

Réciprocités. Quelques réflexions sur des conjonctions pas si illogiques

Reciprocities: Some Reflections on Not-so-illogical Conjunctions

Suzanne Paquet

Number 95, Fall 2013

Cyber / Espace / Public

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69998ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquet, S. (2013). Réciprocités. Quelques réflexions sur des conjonctions pas si illogiques / Reciprocities: Some Reflections on Not-so-illogical Conjunctions. *Ciel variable*, (95), 8–17.



Réciprocités

Quelques réflexions sur des conjonctions pas si illogiques

SUZANNE PAQUET

Tenant jadis de définir la nature de la photographie, Roland Barthes vit en elle « une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ». Dans la photographie, disait-il, « il se produit une conjonction illogique entre l'ici et l'autrefois »¹. Quelque trente années plus tard, Francis Jauréguiberry faisait remarquer qu'il y a toujours *beaucoup d'ailleurs dans notre ici*, et ce, à propos... du téléphone portable². Ces deux réflexions nous indiquent que des spatiotemporalités inédites émergent à certains moments, par la mise au point de certains dispositifs techniques. Évidemment, à l'heure actuelle, on ne peut qu'être captivé par les « catégories de l'espace-temps » qu'installent la culture numérique et les réseaux médiatiques. Je souhaite ici, et c'est là le dessein qui a motivé le choix thématique de ce numéro *cyber / espace / public*, mettre à l'épreuve quelques conjonctions, croisements ou cooccurrences, peut-être pas illogiques mais certes dignes d'attention : des correspondances – des réciprocités – entre des ici et des ailleurs géographiques et historiques, entre l'espace public urbain et le cyberspace, entre les sphères privée et publique, entre les pratiques artistiques de l'image et les pratiques d'amateurs.

Reciprocities: Some Reflections on Not-so-illogical Conjunctions

Roland Barthes once attempted to define the nature of photography as “a new category of space-time: spatial immediacy and temporal anteriority.” In the photograph, he wrote, was produced “an illogical conjunction between the here-now and the there-then.”¹ Some thirty years later, Francis Jauréguiberry remarked that there is always *a great deal of elsewhere in our here*; he was talking about the portable telephone.² These two reflections indicate that totally new space-times emerge at certain moments as certain technological devices are developed. Obviously, at the present time, we cannot help but be fascinated by the “categories of space-time” established by digital culture and media networks. I hope here, and this is the intention behind the theme chosen for this issue, *cyber / espace / public*,



PHOTOS 1, 2 ET 4 : Les Ville-Laines, *Home Sweet Home*, 2011, Square Viger, Montréal, photo: Eli Larin; PHOTO 3 : Osheaga, s.d., Montréal

La photographie me guidera dans cet exercice, car en plus d'avoir dégagé des potentialités temporelles ignorées avant son avènement, elle est ce médium technique qui a grandement contribué et contribue encore à la possibilité, ou à la chimère, d'une connaissance exacte du monde par son image. Cela, en corrélation avec divers modes de transport et modalités de communication, les premiers issus, comme elle, de la révolution industrielle. La photographie n'est pas le premier type de représentation mobile, la gravure voyageait déjà bien avant elle, mais elle a une étonnante capacité à emporter la croyance tout en s'immiscant partout.

Formant désormais une sorte de recueil mondialisé, une collection d'images innombrables toujours grandissante, les photographies se font largement publiques, selon une logique inverse de celle qui avait conduit à l'invention de l'album photographique, alors que la fonction de ce dernier était d'abord celle du visionnement en famille, d'un partage dans l'intimité. Dans le Web on le sait, les domaines public et privé s'interpénètrent et se confondent de plus en plus. De même, les dynamiques de l'art d'élite et celles de la culture de masse tendent à évoluer de façon analogue, se faisant écho les unes aux autres, en une relation étonnamment réflexive : l'image fixe et l'activité photographique sont partout, l'art s'en est emparé en imitant leurs usages populaires et, par la photographie, l'art est à son tour repris par les amateurs, et ainsi de suite. De même, l'espace urbain et le cyberspace se considèrent de plus en plus en résonance l'un à l'autre, les actions entreprises d'une part se trouvant prolongées ou rendues publiques d'autre part, souvent par le biais d'images photographiques.

to put to the test several conjunctions, hybridizations, or co-occurrences, perhaps not illogical but certainly worthy of attention: correspondences – reciprocities – between geographic and historical here-nows and there-thens, between urban public space and cyberspace, between private and public spheres, between image-based art practices and amateur practices.

Photography will guide me in this exercise. In addition to having brought to light temporal potentialities that were unknown before its advent, this technical medium has greatly contributed, and is still contributing, to the possibility, or the chimera, of exact knowledge of the world through images, in correlation with various modes of transportation and methods of communication – the former having emerged, like photography, from the industrial revolution. Photography is not the first method of mobile representation (printmaking preceded it), but it has a surprising capacity to win belief while intruding everywhere.

Forming a sort of globalized anthology, an innumerable and evergrowing collection of images, photographs are now largely public, following a logic inverse to that which led to the invention of the photo album, the function of which was first for family viewing – sharing in privacy. On the Web, as we know, the public and private spheres are increasingly interpenetrating and merging. The dynamics of elite art and those of mass culture are tending to evolve analogously, each mirroring the other, in a stunningly reflexive relationship: fixed images and photographic activity are everywhere; art has appropriated them by imitating their most common uses; through photography, art is in its turn taken back by amateurs; and so on and so



Sean Doerr, *Lee Plaza Piano*, 2005, Flickr, permission de / courtesy of the artist

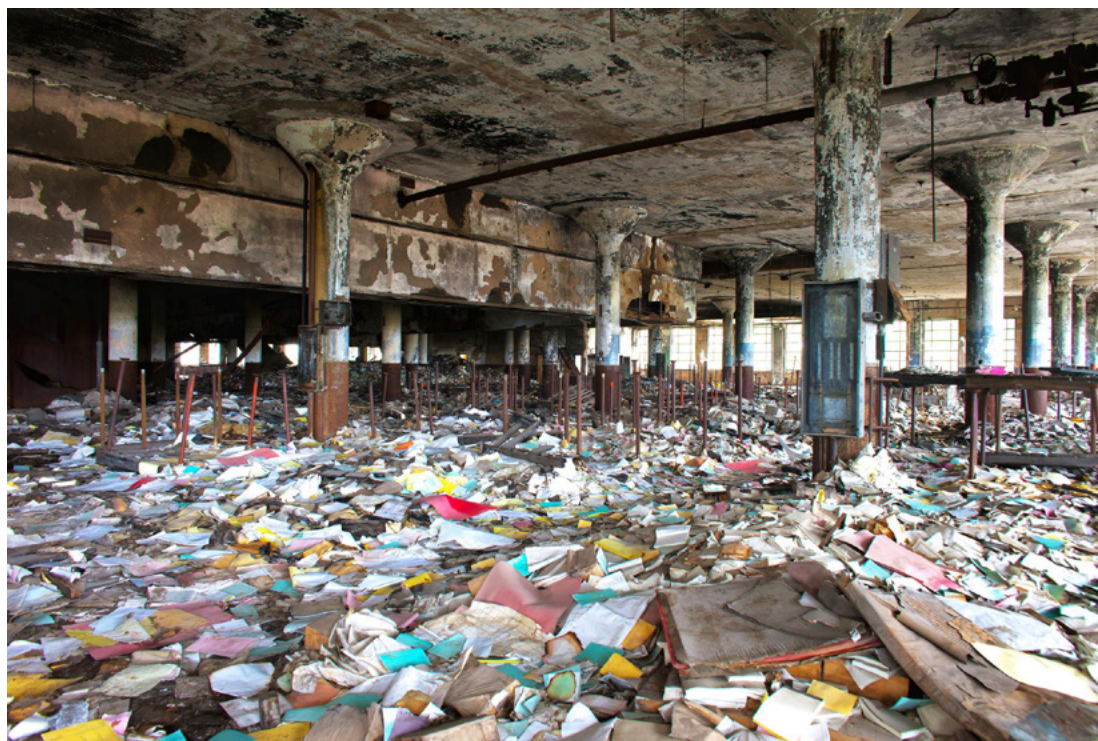
Certains, et ils sont nombreux, ont cru qu'avec l'arrivée de l'image numérique une coupure franche allait s'effectuer, qui signerait la mort de la photographie. Il semble plutôt que c'est comme si les images, la photographie en particulier, n'avaient attendu que le code numérique pour répondre à un désir toujours croissant, déjà présent chez les chroniqueurs du XIX^e siècle, celui de « la conquête de la totalité du monde par sa reproduction automatique »³. Si l'entière du monde est maintenant rendue visible par son double circulant dans Internet, outre cette prolifération de *jumeaux en ligne* (l'expression est du spécialiste de l'architecture et des médias William J. Mitchell), d'autres symétries s'imposent, se déclinant, par l'action artistique, de diverses manières que je me propose d'examiner.

Nombre d'artistes aujourd'hui interviennent dans les places publiques des villes, avec des œuvres qui se veulent furtives, éphémères, relationnelles et participatives, des travaux qui, s'ils font appel à des objets ou à des composantes matérielles – ce qui n'est bien sûr pas toujours le cas –, présentent une économie de moyens certaine et ne laissent que peu de traces dans le territoire. En revanche, ces manifestations seront relayées dans le cyberspace, où elles continueront leur parcours, suivant d'étonnants détours parce que les internautes, se saisissant des images publiées dans les blogues des artistes, contribueront à les disséminer. C'est le cas, par exemple, pour Karen Elaine Spencer, qui se laisse volontiers dérober les images qu'elle laisse dans ses blogues. L'activité des tricoteuses urbaines (adeptes du tricot-graffiti ou du *yarn bombing*) illustre aussi bien cette résonance incessante. Ces activistes tricotent

forth. Similarly, urban space and cyberspace are increasingly considered to resonate with one another, as actions taken in one space are extended or made public in the other space, often through photographic images.

Many people believed that the advent of the digital image would engender a clean cut that would signal the death of photography. Instead, it is as if images – photographic images in particular – had been waiting for digital code to be able to respond to an ever-growing desire, already present among nineteenth-century observers, to “conquer the entire world by automatically reproducing it.”³ If the entire world is now made visible by its double circulating on the Internet, aside from this proliferation of “online twins” (an expression coined by the architect and media expert William J. Mitchell), other symmetries are being brought to the forefront and developed, through artistic action, in various ways that I propose to examine.

Today, a number of artists intervene in urban public spaces with artworks that are furtive, ephemeral, relational, and participatory – artworks that, although they are made of objects or material components (though, of course, this is not always the case) – present a certain economy of means and leave few traces on the site. On the other hand, these interventions are then transferred to cyberspace, where they continue their journey, taking surprising detours because people browsing the Internet seize upon images published in artists' blogs and help to disseminate them. This is the case, for example, for Karen Elaine Spencer, who willingly lets people steal the images that she puts in her blogs. Activities by “yarn bombers” also illustrate this constant resonance. These activists knit for various reasons,



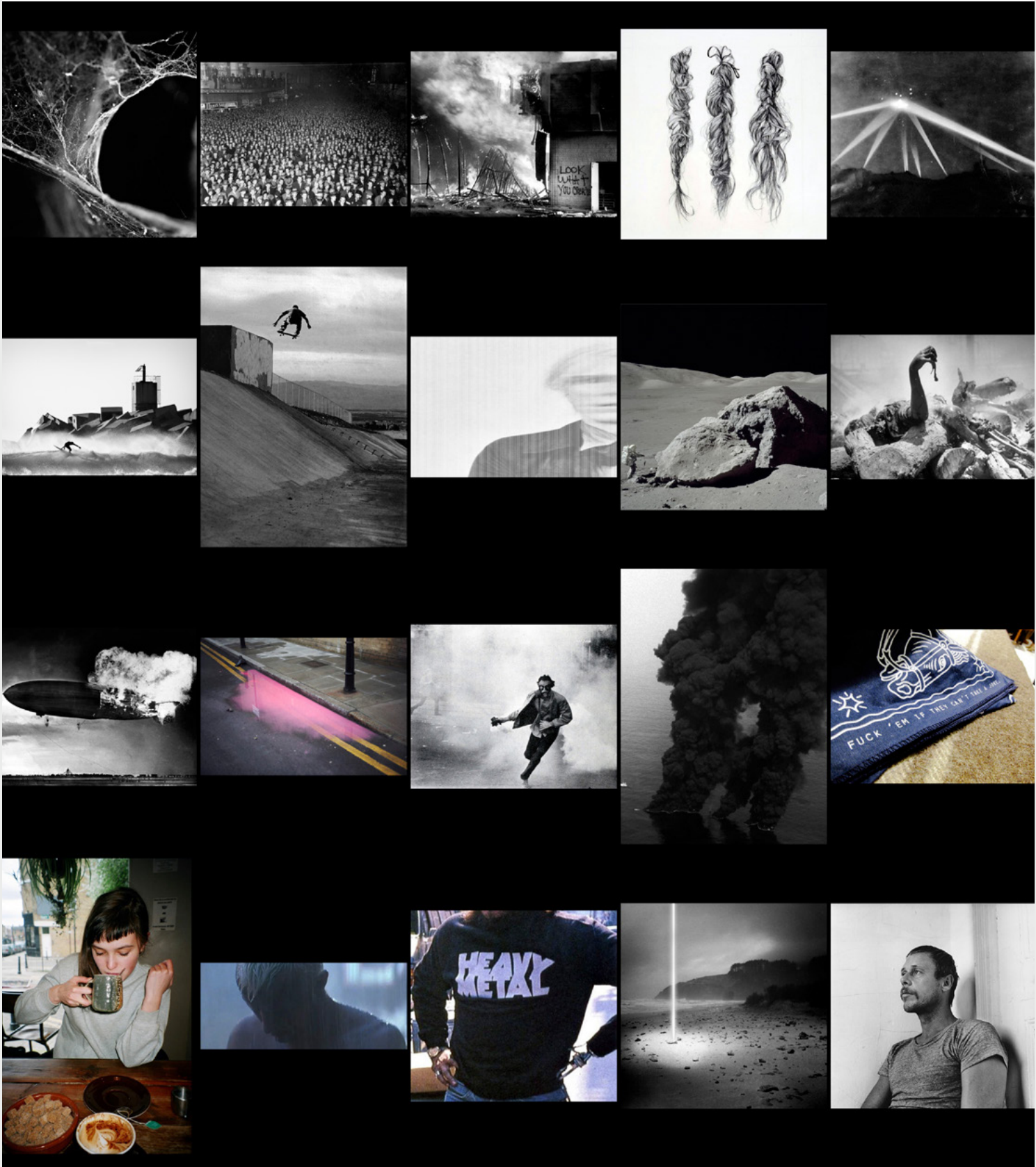
Thomas Hawk, *No Dark Sarcasm in the Classroom*, 2010, Flickr

pour diverses causes, parfois simplement pour réchauffer des endroits mal-aimés de la ville, comme ce fut le cas lorsque les Ville-laines ont tenté de donner un peu de réconfort à l'Agora du square Viger à Montréal. Installés précipitamment et sans permission, leurs travaux d'aiguille tendent à être rapidement retirés des lieux publics, mais leur vie se poursuit à travers de très nombreux blogues et surtout des groupes Flickr où les images se propagent et se multiplient très vite. Ainsi, tant en ce qui concerne le tricot-graffiti que plus généralement les pratiques artistiques furtives, ce qui, dans l'espace urbain, apparaît comme à peine public – soit par la brièveté de l'apparition, soit par les aspects nécessairement subreptices et confidentiels de certains gestes artistiques –, devient par le Web, beaucoup plus présent, visible, mobile et foisonnant. Les groupes Flickr, extrêmement nombreux, forment d'ailleurs des communautés de goût dont plusieurs s'intéressent à l'art et à ses objets, se rassemblant notamment autour d'œuvres d'art public, de sites ou de réalisations architecturales, de pratiques particulières comme le *street art* dans toutes ses déclinaisons, ou prétendant eux-mêmes à l'art, rivalisant de créativité photographique dans des pages où s'exposent des photos faites selon des règles spécifiques, comme par exemple « Lieux ou choses qui ont été abandonnés »⁴.

Alors que les cybernautes font circuler les images d'œuvres d'art et les images de la ville, bien des artistes, autre forme de correspondance, intègrent des dispositifs techniques dans le tissu urbain. Les écrans, grands et petits, les projections, les instruments de géolocalisation – sans parler des caméras de surveillance et autres appareils plus ou moins

sometimes simply to warm up unpopular areas of the city, as when Ville-laines tried to bring some comfort to the Agora in Viger Square in Montreal. Installed hastily and without permission, their knit works tend to be quickly withdrawn from public places, but they live on through numerous blogs and, especially, Flickr groups, in which images are propagated and multiply quickly. With yarn bombing and other furtive art practices, things that seem *barely public* in the urban space – due to either the fleeting presence or the necessarily surreptitious and confidential aspects of certain artistic gestures – become, through the Web, much more present, visible, mobile, and fertile. Flickr groups, of which there are a great number, also form communities of taste, many of which share an interest in art and its objects. These groups come together around works of public art, architectural sites or productions, or particular practices such as street art in all of its forms, or their members claim to be artists themselves, vying for photographic creativity on pages in which photographs made according to specific rules are exhibited – for example, “Places or things that have been abandoned.”⁴

Whereas Web surfers circulate images of artworks and images of the city, many artists practise another form of correspondence by integrating technological devices into the urban fabric. Screens, small and large, projections, and geolocation instruments – not to mention surveillance cameras and other, relatively hidden devices – have become common in the urban public space, whether they are for ordinary use, for entertainment, or for artistic intentions. Audio steps and video walks, like those by Janet Cardiff, introduce portable devices that allow for a highly personalized



Grégory Chatonsky, *All these images*, 2011, logiciel en réseau / Networked software, permission de / courtesy of Grégory Chatonsky & Xpo Gallery

dissimulés – sont devenus choses courantes dans l'espace public urbain, qu'ils soient d'usage coutumier, à fonction de divertissement ou d'intention artistique. Les marches sonores et les promenades vidéo, à l'instar de celles de Janet Cardiff, introduisent dans l'espace public des appareils portables permettant une expérience personnelle très forte d'un/dans un lieu public. Un continuum se crée entre enregistrement et espace réel, entre motifs techniques et spatiaux, entre passé et présent, et de multiples réseaux superposant ou intriquant les spatio-temporalités se mettent en place, ramenant le passé vers le présent, ou l'ailleurs vers l'ici – ainsi que le faisaient déjà des techniques plus anciennes comme la photographie –, tout en complexifiant l'expérience : de nombreux appareils infiltrés dans les espaces publics de la ville produisent des effets de va-et-vient répercutant les déambulations de spectateurs devenus actifs dans des lieux eux-mêmes démultipliés. Des villes entières – comme c'est le cas de Markham en Ontario au cours du projet *Land/Slide: Possible Futures* – peuvent ainsi être conquises par les artistes. Ceux-ci usent de toutes sortes de procédés et de médias numériques, aux fins de ménager dans la ville et ses lieux des temporalités ouvertes : envahissant le présent d'un site historique et donc chargé de passé, les artistes y font exister, serait-ce temporairement, des passés insoupçonnés, d'autres possibles présents et des futurs insolites auxquels les visiteurs peuvent se mêler.

Ces manières de faire, dans l'espace public urbain tout aussi bien que dans le cyberspace, partagent un trait commun, celui de la (volonté de) formation de communautés par l'échange et la participation, apparemment typique du Web 2.0 que l'on définit comme le lieu du *user-generated content* et de la collaboration de masse. Symétriquement, Giovanna Borasi a récemment proposé l'idée d'une « version 2.0 » de la ville parce que, de plus en plus, des actions de citoyens et d'artistes, initiatives singulières ou communautaires, « introduisent dans l'espace urbain un nouveau dialogue entre l'acteur individuel, le groupe, la masse, etc. »⁵ ; une conversation éventuellement vouée à se poursuivre, à être réfléchie et à trouver de nouveaux instruments et des réseaux supplétifs dans le Web.

Cependant que les artistes, par des dispositifs technologiques, insèrent dans les villes des temps historiques, des visions du futur, des fictions et des utopies, l'espace urbain est entièrement quadrillé pour ensuite être mis à disposition dans le cyberspace par des entreprises qui semblent s'être donné pour objectif de mettre en images tous les lieux du monde. Google Earth et Google Street View sont des systèmes à base d'images numériques fixes, que l'on pourrait donc décrire comme des photographies, bien que l'internaute ait l'impression de pouvoir s'y mouvoir parce qu'ils sont interactifs. On peut user de ces systèmes comme de cartes en trois dimensions, afin de se repérer ou de tracer des itinéraires, mais ils peuvent également être utilisés comme l'étaient les séries d'images produites au XIX^e siècle, ou bien les cartes postales photographiques, pour voir le monde et en collectionner tous les aspects, toutes les vues... Grâce à Google Earth également, les photographes amateurs qui téléchargent leurs images dans le site Panoramio (« Share and explore the world in photos »⁶) les voient apparaître, incrustées dans la vue satellitaire, comme autant de petites vignettes faciles à agrandir en y faisant glisser le curseur. La photographie de voyage, auparavant réservée au visionnement domestique acquiert, grâce à ces outils, une visibilité mondiale, pendant que les photographes internautes se donnent l'impression d'occuper une parcelle du monde, en y accrochant l'image qu'ils en ont faite. Ces sites et systèmes, et cela n'était peut-être pas prévu par leurs promoteurs, permettent également un équivalent fort passionnant de la déambulation urbaine, que pratiquent avec bonheur certains artistes.

experience of or in a public space. A continuum is created between recording and actual space, between technical and spatial motifs, between past and present, and multiple networks that superimpose or overlap space-times are instituted. These networks bring the past toward the present, or the there toward the here – as older technologies such as photography once did – and at the same time complexify the experience: numerous cameras infiltrating the city's public spaces produce coming-and-going effects that mirror the wanderings of viewers who have become active in sites that are themselves multiplied. Thus, entire cities – such as Markham, Ontario, during the project *Land/Slide: Possible Futures* – may be taken over by artists, who use various processes and digital media for the purpose of creating open temporalities in the city and its spaces: invading the present of a site that is historic and thus imbued with the past, artists bring to life – even if temporarily – unsuspected pasts, other possible presents, and unprecedented futures with which visitors may interact.

These ways of doing things, in both urban public space and cyberspace, share a common trait: the formation (or the desire to form) communities through exchange and participation, apparently typical of Web 2.0, which is defined as the host of user-generated content and mass collaboration. Analogously, Giovanna Borasi recently proposed the idea of a “version 2.0” of the city because actions by residents and artists, as well as initiatives by individuals or communities, increasingly “are introducing into the urban space a new dialogue among individual actors, groups, crowds, and so on”⁵ – a conversation that will inevitably continue, be reflected on, and find new instruments and auxiliary networks on the Web.

Although artists insert historic time periods, visions of the future, fictions, and utopias into cities through technological devices, the urban space is completely gridded and then made available in cyberspace by corporations that seem to have made it their objective to capture images of

The extreme circulation of ideas and images has, it seems, signalled the beginning of a new phase of the capitalist economy – what Jeremy Rifkin called the “age of access” – in which corporations control and regulate access to everything. But, at the same time, shared worlds have opened up, and new resistance tactics and types of poaching have come to light.

every place in the world. Google Earth and Google Street View are systems based on still digital images, which we could describe as photographs, although Web surfers have the impression that they move because they are interactive. These systems can be used as three-dimensional maps, to situate oneself, or to plan trips, but they can also be used as were series of images produced in the nineteenth century, or as photographic postcards: to see the world and collect all of its facets, all of its views. Through Google Earth, for instance, amateur photographers who upload their images to the Panoramio site (“Share and explore the world in photos”⁶) see these images appear inlaid in a satellite view as tiny thumbnails that are easy to enlarge by sliding the cursor over them. With such tools, travel photographs, previously reserved for at-home viewing, acquire global visibility,

La déambulation et la marche, aussi bien que la « construction de situations », ont été proposées il y a déjà longtemps comme autant de façons de réinventer le quotidien, voire de le détourner. L'objet premier de ces réinventions et de ces possibles actions de détournement, d'abord imaginées par les situationnistes et plus tard par Michel de Certeau, était l'espace urbain. Les pratiques urbaines, furtives, relationnelles, *in situ* et éphémères dont il a été question plus haut continuent ou perpétuent ces traditions ; et celles-ci trouvent aussi, fort heureusement, d'autres échos dans le cyberspace. Dans la ville on détourne des lieux, dans le cyberspace ce sont des images et des sons que l'on distrait de leur usage ou de leur site premier, pour leur donner une autre existence, les faire voir et entendre ailleurs, soit dans le Web, soit dans des espaces publics plus

Dans le Web on le sait, les domaines public et privé s'interpénètrent et se confondent de plus en plus. Les dynamiques de l'art d'élite et celles de la culture de masse tendent à évoluer de façon analogue [...] De même, l'espace urbain et le cyberspace se considèrent de plus en plus en résonance l'un à l'autre, les actions entreprises d'une part se trouvant prolongées ou rendues publiques d'autre part, souvent par le biais d'images photographiques.

« concrets » que leur premier séjour, en des séries remontées autrement, ouvrant du coup des perspectives ludiques, mais plus souvent critiques, sur un matériau abondant qui, reformulé ou réassocié à nouveaux frais, raconte des histoires singulières. C'est le cas des sélections, aléatoires ou pas, que pratiquent certains artistes comme Grégory Chatonsky – souvent à l'aide de logiciels qu'ils ont eux-mêmes bricolés –, ou des séquences vertigineuses de photographies d'amateurs qu'assemble Dina Kelberman. C'est aussi le cas de Dominic Gagnon qui, avec du matériel récupéré alors qu'il fait l'objet de censure dans YouTube, fabrique ses films, les compose à l'aide de ces bouts de vidéo fugitifs. Les images ainsi vont et viennent, disparaissant parfois parce que jugées inadéquates, et bien des promeneurs du Web s'en emparent, prolongeant ainsi leur vie. Il en va de même pour Jon Rafman, ce marcheur nouveau genre errant à travers Google Street View comme dans des villes bâties d'images planes dans lesquelles on croit pénétrer alors qu'elles glissent devant nous. S'en saisissant comme on le ferait d'instantanés de voyage, il les redonne à leur état premier, celui d'images fixes. Tous ces gestes sont proches de ce que de Certeau a qualifié de *braconnage*, l'une des « mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle »⁷, un propos qui reste étonnamment d'actualité lorsqu'il s'agit du cyberspace.

Il est très ironique de rappeler qu'on a voulu, pour distinguer la photographie – une mécanique reproduisant les choses comme automatiquement – des images véritablement artistiques comme la peinture, discriminer les gestes ou les actes qui les font naître, entre le *prendre* et le *faire*. Depuis les années 1960, et souvent grâce à des caméras d'amateurs comme l'Instamatic de Kodak, les artistes eux-mêmes, pourtant, prennent plus souvent qu'ils ne font. Et le cyberspace comme d'autres

and at the same time Web-surfing photographers feel like they are occupying a bit of the world by “pinning up” the image that they have made of it. These sites and systems – and this was not foreseen by their developers – also make possible a fascinating equivalent to a stroll in the city, which certain artists happily undertake.

Wandering and walking, as well as the “construction of situations,” were proposed long ago as ways to reinvent, or even divert, the everyday. The primary target of these reinventions and possible diversions, first imagined by the Situationists and later by Michel de Certeau, was the urban space. Urban practices – furtive, relational, *in situ*, and ephemeral, as discussed above – continue or perpetuate these traditions; they also find, very fortunately, other echoes in cyberspace. In the city, people divert spaces; in cyberspace, images and sounds are diverted from their use or their primary site to give them another existence. They can now be seen and heard elsewhere, either on the Web or in more “concrete” public spaces than those where they were originally placed, in otherwise *re-edited* series opening playful or, more often, critical perspectives on an abundance of materials, reformulated or re-associated in other ways, that tell unique stories. This is the case for selections, random or not, that artists such as Gregory Chatonsky make – often using software that they create themselves – or for the vertiginous sequences of amateur photographs assembled by Dina Kelberman. It is also the case for Dominic Gagnon, who makes films composed with bits of fugitive videos recovered after they were censored by YouTube. Thus, images come and go, sometimes disappearing because deemed inadequate, and Web surfers grab them, extending their life. Jon Rafman, a new kind of walker, wanders through Google Street View as if through cities built of flat images that we believe we are entering as they slide before us. Capturing them as one would take travel snapshots, he returns them to their first state, that of *fixed* images. All of these gestures resemble what de Certeau called *poaching*, one of the “thousand practices through which users reappropriate the space organized by the technologies of socio-cultural production”⁷ – a proposition that remains surprisingly current when it comes to cyberspace.

It is ironic to recall that people once wanted to distinguish photography – a mechanism for “automatically” reproducing things – from “true art” images such as paintings by discriminating between the gestures or actions that bring them to life, between *taking* and *making*. Since the 1960s, however, and often using amateur cameras such as the Kodak Instamatic, artists themselves have been *taking* more often than they *make*. For these artists, cyberspace, like other media, and similar to the city or other territories, has become a space for wandering in which they can *capture* images. What Douglas Huebler said in 1968 – “The world is full of objects, more or less interesting. I do not wish to add any more” – has now become a generalized artistic code of conduct, such that Web-surfing amateur photographers probably produce greater quantities of new images than do artists. But, it must be noted, amateurs seem also to gorge themselves on appropriation, capturing images that are already made; in a phenomenon that is tending to become more and more widespread, they even grab artists' images, often to “remix” them, sometimes to offer their own interpretation or re-enactment.

All of these actions and interactions, these ways of doing things, form a public space that is *augmented* or dilated, interconnected, multiple, and composite. And in this space, through which two definitions of the public sphere – one, site of exchanges and debates, rather political and relatively immaterial or de-spatialized; the other, physical, situated public spaces – that have been kept more or less separate seem to be bound to connect, it



Dina Kelberman, *I'm Google*, 2011, permission de / courtesy of the artist

médias, au même titre que la ville ou d'autres territoires, est devenu pour eux un espace de déambulation où ils peuvent *capter*, saisir des images. La proposition énoncée par Douglas Huebler en 1968, « The world is full of objects, more or less interesting. I do not wish to add any more. », devient aujourd'hui un mode de conduite artistique généralisé, de sorte que les photographes amateurs internautes produisent vraisemblablement de plus grandes quantités d'images nouvelles que les artistes. Mais, soulignons-le, les amateurs semblent eux aussi friands d'appropriation, de captation d'images déjà faites ; ils s'emparent même, et ce phénomène risque lui aussi de prendre de plus en plus d'ampleur, des images des artistes, souvent pour les remixer, parfois pour en offrir leur propre interprétation ou *reenactment*...

Toutes ces actions et interactions, ces manières de faire et ces réciprocitys composent un espace public comme *augmenté* ou dilaté, interconnecté, multiple et composite. Et, dans cet espace par lequel semblent devoir se lier les deux acceptions qui ont été tenues plus ou moins séparées de la sphère publique – lieu d'échanges et de débats, plutôt politique et relativement immatériel ou dé-spatialisé – et d'espaces publics physiques et situés, il pourrait devenir difficile de distinguer l'art du non-art. Considérant toutes ces actions de prise et de sélection, d'appropriation,

could become difficult to distinguish art from non-art. Considering all these actions of taking and selection, appropriation, diversion, drifting, multiplication, arrangement, and editing, how, in effect can we still claim ownership of images, to declare ourselves their author? In fact, Joan Fontcuberta recently stated, in the pages of this very magazine (CV93, winter 2013), echoing Huebler's statement, "I think that the question of the status of the artist, the creator, requires an environmental, ecological response: we must stop producing new images and, instead, recover and recycle existing images," and "Our only hope may reside in the photography without qualities made by amateurs in vernacular domains" – material that, in fact, many artists have captured.

The extreme circulation of ideas and images has, it seems, signalled the beginning of a new phase of the capitalist economy – what Jeremy Rifkin called the "age of access" – in which corporations control and regulate access to everything. But, at the same time, shared worlds have opened up, and new resistance tactics and types of poaching have come to light. For, as Lev Manovich has noted,⁸ if remix culture and Web 2.0 are part of a certain way for inhabitants of the cities defined by de Certeau to extend ways of doing things, it is their inherent dynamic and energy, their unpredictable side, that poses a true challenge to art. *Translated by Käthe Roth*



Bridge Lucey, *Self Portrait as a Fountain*, 2009, permission de / courtesy of the artist

de détournement, de dérivation, de multiplication, d'agencement et de montage, comment, en effet, peut-on encore revendiquer la propriété des images, s'en déclarer l'auteur? Joan Fontcuberta n'affirmait-il pas, il y a peu de temps, dans les pages mêmes de cette revue (CV, n° 93, hiver 2013), faisant lui aussi écho au propos de Huebler, « je pense que la question du statut de l'auteur, du créateur, impose une réponse environnementaliste, écologiste : il faut cesser de produire de nouvelles images et, plutôt, récupérer et recycler des images déjà existantes... » ; et, soutenait également Fontcuberta, « notre seul espoir réside dans la photographie sans qualités, faite par les amateurs dans les domaines du vernaculaire » ; un matériau dont bien des artistes se sont saisis en effet.

L'extrême circulation des idées et des images a, semble-t-il, signé l'entrée dans une nouvelle phase de l'économie capitaliste, que Jeremy Rifkin a qualifiée d'« âge de l'accès », où les entreprises contrôlèrent et réguleraient l'accès à toutes choses. Mais, en même temps, des mondes communs se sont ouverts, de nouvelles tactiques de résistance ou de braconnage se sont fait jour. Car, comme l'a fait remarquer Lev Manovich⁸, si la culture du remix et le Web 2.0 s'inscrivent d'une certaine façon en prolongement des manières de faire des habitants des villes identifiées par de Certeau, c'est leur dynamique et leur énergie propres, leur aspect imprédictible, qui poseront un véritable défi à l'art.

1 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris, Seuil, 1982, p. 35-36. Cet essai a d'abord été publié dans la revue *Communications* en 1964. 2 Francis Jauréguiberry, « De l'appel au territoire comme effet inattendu de l'ubiquité médiatique », *Espaces et sociétés*, n° 74-75, 1993, p. 117-133. 3 Éric Michaud, « Daguerre, un Prométhée chrétien », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, p. 57. 4 <http://www.flickr.com/groups/abandoned/>. Consulté le 7 avril 2013. Il est à noter que la dissémination des images publiées dans des blogues ou dans Flickr est souvent favorisée par l'usage de licences Creative Commons. 5 Giovanna Borasi, « Ville 2.0 », *Actions : Comment s'approprier la ville*, sous la direction de Giovanna Borasi et Mirko Zardini, Centre canadien d'architecture, 2008, p. 25-26. 6 <http://www.panoramio.com/>. Vérifié le 7 avril 2013. 7 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XL. 8 Lev Manovich, « Art after Web 2.0 » dans Rudolf Frieling (dir.), *The Art of Participation: 1950 to Now*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / Thames and Hudson, 2008, p. 78.

Suzanne Paquet est professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Elle s'intéresse à la sociologie de l'art et aux études photographiques, de même qu'aux arts de l'espace : art environnemental et land art, paysage, architecture et urbanisme. Elle poursuit depuis quelques années des recherches relatives à la circulation des images et à l'inscription de certains types d'art dans le façonnement de l'espace ; dans ces recherches, une grande importance est accordée à la réciprocité espace public urbain et cyberspace. Elle a notamment publié *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage* (2009), dirigé le dossier thématique « Reproduire » de la revue *Intermédialités* (n° 17, 2011) et l'ouvrage collectif *Le paysage, entre art et politique* (2013).

1 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3* (Paris: Seuil, 1982), pp. 35-36. This essay was first published in the magazine *Communications* in 1964. 2 Francis Jauréguiberry, « De l'appel au territoire comme effet inattendu de l'ubiquité médiatique », *Espaces et sociétés*, 74-75 (1993): pp. 117-133. 3 Éric Michaud, « Daguerre, un Prométhée chrétien », *Études photographiques*, 2 (1997): 57 (our translation). 4 <http://www.flickr.com/groups/abandoned/>. It should be noted that dissemination of images published in blogs or on Flickr is often encouraged by the use of Creative Commons licences. 5 Giovanna Borasi, « Ville 2.0 », in *Actions: Comment s'approprier la ville*, ed. Giovanna Borasi and Mirko Zardini (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2008), pp. 25-26 (our translation). <http://www.panoramio.com/>. 6 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire* (Paris: Gallimard, 1990), p. xl (our translation). 7 Lev Manovich, « Art after Web 2.0 », in *The Art of Participation: 1950 to Now*, ed. Rudolf Frieling, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / Thames and Hudson, 2008), p. 78.

Suzanne Paquet is a professor in the Department of Art History and Cinema Studies at the Université de Montréal. She is interested in the sociology of art, photographic studies, and spatial arts: environmental art and land art, landscaping, architecture, and urban planning. For several years she has been conducting research on circulation of images and the inscription of certain types of art in the shaping of space, with an emphasis on the reciprocity between public urban space and cyberspace. She has published Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage (2009), and edited the thematic section "Reproduire" in Intermédialités (No. 17, 2011) and the collected work Le paysage, entre art et politique (2013).

www.ville-laines.blogspot.ca/2011/11/square-viger-mission-accomplie.html
www.flickr.com/photos/snweb/with/12379604/
www.blog.flickr.net/en/2013/02/22/thomas-hawk-im-trying-to-capture-1-million-photos-before-i-die/
www.chatonsky.net/projects/all-these-images/
www.dinakelberman.tumblr.com/
www.flickr.com/photos/bridgelucey/4204404969/in/photostream/