupements d'images dans Flickr, Instagram, Pinterest, Google, Facebook et YouTube. La proposition du commissaire explore toutes ces questions et nous renvoie, par effet de miroir, au monde des images que nous créons et consommons aujourd'hui. Les pratiques qu'il a réunies se distinguent pour la plupart par un travail de documentation et de collection d'images existant dans Internet qui rend compte, problématise et interroge ces nouveaux usages et formes de présentation de la photographie aujourd'hui.

## What Has Become of Photography in the Era of Mobile Technologies and Social Networks?

Curator Joan Fontcuberta's idea of bringing together artists who explore the post-photographic condition for this edition of Le Mois de la Photo à Montréal is especially pertinent in light of William J. Mitchell's *The Reconfigured Eye*, published in 1992.<sup>1</sup> We have clearly entered an era in which, as Mitchell underlined, digital technology not only has challenged both the status of the photographic image as document and the belief in its veracity, but has also modified its modes of production and reception. The proliferation of images made by amateurs on cell phones and immediately shared on the Internet, image search capabilities, and copying and pasting have had impacts that have yet to be investigated. This state of affairs corresponds, as Fontcuberta notes, to a second rupture or digital revolution, provoked by the appearance of social networks and mobile technologies.

In the post-photographic era, we consume images no longer on paper, but on various types of screens. The image is electronic, luminous, quickly replaced by another in a whirlpool of images. They come to us organized no longer only by artist or theme, but also by our navigation habits, displayed by search-engine algorithms. Not only are amateur photographs proliferating, but new genres and practices are being created and old genres are reinvented: the self-portrait has become the selfie, with its repeated "duck faces"; the slide show, remote-control tourism via Google Street View and Google Earth; photographs of what one eats in restaurants; obituary pages on Facebook, and much more.



**Joachim Schmid**  
*Other People's Photographs*, 2008-2011  
vue d'exposition / exhibition view  
livres avec couverture rigide et jaquette,  
impression à la demande, couleur /  
hardcover books with dust jackets,  
print on demand, colour  
édition illimitée, numérotée et signée /  
open edition, numbered and signed

Déjà, avec le postmodernisme, on avait observé une rupture avec l'originalité de l'œuvre, la notion d'auteur et l'intériorité du modernisme. L'appropriation, le pastiche, l'emprunt et la parodie figuraient parmi les stratégies principales adoptées par les artistes face à la marchandisation des images et des objets d'art. L'artiste postmoderne était non plus un producteur d'images originales, mais un commentateur critique d'images empruntées. L'artiste d'aujourd'hui, comme le public, est un navigateur dans une mer d'images mises en ligne. Internet devient son moyen d'accès au monde, et ses outils de recherche façonnent et orientent cet accès. Devant la très grande « appropriabilité<sup>2</sup> » des contenus Web, l'emprunt fait maintenant partie des gestes les plus facilement exécutés par l'internaute.

Les pratiques qu'il [le commissaire] a réunies se distinguent pour la plupart par un travail de documentation et de collection d'images existant dans Internet qui rend compte, problématise et interroge ces nouveaux usages et formes de présentation de la photographie aujourd'hui.

Si plusieurs artistes de la biennale choisissent de reproduire dans une posture mimétique cette surabondance des images et leur circulation rapide en proposant une vision dystopique de cet état de fait, d'autres s'intéressent davantage à emprunter les manières de recevoir et d'organiser les images mises en place par les moteurs de recherche d'Internet, tout en se souciant de leur préservation et de l'accès à leur contenu. Ces dernières propositions sont, selon nous, les plus stimulantes. On pense ici au travail de Joachim Schmid, d'Erik Kessels, d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin, de Roy Arden, de Sean Snyder et de Paul Wong ; ainsi que, pour leurs qualités ethnographiques, aux projets du collectif After FacebOOK et de Laia Abril.

Les premiers, travaillant par mimétisme, semblent tous faire le même constat : il y a un foisonnement, une surabondance des images. Si ce constat de surabondance est juste, il demeure par contre plutôt mince lorsque les artistes choisissent de s'y limiter. Ces images présentées en masse incommensurable, et parfois opaque, nous laissent à leur seuil, sans porte d'entrée vraiment significative. Ainsi, les centaines de vidéos assemblées par Christopher Baker sous la forme d'une grande multi-projection murale montrant des personnes qui s'adressent à leur webcam dans *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008) ne nous donnent pas accès au contenu de ces témoignages, la bande-son demeurant très avare à cet égard. Au même titre, l'assemblage par Hans Eijkelboom d'images de centaines de passants en fonction de similarités vestimentaires paraît léger, de même que les grilles d'images provenant d'Internet et organisées par similarités de Dina Kelberman, qui imitent, sans plus, le défilement du résultat d'une recherche d'images par un moteur de recherche.

Le deuxième groupe d'artistes ne se borne pas à effectuer un simple travail mimétique, il réfléchit à l'organisation et à la nature

Fontcuberta rightly posits that this proliferation of images – their production, publication, and appropriation by one and all – throws into question the notions of artwork and artist, as well as the authority of “image experts,” critics, curators, and professors, as Web users create their own groupings of images in Flickr, Instagram, Pinterest, Google, Facebook, and YouTube. His proposition explores all of these questions and refers us, through a mirror effect, to the world of images that we create and consume today. Most of the practices that he has brought together involve documentation on and collection of images existing on the Internet that take account of, problematize, and challenge these new uses and forms of presentation of photography.

Postmodernism had already opened a breach with the originality of the artwork, the notion of the author, and the interiority of modernism. Appropriation, pastiche, and parody were among the main strategies adopted by artists in the face of marketization of images and art objects. The postmodern artist no longer produced original images, but borrowed images upon which to perform critical commentary. Today, artists, like the public, are navigators in a sea of online images. The Internet becomes their means of access to the world, and their search tools shape and orient this access. Given the high “appropriability”<sup>2</sup> of Web content, borrowing is now one of the most easily executed gestures that Web surfers can perform.

Although many of the artists in the biennale choose to mimetically reproduce this overabundance and rapid circulation of images by proposing a dystopian vision of the situation, others are more interested in following how images displayed by Internet search engines are received and organized, while expressing a concern with preservation of these images and access to their content. I find the latter propositions more stimulating. I'm thinking of the works by Joachim Schmid, Erik Kessels, Adam Broomberg and Oliver Chanarin, Roy Arden, Sean Snyder, and Paul Wong, as well as, for their ethnographic qualities, the projects by the collective After FacebOOK and Laia Abril.

All of those in the first group seem to make the same observation: there is a profusion, an overabundance, of images. Although this observation is just, it is a rather slim premise taken on its own. Artists choosing to limit themselves to it present images in uncountable, and sometimes opaque, masses that leave us at their threshold, without a truly significant way in. For instance, the hundreds of videos assembled by Christopher Baker in the form of a large multi-projection mural showing people addressing their webcams in *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008) do not give us access to these testimonials, as the sound track is miserly in this regard. Similarly, the assemblage by Hans Eijkelboom of images of hundreds of passers-by as a function of the similarity of what they are wearing seems insubstantial, as do the grids of images from the Internet and organized by similarities by Dina Kelberman, who imitates, without comment, the scrolling of results of image searches via a search engine.

The second group of artists do not limit themselves to performing simple mimetic work but reflect on the organization and nature of images on the Internet by using displacement strategies – transfers to other forms and media. For Schmid, this entails a return to printed books; for Kessels, to postcards; and for Broomberg and Chanarin, to paper, in the form of Bible pages on which they underline the text. Arden created a slide show accompanied by





**Erik Kessels**  
*All Yours*, 2015  
 vue d'exposition / exhibition view,  
 cartes postales extraites de  
 précédentes publications de l'artiste  
 faites d'images trouvées / postcards  
 from previous publications by  
 the artist made of found images



**Paul Wong**  
*Solstice*, 2014  
 arrêt sur image, installation vidéo /  
 still of video installation,  
 24 min 18 s  
 couleur / colour, stéréo / stereo



**Dominique Blain**  
*Émergence*, 2015  
 installation vidéo, en boucle,  
 avec son / video installation, loop, sound,  
 4 min 30 s, 2 écrans (projection avant) /  
 2 screens (frontal projection),  
 244 x 270 cm, et / and 1 écran  
 (projection arrière) / 1 screen  
 (rear projection), 244 x 325 cm,  
 avec la permission de la / courtesy  
 of galerie antoine ertaskiran, Montréal

des images proposées par Internet à l'aide de stratégies de déplacement, de transfert vers d'autres formes et d'autres médiums. Chez Schmid, cela se fera par un retour vers les livres imprimés, chez Kessels, vers la carte postale et, chez Broomberg et Chanarin, vers le papier des pages de la Bible soulignées. Chez Roy Arden, ce sera par la création d'un diaporama accompagné de musique et, chez Wong, par celle d'animations graphiques rythmées. Chez Snyder, enfin, cela passera par un transfert vers des médiums multiples et, chez After FacebOOK, par l'installation.

Leur travail permet de reconnecter les fragments disséminés du monde dans la complexité et le foisonnement actuels tout en favorisant l'examen de leur contenu. Ainsi, l'organisation des images les plus triviales lors d'une recherche par mots-clés dans Internet se retrouve transférée de façon fort intéressante dans les quatre-vingt-seize petits livres de Joachim Schmid. Tel un collectionneur boulimique, un anthropologue visuel ironique, il recueille ses images sur des sites de partage de photos tels que Flickr, les ordonne et les redonne au public. Chaque livre de la collection *Other People's Photographs* porte un titre décrivant les images qu'il contient : *Black Bulls*, *Trophies*, *Airline Meals*, *Encounters*, *Food*, *Sunset*, etc. – on devine ici un clin d'œil au célèbre livre *Twentysix Gasoline Stations* (1963) d'Edward Ruscha. Ces thèmes révèlent les habitudes des photographes amateurs d'aujourd'hui et les sujets qu'ils prisent. Répartis par ordre alphabétique sur de longues tables, ces petits livres se présentent aux visiteurs comme une invitation à les consulter et à découvrir ce qui se cache sous leur jaquette grise uniforme. Le livre, aujourd'hui menacé par les tablettes et les liseuses, reprend ici toute sa valeur dans le plaisir évident que prennent les visiteurs à les feuilleter.

Avec *All Yours*, Erik Kessels effectue un travail similaire de collection et d'organisation d'images trouvées. Dans cette installation, des dizaines de présentoirs à cartes postales occupent toute une salle et lui confèrent l'apparence d'un magasin. Chaque présentoir réunit des images autour d'un même thème qui ont été glanées à gauche et à droite, dans des marchés aux puces : des femmes en maillot à la plage, des chiens dalmatiens, des coiffures, des cheveux, etc. Très ludiques et gratifiants pour le visiteur, les projets de Kessels et de Schmid cohabitent de façon complémentaire.

L'assemblage par thèmes d'images hétéroclites se décline, dans *The World as Will and Representation – Archive 2007* (2007) de Roy Arden, sous la forme d'un diaporama numérique sur petit écran qui se déroule au rythme régulier d'une musique d'ascenseur ponctuée par de brefs passages criards et répétitifs. Cette musique et la trivialité des images donnent un ton ironique à l'œuvre. Le rythme de défilement permet de distinguer chacune des 28 144 images édifiantes qui la constituent. On retrouve les racines d'un tel projet dans le diaporama à l'ancienne, qui est revisité par Janet Cardiff et George Bures Miller dans *Road Trip*, également présenté par Le Mois de la Photo.

Quoique rapide, le rythme saccadé des multiples gifs animés réalisés par Paul Wong – ces petites animations qui tournent en boucle sur les sites Web – permet néanmoins la lecture de leur contenu varié : autoportraits, architectures, vues urbaines, couleurs, lignes, écrans. Il s'agit ici d'un travail d'appropriation créatif de la forme, propre au Web, du gif animé pour la réalisation d'œuvres originales qui documentent les parcours physiques de l'artiste dans la ville et ses parcours virtuels dans Internet. Leur assemblage

music, and Wong created rhythmic graphic animations. Finally, Snyder transferred images to multiple media; After FacebOOK, into an installation.

The works by these artists make it possible to reconnect the fragments disseminated in the current world of complexity and profusion by encouraging analysis of their content. For instance, Schmid organizes the most trivial images gathered from a search by keywords on the Internet and transfers them in a very interesting fashion into ninety-six small books. As a bulimic collector, an ironic visual anthropologist, he gathers his images on photo-sharing sites such as Flickr, puts them in order, and returns them to the public. Each book in the *Other People's Photographs* collection bears a title describing the images that it contains – *Black Bulls*, *Trophies*, *Airline Meals*, *Encounters*, *Food*, *Sunset*, and so on; we can sense here a nod

New genres and practices are being created and old genres are reinvented: the self-portrait has become the selfie, with its repeated “duck faces”; the slide show, remote-control tourism via Google Street View and Google Earth; photographs of what one eats in restaurants; obituary pages on Facebook, and much more.

to Edward Ruscha's famous book *Twentysix Gasoline Stations* (1963). These themes reveal the habits and preferred subjects of today's amateur photographers. Visitors are invited to consult these small books, arranged in alphabetical order on long tables, and discover what is hidden within their uniform grey covers. Books, today threatened by tablets and e-readers, regain their value here in the obvious pleasure that visitors take in leafing through them.

Kessels similarly collects and organizes found images. In the installation *All Yours*, dozens of postcard display racks occupy an entire gallery, making the space look like a store. Each display rack brings together images gleaned here and there, in flea markets, around a single theme: women in bathing suits at the beach, Dalmatian dogs, deer, and so on. Playful and rewarding for visitors, Kessels's and Schmid's projects complement each other.

In Arden's *The World as Will and Representation – Archive 2007* (2007), the assemblage of heterogeneous images into themes takes the form of a digital slide show on a small screen; the slides scroll by to the regular beat of elevator music punctuated by brief piercing, repetitive passages. This music and the triviality of the images give an ironic tone to the artwork. The rate at which the slides display allows us to distinguish each of the 28,144 edifying images. The roots of such a project lie in the old-style slide show, which is revisited by Janet Cardiff and George Bures Miller in *Road Trip*, also presented in Le Mois de la Photo.

**Adam Broomberg et / and Oliver Chanarin**  
*Divine Violence*, 2013, *Chronicles*  
impression numérique sur papier Hahnemühle,  
épingles de laiton / digital print on Hahnemühle  
paper, brass pins  
163 × 108 cm





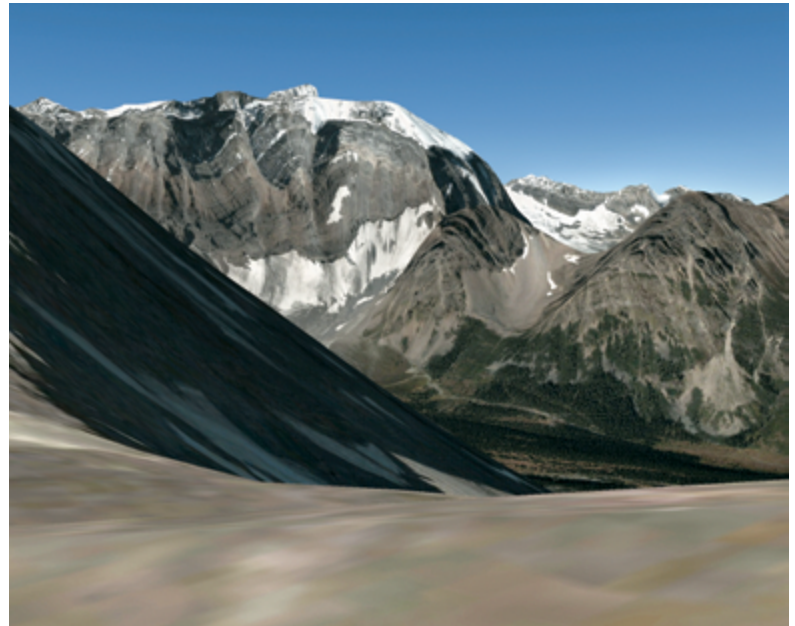




**After FaceBook**  
*AFTER FACEBOOK: IN LOVING MEMORY* <3, 2015  
 (détail / detail)  
 capture d'écran, image numérique /  
 screen capture, digital image



**Laia Abril**  
*Thinspiration 1*  
 de la série / from the series  
*Thinspiration*, 2011-2013  
 vinyle autocollant / self-adhesive vinyl  
 75 x 50 cm



**Andreas Rutkauskas**  
*N 51° 20' 26" W 116° 13' 17"*, 2015;  
 (Imagery Date: 09/14/2002)  
 de la série / from the series  
*Virtually There*, 2010-  
 épreuve à développement  
 chromogène / chromogenic print



en grappes, avec de courtes vidéos, produit un ensemble très chargé visuellement qui vient exciter le regard comme peut le faire le Web.

Broomberg et Chanarin effectuent pour leur part un travail allégorique où les photographies trouvées dialoguent avec des mots soulignés à la main dans la Bible – soulignement qui n'est pas sans rappeler celui des hyperliens –, un peu comme Bertolt Brecht l'avait fait dans sa version annotée. La violence du texte biblique associée à celles des hommes et de leurs institutions, représentée dans les photographies de catastrophes, de blessés de guerre, de pornographie et de pratiques d'humiliation, produit un vaste portrait des rapports de pouvoir d'hier à aujourd'hui. Alors que les catastrophes sont omniprésentes dans les médias et souvent récupérées par les discours religieux, les thèmes trouvés dans la Bible tels que ceux du péché, du désir et des grandes calamités infligées par Dieu à titre de punition collective sont actualisés dans leur mise en relation avec les images.

Cette posture critique et politique, traquant les dérives et glissements idéologiques, se développe de façon encore plus fouillée dans le travail d'analyse des médias, de leurs discours et des forces économiques qui les influencent effectué par Sean Snyder. Son œuvre *Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars* débusque la présence des marques et produits de consommation dans des contextes de guerres et de conflits récents et remet en question le rôle des photojournalistes, tandis que *Aleatoric Collision (Sony Hacking Scandal)* souligne le placement de produits effectué par Sony dans le film *The Interview* ainsi que les discours de paranoïa qui l'ont accompagné.

Dans un même registre, en reprenant des images des grandes manifestations et soulèvements populaires des dernières années, Dominique Blain fait émerger, des masses en mouvement et de l'anonymat de la foule, les visages d'individus animés par la colère et la passion.

C'est à partir d'Internet que le collectif After Faceb00k réalise un travail ethnographique avec son projet *À la douce mémoire* <3 en documentant une nouvelle coutume mortuaire à l'ère des réseaux sociaux, celle des pages Facebook commémoratives réalisées à la mémoire de personnes disparues – ou même d'animaux de compagnie. Au moyen de la capture d'écran, ils saisissent des pages où se retrouvent des images de cercueils, de fleurs, de tombes, de ballons et même parfois de cadavres – ce qui ravive la pratique de la photographie post-mortem du tournant du XX<sup>e</sup> siècle. L'espace numérique de conservation de ces pages est présenté comme un cimetière numérique, les serveurs devenant des stèles funéraires où sont enfouies des milliers d'images diffusées sur des écrans placés au plafond. Dans sa série *Thinspiration*, Laia Abril effectue quant à elle une incursion ethnographique dans le monde des anorexiques en recueillant leurs autoportraits décharnés publiés dans Internet.

Du côté du peu d'artistes de la biennale qui produisent encore des images originales – et cela est symptomatique de la condition post-photographique – deux d'entre eux, Andreas Rutkauskas et Leandro Berra, travaillent la comparaison entre des photographies de leur cru et des images produites soit par des logiciels ou encore par satellite. L'œuvre de Rutkauskas demande s'il est encore nécessaire de sortir de chez soi pour découvrir le monde quand Google Earth nous permet de visiter des lieux éloignés – une question qui

Although rapid, the jerky pace of the animated GIFs – the short animations that loop on Web sites – produced by Wong nevertheless allow for a reading of their varied content: self-portraits, architectures, urban views, colours, lines, screens. This is a creative appropriation of the form, peculiar to the Web, of the animated GIF to make original works that document the artist's physical paths through the city and his virtual paths on the Internet. Their assembly in clusters, with short videos, produces a visually highly loaded ensemble that excites the gaze just as the Web may do.

Broomberg and Chanarin have created an allegorical work in which found photographs dialogue with words underlined by hand in the Bible – underlining that is reminiscent of hyperlinks – somewhat similar to what Bertolt Brecht did in his annotated version. The violence of the biblical text associated with the violence of humans and their institutions – represented in photographs of catastrophes, war wounded, pornography, and humiliation practices – produces a wide-ranging portrait of power relations, past and present. Whereas catastrophes are constantly covered in the media and often seized upon in religious discourses, biblical themes such as sin, desire, and great calamities inflicted by God as collective punishment are brought into focus when placed in relation to images.

The critical and political position of hunting down ideological deviations and slippages is developed meticulously in Snyder's analysis of the media, their discourses, and the economic forces that influence them. In his work *Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars* he flushes out brands and consumer products in the context of recent wars and conflicts and challenges the role of photojournalists, and in *Aleatoric Collision (Sony Hacking Scandal)* he points out Sony's product placements in the film *The Interview* as well as the discourses of paranoïa that accompanied them. In a similar register, Blain uses images of large demonstrations and popular uprisings in recent years to highlight, from mass movements and the anonymity of the crowd, the faces of individuals moved by anger and passion.

The collective After Faceb00k takes an ethnographic look at the Internet with its project *À la douce mémoire* <3, in which it documents a new memorial custom in the era of social networks: commemorative Facebook pages for deceased people – and pets. Through screen captures, the collective grabs pages featuring images of coffins, flowers, graves, balloons, and sometimes even cadavers, thus reviving the early-twentieth-century practice of post-mortem photography. The digital space for conservation of these pages is presented as a digital cemetery, with the servers becoming funerary steles in which are buried thousands of images disseminated on screens placed on the ceiling. In her series *Thinspiration*, Laia Abril also conducts ethnographic research – in her case, into the world of anorexics, by collecting the self-portraits of deliberately emaciated people published on the Internet.

Among the few artists in the biennale who still produce original images – this low number being symptomatic of the post-photographic condition – two of them, Andreas Rutkauskas and Leandro Berra, study the comparison between photographs that they have made and images produced by software or via satellites. Rutkauskas's works ask whether it is still necessary to leave home to discover the world when Google Earth enables us to visit distant sites – a question asked by all artists in this biennale who find their images on the Internet. In *Virtually There*, Rutkauskas compares images of the Rockies produced by Google Earth and those that he

se pose pour tous les artistes de cette biennale qui trouvent leurs images sur Internet. *Virtually There* compare les images des montagnes Rocheuses produites par Google Earth et celles que Rutkauskas a réalisées en se rendant sur les mêmes lieux. La comparaison est révélatrice, l'imagerie produite par Google Earth supprime des détails importants, réduit des reliefs accidentés à de simples lignes droites, des zones d'ombre à des masses sombres. À leur côté, les photographies de Rutkauskas apparaissent riches et détaillées.

La comparaison proposée par Berra révèle quant à elle le caractère approximatif des portraits-robots réalisés avec Faces, un logiciel utilisé par la police scientifique afin de reconstituer le visage de criminels entraperçus par des témoins. L'artiste détourne le logiciel vers un autre usage, celui de l'autoportrait. Ayant demandé à diverses personnes de reconstituer de mémoire leur propre visage et les ayant aussi photographiées, Berra juxtapose les deux types d'images. Des écarts importants entre la réalité et l'image de synthèse produite par le logiciel surgissent, et ce sont ces écarts – certes dus à la perception qu'ont les personnes d'elles-mêmes, mais également aux limites de l'outil – qui deviennent intéressants à observer. Dans le cas de Rutkauskas et de Berra, le caractère réducteur et grossier des représentations issues des logiciels et des satellites dont nous sommes prêts à nous accommoder devient visible dans sa mise en relation avec la précision photographique.

Une édition du Mois de la Photo qui, somme toute, fait progresser la réflexion sur l'état de la photographie aujourd'hui grâce au travail de son commissaire. L'élément central qui se dégage de l'ensemble des propositions est la transformation fondamentale du mode de saisie des images qui repose non plus sur la présence physique *in situ* d'un photographe, mais sur la navigation avertie d'un internaute. En conséquence, les gestes artistiques posés relèvent surtout de l'appropriation, de la collection, de l'organisation d'images trouvées et se réalisent dans des approches critiques, systémiques, allégoriques, ethnographiques qui établissent des liens significatifs pour le regardeur en lui offrant une vue d'ensemble favorable à une posture d'analyse et une réception critique.

1 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992. 2 Voir André Gunthert, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les carnets du BAL*, n° 2 (octobre 2011), p. 136-149 (en ligne: <http://culturevisuelle.org/icones/2191>).

**Élène Tremblay** est professeure adjointe au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal depuis 2011. Elle a obtenu une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia à Montréal en 1996 et un doctorat de l'Université du Québec à Montréal en études et pratiques des arts en 2010. Elle a publié, en 2013, *L'insistance du regard sur le corps éprouvé. Pathos et contre-pathos*, aux éditions Forum, Udine, Italie.

took of the same sites. The comparison is revealing, as the Google Earth images delete important details, reducing jagged relief features to straight lines and areas of shadow to dark masses. Beside them, Rutkauskas's photographs appear rich and detailed.

The comparison made by Berra reveals the approximate nature of automated portraits made with Faces, a software package used by forensic police to reconstruct the faces of criminals from witness accounts. The artist diverts the software to a different use, that

of the self-portrait. Having asked various people to reconstruct their own faces from memory and also having photographed them, Berra juxtaposes the two types of images. Major differences arise between the reality and the synthetic image produced by the software, and it is these differences – due no doubt to the individuals' perceptions of themselves, but also to the limitations of the tool – that are of interest. In the work



of both Rutkauskas and Berra, the reductive, crude nature of representations made by software and satellites, to which we are prepared to adapt, becomes obvious when placed next to the precision of photographs.

In short, this edition of Le Mois de la Photo and its curator add a new chapter to thought about the state of photography today. The central point that emerges from all of the exhibitions is the fundamental transformation in the mode of capturing images, which is based no longer on the photographer's physical presence *in situ*, but on expert navigation of the Internet. As a consequence, the artistic gestures made are related mainly to appropriation, collection, and organization of found images, and works are produced through critical, systemic, allegorical, and ethnographic approaches. Visitors find significance in these overviews, which encourage a position of analysis and critical reception. *Translated by Käthe Roth*

1 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge: MIT Press, 1992). 2 See André Gunthert, "L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique," *Les carnets du BAL*, no. 2 (October 2011): 136–49, <http://culturevisuelle.org/icones/2191>.

**Élène Tremblay** has been an assistant professor in the Department of Art History and Cinema Studies at the Université de Montréal since 2011. She earned her master's degree in visual arts from Concordia University in Montreal in 1996 and a doctorate in art studies and practice from the Université du Québec à Montréal in 2010. In 2013, *Éditions Forum*, in Udine, Italy, published her book *L'insistance du regard sur le corps éprouvé. Pathos et contre-pathos*.

**Leandro Berra**  
**Mathieu A., 2005**  
 de la série / from the series *Autoportraits robots*  
 impression au jet d'encre sur papier satiné /  
 inkjet print on satin paper  
 50 × 75 cm, avec la permission de la /  
 courtesy of galerie UNIVER, Colette Colla, Paris