

## *Archive Fever*, International Center of Photography, New York, January 18 - May 4, 2008

Maria Antonella Pelizzari

---

Les couleurs de la ville  
Colours of the City  
Numéro 79, été 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19484ac>

[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

Pelizzari, M. A. (2008). *Archive Fever*, International Center of Photography, New York, January 18 - May 4, 2008. *Ciel variable*, (79), 51-52.

# ACTUALITÉ CURRENT

## EXPOSITIONS EXHIBITIONS

- 51 Archive Fever
- 52 Gilles Mahé
- 53 Pascal Grandmaison
- 54 ReConstitutions
- 55 Made in Tehran
- 56 Alain Laframboise
- 56 Charles Gagnon
- 57 Gutsche & Miller
- 58 Lida Abdul
- 59 Cheryl Pagurek

## LECTURES READINGS

- 60 *Darkroom*  
Michel Campeau
- 61 Publications J'ai Vu

## PAROLES VOICES

- 64 Chantal Pontbriand

## EXPOSITIONS EXHIBITIONS

### Archive Fever

International Center of Photography,  
New York, January 18 – May 4, 2008

An overall sense of clutter and discomfort pervades the installation of *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, the current exhibition at the International Center of Photography (ICP) curated by Okui Enwenzor and modelled on Jacques Derrida's seminal essay *Mal d'Archive*. Based on Derrida's feverish search for historical origins in individuals and societies, Enwenzor stages twenty-five international artists working between the 1960s and the present, investigating their uses of photography, film, and video as "the quintessential mediums of modern documentary truth" (wall text).

The theoretical premises of the project sound familiar. Enwenzor situates his show within core investigations of contemporary art – that is, Benjamin Buchloh's study of Gerhard Richter's "anomic" archive and Hal Foster's analysis of the "archival impulse" of artists working as collectors and *monteurs* of time scraps. Enwenzor confronts these critical positions and takes one step further, looking at the particular role and function of the camera, which is, as he writes, "literally, an archiving machine." Which contemporary artists are using photography and film in order to reinscribe history in the present, and what are their strategies?



A large group of works exhibited at ICP are involved with the appropriation of archival sources and their transformation into new stories. Andy Warhol's use of the media as a public archive seems dated, but Enwenzor isolates his contribution as a key starting point for reflection on the critical role of photography in public memory. It is unfortunate that Warhol's *Race Riot* (1963) is not presented as introduction to the show, but remains rather hidden in the background. Warhol's appropriation of a page from *Life* magazine begins a red thread that is followed by the works of Felix Gonzalez-Torres, Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Ilan Lieberman, Robert Morris, Walid Raad, and Tacita Dean – all artists who have used the media as a malleable historical trace on which they have commented and rewritten. Their installations reveal the incredible range of contemporary archival "monuments" that

can be created from photographic "documents." Gonzalez-Torres shows the use of mechanical reproduction in his stacked off-set prints of 464 people who died from gunshots across America during one week.

If this inventory looks like a modern coffin of printed matter, the monumental installation by Christian Boltanski mimics the obsessive organization of nineteenth-century archives and shows the deception of such a system. It is no longer clear in his *Reserve/Detective* who is the criminal and who is the victim, but each face is photographed and embalmed, like a dead bug pinned to its box. Hans-Peter Feldmann's tight placement of a hundred front pages of newspapers across the world published on September 12, 2001, revisits the trauma of one of the most mediated events of recent history. Ilan Lieberman's drawings based on photographs of missing children found in recent Mexican newspapers

retrace the outlines of those faces, rendering their features even more ghostly in the transcription. Robert Morris manipulates a gruesome record of the dead naked body of a young mother from the Bergen-Belsen concentration camp, transforming this document into a quasi-seductive figure, and surrounding it with a frame carved with fragments of human body parts. The horror of the photograph returns in the artist's creation of a terrifying reliquary carved with human fragments. Similarly, Eyal Sivan's re-editing of the original footage shot during the 1961 trial of Adolf Eichmann transforms and subverts the archival truth of that document.

The thread that connects these artists' works is the questioning of the authority of the archive and its impact on the public domain. Walid Raad, the creator of a fictitious archive representing the Lebanese wars, is a master of this dispute between true and false. Similarly, but in the realm of private lives, Zoe Leonard stages and manufactures the photographic archive of the imaginary Hollywood actress Fae Richards,



once dispersed and recomposed by the artist; Vivan Sundaram uncovers his grandfather's family archive, revealing an improbable – and yet true – history of cosmopolitanism in turn-of-the-century India and Europe.

But it is not only history that is contested here. The aura and uniqueness of the photograph is subverted by the quintessentially post-modern gesture of Sherrie Levine after Walker Evans, and by the more

PAGE PRÉCÉDENTE/PREVIOUS PAGE

Tacita Dean

Flo: *Baby Lotion*, 2000 Digital Epson print  
Courtesy Marian Goodman Gallery, New York

Fazal Sheikh

*The Victor Weeps: Afghanistan*  
Haji Qjamuddin holding a photograph  
of his brother, Asamuddin, 1997  
Dimensions varying from 30,5 x 30,5 cm to 40,6 x 40,6 cm  
Courtesy of the artist and Pace/MacGill Gallery

recent postcolonial appropriation of Robert Mapplethorpe's photographs by Glenn Ligon. If the combination of Evans and Mapplethorpe in the same room feels very awkward, the point is that Levine and Ligon, like many artists in the show, are able to detach themselves from the original trace and recreate their own historical artefacts.

The overall survey of these works is extremely varied and original, and is presented as a cool intellectual exercise. Photography and film are thin and fragile surfaces that can be reinterpreted over and over again, without being grounded to actual stories.

In only one instance does the exhibition allow the artefact to work as a powerful trigger of memory. That is when Lamia Jorjige revisits the Lebanese wars, asking individual subjects to select an object that reflects their memory of the war. The piece consists of video interviews and the installation of the actual ordinary objects, revealing the deep abyss of those memories through ephemeral objects displayed in museum wall-cases. Something continues to live and breathe there, with artefacts and photographs still active, within the muddled artists' interventions and denial of what "truth" might have meant, once the picture was taken, and then released to the world.

—  
*Maria Antonella Pelizzari is an associate professor in the Department of Art at Hunter College (New York). She is the editor of the book Traces of India: Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850–1900.*  
—

## Gilles Mahé

VOX, centre de l'image, Montréal  
26 janvier – 15 mars, 2007

Dans la foulée d'une programmation récente axée sur l'art conceptuel, la galerie VOX accueille une première exposition canadienne d'envergure du travail de Gilles Mahé. Le commissaire Christophe Domino prend le parti de structurer ses choix d'œuvres par la déclinaison d'un vaste ensemble d'images et de documents accumulés par l'artiste depuis les années 1970.

Lors d'un voyage aux États-Unis en 1972, Mahé produit plusieurs centaines de clichés pour illustrer ses chroniques sur la société américaine publiées dans la presse française et étrangère. Plus tard, il fait lui-même paraître une série de magazines dont la particularité consiste à ne filtrer qu'un aspect du contenu éditorial. *Gratuit* (1979–1994) est ainsi entièrement alimenté par des publicités. *Déjà vu* (1981–1985) rediffuse des photographies d'actualités. En 1989, Mahé crée *Capital d'essai*, installation réunissant près de 8 000 documents (photocopiés et conservés dans des boîtes d'archives) afférents aux projets réalisés depuis les années 1970. Chez VOX, le visiteur découvre l'œuvre dans une salle de lecture où il peut également reproduire les pièces grâce à un numériseur. En l'absence d'étiquettes sur les contenants et d'un inventaire offrant une vue d'ensemble du corpus, la consultation encourage l'association libre des traces hétérogènes laissées par ces photographies, correspondances, notes, dessins, scénarios et images issues de *Gratuit* ou de *Déjà vu*. Certaines pistes s'y dessinent à la longue, mais les tentatives de construire un récit linéaire sont toujours désamorçées.

La vidéo *365 images* (déposition 1997) donne d'abord l'impression de fournir ce fil d'Ariane pour interpréter *Capital d'essai* comme un fonds d'archives. On y voit Mahé lancer négligemment des documents sur une table tandis qu'il révèle une anecdote se rattachant à chacun d'eux. Cette forme de témoignage rappelle le film *Nostalgia* d'Hollis Frampton (1971) où le cinéaste détruit une à une ses photographies sur le brûleur d'une cuisinière pour susciter l'anamnèse. Par contraste, Mahé traite les documents comme de simples déclencheurs de la parole. Ses phrases deviennent ensuite des fragments tout aussi disparates que le contenu qu'elles décrivent. Le visiteur en prend connaissance sur le mode de la parataxe au même titre qu'il appréhende aléatoirement *Capital d'essai*.

Plusieurs artistes (Christian Boltanski, Dieter Roth, Gerhard Richter, Chris Marker, etc.) font basculer leurs archives au sein de l'espace discursif des œuvres. Mahé complexifie ce geste en balisant un protocole d'échange avec les visiteurs photocopiant ses documents. Cette stratégie ne s'assimile pas à une économie du don. Elle dresse plutôt des conditions strictes d'interpolation des nouvelles copies dans *Capital d'essai*. L'artiste s'est même assuré d'authentifier constamment cette « méta-production » lors d'une acquisition éventuelle de l'installation. Un dessin de Sol LeWitt mal exécuté par un tiers ne lui est pas attribué. De façon analogue, tout écart place les résultats du travail des visiteurs « hors de l'œuvre ». Sans protéger Mahé (qui n'a rien à perdre ou à gagner de cette valeur ajoutée), son dispositif révèle l'introduction arbitraire d'un second mécanisme de contrôle dans un ensemble d'images déjà assujetties aux lois de la propriété intellectuelle.

Chez Mahé, deux stratégies se côtoient : la première met en branle une trajectoire



Vues d'installation de l'exposition

des documents, la deuxième expose le point d'achoppement de ce mouvement. Ce paradoxe s'éclaire au sein de projets mimant l'économie dans une transaction réduite à son degré zéro. En guise d'exemple, Domino nous présente la documentation de l'installation *Art/Gens* créée au centre Georges Pompidou en 1991. Ce dispositif permet de photocopier des billets de banque et d'en produire une œuvre d'art authentifiée par le sceau de l'artiste. Chaque « acquisition » est dûment enregistrée sous forme de série numérique dans la mémoire d'un ordinateur, tandis que les billets s'accumulent à la vue des spectateurs. *Art/Gens* pervertit cette utopie des années 1960–1970 voulant que tout homme peut être artiste. Comme le numériseur de *Capital d'essai* aliénant le visiteur tout en le faisant participer indirectement à l'œuvre, ce système d'attribution de privilèges transforme le citoyen en collectionneur d'un jour.

Au cours de l'exposition, le vol de l'argent donne lieu à une enquête policière accu-

sant Mahé de contrefaçon. Afin de remettre l'œuvre en marche, il doit ajouter la mention « faux » sur chacune des photocopies.

Mahé opère au confluent de la proposition dématérialisée et du cynisme tous azimuts qu'encourage le marché de l'art des années 1980. Au premier abord, ces questions semblent reconduire un vieux débat sur le ready-made. Or, à l'instar des projets publicitaires de Philippe Thomas (*Les ready-made appartiennent à tout le monde*, 1987–1989) ou des manœuvres « virales de General Idea, Mahé propose une approche critique des médias sans la bonne distance moderniste. Il préfigure ainsi les démarches d'artistes investissant le Web de l'intérieur comme un nouveau contexte d'intervention politique (il est décédé lorsque ce réseau prenait son essor).

Le corpus de Mahé a traversé deux décennies de changements technologiques et l'artiste s'est penché systématiquement sur les conséquences de sa migration vers d'autres types de supports