

--> See the **erratum** for this article

Captatio oculi, Galerie [Séquence], Chicoutimi, du 28 avril au 5 juin 2011

Barbara Garant

Number 90, Winter 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65997ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Garant, B. (2012). Review of [*Captatio oculi*, Galerie [Séquence], Chicoutimi, du 28 avril au 5 juin 2011]. *Ciel variable*, (90), 84–85.

Although, as we are told in the brochure accompanying the McCord exhibition, Cornellier's *Great Mural* was prompted by Klett's photographs, it does not entirely follow the tenets of rephotography. It may be that Cornellier took these tenets as a starting point and ran with them, with the aim of creating something closer to a work of interpretation than of replication. In terms of methodology, Cornellier's panorama differs substantially from Notman's. The 1896 panorama, the first ever to offer a 360-degree view of the city, is composed of nine horizontal photographs made with an 8' x 10' view camera on a single summer day, from atop a power station situated on the corner of William and de la Montagne streets. The beauty and interest of the nineteenth-century images are in part due to the amazing level of detail provided by the large-format negatives; it is all too easy, when looking at these prints up close, to start believing in the fallacy of infinite photographic detail, made famous by Antonioni's 1966 film *Blow-Up*.

Cornellier's piece was produced with a hand-held Leica over the course of a year, in different seasons and at different moments of the day (including the evening), from the roof of an industrial building on Dominion Street, near Notre-Dame. The resulting

work combines 1,300 prints, selected from an astounding 5,000 negatives. Measuring 3.7 metres high and 18.3 metres wide, *The Great Mural* is shaped to loosely resemble a pair of lips – a reference to Man Ray's 1934 painting *À l'heure de l'observatoire – Les amoureux*, which depicts a female mouth floating above a Parisian cityscape. Cornellier's decision to represent Montreal through a collage of 1,300 prints contributes to the monumentality of the work, yet it also makes it almost impossible to grasp as a whole. It is as though it can be experienced only at close range – as though each of the 1,300 images needs to be investigated as a single unit. One might suggest that the individual prints that make up *The Great Mural* act as symbols of the minutiae of everyday life in the city. Without being equally revelatory (some show empty expanses of sky, while others show pedestrians going about their business), each print comes to stand in for the multitude of largely insignificant occurrences, lives, and places that, combined, create a complete yet fractured picture of the urban experience.

Rather than replicate with accuracy the Notman panorama's comprehensive and precise depiction of Montreal as viewed by an all-seeing and all-knowing God (God



Centre-ville, automne, 1996, vue rapprochée d'une murale composée de 1300 photos / close-up of the mural composed of 1,300 photos, épreuves argentiques / gelatin silver prints, 3,7 m x 18,3 m

being in the detail), Cornellier has created a vision of the city that emphasizes the fluid, lived moment. Instead of merely capturing change, Cornellier's rephotographic act embodies it. Here is an instance of rephotography that takes change itself as one of its formative principles.

Zoë Tousignant is a Ph.D. student in art history at Concordia University. She holds a master's degree in museum studies from the University of Leeds. Her doctoral research concerns photographic modernism in Canadian illustrated magazines between 1925 and 1945.

Captatio oculi

Galerie [Séquence], Chicoutimi
Du 28 avril au 5 juin 2011

Les collaborations entre le commissaire Sylvain Campeau et la galerie [Séquence] sont fructueuses. On se rappelle, entre autres, le passage de *Fauna secreta* en 1999, ou encore celui d'*Inférences narratives* en 2009, une rétrospective du travail de l'artiste d'origine néerlandaise Wyn Geleynse, qui persiste dans la mémoire des sens. Mentionnons également que la vitrine du centre d'artistes sert d'écran de projection vespéral suite à une initiative de Campeau. Le plus récent des projets issus de cette féconde complicité s'appelle *Captatio oculi*. Produite par Molior et présentée à [Séquence] au printemps dernier, l'exposition occupait l'entièreté des salles de la galerie. Elle réunissait des œuvres de Jean-Pierre Aubé, de Sofian Audry, de Martin Boisseau et d'Alexandre Castonguay.

D'abord, ces quatre artistes utilisent des procédés et instruments technologiques dans leur recherche artistique. Mais encore, le commissaire s'est intéressé surtout aux différences dans leur façon d'explorer ces outils ainsi qu'à l'idée de captation présente dans leur démarche. Il proposait, en conséquence, des œuvres aux caractères fort distincts bien qu'apparentées. Dans l'ensemble, la panoplie



Jean-Pierre Aubé, *Titan et au-delà de l'infini* (détail), 2007, installation vidéo, galerie [Séquence], Chicoutimi

technologique déployée contribue à l'esthétique des installations. Cependant, elle ne constitue pas la limite de l'expérience et ne ralentit en rien une réflexion plus fondamentale. Les niveaux technique et logique sont rapidement franchis, et non pas parce que la simplicité des moyens raccourcit le trajet. C'est grâce à une poésie immersive et immédiate, à laquelle les

personnes présentes se voient participer. « Certes, écrit Campeau en guise d'intention, chez chacun, le sens est un projet; il est le résultat d'un *work in progress*. Il est performantiel, *poesis*, en instance de constitution. Mais au-delà de tout cela, la sophistication informatique le dispute ici parfois au transcodage des données formant image ». L'image photographique

traditionnelle a bien pu muter pour devenir image mouvante en contexte d'installation, sujet cher à Campeau.¹

Ainsi, en passant par la technologie, tout deviendrait donnée numérique, matière transposable d'un code à un autre. Jean-Pierre Aubé a traduit, dans son *Titan et au-delà de l'infini*, les données télémétriques d'un message radio de deux minutes en

provenance de Titan, une lune en orbite autour de Saturne. Un drone envoyé en éclaireur sur le satellite a enregistré les données scientifiques de la chute d'une pierre dans son atmosphère soupçonnée d'être similaire à celle de la Terre à son origine. L'artiste s'est servi d'un logiciel pour organiser le fichier sonore sous forme de graphique pour ensuite le compiler au moyen d'un algorithme. Inspiré de ce procédé développé par la NASA qui s'est inscrit dans l'imaginaire collectif depuis son utilisation pour 2001: A Space Odyssey de Stanley Kubrick, le travail de l'image opéré par Aubé évoque une façon de se représenter un déplacement suprahumain sur une distance inconcevable. Le spectateur se retrouve, dans une petite pièce, aspiré par un paysage cosmique, une vidéo-installation dans laquelle sa présence improbable le rend plus grand que nature. L'artiste nous parle de l'infiniment grand de la distance nous séparant de cette lune par l'infiniment précis d'un détail scientifique tout aussi abstrait pour nous.

Alors que la captation dans l'œuvre d'Aubé vient d'extrêmement loin, celle de Martin Boisseau reste collée au lieu même de l'exposition. *Septième temps : latéral courbe (pour œil seul)* comprend une tour centrale diffusant les images captées sur place quelques jours avant le vernissage : la salle d'exposition, les murs, et Boisseau déambulant autour de l'œuvre-caméra.

Riche mise en abyme, cette installation aborde notamment les questions de présence, de langage et de lieu de diffusion. Le mécanisme rotatif concorde parfois avec la prise de vue en travelling circulaire, dédoublant une réalité physique avec son image propre, cette dernière subissant un léger décalage temporel. De plus, la présence de l'artiste, qui tient un discours ou une sorte de conversation à sens unique, est étonnante. C'est comme si le spectateur était invité à une rencontre intime et intellectuelle avec l'artiste, mais qu'une distance de quelques jours à peine devenait une barrière infranchissable. Les deux parties de ce tête-à-tête semblent flotter à proximité; ils se trouvent dans le même espace mais à des moments différents, sans se toucher mais se rejoignant malgré tout, l'un en parlant, l'autre en écoutant. Il serait pertinent de souligner une parenté avec l'œuvre de Michael Snow, *La région centrale* (1971), d'autant plus que le dispositif cinématique de Boisseau prenait place dans un espace de [Séquence] qui porte le nom de cet artiste canadien.

Le langage apparaît également au cœur de *Flag* de Sofian Audry. Cette fois, c'est l'écrit qui est mis en avant, et sa vocation de donner une forme précise et claire à la pensée semble détournée. Le visiteur peut choisir une affiche et la brandir devant une caméra de surveillance. Un programme de reconnaissance visuelle lit



Alexandre Castonguay (en collaboration avec Mathieu Bouchard), *Éléments* (détail), 2004-2005, installation interactive, photo : Alexandre Leblanc

un étrange hiéroglyphe et choisit une séquence de mots dans une banque créée par l'artiste. À chaque nouvelle exposition, la banque est renouvelée par Audry. Il se produit alors une construction narrative spontanée autre que celle qu'on attendait, puisque le mot inscrit à l'envers sur l'affichette n'est pas celui qui se révèle sur la projection au mur. Le processus suit une logique qui va en se complexifiant, la base de données jugeant des liens à faire entre les mots.

Enfin, Alexandre Castonguay conviait lui aussi le visiteur de la galerie à prendre une part active dans son œuvre. *Éléments* est une installation interactive réalisée en collaboration avec Mathieu Bouchard. Les personnes en présence du dispositif mis en scène participent à l'œuvre par leurs corps

et leurs mouvements. Des projections au mur, près du sol, transposent les captations prises à l'instant en des motifs de programmation que les visiteurs peuvent animer. Il s'agit d'une intéressante référence à la photographie, à la *camera obscura* et à la désuétude technologique par l'utilisation de ses instruments primaires portés à un autre niveau par des modes d'altération typiquement numériques. Pour mettre les choses en perspective, l'inévitable altération subie dans un processus de transcodage et la poésie en découlant traversent toute l'exposition *Captatio oculi*. La technologie, instrument de cette transformation, y devient facteur de rapprochements, lieu de rencontre et prétexte à investir l'espace.

1 Voir son essai *Chambres obscures : photographie et installation*, Éditions Trois, 1995. 288 pages.

Barbara Garant a terminé une maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi en 2008. Elle collabore régulièrement au journal *Voir ainsi qu'à plusieurs revues et publications. Également poète et plasticienne, elle a présenté son travail dans des expositions collectives et individuelles.*



Apartment building, Avenue Bagamoyo, Beira, Mozambique, 2008, photo: Guy Tillim



Maputo, Mozambique, 2007, photo: Guy Tillim

Guy Tillim

"Avenue Patrice Lumumba"
The Design Exchange, Toronto
20 April to 14 June 2011

Guy Tillim's sizable exhibition (initially organized by the Museum of Contemporary Photo at Columbia College in Chicago) at the Design Exchange was a provocative inclusion in 2011's Scotiabank CONTACT Festival. The title of the exhibition evokes the spirit of Patrice Lumumba, a staunch supporter of African nationalism and the first elected prime minister of the Congo after it gained independence from Belgium in June 1960. Lumumba's term in office was

cut short ten weeks later, when he was overthrown and imprisoned; subsequently, he was murdered in a coup initiated by Mobutu Sese Seko (whose authoritarian rule of the Democratic Republic of the Congo lasted until the early 1990s), reputedly in collaboration with Belgian and American secret forces. Given Lumumba's commitment to full African autonomy – rather than the indirect control that the colonial powers wanted to retain – his presence remains on streets named in his honour in many cities across the continent and the globe.

The fifty-five photographs in the exhibition, taken in 2007 and 2008, depict the architecture built concurrently with the end of colonial rule across Africa – specifically, in Angola, Benin, Ghana, Madagascar,

Mozambique, and the DRC – and, ironically, in variations on the high modernist style imported from the West. (Perhaps not unintentionally, the imposing presence of the gallery itself, housed in the sleek steel-and-glass tower of Mies van der Rohe's Toronto Dominion Centre, affirmed the political [read: spatial] and psychological influence that such buildings hold. The gallery is a formidable space, and its large window overlooking Bay Street necessitated the double hanging of a large number of the works, which made the upper tier difficult to view.) Within the frame of Tillim's camera, these luxury hotels, sports clubs, universities, and high-rises, built in the wake of a promise that, more than fifty years later, remains unfulfilled, now sit in disuse and disrepair.

At first glance, Tillim's photographs seem to fetishize surface or form, somewhat reminiscent of the weathered patinas that Robert Polidori seeks in his work. If we dig deeper, however, we find that his images are more humane, juxtaposing the leftover monuments of colonial rule with a sense of quiet theatre. Rather than pointing his camera squarely at his subjects, he angles his lens obliquely amid the modernist ruins to observe the spaces left between their walls. The sense of emptiness is heightened in his wide framing of these public and private urban spaces – places in which he seems to find not despair but quiet pauses.

Countering the Western influence embedded in high modernism's International