

Perspectives 2010

International Center of Photography, New York, May 21 to September 12, 2010

Stephanie Gibson

Numéro 87, hiver 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63768ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gibson, S. (2011). Compte rendu de [Perspectives 2010 / International Center of Photography, New York, May 21 to September 12, 2010]. *Ciel variable*, (87), 76–77.



Failed, 2008, boîte lumineuse aux LEDs, 122 x 244 cm

nous révèle l'envers d'un tableau anonyme, métaphore de l'art de Nicolas Baier qui consiste à produire une œuvre à partir d'une création déjà là. Enfin Pierre de rêve porte exactement son nom. La pierre nous fait rêver à des cristaux, à des feuilles, à des insectes, à un kimono...

Nicolas Baier reste au plus près de ce qui est. La forme est celle de l'informe; la nécessité, celle du hasard. La beauté est celle de la nature ou de l'« il y a ». L'originalité de l'artiste est qu'il ne prétend à aucune originalité, qu'il se met au service d'un infini ou d'un infinitésimal dehors qui le traverse et, grâce à lui, nous traverse à notre tour.

—
Pierre Bertrand enseigne la philosophie au collège Édouard-Montpetit. Il a publié, entre autres, aux éditions Liber, *La part d'ombre* (2010), *Pourquoi créer ?* (2009), *L'intime et le prochain* (2007), *Exercices de perception* (2006) et *La conversion du regard* (2005).
 —

Perspectives 2010

International Center of Photography,
 New York

May 21 to September 12, 2010

"Perspectives," at the International Center of Photography in New York, is a new exhibition series focusing on emerging photographers and filmmakers. The inaugural presentation features the work of five young artists – Carol Bove, Lena Herzog, Matthew Porter, Ed Templeton, and Hong-An Truong – who employ various strategies in image-making that highlight the ever-apparent fact that the medium can take on any subject and show itself in a myriad of forms. The "perspective" taken by each photographer here seems less about a particular point of view or theoretical bias; rather, the title of the exhibition has to do with "perspective" as defined in the Oxford Dictionary: "The apparent relation between visible objects as to position, distance, etc." Taking this meaning literally, there is distance indeed between these artists and their subject matter, as each one employs differing tactics of nostalgia, archival mining, and historical reference with varying degrees of success.

The first room contains the work of Hong-An Truong. Her multi-perspective video montage *Adaptation Fever* (2006–07) is made up of found black-and-white film footage from Indochina. Images are fragmented, cut off, and sometimes mirrored against one another. Viewers quickly become aware of the flatness of photography as images fold into themselves like filmic origami. Footage is sped up, and we only briefly glimpse prosaic scenes such as a young child reaching up to grasp the cross hanging around a priest's neck. Other scenes include a boxing match, a burning car, a group of can-can dancers, and a



Lena Herzog, *Untitled # 5*, Narrenturm, Vienna, Austria, 2007, gelatin silver print, 56 x 71 cm

street performer, sharply interjected against images of bombs and darkened skies. Journalistic film, meant to illuminate and educate, is rendered illustrative and stylish.

Truong's work is a nostalgic look at French colonialism in Vietnam, and the memories are not directly her own but mediated through appropriated film images. Born in 1976, Truong reflects back on memories that she *might* have had – memories available only through images. Film footage and memory meld together; both

have been easily appropriated and are effortlessly digestible as a concentric whole, and yet they are impossible to firmly locate.

The same can be said about the work of Carol Bove, whose installation of found objects, books, and images from the 1960s and 1970s demonstrates a fixation with a period before her time. *C.H.* (2010) is a wood-and-metal shelving unit on which an oil painting, various books and portfolios, shells, Swiss francs, seeds, a walnut, steel, and a feather are on view. Displaying publications by Freud, Yeats, Tao, and Lamatia



Hong-An Truong, *The Past is a Distant Colony*, 2007, video still, dimensions various

– a veritable toolbox for modernism – this mid-century still life is a most unlikely candidate for a photography exhibition. Glancing from texts to documents and images is like trying to decipher a cryptogram, as though there were a mystery to be solved within these objects. It may be the artist's intention to highlight the manner in which we digest and find meaning in images, offering an interesting variation on Barthes's *punctum*.

Whereas Bove's installation charts the cultural and intellectual renaissance of the mid-twentieth century, Lena Herzog's work records the earlier period of New Science, when science became the new religion and understanding the world meant locating, mapping, and categorizing everything around us. *Lost Souls* is a series of enlarged black-and-white images of deformed fetuses and laboratory specimens from some of the first medical museums in Europe. This installation takes up the back room of the exhibition, with photographs dramatically lit against dark walls. The room is filled with an aura of reverence, remembrance, and sombre contemplation, a foil to the empirical and scientific study of the subject matter at hand. The trauma exuded by the subject matter is diluted by the medium.

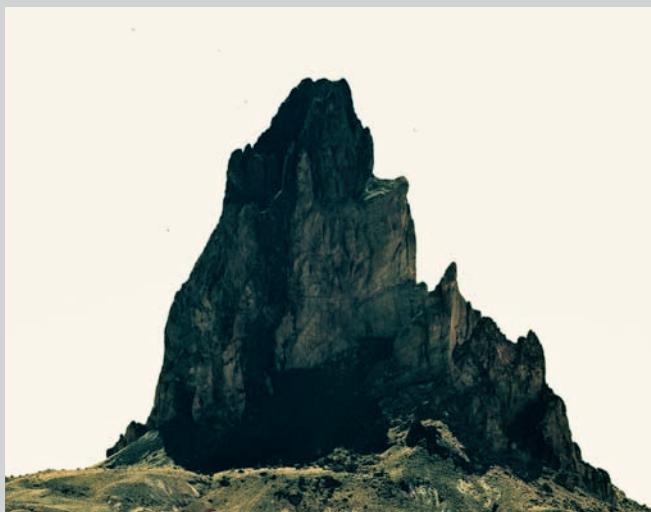
Matthew Porter presents cinematically bright photographs in his portion of the exhibition. *Dark Mountain* (2009), an archival pigment print, looks like a film still from the 1960s – too saccharine and too perfect to be anything real. The image is actually delightfully banal to look at, as is *Navigation Room* (2009). Does this close-up of a series

of cords and dials portray the mechanics of an important industrial machine? The instrumental key to the annihilation of a city, an enemy, the world? In fact, a small faceplate at the bottom of the lever translates from German to read, “that does absolutely nothing.”

While the first four artists seem to be looking back on periods before their time, Ed Templeton's work is much more of the present. His 139 snapshots, many with titles written right on the photograph, resemble both traditional documentary work and acerbic pop advertising (it is telling that these two manners of photography so resemble each other). Images from Australia, Barcelona, New Hampshire, Paris, and Ohio expose a photographer constantly on the move, capturing images of suburban youth from around the world: overly sexualized, apathetic, and distracted. Themes of death and decay, hospitals and blood, are contrasted with concert scenes, backstage antics, and suburban skateboard parks. The montage of world travel makes us aware of this artist's access to his subjects; perhaps it is the sheer number of different scenes and models that makes the project somehow disjointed and inauthentic, like shots captured by a tourist making his way around the world.

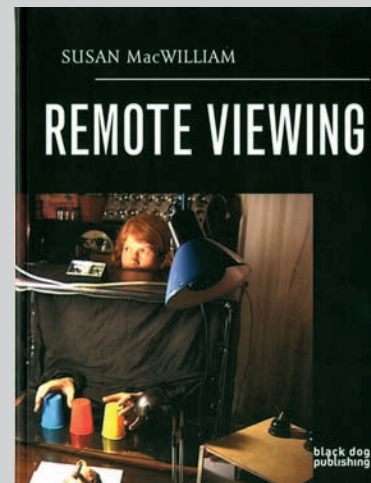
It is no longer photography's role to make clear the unclear, and manipulation of the medium often renders things more ambiguous and puzzling. We viewers must look for clues in order to understand past events that we were not a part of or connect with an emotional place that is no longer accessible. The artists in “Perspectives” emphasize a deep apprehension toward the medium coupled with an incessant need to illustrate and document history in an effort to perpetuate its existence. It is precisely this tension that contributes to an exciting exhibition and leaves one with an eagerly anticipating the continued possibilities of visual representation.

—
Stephanie Gibson is a writer and art historian currently living in Toronto. She can be reached at stephanielgibson@gmail.com.
 —



Matthew Porter, *Dark Mountain*, 2009, archival pigment print, 97 x 124 cm, courtesy of M + B

LECTURES READINGS



Susan MacWilliam

Remote Viewing
 Karen Downey (dir.)
 Londres, Black Dog Publishing, 2008

Depuis la fin des années 1990, Susan MacWilliam utilise la photographie, la vidéo et l'installation pour explorer différents modes de représentation utilisés dans le champ des recherches spirites et paranormales des XIX^e et XX^e siècles. Au fil de sa production, elle a eu recours à différentes stratégies, souvent de types documentaires, pour interroger et mettre en valeur les archives qu'elle utilisait. Oscillant entre une approche objective et l'affirmation d'une subjectivité assumée, l'artiste y tient parfois le rôle du chercheur, alors qu'à d'autres moments elle opte plutôt pour celui du médium. Considérant la variété de ses recherches, on peut donc s'étonner de ne pas l'avoir retrouvée dans les grandes expositions internationales des dernières années construites autour des thèmes du paranormal et de la photographie spirite contemporaine telles *The Disembodied Spirit* (2003), *Blur of the Otherworldly. Contemporary Art, Technology, and the Paranormal* (2005), *Phantasmagoria. Specters of Absence* (2007) ou encore *Haunted. Contemporary photography / Video / Performance* (2010). Ce catalogue, qui accompagnait l'exposition présentée dans le cadre de la cinquante-troisième Biennale de Venise en 2009, est présenté, en introduction, comme un effort concerté du Arts Council of Northern Ireland et du British Council Northern Ireland pour permettre à cette artiste de la relève de recevoir l'attention critique et promotionnelle qu'elle mérite et de s'insérer sur la scène internationale.

On peut d'emblée affirmer que les moyens mis en place pour favoriser cette reconnaissance sont excellents. L'appareil critique permettant de prendre la mesure du développement de la carrière de l'ar-

tiste est de qualité et permet de s'y retrouver aisément. À cet égard, soulignons la présence, en fin d'ouvrage, d'une liste des œuvres, que l'on a eu la bonne idée d'agrémenter d'une petite reproduction en vignette et d'un court texte descriptif fort utile. La présentation graphique de l'ouvrage, d'une grande sobriété, est d'une belle tenue. Le matériel iconographique, qui entremêle habilement images anciennes et œuvres de l'artiste, témoigne d'une grande richesse.

Si à la lecture de la table des matières, on pourrait croire que l'ouvrage est construit autour de trois œuvres importantes de l'artiste : *F-L-A-M-M-A-R-I-O-N* (2009), *Eillen* (2008), *Dermo optics* (2006), il n'en est pourtant rien. Certes, on retrouve bel et bien des segments visuels riches pour chacune de ces trois œuvres, mais les textes, sur lesquels nous reviendrons plus loin, ne participent pas à une telle construction. Les différentes parties consacrées aux réalisations de l'artiste se présentent sous la forme de portfolios documentaires. Outre les reproductions des œuvres, on y retrouve des textes de différentes natures. Par exemple pour *F-L-A-M-M-A-R-I-O-N*, il y a deux doubles pages de texte, une première où Ciaran Carson relate son expérience comme participante et une seconde où sont reproduits de courts extraits de l'ouvrage *Phantasmagoria* de Marina Warner. Malheureusement, on a choisi de ne pas indiquer qui a fait ces choix, ni de préciser le type de relation que l'artiste a pu entretenir avec ce texte, ce qui aurait pu être fort utile au lecteur. Par contre, pour la section consacrée à *Eillen*, la transcription des dialogues de la bande vidéo est très pertinente, car les images ne peuvent rendre compte à elles seules de la nature de l'œuvre. Il faut néanmoins déplorer que certaines de ces images laissent percevoir l'entrelacement des lignes propre au médium vidéographique, ce qui en diminue l'attrait.

Outre l'introduction rédigée par la commissaire de l'exposition Karen Downey, le catalogue contient quatre textes. Dans le premier, Brian Dillon situe la pratique de l'artiste au regard des activités spirites et des recherches parapsychologiques des XIX^e et XX^e siècles, afin de mettre en lumière les multiples liens qu'elle entretient avec celle de ses prédécesseurs. Pour lui, le travail de l'artiste ne relèverait ni d'une archéologie du monde des recherches parapsychiques, ni d'une lecture métaphorique, mais d'une approche personnelle et intime axée sur une collaboration avec des chercheurs contemporains ou des descendants des premiers chercheurs à s'être penchés sur ces questions. Il indique aussi qu'en alternant les rôles de sujet d'étude et de chercheuse, l'artiste parviendrait à mettre en question les rôles dévolus à chacun des sexes dans