

Rooms of Screens/Screens of Rooms
Intérieurs chez Lynne Cohen : lieux de projection, projection des lieux
Lynne Cohen, *Photographies*

Stephen Horne

Numéro 89, automne 2011

Lieux
Places

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65148ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Horne, S. (2011). Rooms of Screens/Screens of Rooms / Intérieurs chez Lynne Cohen : lieux de projection, projection des lieux / Lynne Cohen, *Photographies*. *Ciel variable*, (89), 12–22.





Lynne Cohen Photographies

Lynne Cohen recently received the first Scotiabank Photography Award for her body of work, which, since the early 1970s, has celebrated the sense of strangeness particular to public and institutional sites. This award crowns a successful career that includes a retrospective exhibition at the National Gallery of Canada in 2001, a Governor General's Award in Visual and Media Arts in 2005, the publication of a monograph by *Le Point du Jour* in 2009, and participation in the *Rencontres photographiques d'Arles* in 2011. A sixth monograph devoted to her work is about to be published by Éditions Steidl, and she will have a solo show at the CONTACT Photography Festival in Toronto in 2012. Cohen is represented in Canada by Olga Korper Gallery (Toronto) and the Galerie Art45 (Montreal). She lives and works in Montreal. lynne-cohen.com

Lynne Cohen remportait récemment le premier Scotiabank Photography Award pour l'ensemble d'une œuvre qui, depuis le début des années 1970, célèbre l'étrangeté propre aux lieux publics et institutionnels. Ce prix vient couronner une carrière jalonnée de succès, avec notamment une exposition bilan en 2001 au Musée des beaux-arts du Canada, un prix du Gouverneur général en arts visuels et médiatiques remporté en 2005, la publication d'une monographie *Au point du jour* en 2009 et une participation aux *Rencontres photographiques d'Arles* en 2011. Une sixième monographie dédiée à son travail est en préparation aux éditions Steidl, et elle présentera une exposition solo au festival CONTACT à Toronto en 2012. Représentée au Canada par les galeries Olga Korper (Toronto) et Art45 (Montréal), Lynne Cohen vit et travaille à Montréal. lynne-cohen.com

Untitled (Magritte's Easel), 2006, épreuve chromogénique / c-print, 100 x 120 cm



Untitled (Judd), 2008, épreuve chromogénique / c-print, 100 x 120 cm



Untitled (Space Ship), 2009, épreuve chromogénique / c-print, 130 x 150 cm



Untitled (Smiling Couch), 2011, épreuve chromogénique / c-print, 230 x 180 cm



Untitled (Toroni), 2009, épreuve chromogénique / c-print, 230 x 180 cm



Untitled (White Bench), 2010, épreuve chromogénique / c-print, 100 x 120 cm



Rooms of Screens/Screens of Rooms

STEPHEN HORNE

Lynne Cohen has been photographing generic architectural interior spaces for several decades. Photographing rooms is, and has always been, her subject. Some of these rooms are health spas, classrooms, and hotel lobbies, while others are more sinister – laboratories, control rooms, and military sites. In a Cohen photograph, however, even an innocent health and relaxation facility can appear in an unusually “posed” mode. For example, in *Spa* (1999) we encounter a theme that has shown up throughout Cohen’s decades-long art practice. In this photograph, a view opens out into a room that is, in actuality, as much absent as present. It is an image of a room that has been fitted into or onto space like a projection. Classical columns support an architrave. The ensemble is free-floating, an architectural quote. The architrave with its columns neither supports nor connects any structural tectonics. Like the photograph that we are viewing, it is a projected reflection. And by this same path, our own placing with respect to time and space is configured in the mode that we commonly call “artificiality” – by way of illusion rather than having been built with real materials. If the columns quote, it is from an elsewhere in place and time and this displacement is something intrinsic to photography. And so this room, Cohen’s subject, presents itself ontologically just as a photograph does. Its “elsewhere” is also its “here,” its presentness is a mode of absence, and Cohen uses this to give us a deeper intuition of photographic realism’s rhetorical basis in ambiguity and paradox.

A recent work, *Untitled (White Boots)* (2010), demonstrates Cohen’s allegiance to seeing the extremes that rest in our typical environments. This image places us in a hallway, looking down into the deep space of a corridor toward an exit door at the distant end. This is a clinical and ordered space, perhaps belonging to a production laboratory or other technical facility. On one side, racks hold white lab

coats hanging in series, and on the opposite wall windows with blinds down run the full length of the corridor. As is frequently the case with Cohen’s photos, this one documents an in-between sort of space but one that conforms to a strictly rational model of organization. Every surface is constructed to a grid: even the shining terrazzo floor reveals such hints. Production-line order is the ambience here. For all we know, this could even be a facility where technical images are produced. Again, as a *mise-en-scène* there is the ambiguous sense that something may happen, or is happening invisibly – or, conversely, that absolutely nothing will ever happen, the site being suspended outside of any past or future.

This image, like most of Cohen’s photographs, is typical for its inclusion of the various grids that her chosen sites offer. In *White Boots* she has placed her camera centrally looking down a long corridor. Both

What there is to see in Cohen’s photographs is the mode of seeing that is photography. The craft of photographic transparency is here preserved by way of artistic opacity. Opacity emphasizes the “made,” shifting attention toward a performative, activated relationship between observer and observed along the lines articulated by Barthes in his “death of the author” moment.

floor and ceiling are marked by the grids of tiles, and these grids recede to a vanishing point in the doorway at the distant end of the corridor.

Another recent work, *Untitled (Red Cushions)* (2009), places us looking into the corner of a room, probably a waiting area of sorts. The room is empty except for its furnishings, and this emptiness exaggerates our view into a nearly symmetrical composition with a vanishing point through one of three chairs that are positioned almost symmetrically in the room and gathered around a circular rug and circular table.

This compositional ordering renders the space unstable, dynamic, and ultimately theatrical, a *mise-en-scène*. Looking into this space, we may find ourselves “cornered.” As a waiting area, it offers a particular social scenario, that of being trapped in the room, and this is ultimately the sense of the photograph itself; it holds us, arrested or “cornered,” in photographic suspension. Perhaps even more important is Cohen’s continuing emphasis on the grids that support both her image and the construction of the photographed room spaces. In this case, as the trajectory of the white tiled floor rises toward the centre of the image its grid pattern slopes slightly downward toward the left corner, and this spatial incongruity reflects the positioning and angling of the camera. This aspect of framing is both on the side of the “made” and the “found” in terms of how a photograph appears. The camera delivers the frame

“readymade,” while at the same time it is subject to the artist’s creative taking of a viewpoint (made).

It is possible, and perhaps rewarding, to propose two different trajectories within Cohen’s work. There are the more “disturbing” images, such as *White Boots*, with its clinically oppressive perspectival construction, and images with maniacally incongruous construction and décor features, such as *Circle* (2011). The difference between the two directions suggests a question regarding Cohen’s selection of sites for photographing. Some of her sites are called “control rooms,”



Untitled (Diebenkorn), 2008, épreuve chromogénique / c-print, 100 x 120 cm

“laboratories” or “military installations,” while others are the more innocuous “spas,” “lobbies,” or corridors and transitional places that make up the everyday environment. Obviously, the images could be sorted by subject classifications and groupings that would supply either a topical, even documentary meaning, or an embrace of ambiguity and self-referential opacity. Were they to lack irony, would these photographs be received as documentary work of an architectural or cultural and anthropological sort? Irony is, of course, the distancing functioning in the neutral, obscure, or detached images; it is the “play” that Greenberg identified with a medium’s opacity and in which he located the possibility and indication of social dissent. On the other hand, the topic of irony opens the question of artistic autonomy and we slide into the territory of Michael Fried’s recent taking of photography onto the walls of the art museum. Can the museum as destination handle photography’s ontology of realism? Can photography handle the museum as destination without becoming merely the convenient tool of conceptual artists?

What there is to see in Cohen’s photographs is the mode of seeing that is photography. The craft of photographic transparency is here preserved by way of artistic opacity. Opacity emphasizes the “made,” shifting attention toward a performative, activated relationship between observer and observed along the lines articulated by Barthes in his “death of the author” moment. Emphasizing the “made” in photography means considering the temporality that a photograph is, and this is a path toward understanding the materiality of a photograph. Cohen refers to her subjects as “readymades” or “installations.” Although this seems accurate when applied to the subject of her images, these terms could also refer to the machinic, automated dimension of photography. Such an emphasis detracts from the “made” dimension of photography, tending toward an indexical grounding of transparency and documentary factuality. As photographs, her images document a “found” scene, but ultimately her production itself falls on the side of the “made” rather than the “found.” The emphasis is thus on creating subtle tensions between the already existing or “found” photographic aspect of her subject and the photographer’s play with the realm of photographic technicity. Cohen’s photographs are not ciphers, but present a complex resistance to conceptualization – that is, to being disposed of as cultural references – resting instead on photography understood as embodying a history of perception, a history that includes the photographic constructedness of contemporary reality.

—

Stephen Horne is an artist and a writer whose essays have appeared in periodicals (Third Text, Parachute, Art Press, Flash Art, Canadian Art, C Magazine, Fuse) and anthologies in English, French, and German. He edited *Fiction, or Other Accounts of Photography* (Montreal: Dazibao, 2000) and published *Abandon Building: Selected Writings on Art* (PressEleven, 2007). Horne was an associate professor at NSCAD from 1980 to 2005 and taught MFA seminars at Concordia University from 1992 to 2000. He currently lives in France and Montreal.

—

Intérieurs chez Lynne Cohen : lieux de projection, projection des lieux

STEPHEN HORNE

Lynne Cohen photographie l’architecture intérieure d’espaces génériques depuis plusieurs décennies : c’est le sujet de son œuvre. Spas, salles de classe ou halls d’hôtel constituent son corpus, mais également d’autres lieux plus austères – laboratoires, salles de contrôle, sites militaires. Or, dans une photographie de Cohen, même un innocent centre de soins de beauté et de relaxation peut prendre un air étrangement artificiel. Ainsi, dans *Spa* (1999), on retrouve un thème récurrent tout au long de la carrière de l’artiste. La vue donne sur une vaste pièce qui est, en réalité, aussi absente que présente. C’est l’image d’une pièce qui a été ajustée ou superposée à l’espace, comme une projection. Elle flotte dans le néant, simple citation architecturale. L’architrave avec ses colonnes classiques ne soutient rien, et elle n’est reliée à aucune structure porteuse. Comme les photographies que nous regardons, c’est la projection d’un reflet. Or, par le même processus, notre propre positionnement par rapport au temps et à l’espace est configuré sur un mode que nous décrivons généralement comme « artificiel », donc fruit de l’illusion, et non pas construit sur des éléments concrets. Les colonnes citent un ailleurs dans le temps et l’espace, et ce déplacement est également intrinsèque à la photographie. Si bien que ce lieu (le sujet de Cohen) se présente, ontologiquement, exactement comme le fait une photographie. Son « ailleurs » est aussi son « ici », sa présence est un mode d’absence, et Cohen utilise cet effet pour nous faire prendre conscience que le réalisme photographique fonde sa rhétorique sur l’ambiguïté et le paradoxe.

Une œuvre récente, *Untitled (White Boots, 2010)* démontre la persévérance de Cohen dans sa lecture extrême de lieux particuliers. Placé dans un couloir, l’observateur plonge le regard dans la profondeur d’un corridor vers la porte de sortie située à son extrémité. C’est un endroit ordonné, faisant peut-être partie d’un laboratoire de fabrication pharmaceutique ou d’une installation de haute technologie. Sur un mur s’alignent des blouses blanches suspendues à des crochets, face à une rangée de fenêtres aux stores baissés qui occupent toute la longueur du couloir. Comme c’est souvent le cas dans les photos de Cohen, celle-ci documente une sorte d’entre-deux de l’espace, mais qui se conforme à un modèle strict d’organisation. Chaque surface est construite selon une grille : même le sol en mosaïque lustrée laisse deviner un entrecroisement de lignes. L’aspect ordonné du lieu est celui d’une chaîne de fabrication. En tout état de cause, il pourrait s’agir d’un complexe voué à la production d’images techniques. Là encore, un effet de mise en scène crée l’impression ambiguë que quelque chose va se passer, ou se déroule hors de la vue – ou, au contraire, qu’absolument rien



Il est possible – et il peut se révéler intéressant – de distinguer deux trajectoires différentes dans le travail de Cohen. Certaines de ses images sont plus « dérangeantes », comme l'est notamment *White Boots* par la construction clinique de sa perspective; d'autres s'avèrent radicalement incongrues par la composition et le décor, comme *Circle* (2011).

n'arrivera jamais, le lieu étant suspendu en dehors de tout passé, de tout futur.

Comme la plupart des photographies de Cohen, cette image est caractéristique de la façon dont l'artiste exploite les différentes grilles que lui offre l'endroit qu'elle a choisi. *White Boots* place la caméra au centre de la perspective d'un long couloir. Les carreaux sillonnent à la fois le sol et le plafond, et ces grilles s'étirent vers un point de fuite que dissimule la porte, tout au bout du corridor.

Une autre œuvre récente, *Untitled (Red Cushions)*, 2009), nous place devant le coin d'une pièce, visiblement destinée à faire patienter les gens. Le vide de la pièce, si l'on exclut le mobilier, accentue la perspective d'une composition presque symétrique, dont le point de fuite correspond à l'un des trois fauteuils disposés à peu près à égale distance dans l'image, autour d'un tapis circulaire et d'une table basse également circulaire. Cette structure de la composition rend l'espace instable, dynamique, et ultimement théâtral : il devient mise en scène. Le regarder peut susciter le sentiment d'être « coincé ». Son rôle de salle d'attente évoque le scénario social particulier qui nous contraint à rester dans une pièce, et c'est en définitive l'effet produit par cette photographie : elle nous maintient en attente, immobilisés ou « coincés », dans un temps photographique en suspens. Peut-être plus significative encore est l'insistance de Cohen sur les grilles qui sous-tendent à la fois son image et la construction des espaces intérieurs qu'elle photographie. Ici, tandis que les dalles blanches du sol élèvent leur trajectoire vers le centre de l'image, leur dessin quadrillé bascule légèrement vers le coin gauche, et cette incongruité spatiale révèle le positionnement et l'angle de l'appareil photo. Cette utilisation du cadrage est liée à la fois au « trouvé » et au « construit », en termes de réception de l'image. L'appareil photo fournit un cadre « tout prêt » qui, en même temps, reflète la démarche de l'artiste dans son choix du point de vue (construit).

Il est possible – et il peut se révéler intéressant – de distinguer deux trajectoires différentes dans le travail de Cohen. Certaines de ses images sont plus « dérangeantes », comme l'est notamment *White Boots* par la construction clinique de sa perspective; d'autres

s'avèrent radicalement incongrues par la composition et le décor, comme *Circle* (2011). Le décalage entre ces deux avenues nous porte à interroger la façon dont Cohen sélectionne les lieux qu'elle photographie. Ce sont notamment des salles de contrôle, laboratoires ou installations militaires, mais aussi des endroits plus inoffensifs : spas, halls ou encore des corridors et autres espaces de transition qui font partie de l'environnement quotidien. Ces images pourraient évidemment être regroupées par sujet et par catégorie, acquérant ainsi une signification d'ordre thématique, voire documentaire, ou basculant dans l'ambiguïté et l'opacité autoréférentielle. Sans leur dimension ironique, ces photographies seraient-elles perçues comme une œuvre documentaire de type architectural, ou culturel et anthropologique? C'est l'ironie, précisément, qui crée la distanciation présente dans ces images neutres, obscures ou détachées; c'est le « jeu » que Greenberg associe à l'opacité du médium et qui représente, selon lui, la possibilité et l'indice d'une dissension sociale. D'un autre côté, la notion d'ironie soulève la question de l'autonomie artistique, et nous glissons ici dans le territoire de Michael Fried, qui a récemment transposé cet enjeu à la photographie dans un contexte muséal. Le musée, en tant que destination des œuvres, peut-il assumer le réalisme ontologique de la photographie? La photographie peut-elle assumer le musée en tant que destination sans être récupérée par les artistes conceptuels?

Ce qui est donné à voir, dans les photographies de Cohen, c'est la façon de voir que constitue la photographie. L'art de la transparence photographique est préservé ici par le biais de l'opacité artistique. Cette opacité fait apparaître l'aspect « construit », l'attention étant redirigée vers une relation performative, actualisée, entre l'observateur et l'observé, dans l'esprit de ce que Barthes décrit en évoquant la « mort de l'auteur ». Souligner la dimension construite de l'acte photographique met en valeur la temporalité de la photographie, ce qui permet d'appréhender sa matérialité. Cohen considère ses sujets comme des agencements « tout faits » ou des « installations ». C'est effectivement le cas, mais ces termes pourraient également s'appliquer au côté mécanique, automatisé

de la photographie. Insister sur cet aspect revient à minimiser la part du « construit » dans la photographie, qui tend alors vers un mode indexical de transparence et d'authenticité documentaire. En tant que photographies, les images de Cohen documentent une scène « trouvée », mais sa production en soi est plutôt de l'ordre du « construit ». L'accent y est mis sur la création de subtiles tensions entre la réalité préexistante ou « trouvée » de ses sujets, et le jeu de la photographe sur les ressources de son médium. Les photographies de Cohen ne sont pas des messages codés, mais elles offrent une résistance complexe à la conceptualisation (donc à leur banalisation en tant que références culturelles) et s'appuient au contraire sur une approche de la photographie qui incarne une histoire de la perception – une histoire où s'inscrit précisément la construction photographique de la réalité contemporaine.

Traduit par Emmanuelle Bouet

Stephen Horne est un artiste et un écrivain dont les essais ont paru dans divers magazines (Third Text, Parachute, Art Press, Flash Art, Canadian Art, C Magazine, Fuse) ainsi que dans des anthologies en anglais, en français et en allemand. Il a dirigé l'ouvrage *Fiction*, ou d'autres histoires de la photographie (*Dazibao*, 2000) et publié *Abandon Building: Selected Writings on Art* (Press Eleven, 2007). Horne a été professeur agrégé à NSCAD de 1980 à 2005 et il a donné des séminaires à l'Université Concordia de 1992 à 2000. Il vit présentement en France et à Montréal.

PAGE 19 : *Untitled (Mutant Lamps)*, 2009, épreuve chromogénique / c-print, 130 x 150 cm ; *Untitled (Freud's Couch)*, 2006, épreuve chromogénique / c-print, 100 x 120 cm
PAGE 21 : *Untitled (White Boots)*, 2010, épreuve chromogénique / c-print, 100 x 130 cm ; *Untitled (Circle)*, 2011, épreuve chromogénique / c-print, 130 x 150 cm ; *Untitled (Red Cushions)*, 2009, épreuve chromogénique / c-print ; 100 x 130 cm ; *Spa*, 1999, épreuve chromogénique / c-print, 100 x 130 cm