

**Greg Girard. *New Works*, Monte Clark Gallery, Toronto.
September 20 - November 18, 2007**

Andrea Carson

Numéro 78, printemps 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/20247ac>

[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

Carson, A. (2008). Compte rendu de [Greg Girard. *New Works*, Monte Clark Gallery, Toronto. September 20 - November 18, 2007]. *Ciel variable*, (78), 58–59.

lovers où un ami de l'artiste (Fabio) enfle successivement treize chandails, ou encore à *Fabio Getting Dressed*, série de photographies où le même figurant se pare de chacun des vêtements de sa garde-robe. Ces pratiques soulèvent des questions où se mêlent pathologie, fonction des objets et purs problèmes de physique. Ce qui singularise le travail de Jeanne Dunning, c'est la manière qu'il a de renvoyer, par son dispositif, à une interrogation plus aiguë d'un psychisme féminin en crise. En contre-champ des vidéos, les photographies laissent voir la contrepartie d'un phénomène de bipolarité. Face à ce qui se donnait comme des comportements maniaques, auxquels de toute évidence se prêtent bien le mouvement de l'image vidéo et ses mises en boucle, elles présentent des figures étendues, apathiques et prostrées qui suggèrent les signes de la dépression.

Il n'est pas sans pertinence d'évoquer ici la réflexion de Catherine Grenier qui, dans son livre *Dépression et subversion*, fait abondamment état des stratégies employées



Jeanne Dunning *On a plater*, 1999. Ilfochrome monté sur plexiglass. 132 x 85 cm

par certains artistes pour produire des détournements, de l'obstruction. Ainsi, elle nous parle de la pratique de Ugo Rondinone, dont les vidéos – où figurent des clowns affaissés, tristes, aussi inefficaces qu'inutiles – sont des catalyseurs d'inertie en tout point comparables aux personnages de Dunning. L'historienne fait évidemment jouer l'inerte, le déprimé, le malade contre le vigoureux, le sain, le tonique. En rapport d'opposition, ces deux types d'attitudes trouvent un écho dans l'histoire de l'art. Grenier les répartit d'un côté en une avant-garde ouverte à l'informe et de l'autre en un modernisme soucieux de produire des formes. Ce sont des enjeux que nous pourrions élargir à de plus vastes débats, mais que nous allons résorber dans ce qui est également présent dans le travail de Dunning et qui a trait à la beauté. Comme nous le dit Georges Vigarello dans son livre *Histoire de la beauté*, plusieurs normes comme autant d'interdits ont prévalu au cours des époques. Les corps féminins ont été

«aidés» en quelques sorte par des appareillages plus ou moins rigides et complexes visant d'une part à retenir les chairs et d'autre part à focaliser la vision. Plusieurs époques ont privilégié le haut (visage, cou, poitrine) pour abandonner le bas à des artifices qui ne laissaient rien voir ou deviner. Ce que fait Dunning se trouve à l'opposé : pas de forme, monstration, absence de focalisation. C'est pourquoi son travail est sans relation avec celui d'Orlan, par exemple, même s'il ne cesse de défaire et de refaire un corps dont l'intérieur et l'extérieur en viennent à se confondre au point de ne plus être que matière.

—
Patrice Duhamel est artiste et musicien, critique d'art et commissaire. Il a participé à des expositions de groupe et à plusieurs festivals au Canada, aux États-Unis et en Europe.
 —

Greg Girard

New Works,
 Monte Clark Gallery, Toronto
 September 20 – November 18, 2007



Like those of many of his Vancouver contemporaries, Greg Girard's photographs – melancholy, colour-drenched images of Shanghai – are very large, which has the effect of enticing the viewer into a direct relationship with the city's grand architecture and intimate interiors. The images in the exhibition are taken from Girard's latest book, *Phantom Shanghai*, and showcase China's largest city as a dreamlike film set in the midst of a bizarre and beautiful transition.

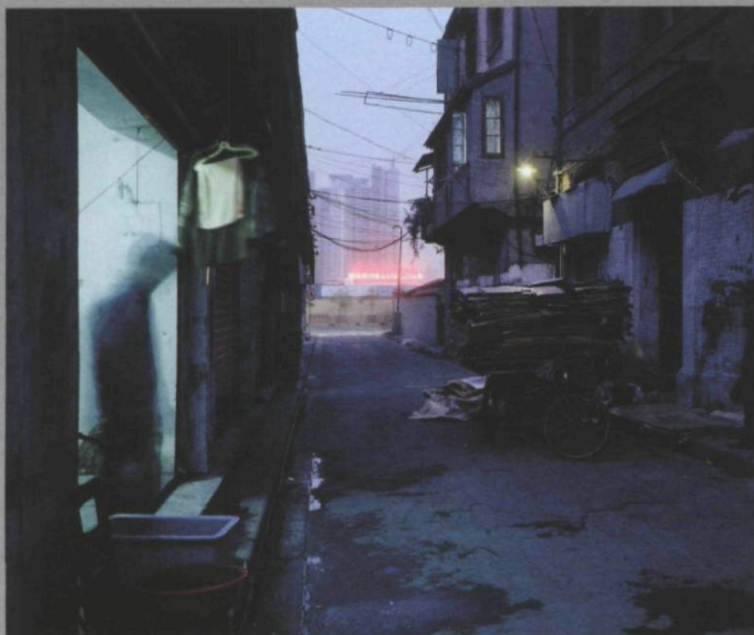
Originally a fishing town, Shanghai is now the eighth-largest city in the world, with a population estimated at well over 13 million. Though it languished – remaining largely intact – after the Communist takeover in 1949, since 1992 it has led China's new economic growth, resulting in a unique conflation of Old World architecture and lifestyle with the new. Girard has been based in Asia since the late 1980s, covering the region for international publications such as *Time* and *Newsweek*. In 1993, he documented the final years of the Kowloon Walled City in a book titled *City of Darkness*, and in 2002 he co-founded documentCHINA, a picture agency specializing in contemporary photography from China, Hong Kong, and Taiwan.

There are other photographers whose work treads the line between art and documentation – Edward Burtynsky, for example, whose imagery exploits the contrast between vision and knowledge, beauty and tragedy. Girard's work is similarly about social and cultural contrasts, but it's more about finding pockets of interest in the "now," often days prior to a building's destruction. Shooting in natural light at dusk and dawn with medium-format daylight transparency film, with exposures of thirty seconds to five minutes, Girard maintains a

documentary style while imbuing his imagery with a luminosity so unusual as to be almost surreal.

In many images, apartment windows exude warm orange light, while clammy corridors are often bathed in violet tones against the harsh white or bright colours of industry. The blue-green of the damp side street in *Six Hundred Things*, #24 Pinghu Lu (2005), for instance, stands dramatically before a backdrop of smoky white and red neon. Off to one side, a door opens, illuminating the alley further in a greenish hue. Across the way, a single yellow bulb pierces the air. In *House on Zixia Lu*, #14 Zixia Lu (2005), a stunning work that wasn't in the exhibition (but should have been), ochre light ricochets across an ancient, narrow alley lined with stacks of mirrors leaning to each side, while over top, a foreboding red light – not the red of a sunset, but the harsh red of an illuminated billboard – neatly divides the scene in two. In the introduction to the book, Girard says, "These are photographs of the Shanghai that will not survive the vision the city has for itself. That these homes, shops, lanes and buildings survived as long as they did... is by accident rather than design."

The gallery has chosen to exhibit Girard's more atmospheric images that tend to avoid over-sentimentalism, though they speak of Girard's fondness for his adopted home. *Former Cinema Lobby*, #11 Jianguo Dong Lu (2006) is one, in which a storage area filled with blue light features a stately crystal chandelier – a reminder of more elegant times. Another, *2nd Floor, Yan Family House* (2006), which shows leather shoes resting on the worn wooden floor of a migrant workers' building, evokes the intimacy of early work by Girard's friend, the



photographer Roy Arden. The exhibition's signature image – and the book's cover – is *House on Yuyuan Lu, #81 Yuyuan Lu* (2001), an image of a decrepit house of ghostly character, abandoned on a plot of land while high-rises sprout menacingly behind. It stands, resolute and dignified, in a city that lost interest long ago.

The best works in the show are of two types: those that use different forms of light to suggest past, present, and impending future within a single image, and interior shots that speak symbolically of China's rapid changes. Both types elucidate Girard's desire to show Shanghai's "lived-in-ness, the vanishing evidence of the hard flow of time through this city." In *Rags, One-Room Apartment, Liyang Lu* (2005), a number of orderly, clean, but weary dishrags hang on the back of a door, and *Restaurant Steps, Lunar New Year* (2001) shows leftover paper firecracker remnants from a New Year's celebration. Suggestive of the green-and-red uniforms of the Red

Guard, it is a fitting allegory for a China that will carry its history forward in spirit, even as it is being destroyed.

—
Andrea Carson received her master's degree in art criticism from City University (UK). Carson has curated a number of projects, including *Revealed: New Canadian Video* at Canada House, London (UK), in 2003. Her writing appears in exhibition catalogues and on Artnet.com, in ARTnews, Art Papers, Contemporary, Border Crossings, C magazine, Canadian Art, Toro, Videopool, and Azure, among other publications.

—
Greg Girard, *Former Cinema Lobby, #11 Jianguo Dong Lu*, 2006

Six Hundred Things, #24 Pinghu Lu, 2005
 both images courtesy Monte Clark Gallery

Jocelyn Philibert
Sans titre (Pometier rose), 2005
 jet d'encre sur toile, 152,4 cm x 152,4 cm

Sans titre (Saules), 2005
 jet d'encre sur toile, 152,4 cm x 190,6 cm

Sans titre (Abricotier de Sibérie, vue du Sud), 2005
 jet d'encre sur toile, 152,4 cm x 276 cm



Jocelyn Philibert

Surréel, Centre Sagamie, Alma
 23 août – 21 septembre

L'été dernier, le centre Sagamie d'Alma accueillait l'exposition *Surréel* de Jocelyn Philibert. Faite de grandes impressions numériques réalisées en résidence dans ce haut lieu des arts numériques contemporains, cette déclinaison d'images éblouies chante l'arborescence sous toutes ses formes. Certes parce qu'il est question de photographies nocturnes d'arbres qui semblent surgir comme ceux que, la nuit,

sur une route déserte, viennent brusquement susciter les phares d'une voiture et qui restent longtemps sur la rétine du conducteur. Mais aussi, et presque surtout, parce que cette présence qui s'impose avec tant de force n'est jamais qu'une recombinaison: «chaque image, dit l'artiste, a été construite au moyen d'une centaine de photographies numériques prises la nuit; comme si j'avais scanné les arbres pour ainsi les reconstituer sur l'écran de mon ordinateur.»

Le multiple ainsi réintégré, mais secrètement, dans une totalité qui est en même temps superposition du même, nous ouvre l'accès d'un monde plus borgésien (on pense au célèbre «Pierre Ménard auteur du Quichotte») que «surréaliste», comme l'adjectif titre pourrait le faire penser. Le rhizome de lumière que forment ces

branches agrippées à la nuit comme des racines aériennes se double de la variation invisible que devient alors l'émergence cérémonieuse de ses successions, chacune récupérée comme une trace, un état antérieur venus s'abîmer dans l'image finale qui, pourtant, reste un spectre et donc retrouve, en fin de course, sa dimension provisoire. Une germination proprement interminable, patiente et irrésistible à la fois, se fiche, tentaculaire, surnoise, terriblement vivante, dans le blanc ébloui des yeux. Jusqu'au tréfonds halluciné du regard, terreau fertile où les rêves s'ensemencent, cela pousse encore.

Et cette apparition proprement sur-naturelle, ce surgissement impérieux de l'arbre recomposé fait entendre comme un écho du mythe égyptien de l'écriture. Il s'agit bien, en effet, le propos de l'artiste ne le

laisse pas ignorer, de refaire le monde, rituellement, cycliquement, comme Isis, sa veuve, recompose le corps déchiqueté du dieu Osiris pour le faire advenir à nouveau et dire aussi, dans la métaphore, ce qui, par delà le hiéroglyphe, forme la phrase, ce spectre de mots et de lettres, qui s'éveille en bruissant à la vie de son sens.

Mais c'est aussi une installation que Jocelyn Philibert a composée à Alma: ses arbres se conjuguent à des sphères en verre soufflé, dont l'artiste nous dit que «d'un noir profond comme seul le verre luisant peut l'être [...] elles dialoguent avec les images fixées aux murs tout en nous renvoyant notre propre image.» C'est ainsi une autre multiplicité qui s'installe, celle qui court de la sphère à l'œil dont le verre soufflé noir est à la fois l'extériorisation et l'image, tout comme il est extériorisation