

**Kathleen Ritter, *Camoufleurs*, Battat Contemporary, Montreal,
December 4, 2014 to February 8, 2015**

James D. Campbell

Number 100, Spring–Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78506ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campbell, J. D. (2015). Review of [Kathleen Ritter, *Camoufleurs*, Battat Contemporary, Montreal, December 4, 2014 to February 8, 2015]. *Ciel variable*, (100), 86–87.



One Way Boogie Woogie 2012, 2012, installation vidéo HD à 6 canaux (couleur et son), vue de l'exposition présentée à VOX, photo : Michel Brunelle

soient distinctes, leur cohabitation incite à faire un lien entre elles.

Commençons d'abord par cerner le propos de la première œuvre. Les six écrans qui occupent deux murs (quatre sur le mur de droite et deux sur le mur du fond), représentent des moments filmés dans différents coins de Milwaukee, ville où l'auteur a passé son enfance. Plutôt que de représenter des endroits jouant explicitement de la référence mémorielle, l'auteur montre des lieux relevant de ce que Gilles Deleuze appelait joliment des « espaces déconnectés », c'est-à-dire que les lieux exposés sur les six écrans témoignent de l'urbanité nord-américaine et n'ont pas de liens entre eux, si ce n'est la portion de la ville où ils se trouvent, comme nous allons le comprendre. Nous voyons un entrepôt situé dans un secteur industriel, une route dans un quartier semblable où roulent des voitures, etc. Au bout d'un moment, chaque image passe au noir, puis les lieux sur les écrans s'intervertissent. Benning suggère que cette chaîne de projections peut être lue comme un seul film.

Comme il est souligné dans la documentation accompagnant l'exposition, « [c]e qui ressemble, de prime abord, à une série de plans ordonnés au hasard se révèle progressivement être un seul film de quatre-vingt-dix minutes, projeté de gauche à droite sur les six écrans depuis six points de départ différents mais équidistants ». Comment comprendre cette grille de lecture, dans la mesure où un point de vue sur une cheminée d'usine, ou encore sur une enseigne en hauteur épelant le mot *Ambassador* en néon rougeoyant, participe en fin de compte de la production de six tableaux distincts en plans fixes dont le lien narratif demeure ténu ? La donne narrative brouille ici les pistes d'interprétation plutôt qu'elle ne les suscite.

Le lien que l'on peut faire entre la première œuvre et la seconde (toutes deux réalisées en 2012) a trait à cette intégrité du cadre toujours fixe dont le sens et la portée, rattachés au point de vue, s'appliquent peut-être à échapper à l'interprétation traditionnelle. James Benning n'a pas été élève de David Bordwell en vain, lui qui a incarné le pragmatisme universitaire américain,

introduisant dans un seul et même système théorique la construction du récit cinématographique. L'on pressent que l'une des issues à ce système parfois oppressant, pour un cinéaste expérimental qui veut forcément en découdre avec la forme, peut consister à désinvestir le cadre de toute intentionnalité, c'est-à-dire de point de vue. En effet, rarement le cadre peut-il ici être rattaché au point de vue, pour esquisser une réponse à la question « qui regarde ? ».

Dans *Stemple Pass*, il n'y a qu'une façon de répondre à cette question et elle est factuelle, concrète : le point de vue correspond au lieu où l'on a posé la caméra pour cadrer. Cette œuvre fait allusion à la figure de Ted Kaczynski, mathématicien et terroriste surnommé Unabomber qui a, pendant vingt ans, commis des actes meurtriers aux États-Unis, en ciblant notamment des professeurs d'université et des hommes d'affaires et en mystifiant le FBI. Dans la société de contrôle actuelle, le réflexe interprétatif du critique devant une œuvre expérimentale de cette sorte, où la caméra est fixe, où la durée même

du plan semble suppléer au point de vue pour le spectateur, aurait pu consister en l'évocation de la caméra de surveillance. Or, cela paraît intenable. La caméra est de toute évidence posée en hauteur, peut-être dans un arbre face à une petite cabane dont seule la fumée qui se dégage de la cheminée témoigne d'une présence, inscrite dans le champ de l'image. Mais, au bout d'un moment, l'on entend une voix lire le récit qu'avait transcrit Unabomber dans un cahier en 1985, récupéré après son arrestation par le FBI, avant d'être décodé et utilisé par James Benning, qui en a fait la lecture en 2011.

Le regard du cinéaste passe donc par la voix et celle-ci pose de manière indistincte entre son point de vue et celui de l'Unabomber. Mais le cinéaste ne s'identifie pas à ce dernier ; il en est détaché ; il est son interprète objectif. Les cahiers de l'Unabomber étant codés et chiffrés, c'est en l'occurrence le Benning mathématicien qui intervient pour en faire l'interprétation, puisqu'il est titulaire d'une maîtrise en mathématiques de l'Université du Wisconsin. En ce sens, cette seconde œuvre offre des clés pour comprendre aussi la première. Le cinéaste adopte le rôle du transcripteur ; il enregistre, sans chercher à témoigner ni à contempler. Sa caméra, sous un cadre fixe, enregistre une réalité matérielle que les projecteurs haute définition en place dans la galerie décodent. C'est ce que nous voyons, et peut-être Benning est-il aujourd'hui l'un des rares cinéastes travaillant en numérique qui a su malicieusement, par son approche structurelle, exprimer les effets et les conséquences formelles immédiates de ce format qui domine le monde des images en mouvement.

—
Guillaume Lafleur a publié de nombreux articles, notamment à propos de l'histoire du cinéma québécois et du cinéma expérimental. Il est programmateur-conservateur du cinéma québécois et canadien à la Cinémathèque québécoise.
 —

Kathleen Ritter

Camoufleurs

Battat Contemporary, Montreal
 December 4, 2014 to February 8, 2015

This captivating exhibition of new work by Kathleen Ritter is aptly and enticingly titled *Camoufleurs*. A camoufleur was a person – usually an artist, usually a woman – who designed and installed military camouflage in one of the world wars of the last century. The term relates to all First and Second World War specialists in the art of camouflage.



Camoufleurs, installation view, Battat Contemporary, 2014–15, photo: Paul Litherland

Surrealist artist Roland Penrose once wrote that he and Julian Trevelyan were both “wondering how either of us could be of any use in an occupation so completely foreign to us both as fighting a war, we decided that perhaps our knowledge of painting should find some application in camouflage.”¹ Similarly, Ritter uses art as a sort of potent smokescreen to explore feminist concerns that are still topical and pressing today. With irrepressible wit and considerable savvy, she has created her own Enigma machine to decode secret histories of the early twentieth century.

Ritter covered some of the inner walls of the gallery with a huge painted mural in what look like outside zebra stripes. The dazzling Op Art-like stripes – think Hurtubise unfettered in real space or, better, Bridget Riley’s abstracts – are based on camouflage patterns that cloaked Allied navy ships during the First World War. Ritter’s design is drawn from an archival photograph, discovered in the course of her research, showing members of the Women’s Camouflage Corps covering a landlocked boat (used as a recruiting station in downtown New York City in 1918) with painted dazzle camouflage.

Other notable works in the exhibition include *Manifesto* (2014), a remarkable transliteration of Mina Loy’s 1914 “Feminist Manifesto” into shorthand – an abbreviated form of writing that was once used by stenographers taking dictation – and printed as an unlimited edition on newsprint. (Larger framed examples appear on an adjacent wall.) The stacks of newsprint on plinths themselves became sculptural objects *sans pareil*, and viewers were entreated

to leave with copies to add to their own collections. This feminist tract was an effective indictment of the Futurists’ self-proclaimed “scorn for women” and still enjoys resonance today. Loy is obviously an avatar of Ritter’s – a maverick author, artist, feminist, and inventor who hobnobbed in Paris in the 1920s with writers such as Djuna Barnes, Gertrude Stein, and Ezra Pound.

A video installation, titled *Siren* (2014), highlights a scene featuring Hedy Lamarr from the silent 1933 film *Extase* – in which she seems to be engaged in making erotic hand signals – and successfully dovetails it with the soundtrack from George Antheil’s 1924 avant-garde composition *Ballet mécanique*. Released with the promotional tagline “the most whispered-about

picture in the world,” *Extase* achieved some notoriety with its consummately erotic depiction of sex. None other than Henry Miller, probably obsessed with scenes of the young Lamarr swimming naked, penned an essay about it. Ritter brilliantly edits the footage without eroding its erotic resonance one iota to relate it to the landmark invention by Antheil and Lamarr of a “Secret Communication System,” widely known today as frequency hopping: the repeated switching of frequencies during radio transmission, in order to undermine “electronic warfare” – the unauthorized interception or jamming of telecommunications systems.

Ritter has shown herself to be an expert camouflageur in disguising and concealing her true intentions behind historical tropes of camouflage and secret coding systems. Using subterfuge, and adroitly mining and quoting from relevant archives, she encourages viewers to decipher her meanings, and to be rewarded and uplifted thereby.

In this exhibition, and its previous exhibition of works by Beth Stuart, Battat has shown a highly distinctive curatorial bent and featured tremendously reparative acts of artistic archaeology and scholarship, bringing a very compelling feminist aesthetic into the foreground of contemporary artistic production.

¹ Quoted in Peter Forbes, *Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage* (New Haven: Yale University Press, 2009), 137.

The writer and curator **James D. Campbell** writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.



Women's Camouflage Corps At Work, July 13, 1918, toned gelatin silver print, typewritten caption on paper, 23 x 19 cm, Western Newspaper Union Photo Service, photo: Paul Litherland



Mara, la fille de Vishniac, posant devant un magasin spécialisé dans la vente d'instruments de mesure du crâne afin de distinguer les «Aryens» des non «Aryens», Berlin, 1933, permission de l'International Center of Photography

Roman Vishniac

De Berlin à New York, 1920-1975

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Du 17 septembre 2014 au 25 janvier 2015

Après avoir été présentée en 2013 à l'International Center of Photography de New York puis au Joods Historisch Museum d'Amsterdam, l'exposition Roman Vishniac est accueillie au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris, qui avait déjà consacré au photographe une rétrospective en 2006. Avec un ensemble de plus de deux cent vingt œuvres, dont une très grande partie d'inédits, l'exposition entend renouveler notre regard sur un photographe que l'on connaît essentiellement en ce qu'il a cherché à sensibiliser l'opinion internationale au sort tragique des communautés juives d'Europe de l'Est en proie à la montée du nazisme, dans une campagne photographique qui se

transforme rapidement chez lui en geste passionné de sauvegarde d'un « monde disparu », pour reprendre le titre d'un de ses recueils¹.

Tout en montrant cette production bien connue, issue en majorité de commandes de l'American Jewish Joint Distribution Committee entre 1935 et 1939 et qui, à ce titre, s'inscrit dans l'histoire de la photographie sociale, l'exposition permet d'apprécier toute la diversité et l'inventivité de l'œuvre de Vishniac. Cette dernière évolue en effet au gré de ses différents exils et déplacements pendant cinquante ans, depuis la Russie jusqu'aux États-Unis, en passant par l'Allemagne, la France et l'Europe centrale, Vishniac s'imprégnant à