

Lynne Cohen
False Clues: Space Within Place
Lynne Cohen
Faux indices : des espaces au sein des lieux
Philippe Guillaume

Numéro 95, automne 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70006ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guillaume, P. (2013). Lynne Cohen: False Clues: Space Within Place / Lynne Cohen : faux indices : des espaces au sein des lieux. *Ciel variable*, (95), 74–77.

LYNNE COHEN

False Clues: Space Within Place

PHILIPPE GUILLAUME

Lynne Cohen's recent exhibition at the Musée d'art contemporain de Montréal¹ presents much more than a display of captivating and masterful large-size photographs of interior spaces. At first glance, *False Clues* could be described as an imposing photographic project documenting ordinary interior spaces. However, the titles of the twenty-five chromogenic prints and fifteen gelatin-silver prints selected for the show (like those of most of her photographs) discourage any documentary connotation. This exhibition reaffirms that Cohen's work is beyond documentary; it is about photography, art, and her distinctive and unflinching gaze at the details that compose the places she photographs. Additionally, it is about the idea of space itself.

Initially intended to highlight her latest work, the exhibition displays a selection of Cohen's recent images punctuated with older works through an installation that avoids chronological sequencing in favour of formal and conceptual connections. Cohen's photographs show public, semi-public, and private interiors – always in a state where there is no visible human presence – in which she sees material elements that are specific codes with a link to art history; reading them is made easier by the large size of the prints that show these interiors.

Cohen practised sculpture before deciding to focus on photographing interiors in the early 1970s. This influence is strong throughout her work, which is striking for its three-dimensional quality and monumental size; both have become emblematic of her photographic oeuvre. The spaces that Cohen meticulously frames may be banal and everyday at first glance, such as a classroom or a building lobby: they may also be private and reclusive, such as a firing range or a laboratory. Her precise framing, dead-on camera angles, and perfect command of technical details transform these interiors into arresting images – often photogenic – that explore the boundaries between found and built components. This creative process expresses Cohen's fascination with the assemblage of elements that compose or decorate each of these places. However, she does not consider herself a documentary photographer, and her spaces are linked not to a documentary synthesis or topography of interior landscapes, but to what she is thinking,² which results in photographs that draw the viewer beyond the surface into the illusion of the image. The places that she photographs, connoted as interior "ready-mades,"³ combine separate elements – a door frame, an electric outlet, or a light fixture, to name but a few – wherein fragments from the everyday are translated to found installations. As she writes in the show's exhibiting catalogue, *Untitled (Waves)* (2003), "None of my places appear real. But, then again, not much appears real when you step back and take a look. . . . There is nearly always something I can point to, an off-centred light, plug or vent. I would like people to see things as if for the first time and notice how off they appear."⁴ The exhibition layout for *False Clues* develops counter-clockwise; it is installed



Faux indices: des espaces au sein des lieux

La récente exposition de Lynne Cohen au Musée d'art contemporain de Montréal¹ *Faux indices* nous a offert bien plus qu'un ensemble magistral et captivant de photographies grand format consacré aux espaces intérieurs. En effet, les titres des vingt-cinq épreuves chromogènes et des quinze tirages gélatino-argentiques présentés ici (comme la plupart de ses photographies) déjouent toute connotation documentaire. Cette exposition réaffirme que le travail de Cohen se situe au-delà du documentaire: il nous parle de la photographie, de l'art, et de son regard infaillible et inimitable sur les détails des lieux qu'elle photographie. Mais c'est aussi une réflexion sur l'espace.

Organisée autour de son travail actuel, l'exposition présente une sélection d'images récentes de Cohen ponctuée par des œuvres plus anciennes, dans le cadre d'une installation qui évite l'ordre chronologique pour privilégier les connexions formelles et conceptuelles. Cohen photographie des espaces intérieurs publics, semi-publics et privés – toujours dépourvus de présence humaine visible – où elle identifie des éléments concrets porteurs de codes spécifiques renvoyant à l'histoire de l'art; leur lecture est facilitée par l'ampleur des tirages qui nous révèlent ces divers espaces.



Faux indices: Lynne Cohen, 2013, exhibition view / vue de l'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, courtesy of / permission de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, photo: Guy L'Heureux

Cohen a pratiqué la sculpture avant de se consacrer à la photographie d'intérieurs au début des années 1970. Cette influence se fait sentir dans toute son œuvre, qui est remarquable par sa tridimensionnalité et son aspect monumental ; ces deux qualités sont devenues emblématiques de son travail photographique. Les espaces méticuleusement cadrés par Cohen peuvent être banals et ordinaires au premier coup d'œil, comme une salle de classe ou une entrée d'immeuble ; ils peuvent aussi être privés et secrets, comme un champ de tir ou un laboratoire. La précision du cadrage, le choix impeccable de l'angle et la parfaite maîtrise des détails techniques transforment ces intérieurs en images marquantes – souvent photographiques – qui explorent la frontière entre les composants présents et construits. Ce processus créatif traduit la fascination de Cohen pour l'assemblage d'éléments qui composent ou décorent chacun de ces espaces. Pourtant elle ne se considère pas comme une photographe documentaire, et ses espaces ne sont pas reliés à une synthèse documentaire ou une topographie des paysages intérieurs, mais à ce qu'elle pense,² obtenant des photographies où le spectateur est attiré sous la surface de l'image, à l'intérieur de l'illusion. Les lieux qu'elle photographie, connotés comme des « ready-made »³, combinent des éléments distincts – un encadrement de porte, une prise de courant ou un appareil d'éclairage, pour n'en nommer que quelques-uns – où des fragments du quotidien sont transposés dans des installations trouvées. Elle écrit ainsi dans le catalogue de l'exposition, *Untitled (Waves)* (2003) : « Aucun des endroits que je photographie ne semble réel ; mais, à bien y penser, peu de choses ont l'air vraies lorsqu'on les regarde avec du recul... je trouve presque toujours quelque chose d'étrange à leur montrer : une lampe, une prise de courant ou une bouche d'aération disposées de façon maladroite. Je voudrais que les gens voient les choses comme si c'était la première fois et qu'ils remarquent ce qu'elles ont de déroutant. »⁴

L'exposition est organisée suivant le sens inverse des aiguilles d'une montre ; répartie dans trois grandes salles contiguës, elle culmine en une expérience visuelle formellement complexe. Les imposantes photographies de Cohen, élégamment encadrées, sont espacées de manière à pouvoir être regardées individuellement sans rompre la continuité de l'exposition. La série de tirages couleur est ponctuée par des images en noir et blanc stratégiquement placées. J'ai été captivé par une séquence de trois images située vers le milieu de l'exposition. Ce mur m'a rappelé un autel de la Renaissance – un triptyque où des sujets fréquents chez Cohen – un écran, un couloir inquiétant, un champ de tir intérieur – sont représentés individuellement dans chacune des images.

Au centre, *Untitled (Submarines)* (2006) montre un trio de sous-marins en tissu noir décorant le mur jaune canari d'une salle carrelée non identifiée. Le seuil de la pièce est visible en partie sur la droite de l'image, contrebalancé sur la gauche par une trappe dans le sol. Comme le remarque Cohen, le grand sous-marin placé directement au-dessus des deux plus petits évoque l'idée de « famille », un thème iconique dans l'histoire de la photographie moderne, exemplifiée par l'exposition *Family of Man* au Museum of Modern Art de New York en 1955.⁵ Les lieux de passage de chaque côté de l'image sont une référence saillante au dualisme entre « ici et ailleurs » de la psyché

across three large adjoining spaces in the museum and culminates in a formally complex viewing experience. Cohen's sizable photographs are elegantly framed and spaced to allow for discrete viewing of each image without interrupting the flow of the gallery installation. The series of colour prints is punctuated by strategically placed black-and-white images. I was captivated by a sequence of three images located around the midway point of the exhibition. This wall made me think of a Renaissance altarpiece: a Cohen triptych in which recurrent subjects in the artist's oeuvre – such as a screen, a disquieting hallway, and an indoor shooting range – are individually represented in each picture.

In the centre, *Untitled (Submarines)* (2006) depicts a bright-yellow wall in an unidentified ceramic-tiled room decorated with a triad of black fabric cut-outs of submarines. Part of a doorway frame, on the photograph's right edge, is counterbalanced by a trap door in the corner of the room on the opposite side of the image. As Cohen points out, the large submarine and two smaller submarines below it, in a tight group, evoke the idea of "family," an iconic theme in modern photographic history, exemplified by the *Family of Man*

exhibition at the Museum of Modern Art in 1955.⁵ The places of passage at either side of the picture are a salient referent to a dualism for “here and elsewhere” in the Canadian psyche that has been evident in Canadian photography since the 1950s;⁶ they also stimulate the visual flow with the two gelatin-silver photographs on either side.

On the right, *Untitled (White Screen)* (2005) depicts a white projection screen, centred in the photograph. The screen dominates a room in which the lateral walls are covered with camouflage netting and metal cabinets. The large, bright rectangle echoes the shiny reflection on the tiled yellow wall in the photograph beside it, whereas the surface of the screen, with its latent images, becomes a conceptual substitution for the light-sensitive photographic paper onto which the image is printed.

The left-hand image of the triptych, *Police Range* (1990), is an earlier photograph and much more three-dimensional than the other two, giving the viewer a sense of being in the space that has been photographed. In a tunnel-like firing range, a couple of cartoonlike businessman figures blatantly staring at the camera serve as targets; targets and cartoon figures were recurrent themes in Western art in the 1960s and 1970s.⁷ The appearance of these figures in this secluded tunnel accentuates the psychological tension resulting from the absence of people in Cohen’s spaces that builds from one image to the next.

The conceptual agency in Cohen’s photographs, combined with her constant insistence on avoiding any precise identification for these locations, means that her interiors can be synthesized as spaces, rather than places. The notion of heterotopia is important here. In Michel Foucault’s conception, a heterotopia may be a single real place that juxtaposes several isolated spaces, penetrable yet not as freely accessible as a public place. The spas, police training academies, military training rooms, hotel lobbies, private men’s clubs, and other non-public or semi-private spaces that persistently appear in Cohen’s work are critical examples. In Foucault’s view,

canadienne, thème récurrent dans la photographie au Canada depuis les années 1950 ;⁶ ils facilitent également le lien visuel avec les tirages gélatino-argentiques placés de chaque côté.

À droite, un écran de projection blanc occupe le centre de la photographie intitulée *Untitled (White Screen)* (2005). L’écran domine une pièce dont les murs latéraux sont recouverts de filets de camouflage drapés sur des casiers métalliques. Le grand rectangle blanc et brillant fait écho au reflet du plafonnier sur les carreaux jaunes de la photographie voisine, tandis que la surface de l’écran, avec ses images latentes, devient un substitut conceptuel au papier photosensible sur lequel l’image est imprimée.

Police Range (1990), qui forme la partie gauche du triptyque, est une photographie plus ancienne offrant beaucoup plus de profondeur que les deux autres, le spectateur ayant l’impression d’être à l’intérieur de l’espace représenté : un couloir de tir où les cibles sont deux hommes d’affaires représentés sous le mode de la bande dessinée, qui font face à l’objectif. Les cibles et les personnages de bande dessinée sont des thèmes récurrents dans l’art occidental des années 1960 et 1970.⁷ L’apparition de ces personnages dans l’étroit couloir accentue la tension psychologique créée par la succession d’espaces dépourvus de présence humaine.

L’orientation conceptuelle affirmée des photographies de Cohen, conjuguée à son souci constant d’éviter toute identification précise de ces endroits, signifie que ses intérieurs peuvent être synthétisés comme des espaces plutôt que des lieux. La notion d’hétérotopie est importante ici. Une hétérotopie, d’après Michel Foucault, peut être un seul espace réel juxtaposant plusieurs espaces distincts, pénétrable mais sans être aussi accessible qu’un espace public. Les spas, écoles de police, salles d’entraînement militaire, halls d’hôtels, clubs masculins privés et autres espaces non publics ou semi-privés qui reviennent dans l’œuvre de Cohen en sont des exemples significatifs. Selon Foucault, les hétérotopies temporelles, telles que les musées, rassemblent dans un même lieu des objets de différentes époques et différents styles : « L’hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un



temporal heterotopias – such as museums – enclose in a single location objects from different periods and styles. “Heterotopia,” he writes, “has the power of juxtaposing in a single real place different spaces and locations that are incompatible with each other.”⁸ The spaces that Cohen exposes in her photographs become *mises en abîme*, for which the ultimate destination of the museum – a space within a place – anchors the images in *False Clues* in a realm that is layered with the materiality of the objects in her images and in art history. This exhibition demonstrates that Cohen’s command of photographic vocabulary and determined study of these interiors result in more than first meets the eye.

1 Lynne Cohen, *False Clues*, curated by François LeTourneau, Musée d’art contemporain de Montréal, from 7 February to 28 April 2013. Catalogue also available. 2 See Lynne Cohen, *No Man’s Land: the Photography of Lynne Cohen / Ann Thomas* (London: Thames and Hudson, 2001), p. 25. 3 See Ann Thomas, “Appropriating the Everyday,” in Lynne Cohen, *No Man’s Land: the Photography of Lynne Cohen / Ann Thomas* (London: Thames and Hudson, 2001), pp. 11-12. 4 Lynne Cohen and François LeTourneau, *Faux indices* (Montreal: Musée d’art contemporain de Montréal, 2013), p. 48. 5 *Ibid.*, 63. 6 See Penny Cousineau-Levine, *Faking Death: Art Photography and the Canadian Imagination* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2013). 7 Iconic examples are Jasper Johns’s sculptural targets and Roy Lichtenstein’s Pop Art comic-strip figures. 8 Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias,” in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. Neil Leach (London: Routledge, 1997), p. 354.

Philippe Guillaume is an artist and photographer. In 2012, he completed an interdisciplinary MA involving photography and art history in Concordia University’s Special Individualized Program (SIP). His work combines walking, photography, and public spaces devoid of human presence. He is a member of the Canadian Photography History Research Group based in the Department of Art History at Concordia University.

seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles.»⁸ Les espaces que Cohen expose dans ses photographies deviennent des mises en abîme, à travers lesquelles la destination ultime du musée – un espace au sein d’un lieu – ancre les images de *Faux indices* dans un univers où la matérialité des objets se superpose à leurs référents en histoire de l’art. Cohen démontre avec cette exposition que sa maîtrise du vocabulaire photographique et son étude assidue de ces intérieurs lui permettent de nous emmener bien au-delà du premier regard.

Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Lynne Cohen, *False Clues/Faux indices*, commissaire François LeTourneau, Musée d’art contemporain de Montréal, du 7 février au 28 avril 2013. Catalogue également disponible. 2 Lynne Cohen citée par Ann Thomas, *No Man’s Land: Les Photographies de Lynne Cohen*, trad. Jean-François Allain (Paris, Thames and Hudson, 2001), p. 25. 3 Voir Ann Thomas, « S’appropriier le quotidien », in *No Man’s Land: Les Photographies de Lynne Cohen*, trad. Jean-François Allain (Paris, Thames and Hudson, 2001), p. 12. 4 Lynne Cohen et François LeTourneau, *Faux indices* (Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 2013), p. 8. 5 *Ibid.*, p. 38. 6 Voir Penny Cousineau-Levine, *Faking Death: Art Photography and the Canadian Imagination* (Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2013). 7 Parmi les plus connus sont les cibles sculpturales de Jasper Johns et le Pop Art de Roy Lichtenstein reprenant les styles de la bande dessinée. 8 Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), « Des espaces autres » n° 360, p. 752-762, Paris, Gallimard, 1994 (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

Philippe Guillaume est artiste et photographe. En 2012, il a terminé une maîtrise interdisciplinaire en photographie et histoire de l’art à l’Université Concordia, dans le programme de recherche Special Individualized Program (SIP). Sa recherche associe la marche, la photographie et les espaces publics dénués de présence humaine. Il est membre du groupe de recherche sur l’histoire de la photographie canadienne (Canadian Photography History Research Group) lié au département d’histoire de l’art de l’Université Concordia.



Police Range, 1990, gelatin silver print / épreuve à la gélatine argentique, 121 X 141 cm, courtesy of / permission de l’artiste
Untitled (Submarines), 2006, c-print / épreuve à développement chromogène, 132 x 157 cm, courtesy of / permission de la galerie Art45, Montréal
Untitled (White Screen), 2005, gelatin silver print / épreuve à la gélatine argentique, 120 x 146 cm, courtesy of / permission de l’artiste