

Michael Snow's Bent: Image distortion in 1956 La torsion selon Michael Snow : 1956 ou l'image déformée

Robert Fones

Number 100, Spring–Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78502ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

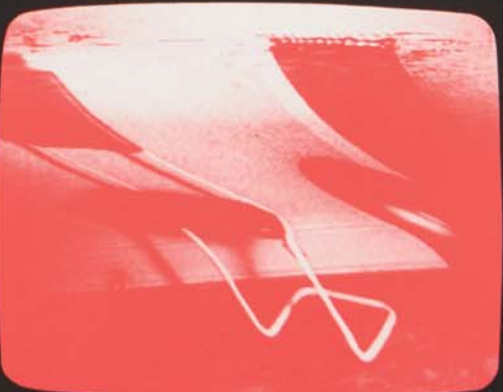
1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fones, R. (2015). Michael Snow's Bent: Image distortion in 1956 / La torsion selon Michael Snow : 1956 ou l'image déformée. *Ciel variable*, (100), 62–71.





Michael Snow's Bent: Image distortion in 1956

ROBERT FONES

As a child, I learned from a book on cartooning that my mother bought me that a cartoon character's body could be distorted or exaggerated to express astonishment or alarm. I vividly recall an illustration in the book of a character with eyes popped out, jaw dropped to the navel, and the whole body stretched vertically. I also saw this physical distortion in the cartoons I watched on television after school. When Wile E. Coyote tries to drop a boulder on Roadrunner, his own feet are accidentally tied to the boulder. The boulder and his feet plunge to the bottom of the canyon while his head remains near the precipice, still registering the shock and dismay of his mistake. Perhaps this is why, when I first saw Michael Snow's print 1956, *A Videoprint* (1974), I saw it in terms of a cartoon sequence.

The structure of 1956, four images across, four images down, arranged in a grid, suggests a sequence that can be read from left to right, top to bottom, following the conventions of reading text and comic-book panels. Each panel – to use the comic-book term for a single frame – of 1956 is in the shape of a 1950s-style rounded rectangular television screen and depicts the image of a modernist bent-metal tubing chair sitting on a Persian carpet. Something is plugged into a wall outlet, probably the flood lamp that illuminates the chair and casts a shadow of it onto the wall behind. But each image is different.

The image in the first panel on the upper left is normal, but all subsequent images are distorted to varying degrees. In the second panel, the chair appears to react to something in front of it; its back stretches up to the top of the screen. Then, in panel three, it dips its right foot toward the bottom; it pulls both feet back in panel four; in panel five, it dips its left foot down. The sequence continues, getting a bit crazier, with the last two panels on the bottom right the most wildly distorted.

1956, A Videoprint, 1974
offset photolithograph on wove paper /
photolithographie offset sur papier vélin
56 × 70 cm
collection of / de Robert Fones

Snow achieved this effect, he revealed to me when I went to buy the print from him, by holding a magnet up to a video monitor on which there was an image of the chair. The magnet pulled the electron gun in the video monitor out of alignment, causing the image to be distorted. That sounds simple enough, but, as with much of Snow's work, there is more here than meets the eye. By distorting the image, he directs our attention to behind-the-scenes processes and unseen apparatuses. As if to signal this manipulation, his sixteen-panel sequence is printed in red on a black background, distancing the image from its original black-and-white video source. It's obvious that the printed image is derived from a 1970s video monitor because of the horizontal scan lines visible in each television-shaped panel. These scan lines are indicative of cathode ray tube technology, the common form of black-and-white video image generation four decades ago.

Before the image of the chair and its environment could get to the video monitor, it had to be shot by a video camera. The video camera and monitor probably formed a closed loop, meaning that the image that appeared on the screen was live. Then, Snow or an assistant distorted the image by holding a magnet up to the monitor. Somehow, the distorted image had to be frozen or captured in order to get the sixteen images used in the print. Most likely, Snow used a film camera or a Polaroid camera (which Snow also owned and used at this time) to capture at least sixteen shots of variously distorted images. The images that appear in the print are, consequently, multiple generations of reproductions of images that were transferred from video camera to monitor, to negative film or Polaroid prints, to photographic prints, to stripped-up negatives, to printing plate on an offset press, to paper.

When we reconstruct the process of the work's creation, some inconclusive details emerge. Why is the hand holding the magnet not visible in the print? Was it to the side of the monitor when the photographs were taken, or was some other method used to freeze and capture the distorted images? Is the video camera aimed at a real set-up of chair, rug, and flood lamp, or is it aimed at a black-and-white photograph of the scene? Both would result in the same kind of image on the monitor. Although 1956 reveals many things about the process of its own creation, these are details that can't be easily resolved, and such uncertainties are part of what makes this work so intriguing.

Snow used grids or sequences of photographs in other works that preceded 1956 and in pieces produced around the same time. 1956 is similar in structure to the photo-sculpture *Atlantic* (1967). In this work, thirty photographs of the Atlantic Ocean are arranged in a grid six across and five down within a stainless steel structure. Like 1956, each image in *Atlantic* is different, so one assumes that they are different moments in time. Since the basic appearance of all of the images in both works does not vary significantly, it is safe to assume that the camera was fixed, the lighting didn't change, and the photographs were taken one after another within a relatively limited period of time. Also in both works, Snow displays the photos in a grid, giving viewers the opportunity to see them as either discrete or sequential moments in time. There is no guarantee that they are arranged chronologically from top left to bottom right. The similarity of all the photographs in *Atlantic* suggests that there is no particular order. In 1956, however, the fact that there is an undistorted image in the upper left suggests



La torsion selon Michael Snow: 1956 ou l'image déformée

Enfant, j'ai découvert grâce à un livre sur le dessin animé offert par ma mère qu'on pouvait déformer ou exagérer le corps d'un personnage pour exprimer la stupéfaction ou la frayeur. Je revois très nettement une illustration du livre, montrant un personnage dont les yeux jaillissaient de leurs orbites, dont la mâchoire tombait jusqu'au nombril et dont tout le corps était étiré en longueur. J'observais aussi cet effet de déformation dans les dessins animés que je regardais à la télévision après l'école. Je me souviens de Wile E. Coyote qui essayait de faire tomber un rocher sur Roadrunner, sans s'apercevoir que ses propres pieds étaient attachés au rocher. Le rocher et les pieds de Coyote tombaient au fond du canyon, tandis que sa tête restait au bord du précipice, le temps qu'il comprenne l'étendue de son erreur... C'est sans doute la raison pour laquelle, lorsque j'ai vu pour la première fois 1956, une lithographie de Michael Snow réalisée en 1974, je l'ai lue comme une séquence de dessin animé.

La structure de 1956, une grille de quatre images sur quatre, suggère une séquence qui peut être lue de gauche à droite à partir du haut, selon le sens conventionnel de lecture d'un texte ou d'une planche de bande dessinée. La forme de chaque case (terme qui désigne, en bande dessinée, les images d'une planche) évoque un écran de télévision rectangulaire aux coins arrondis, typique des années 1950, et montre une chaise moderniste en tubes d'acier pliés, posée sur un tapis persan. Quelque chose est branché dans une prise murale, probablement le projecteur qui éclaire la chaise et crée une ombre sur le mur voisin. Mais chaque image est différente.

Dans la première case, en haut à gauche, l'image est normale, alors que toutes les images suivantes sont déformées à des degrés divers. Dans la seconde case, la chaise semble réagir à quelque chose qui se trouve devant elle; son dossier s'étire jusqu'en haut de l'écran. Puis, dans la troisième case, la chaise étend son pied droit vers le bas; elle plie ses deux pieds vers l'arrière dans la quatrième case; en case cinq, elle étend son pied gauche vers le bas. Les déformations deviennent plus importantes à mesure que la séquence se poursuit, les deux cases en bas à droite étant les plus déformées.

Snow a obtenu cet effet, m'a-t-il expliqué lorsque je suis allé lui acheter la lithographie, en approchant un aimant d'un moniteur vidéo qui affichait l'image d'une chaise. L'aimant faisait dévier

a sequential reading starting from this image and proceeding in the normal direction of reading, from left to right, top to bottom. Another significant difference between *Atlantic* and 1956 is that in *Atlantic* the ocean is changing and hence each image is unique. In 1956, each image is visually different but the set-up of chair, carpet, and flood lamp is static.

In the seven years between *Atlantic* and 1956, Snow's interest clearly shifted. The more recent work, 1956, is a mediated image, with extensive technological processing between the original set-up and the final image and evidence of the process of the work's creation. Other works from the same year as 1956 share these characteristics.

Red 5 (1974) is a photographic document of its own creation. It begins with a large photograph of a red surface with glare along the upper edge. As each subsequent photograph is taken, it is placed on top of the original large photograph. The first photograph, presumably a Polaroid, captures only the red surface and glare. Each subsequent photograph includes smaller images of the previous photographs. Scale is the tell-tale indicator of the step-by-step process. Scale is something we don't normally think about when we look at photographs, but here Snow makes it obvious that photographs change the scale of reality. The photographs have been moved after each photograph is taken, so what appears initially as a document of accumulation is instead a record of intervention.

Snow's intervention in the position of the photographs is also recorded in each subsequent Polaroid. By comparing later photographs to earlier ones, we can detect the change in position. The four slightly curled Polaroids that appear in the final photograph cast shadows that are consistent with a single light source, suggesting that the glare in the original photograph was created with a real light source. In 1956, instead of manipulating physical Polaroid prints, Snow has manipulated the image itself during its transmission within video technology. The process of creation is implied rather than explicit, as it is in *Red 5*.

In *Light Blues* (also made in 1974), Snow documents the process of the work's creation and re-creates the set-up in which it was created. *Light Blues* consists of twenty photographs of light projected through colour gels onto a blue panel. Snow then placed each of the twenty photographs, taken with ten different-coloured gels, on the blue panel in four rows, staggered like bricks. The set-up of lamp and subject matter is similar to 1956, except that in the latter work Snow photographed the set-up to include the lamp in the final image.

In many of his works from the early 1970s, Snow presents visual material in a way that makes viewers question the nature of what they are looking at and become aware of the process of cognitive understanding. Snow deliberately sprinkles his work with misleading clues and visual puns to make it harder to resolve some of these questions, thereby encouraging closer scrutiny. As mentioned above, the image in 1956 may have been derived from a video camera aimed at a real set-up or at a photographic image of the scene. The images in 1956 may have been arranged in the order in which they were taken or strategically, to convey a sense of developing change. As the chair was originally made using bent-metal tubing technology, is Snow punning on this industrial process through his own image-bending intervention?

l'alignement du canon à électrons, ce qui déformait l'image sur l'écran. Cela semble relativement simple, mais, comme souvent dans l'œuvre de Snow, la situation est plus complexe qu'il n'y paraît. En déformant l'image, il attire notre attention sur des procédés cachés et des dispositifs invisibles. Comme pour signaler cette manipulation, sa séquence de seize cases est imprimée en rouge sur fond noir, ce qui crée une distanciation avec les images vidéo d'origine, en noir et blanc. Il est évident que ces images proviennent d'un moniteur des années 1970, car les lignes de balayage horizontales sont visibles dans chacune des cases en forme d'écran de télévision. Ces lignes de balayage sont caractéristiques du tube cathodique, la technologie de génération d'images vidéo communément répandue il y a quarante ans.

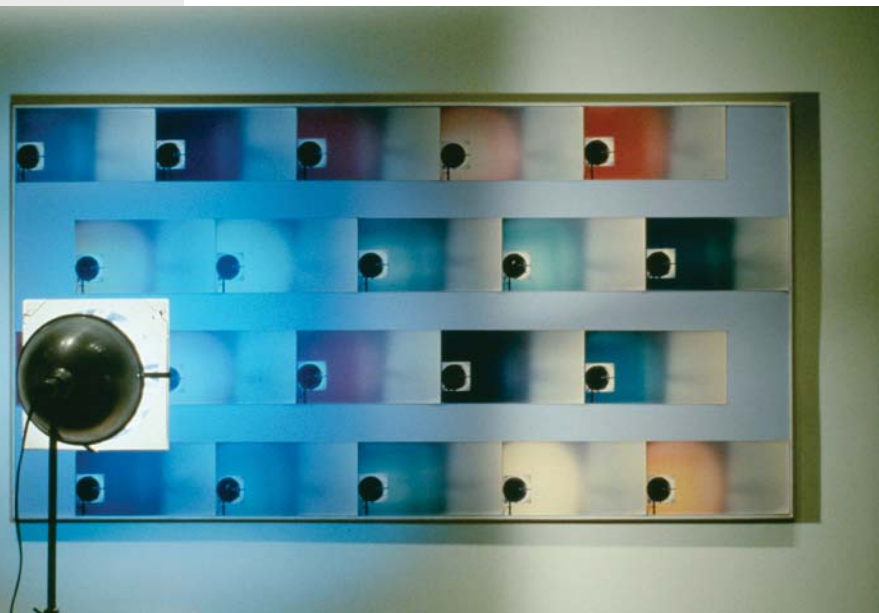
Avant que l'image de la chaise et de son environnement s'affiche sur l'écran vidéo, il a fallu la tourner avec une caméra vidéo. La caméra vidéo et le moniteur étaient probablement reliés en circuit fermé : l'image qui apparaissait sur l'écran était donc projetée en direct. Ensuite, Snow ou un assistant a déformé l'image en approchant un aimant du moniteur. L'image déformée a dû ensuite être figée à l'écran ou photographiée pour obtenir les seize images utilisées dans l'œuvre finale. Snow a fort probablement utilisé un appareil photo classique ou un Polaroid (l'artiste en avait aussi un et l'utilisait à cette époque) pour réaliser au moins seize images plus ou moins déformées. Les images qui apparaissent dans le tirage final font donc partie de la énième génération de reproductions d'images transférées de la caméra vidéo au support papier en passant par le moniteur, la pellicule négative ou le tirage Polaroid, le tirage photo, le montage de négatifs et la plaque d'impression d'une presse offset.

En reconstruisant le processus de création de l'œuvre, on voit émerger quelques points obscurs. Pourquoi la main tenant l'aimant n'est-elle pas visible dans l'œuvre finale ? Était-elle à côté du moniteur lorsque les photos ont été prises, ou a-t-on utilisé une autre méthode pour figer et saisir les images déformées ? La caméra vidéo filmait-elle un endroit où se trouvaient une chaise, un tapis et un projecteur, ou bien une photographie noir et blanc de cette scène ? Dans les deux cas, on obtiendrait cette même image à l'écran. Si 1956 nous révèle beaucoup de choses sur son processus de création, certains détails restent mystérieux, et c'est en partie ce qui rend l'œuvre si intrigante.

Snow a utilisé des grilles ou des séquences de photographies dans plusieurs œuvres antérieures à 1956 ou produites à la même époque. La structure de 1956 est similaire à celle de la sculpture photographique *Atlantic* (1967). Ici, trente photographies de l'océan Atlantique se superposent en cinq rangées de six images à l'intérieur d'une structure en acier. Dans ces deux œuvres, les subtiles variations d'une image à l'autre donnent à penser qu'elles représentent des moments différents, tout en indiquant vraisemblablement que l'appareil était posé sur un trépied, que l'éclairage n'a pas été modifié, et que les clichés ont été pris à des intervalles relativement rapprochés.

Snow a également choisi, dans les deux œuvres, de disposer les photos en rangées superposées, offrant ainsi aux spectateurs la possibilité de les voir comme des moments indépendants ou successifs. Rien n'atteste d'ailleurs qu'elles se succèdent en ordre chronologique, depuis l'image du coin supérieur gauche jusqu'à celle du coin inférieur droit. Les photographies d'*Atlantic* se ressemblent au

Light Blues, 1974
 20 chromogenic prints, lamp, colour filter, acrylic
 paint on Masonite and metal frame /
 20 épreuves chromogènes, lampe, gélâtines
 de couleur, peinture acrylique sur masonite
 et cadre de métal
 97 × 183 cm
 Collection Mailhot Family



A poem in Michael Snow's collected writings,¹ simply titled "Poem," is perhaps relevant to 1956:

It stayed
 Where I saw it
 Then it moved a fraction
 To the left and then twice that
 Distance again further and further.

It
 disappeared
 Then just faintly
 A corner of it just a fraction
 Was visible if you peered
 Very very closely
 And just as
 Quietly
 It was
 Gone.

The poem was written in 1957 and has interesting similarities to the print 1956. The poem is about something changing and the perception of that movement or change. At the end of the poem, the thing, whatever it was, vanishes, along with the perception of the thing. Similarly, the chair in 1956 is distorted at times, to the extent that you wouldn't be able to see it as a chair, but then returns to a lesser state of distortion in which its form is recognizable. In the poem, Snow presents a scenario of subjective perception, in which a viewer experiences change and has to determine for himself or herself what is occurring by close scrutiny of the phenomenon. In 1956, some images would be unrecognizable if

point de brouiller l'impression d'une chronologie. En revanche, dans 1956, l'image du coin supérieur gauche n'est pas déformée, ce qui suggère une lecture séquentielle à partir de cette image et suivant le sens habituel de la lecture, de gauche à droite à partir du haut. Une autre différence significative entre *Atlantic* et 1956 est le fait que l'océan change sans cesse : chaque image d'*Atlantic* est unique. Dans 1956, les images sont visuellement différentes, mais le décor, composé d'une chaise, d'un tapis et d'un projecteur, est statique.

Durant les sept années qui séparent *Atlantic* de 1956, les préoccupations de Snow ont changé. La plus récente des deux œuvres, 1956, est une image modifiée, obtenue par une longue série de médiations technologiques entre la scène originale et l'image finale, qui met en évidence son propre processus de création. D'autres œuvres créées la même année que 1956 partagent ces caractéristiques.

Red 5 est un document photographique de sa propre création. Celle-ci commence avec la photographie grand format d'une surface rouge dont le bord supérieur est éclairé par un reflet diffus. Chaque photographie subséquente est placée sur la photographie originale grand format. La première de la série, probablement un Polaroid, montre seulement la surface rouge et la zone plus claire. Chacune des photographies suivantes comprend des images plus petites des photographies précédentes. Ce sont les différences d'échelle qui nous révèlent les étapes du processus. La question de l'échelle passe généralement inaperçue lorsqu'on regarde une photographie, mais Snow souligne ici le fait que la photographie modifie l'échelle du réel. Les petites photographies ont été déplacées après chaque prise de vues : ce qui nous apparaît initialement comme un document d'accumulation s'avère être la trace d'une intervention.

La séquence de Polaroids révèle l'intervention de l'artiste sur la position des clichés : il suffit de comparer les derniers avec les précédents. Les quatre Polaroids légèrement incurvés figurant dans la photographie d'ensemble projettent des ombres qui proviennent visiblement d'une même source lumineuse, ce qui suggère que le reflet de la photographe originale vient d'une véritable source de lumière. Dans 1956, au lieu de manipuler physiquement des Polaroids, Snow a manipulé l'image elle-même durant sa transmission vidéo. Le processus de création est implicite, au lieu d'être explicite, comme il l'est dans *Red 5*.

Dans *Light Blues* (qui date également de 1974), Snow documente le processus de création de l'œuvre et recrée le dispositif qu'il a mis en place pour sa réalisation. *Light Blues* consiste en vingt photographies d'un panneau bleu sur lequel Snow a projeté une lumière à travers différents filtres de couleur. Il a ensuite placé sur le panneau bleu chacune des vingt photographies effectuées avec dix filtres différents, disposées en quinconce comme des briques, sur quatre rangées. La configuration projecteur/sujet est similaire à celle de 1956, sauf que, dans *Light Blues*, Snow a photographié son installation pour inclure le projecteur dans l'image finale.

Dans beaucoup de ses œuvres réalisées au début des années 1970, Snow utilise son matériau visuel d'une façon qui amène les spectateurs à douter de la nature de ce qu'ils sont en train de regarder et à prendre conscience du processus cognitif qui sous-tend la compréhension de l'œuvre. Snow parsème volontairement ses œuvres d'indices trompeurs et de pirouettes visuelles qui nous empêchent de résoudre certaines de ces questions rapidement, nous encourageant ainsi à les examiner de plus près. Comme on l'a vu plus haut, l'image originale de 1956 peut provenir d'une caméra

it were not for adjacent images that show the chair and its environment in a relatively normal configuration. The change is measured not by continuous perception (as in *Poem*) but by comparative analysis.

Snow has a sly sense of humour, and animating objects has always been part of his artistic *modus operandi*. One of his best-known icons, the Walking Woman, is a graphic logo that has been subjected to a multitude of painterly, sculptural, photographic, site-specific, and graphic treatments, some of which have also distorted the original configuration of the figure. The chair in 1956 is similarly given a kind of animation that turns it into a character. Before the chair appeared in 1956, it was already a star, as it appears at the end of Snow's New York studio in the slow zoom in his film *Wavelength* (1967). It appears again in the Laughing Chair sequence in Snow's film *'Rameau's Nephew' by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, which Snow worked on between 1972 and 1974. In this scene, which is very similar to the set-up for 1956, the bent-metal chair is illuminated by a single lamp that casts a shadow on the floor and wall behind it. A microphone sits on a stool in front of the chair and a voice track of a laughing man plays. The chair may be seen as the main character laughing like a human, as a sad victim being laughed at by a human, or as a surrogate for the missing laughing human.

For Snow, the camera is often a subjective presence. Just as there is very little human action in *Wavelength* (people appear only at the beginning of the film), there is no human action in 1956. As it does in *Rameau's Nephew*, does the illumination of the chair by a single light source make it the active agent? Or is Snow, the wizard behind the curtain, the main protagonist of this work?

Mart Stam, a Dutch architect living in Berlin in the 1920s, is credited with inventing the bent-metal chair.² Would his technological innovation have appeared, in its time, to be a distortion of the conventional wooden chair with four legs? Why did Snow decide to use this type of chair in 1956 rather than a more conventional chair? Perhaps the bent-metal chair suited his needs

Snow deliberately sprinkles
his work with misleading clues and
visual puns to make it harder to resolve
some of these questions, thereby
encouraging closer scrutiny.

better. Certainly, its simple geometric form consisting of vertical and horizontal planes makes it very compatible with the horizontal scan lines of cathode ray tube technology. Its planar structure reveals the distortion of the image better than a conventional chair would. The flat shadow of the chair cast on the floor and wall behind it is a different but parallel distortion of its form.

Given Snow's predilection for puns, there could be a pun here between the continuous tube construction of the chair and the cathode ray tube on which the image was originally displayed. Snow might also be commenting on Andy Warhol's silkscreen *Twelve Electric Chairs*, made in 1964, when Snow was living and working in New York. In comparison with Warhol's static, stark,

vidéo ayant filmé un décor en trois dimensions ou une photographie de cette scène. Les images déformées ont peut-être été disposées dans l'ordre où elles ont été prises ou stratégiquement pour donner l'impression d'une évolution. La chaise étant fabriquée à partir de tubes métalliques qu'on a déformés, Snow fait-il ici un jeu de mots visuel à propos de ce procédé industriel à travers son intervention qui déforme l'image de la chaise?

Un poème provenant d'un recueil d'écrits de Michael Snow, intitulé simplement *Poem*¹, pourrait également éclairer notre lecture de 1956 :

C'est resté
Là où je l'avais vu
Puis cela s'est déplacé un tout petit peu
Vers la gauche puis deux fois plus
Loin et à nouveau encore plus loin.

C'est
Disparu
Puis à peine
Un coin juste une toute petite partie
Fut visible si l'on s'approchait
Vraiment tout près
Et puis tout aussi
Imperceptiblement
Ce n'était
Plus là.

Ce poème fut écrit en 1957 et présente d'intéressantes similitudes avec l'œuvre 1956. Ce texte évoque un changement ainsi que la perception de ce changement, ou de ce déplacement. À la fin du poème, le sujet de ce changement disparaît, et la perception aussi. De la même façon, la chaise de 1956 est parfois déformée au point qu'on n'y reconnaîtrait pas une chaise, mais elle revient ensuite à un état moins transformé où sa forme est reconnaissable. Dans le poème, Snow présente un scénario de perception subjective, dans lequel la personne qui regarde est témoin d'un changement et doit déterminer par elle-même ce dont il s'agit, en examinant de près le phénomène. Dans 1956, certaines images seraient incompréhensibles sans les images adjacentes qui montrent la chaise et son environnement dans une configuration relativement normale. Le changement est mesuré non par une perception continue, comme dans *Poem*, mais grâce à une analyse comparative.

Snow est un artiste à l'humour malicieux, qui a souvent animé des objets dans le cadre de sa pratique. L'une de ses figures emblématiques les plus connues, la « femme qui marche » (*Walking Woman*), est une silhouette stylisée qu'il a reprise en peinture, en sculpture, en photographie, en installation *in situ* et en dessin, et qu'il a parfois déformée. La chaise de 1956 subit une sorte d'animation qui la transforme également en un personnage. Avant son apparition dans 1956, la chaise était déjà une vedette, puisqu'on la voit au bout du studio new-yorkais de Snow lorsqu'il effectue le lent zoom de son film *Wavelength* (1967). Elle figure également dans la séquence de la « chaise qui rit » du film *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, auquel Snow a travaillé entre 1972 et 1974. Dans cette scène, dont la configuration est très similaire à celle de 1956, la chaise en tubes d'acier pliés est éclairée

and repeated image, Snow's chair appears to be experiencing a kind of electrocution. The photographic grid was a recurring format within minimalism and conceptual art; many other artists, including Sol Lewitt, Robert Smithson, Roy Kiyooka, and N.E. Thing Company, were constructing grids of repeating, sequential, or related images that reflected the sequential nature of film and photographic media.

The video monitor on which the original image used in 1956 was displayed would have used cathode ray tube technology. The front of the tube, the screen, is coated with phosphorescent particles that are illuminated when they are hit with electrons from the electron gun inside the tube. The gun moves back and forth, top to bottom (controlled by magnets that are positioned around it), creating an image made up of hundreds of lines (commonly about 525) of "on" or "off" phosphorescent elements. When you watch an old black-and-white television set, you don't usually think about the electron gun that is creating the image again and again on the screen in front of you. The electron gun scans so quickly that you don't see it moving or detect the image being refreshed. It is only when the screen is photographed (as Snow has done in 1956) that the scan lines become apparent and the technology behind the generation of the image is revealed.

So there is a funny kind of industrial production taking place even inside the old cathode ray TV tube (which, of course, hardly anyone watches anymore now that we have LCD and plasma screens). In 1956, the electron gun is firing an image of the chair (actually, the whole scene, including carpet, flood lamp, outlet, and chair) against the screen many times a second. So that image, composed of electrons, is flying through the cathode ray tube, getting bigger as it flies toward the front of the tube, where a visual record is traced once the electrons hit the phosphors on the screen. And because the electron gun takes time to trace this image line by line, the image that is flying through the cathode ray tube is actually three-dimensional and distorted – like paint flying through space toward a canvas – until it hits the front of the tube and creates a recognizable image. The screen is refreshed so quickly that we see the image – if it is a moving image – as continuous, much as we see the frames in a filmstrip as continuous when we watch a movie.

Snow seems to be drawing our attention to aspects of the technology that he used to create this print in order to show us how the end product has been created. The distortion of the image (caused by a magnet) uses a process similar to the technology involved in the creation of an image on a video monitor (a magnetic focusing ring surrounding the electron gun). The curious floating moiré patterns and ripples visible within many of the images in 1956, as manipulated by Snow and his magnet, also attest to the idiosyncrasies of cathode ray tube technology. The repetition of the image with different distortions conveys a sense of time, albeit perhaps only the time it took for Snow to adjust the magnet to generate them. The scan lines visible in the print tell us that the original image was generated by an electron gun within a cathode ray tube. The red colour of the television-shaped panels makes it clear that this image has been printed with red ink, which, of course, is why this artwork is classified as a *print*. The red images were printed with a halftone screen, which is the standard method for turning continuous-tone photographic images into the dots of

par une source de lumière unique qui projette son ombre sur le sol et sur le mur derrière elle. Un micro posé sur un tabouret est installé devant la chaise, et l'on entend l'enregistrement d'une voix masculine en train de rire. On peut percevoir la chaise comme le personnage principal en train de rire à la manière d'un être humain, comme la cible d'un rire humain moqueur, ou comme le substitut de l'humain absent dont on entend le rire.

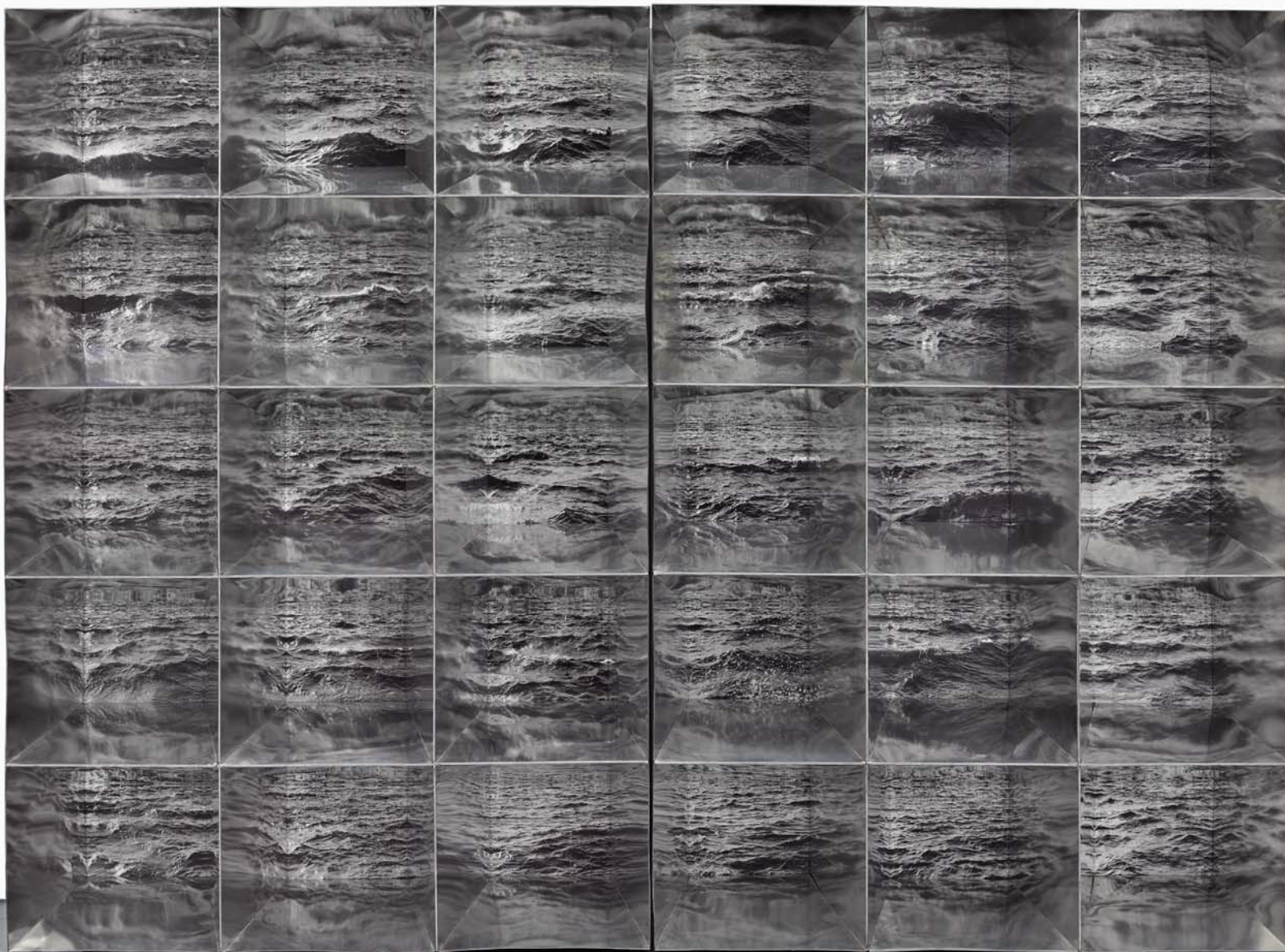
Pour Snow, la caméra et l'appareil photo sont souvent des présences subjectives. Tout comme *Wavelength* est, pour ainsi dire, dépourvu de protagonistes humains (sauf au début du film), 1956 n'en comporte aucun. Peut-on dire qu'en braquant ainsi un projecteur sur la chaise, celle-ci devient l'agent actif de cette séquence, comme dans *Rameau's Nephew*? Ou bien est-ce Snow, le sorcier caché derrière le rideau, qui est le principal protagoniste de cette œuvre? L'invention de la chaise en tubes d'acier pliés est attribuée à Mart Sam, un architecte hollandais vivant à Berlin dans les années 1920². Se pourrait-il que cette innovation technologique soit apparue à l'époque comme une déformation de la chaise conventionnelle à quatre pieds? Pourquoi Snow a-t-il décidé d'utiliser ce type de

**Snow semble attirer notre attention
sur certains aspects techniques intervenant
dans la création de cette œuvre,
afin de nous montrer comment le produit
fini a été obtenu.**

chaise dans 1956 plutôt qu'une chaise plus conventionnelle? La chaise en tubes d'acier pliés répondait peut-être mieux à ses besoins. Sa forme géométrique sobre, constituée de plans verticaux et horizontaux, la rend particulièrement compatible avec les lignes de balayage horizontal du tube cathodique. Cette structure plane révèle la déformation de l'image mieux que ne le ferait une chaise conventionnelle. L'ombre, plate, de la chaise sur le sol et le mur voisin présente une déformation parallèle, mais différente, de cette forme.

Étant donné la prédilection de Snow pour les jeux de mots, il pourrait y avoir ici un jeu sur le tube d'acier dont la chaise est constituée, et le tube cathodique qui transmettait son image. Snow faisait peut-être aussi allusion à la sérigraphie d'Andy Warhol *Twelve Electric Chairs*, réalisée en 1964, à l'époque où Snow vivait et travaillait à New York. Par contraste avec l'image figée, austère et répétitive de Warhol, la chaise de Snow semble subir une sorte d'électrocution. La grille photographique était un format récurrent dans l'art minimaliste et l'art conceptuel; de nombreux autres artistes tels que Sol Lewitt, Robert Smithson, Roy Kiyooka et N. E. Thing Company élaboraient des grilles d'images répétées, séquentielles ou apparentées, qui reflétaient la nature séquentielle des médiums filmique et photographique.

Le moniteur vidéo sur lequel s'affichait l'image d'origine de 1956 utilisait visiblement le tube cathodique. L'avant du tube, l'écran, est recouvert de particules phosphorescentes qui s'illuminent lorsqu'elles sont frappées par des électrons projetés par le canon à électrons situé à l'intérieur du tube. Contrôlé par des aimants qui sont disposés autour de lui, le canon effectue constamment des allers et retours, en rangées superposées, créant ainsi une



Atlantic, 1967
30 gelatin silver prints, metal, wood and Arborite /
30 épreuves argentiques, métal, bois et Arborite
172 × 245 × 40 cm
Collection Art Gallery of Ontario

Rameau's Nephew by Diderot
 (Thanx to Dennis Young)
 by Wilma Schoen, 1972-1974
 still image / image fixe, 16 mm film,
 colour, sound / film 16 mm, couleur, son
 285 min



Wavelength, 1967
 still image / image fixe, 16 mm film,
 colour, sound / film 16 mm, couleur, son
 45 min

varying sizes that make up the printed halftone image. So, if we were to look at this print with a magnifying glass, we would see the halftone dots within each horizontal scan line.

In 1956, Michael Snow has set up a scenario similar to Plato's Cave, a famous analogy of the nature of consciousness described by Plato in *The Republic*. In both situations, the real objects are invisible to the viewer, as is the construction behind the projected illusion. The image that we see when we look at 1956 has gone through many technological permutations. These modifications bring into question the reality of what we are looking at in the finished print. Snow has set up a construction that mimics what takes place within the cathode ray tube of the video monitor, and,

image composée de centaines de lignes (habituellement environ 525) d'éléments phosphorescents « allumés » ou « éteints ». Lorsque je regarde un vieil écran de télévision noir et blanc, je n'ai généralement pas conscience du canon à électrons qui crée l'image en permanence sur le verre. Le canon à électrons balaie l'écran si rapidement qu'on ne le voit pas bouger, et l'on n'a donc pas conscience du renouvellement constant de l'image. C'est seulement lorsque l'écran est photographié (comme l'a fait Snow dans 1956) que les lignes de balayage deviennent apparentes, révélant le procédé qui génère les images.

Il y a donc une forme inattendue de production industrielle qui a lieu jusque dans le tube cathodique d'un vieux téléviseur (que presque plus personne ne regarde aujourd'hui, maintenant que nous avons des écrans ACL ou plasma). Dans 1956, le canon à électrons projette vers l'écran, de nombreuses fois par seconde, une image de la chaise (ou plutôt de toute la scène, y compris le tapis, le projecteur, la prise et la chaise). Cette image, composée d'électrons, s'envole donc à travers le tube cathodique, augmentant en taille à mesure qu'elle approche de l'écran, où elle laisse une trace visuelle chaque fois que les électrons frappent les luminophores de l'écran. Et parce que le canon à électrons doit déposer cette image ligne par ligne, l'image qui vole à travers le tube cathodique est en réalité tridimensionnelle et déformée – comme des particules de peinture volant dans l'espace vers une toile – jusqu'à ce qu'elle atteigne l'écran et ait un aspect reconnaissable. Celle-ci est renouvelée si rapidement que nous voyons l'image –, lorsqu'elle est animée – en continu, tout comme les images successives d'une pellicule forment à nos yeux une séquence continue lorsque nous regardons un film.

Snow semble attirer notre attention sur certains aspects techniques intervenant dans la création de cette œuvre, afin de nous montrer comment le produit fini a été obtenu. La déformation de l'image (provoquée par un aimant) résulte d'un procédé similaire à celui qui est employé pour créer une image dans un moniteur vidéo (la bobine magnétique qui fait converger le faisceau d'électrons). Le curieux effet de moiré et de vagues, visible dans la plupart des images de 1956 une fois manipulées par Snow et son aimant, attestent également des particularités du tube cathodique. La suite de transformations que subit l'image répétée indique le passage du temps, ne serait-ce que du temps nécessaire pour déplacer l'aimant qui les crée. Les lignes de balayage visibles sur l'image imprimée révèlent que l'image originale a été produite par le canon à électrons d'un tube cathodique. La couleur rouge des cases en forme d'écran de télévision indique que l'image finale a été imprimée à l'encre rouge : c'est ce qui en fait un *imprimé*. Le procédé d'impression implique une trame de similigravure, méthode couramment employée pour transposer des images photographiques en tons continus, en points de tailles variables qui, juxtaposés, forment l'image imprimée. Autrement dit, si nous regardions cette lithographie avec une loupe, nous verrions apparaître les points de trame au sein de chaque ligne de balayage.

Dans 1956, Michael Snow a mis en place un scénario qui rappelle la fameuse allégorie de la caverne, par laquelle Platon illustre, dans *La République*, la nature de la conscience. Dans les deux situations, les objets réels sont invisibles aux spectateurs, tout comme la construction qui permet ces projections illusives. L'image que nous voyons, lorsque nous regardons 1956, a subi de nombreuses permutations technologiques. Ces modifications nous amènent à mettre

to some degree, what takes place within the eye. In 1956, a flood lamp illuminates the chair and throws a shadow of the chair onto the wall behind it. As in Plato's Cave, there is the real object and the shadow of the object, cast on a wall. In Plato's cave, the viewer does not see the original object. In Snow's work, the viewer can see both the object and the shadow. In Snow's work and Plato's allegory, the nature of what we take to be real is only a facsimile of the real objects that generated these reproductions.

There are also several different kinds of "seeing" in this work, some technological and some human. The flood lamp "sees" the chair by flooding it with light. This is the emission model of sight postulated by the ancient Greek philosopher Empedocles, in which we see because light particles are spraying out from our eyes. From the flood lamp's point of view, there is no shadow, only an evenly illuminated scene. The video camera, set up to the left of the flood lamp, "sees" the shadow that the flood lamp casts and captures it on video. The electron gun "sees" the backwards image that it fires on to the screen on the inside of the cathode ray tube. The film camera that records the distorted images on the monitor "sees" through its own lens and captures the image on a negative. Each image placed in the grid of the final print, the result of the accumulation of these types of "seeing," allows the viewer to see simultaneously (with his or her organs of sight) images that were made sequentially.

When I read comic books as a child, I was often aware of how the characters were trapped inside their two-dimensional realm. They couldn't walk out of their panel, and many had only a few standard body orientations. Cartoonist Ernie Bushmiller's character Nancy, for example, whose stark minimal world I loved, was depicted only in profile, three-quarter view, and straight on. As a viewer, I couldn't get any closer to the panel "window" to see more of the characters' world. I couldn't enter their world and they couldn't enter mine. Perhaps Snow's chair is similarly trapped in its own sixteen-panel sequence, struggling to animate itself within its own fixed image. On the other hand, perhaps the chair is reacting to the world outside the comfort of its own little cathode ray tube world, in which case it is not unlike the human pulled from Plato's cave and shown the "real" world, which it cannot accept or digest.

Robert Fones is a Toronto-based visual artist. He has had exhibitions with Olga Korper Gallery, Toronto, most recently in October 2014. In 2011, he received the Governor General's Award in Visual and Media Arts. Fones has written extensively about art and design for publications such as Canadian Art, C Magazine, Parachute, Vanguard, and Azure. He has published several artist books with Coach House Books and with Art Metropole.

¹ Michael Snow, *The Collected Writings of Michael Snow* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994), 9. ² www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=769, accessed March 11, 2015.

en doute la réalité de ce que nous voyons dans l'image imprimée. Le dispositif que Snow a mis en place reproduit ce qui se passe à l'intérieur du tube cathodique placé dans le moniteur vidéo et, dans une certaine mesure, ce qui se passe à l'intérieur de l'œil. Dans 1956, la lampe illumine la chaise en projetant son ombre derrière elle. Comme dans la caverne de Platon, il y a l'objet réel et l'ombre de l'objet, projetée sur un mur. Chez Platon, le spectateur ne voit pas l'objet lui-même. Chez Snow, le spectateur peut voir à la fois l'objet et son ombre. Dans l'œuvre de Snow comme dans l'allégorie de Platon, la nature de ce que nous prenons pour la réalité n'est qu'un facsimilé des objets réels qui ont généré ces reproductions.

Cette œuvre contient également plusieurs types de « visions », humaines ou technologiques. Le projecteur « voit » la chaise en l'éclairant. C'est le postulat d'une vision émettrice, proposé par le philosophe de la Grèce antique Empédocle, selon lequel nous voyons parce que des particules de lumière rayonnent depuis nos yeux. Du point de vue de la lampe, il n'y a pas d'ombre, seulement une scène uniformément éclairée. La caméra vidéo, installée à gauche du projecteur, « voit » l'ombre projetée par celui-ci et la saisit en vidéo. Le canon à électrons « voit » l'image inversée qu'il projette vers l'écran à l'intérieur du tube cathodique. L'appareil photo à pellicule, qui enregistre les images déformées sur le moniteur, « voit » à travers sa propre lentille et fixe l'image sur un négatif. Chaque image placée dans la grille de l'œuvre finale, issue de toutes ces « visions » accumulées, permet au spectateur de voir simultanément (par son organe de la vue) des images qui ont été produites de façon séquentielle.

Enfant, lorsque je lisais des bandes dessinées, j'étais souvent conscient du fait que les personnages étaient prisonniers de leur monde en deux dimensions. Ils ne pouvaient pas sortir de leurs cases, et nombre d'entre eux étaient limités à quelques positions standard. Par exemple Nancy, personnage créé par le bédéiste Ernie Bushmiller dont le style particulièrement minimaliste me plaisait beaucoup, était dessinée uniquement de profil, de trois quarts et de face. En tant que lecteur, je ne pouvais me rapprocher de la « fenêtre » des cases pour apercevoir l'univers des personnages. Je ne pouvais pas entrer dans leur monde, et ils ne pouvaient pas entrer dans le mien. La chaise de Snow est peut-être, elle aussi, prisonnière de sa séquence en seize cases, et lutte contre sa propre image figée pour s'auto-animer. D'un autre côté, peut-être la chaise réagit-elle au monde qui s'étend au-dehors de l'univers familier du petit tube cathodique où elle se trouve : elle serait alors semblable à l'être humain tiré de la caverne de Platon et confronté au monde « réel », incapable de l'accepter, ou de l'appréhender. Traduit par Emmanuelle Bouet

Robert Fones est un artiste en arts visuels vivant à Toronto. La Olga Korper Gallery lui a consacré plusieurs expositions, dont la plus récente en octobre 2014. En 2011, il a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. Fones est l'auteur de nombreux articles sur l'art et le design, notamment pour Canadian Art, C Magazine, Parachute, Vanguard et Azure. Il a publié plusieurs livres d'artiste chez Coach House Books et Art Metropole.

¹ Michael Snow, « Poem », dans *The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 9. [notre traduction] ² www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=769 (consulté le 11 mars 2015).
