

Perpetual Revolution: The Image and Social Change, International Center of Photography, New York. Du 27 janvier au 7 mai 2017

Daniel Fiset

Numéro 107, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86671ac>

[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

Fiset, D. (2017). Compte rendu de [Perpetual Revolution: The Image and Social Change, International Center of Photography, New York. Du 27 janvier au 7 mai 2017]. *Ciel variable*, (107), 83–85.

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Perpetual Revolution
- 85 Nelson Henricks
- 86 Evergon et
Jean-Jacques Ringuette
- 87 Vide et vertige
- 89 Serge Tousignant
- 90 Sara A. Tremblay
et Léna Mill-Reuillard
- 91 Peter Campus
- 92 Pauline Boudry
et Renate Lorenz
- 93 A Handful of Dust

LECTURES / READINGS

- 95 Public Life of Photos
- 96 Ravens

PAROLES / VOICES

- 106 Claude Goulet

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



Sergey Ponomarev, Refugees arrive by a Turkish boat near the village of Skala, on the Greek Island of Lesbos, November 16, 2015,
image numérique, 9 moniteurs, photographie originale © Sergey Ponomarev for *The New York Times*

Perpetual Revolution: The Image and Social Change

International Center of Photography, New York
Du 27 janvier au 7 mai 2017

Le déménagement de l'International Center of Photography (ICP) du Midtown endormi et corporatif vers la branchée Bowery à l'été 2016 confirme une entreprise de dépoussiérage amorcée par son équipe depuis quelques années. Ajoutant à son habituelle série d'expositions des grands maîtres de la photographie des projets plus actuels, mélangeant les genres et les dispositifs, le centre montre sa volonté claire de réfléchir

l'impact des représentations photographiques sur l'ici et le maintenant. Après *Public, Private, Secret*, exposition remarquée sur les liens entre intimité et extimité organisée par la commissaire Charlotte Cotton, l'ICP tourne son attention vers de grandes questions politiques. *Perpetual Revolution: The Image and Social Change*, présentée du 27 janvier au 7 mai 2017, participe donc pleinement au renouveau thématique du centre.

L'exposition est chapeautée par une équipe de quatre commissaires maison, auxquels s'ajoutent deux commissaires adjoints invités et une équipe de consultants. Chacun des six est responsable d'une des sections de l'exposition, qui se déploie sur les deux étages du bâtiment. En guise d'introduction, Carol Squiers dresse des parallèles entre une révolution qui serait technologique, celle des dispositifs de production et de consultation photographique enclenchée depuis la fin du XX^e siècle, et une révolution sociale et politique, encouragée simultanément par les nouvelles possibilités d'individuation informée par l'usage des technologies et la mise en réseau de ces identités informées. La photographie est donc amenée comme un objet privilégié des mouvances politiques contemporaines ; elle est non pas seulement comme un témoin, mais une partie intégrante de la joute politique. Elle est, en quelque sorte, l'endroit où tous et toutes peuvent se saisir d'un pouvoir.

Au premier étage, le visiteur amorce sa visite avec *Climate Changes*, une section qui présente photographies documentaires, documentations scientifiques, initiatives citoyennes et réponses artistiques aux conséquences des changements climatiques sur le territoire mondial. Y domine une vidéo de James Balog, représentant le lent vèlage d'un iceberg. La vidéo a été vue plus de 40 millions de fois sur YouTube : la grandeur de la projection dans l'espace témoigne alors de l'importance de la cause, mais aussi du poids de la viralité dans les nouvelles architectures numériques.



James Balog, *Chasing Ice*, 2012, extrait vidéo, © 2016 Chasing Inc, LLC

Deux œuvres s'imposent dans *The Flood: Refugees and Representation*. D'abord, une grande épreuve teintée au sélénium de Richard Mosse d'un camp à Idomeni, en Macédoine, tiré de son projet *Heat Maps*. Après le très remarqué *The Enclave*, qui a été présenté à Montréal il y a quelques années, *Heat Maps* documente par la thermographie, généralement utilisée par les gouvernements pour surveiller les frontières, des sites de transit, de détention ou d'accueil des réfugiés. Une œuvre d'Hakan Topal, commandée spécialement pour l'exposition, est un autre point fort. Sur une grande table, couverte de monticules de poudre calcaire rappelant pour l'artiste la frontière de la Turquie et de la Syrie, Topal fait se balayer des captures d'images de recherches Google. On va des cartes géopolitiques aux images de photojournalisme, en passant par des photographies de vedettes ou des images

devenues tristement célèbres, comme celle d'Alan Kurdi, enfant syrien noyé sur une plage de Turquie. Au sous-sol, l'exposition se poursuit avec *The Fluidity of Gender*. La transition entre la documentation d'une activité et la construction d'un soi par la photographie s'était déjà amorcée dans la section précédente, qui laisse une place importante aux images prises par les migrants dans les campements et les villes qui les accueillent. Dans la troisième section, on est en plein dans la formation et la célébration d'identités de genre distinctes, autodéterminées. Diverses stratégies y sont employées : assemblages d'images historiques et contemporaines, comme dans l'émouvant collage de Darnell Davis et Zachary Wager School et la collection @h_e_r_s_t_o_r_y de Kelly Rakowski, ou encore reperformance de textes devenus canoniques, comme *I Want A Dyke For President* lu avec force par Mykki Blanco.

Dans la quatrième section, *Black Lives (Have Always Mattered)*, se déploie un cercle de trente écrans, formant *HOWDOYOUSAYYAMINAFRICAN*, une installation de thewayblackmachine. Les trente moniteurs montrent des images ayant circulé sur Twitter avec le mot-clic #Ferguson, rappelant l'importance de ce réseau social pour la diffusion de la violence perpétrée par les États policiers. À cette installation se juxtapose une série d'images bien choisies, de la collection de l'ICP, qui mettent en contexte les événements récents de brutalité politique. L'avant-dernière section, *Propaganda and the Islamic State*, rassemble des vidéos de propagande utilisées pour le recrutement des nouveaux membres de l'EI. L'on y voit la spectacularisation de l'information typique des médias américains, redéployée dans ces vidéos. À la fin de l'exposition, dans une petite salle de visionnement, on présente *The*



Rachel Schragis, *Confronting the Climate: A Flowchart of the People's Climate March, 2014-16*, collage mix-médias, 90 x 370 cm

Right-Wing Fringe and the 2016 Election, une saccade de memes, de tweets et d'autres images trouvées sur le Web. Deux écrans, placés sur le même mur mais séparés par un grand rectangle, lisent ces images ; le dispositif est une métaphore de la division partisane de la politique américaine, alors qu'on constate la violence réelle et symbolique de cette élection.

Au travers de l'exposition, les œuvres d'artistes sont intégrées à même les autres images de l'exposition, sans grande distinction. De ce choix, deux constats peuvent être émis. D'abord, remarquons une certaine porosité des usages entre l'image artistique et les autres images de photographes amateurs ou professionnels, porosité qu'on suppose partiellement conditionnée par la mise en visibilité des photographies sur les réseaux sociaux. Tous et toutes sont mobilisés par cette exposition pour témoigner, en employant les stratégies et tactiques de leurs champs d'expertise relatifs, mais pour le faire collectivement. La photographie, si elle sert à déterminer l'individualité de son opérateur, sert aussi à (le) faire ensemble.

Ensuite, l'expérience de l'exposition en dit beaucoup sur nos habitudes de consommation du contenu photographique. Plusieurs des projets sélectionnés par les commissaires avaient une vie bien avant le musée, sur nos téléphones



Sheila Pree Bright, #1960Now: Art + Intersection, 2015, extrait vidéo; Abu Muslim from Canada [André Poulin], an ISIS recruitment film, 2014, extrait vidéo

et tablettes. La mise en exposition des tablettes, présentées comme des moniteurs sur les écrans, amenuise-t-elle le pouvoir rhétorique des images en créant un effet de distanciation, contrairement à la consultation sur un dispositif qui nous est familier, voire intime ? Pourrait-on avancer que l'efficacité politique de ces images est déterminée par le fait qu'elles peuvent apparaître sur nos outils de travail et de divertissement, pour nous rappeler autre chose que notre réseau restreint d'information ? Dans ce cas, il faut se fier sur ce que l'algorithme formé de nos habitudes de consultation nous laisse voir. La présentation au musée arrive comme un troisième espace, plus lent. Cet espace se place entre la circulation dans les médias traditionnels, qui peinent à fournir devant la rapidité de l'information et la représentation d'une multiplicité de points de vue, et la circulation sur nos téléphones intelligents, où cette même rapidité amenuise parfois l'efficacité de la transmission.

Daniel Fiset est historien de l'art, éducateur et commissaire. Actuellement doctorant en histoire de l'art à l'Université de Montréal, il mène des recherches sur les liens entre la photographie d'art actuel et les pratiques amateurs en régime numérique, ainsi que sur la photographie comme pratique technologique.

Nelson Henricks

Life Session

Galerie Optica

Du 28 janvier au 25 mars 2017



Vue de l'exposition *Life Session*

Avec *Life Session*, Nelson Henricks ajoute une pièce intéressante à l'œuvre qu'il élabore depuis près de 30 ans. Par sa façon d'aborder le réel en mêlant analyse, travail formel, subjectivité et humour, et par l'intérêt qu'il accorde aux choses les plus nobles comme les plus triviales, cet artiste se rapproche de l'essayiste. Il acquiescerait sans doute à cette phrase de Montaigne :

« Il n'est sujet si vain qui ne mérite un rang en cette rhapsodie. »

Le point de départ de l'exposition *Life Session* est un film éponyme de 10 minutes réalisé en 1977 par Falcon Studios, l'un des plus grands producteurs de pornographie gaie au monde. Mais ce film, on ne le découvre – et seulement en partie – qu'après avoir traversé deux espaces, l'exposition tout

entière nous entraînant dans une sorte de narration en trois temps (situation initiale, péripéties, dénouement).

Dans le premier espace se trouve un projecteur 16 mm diffusant en boucle un avertissement quant au contenu explicitement sexuel d'un film et au nécessaire consentement du spectateur. En isolant cet élément « littéraire », Henricks installe l'ambiguïté de son projet, où se croisent politique (mise en relief de la réglementation des images), esthétique (regard ironique sur les conventions et les clichés), histoire (réflexion sur le temps à travers les technologies) et érotisme (production, à travers l'interdiction, d'un désir de voir). Il dévoile en même temps sa méthode, qui consiste à déplacer « l'objet », à le sortir de son contexte, pour l'analyser, mais aussi pour en faire un objet de rêverie.

Dans la deuxième salle se trouvent deux séquences de dessins au crayon, qu'on devine tirées d'un film : le visage d'un homme dans une lumière très contrastée, puis un plan d'ensemble de l'artiste et de son modèle. Mais la variation entre les images est si infime que presque rien ne se raconte ici, sinon la minutie du travail au crayon et le labeur nécessaire pour créer une fraction de seconde d'image animée. Le spectateur est toujours en suspens. Rien de scabreux à l'horizon. Une troisième

œuvre dans cette salle, constituée de dix cadres horizontaux, présente l'image dessinée d'un bout d'amorce de film où sont inscrits des chiffres et des lettres dont on ne sait ce qu'ils signifient.

C'est tout au fond, dans la troisième salle, qu'un autre projecteur 16 mm diffuse la courte séquence filmique. On saisit alors le projet de l'artiste : transformer un film daté, typique de l'imaginaire gai des années 1970, en un objet hybride où séduction et aliénation cohabitent. Après avoir remonté le film en en retirant toutes les scènes sexuelles et en remplaçant plusieurs suites de photogrammes par des dessins animés fidèles à l'image originale, Henricks en arrive à une narration minimaliste : un artiste torse nu – et d'une grande beauté – effectue diverses esquisses d'un homme moustachu, vêtu d'un maillot ténu, qui varie les poses ; soudain, l'artiste s'approche de son modèle, l'invite à replacer son maillot, en défait le cordon, et le film s'interrompt.

Capable de sentimentalité comme de moquerie, Henricks place son spectateur dans une position ambiguë. Les dessins recouvrant en partie cette histoire de dessinateur (qui, au fond, n'est qu'un prétexte pour un dévoilement qui n'aura jamais lieu) nous mettent sur la piste d'une mise en abyme amusante. Non seulement le modèle et le dessin