

## **Hanter les images : sur le travail photographique de Joachim Koester**

### **Haunting Images: On Joachim Koester's Photographic Works**

Maxime Coulombe

---

Number 83, Fall 2009, Winter 2010

Matériau : magazines  
Medium: magazines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63679ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)  
1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Coulombe, M. (2009). Hanter les images : sur le travail photographique de Joachim Koester / Haunting Images: On Joachim Koester's Photographic Works. *Ciel variable*, (83), 55–62.

# Hanter les images : sur le travail photographique de Joachim Koester

PAR MAXIME COULOMBE

## Les traces invisibles

Joachim Koester photographie, et filme parfois, des événements invisibles. Depuis le milieu des années 1990, il recherche ces lieux que l'histoire semble avoir touchés, puis désertés, puis laissés à leur propre effacement. Il se fait archéologue de l'intangible et pose de la sorte une question aussi belle que troublante : un événement, une fois effacé par le temps, peut-il hanter le visible ?

En 2005, Koester se rend à Celafù, en Sicile, afin de retrouver la *Villa Santa Barbara* dont l'histoire a croisé celle de l'occultisme. Aleister Crowley, connu en Angleterre pour sa participation à des sociétés ésotériques, y tint au début des années 1920 une communauté retirée et versée dans la magie noire et la sexualité libre. Il rebaptisa la *Villa* d'un nom idoïne : l'*Abbaye* de Thelema. Les rites d'initiation qui y eurent cours exigeaient d'éprouver le côté sombre de l'Éden en passant une nuit entière – vraisemblablement drogué à l'opium et au haschich – dans la *Chambre des cauchemars*, salle peinte de fresques représentant les enfers, mais aussi le ciel et la terre habités par des démons et des gobelins lubriques. La communauté fut fermée par Mussolini en 1923, après que la mort d'un de ses membres eut attiré l'attention des médias anglais. Retirée, la maison laissée à l'abandon fut progressivement rattrapée par le développement urbain.

Le projet de Koester, intitulé *Morning of the Magicians*, veille à documenter la recherche de cette maison, puis à rendre compte du travail du temps. Les fresques à demi-effacées, les traces sombres sur les murs, les pièces désertées indiquent, comme négativement, un passé qui subsiste. Le travail du temps donne à ce lieu une apparence presque entendue ou, mieux, une *ressemblance attendue*, pour reprendre la belle formule de Blanchot. Quel autre destin, en effet, pour un haut lieu de l'occultisme, que de voir sa ruine même le transfigurer en maison hantée ? Il faut porter attention à ce « devenir-hanté » de l'*Abbaye*, s'indique là l'un des paradigmes de la photographie de Koester. Car, au fond, qu'est-ce qu'une maison hantée, sinon un lieu portant le poids des événements s'y étant déroulés ?

Empesée d'occultisme et de son parfum suranné de fin de siècle, la notion de *hantise* prête certes à sourire, elle ne fait peut-être pourtant que dénommer cette capacité proprement humaine de *faire perdurer le sens au-delà du sensible*. Songeons seulement : un drame ne saurait se réduire à la matérialité, à la durée de son événementialité, il semble prendre racine dans l'espace, recouvrir longtemps les murs qui en furent badauds, résonner encore dans

## Haunting Images: On Joachim Koester's Photographic Works

### Invisible Traces

Joachim Koester photographs, and sometimes films, invisible events. Since the mid-1990s, he has sought out places that history seems to have touched, then deserted, and finally left to fade away. He sees himself as an archaeologist of the intangible, and thus he asks a question both beautiful and disturbing: Once an event is erased by time, might it haunt the visible?

In 2005, Koester went to Celafù, Sicily, to find Villa Santa Barbara, a place once associated with the occult. Aleister Crowley, known in England for his membership in esoteric societies, established a secluded community involved in black magic and free sex there in the early 1920s. He gave the villa an apt new name: the Abbey of Thelema. The initiation rites that took place there involved experiencing the dark side of Eden by spending an entire night – probably drugged with opium and hashish – in the Chamber of Nightmares, a room decorated with frescoes depicting hell, heaven, and Earth inhabited by lewd demons and goblins. Mussolini shut down the community in 1923, after the death of one of its members drew the attention of the English media. The once-isolated house, abandoned, was gradually overtaken by urban development.

In his project *Morning of the Magicians*, Koester documents the search for this house, then records how time has altered it. Half-obliterated frescoes, dark stains on the walls, and deserted rooms indicate, as if by subtraction, a past that remains. The work of time gives this place an almost understood appearance – or, better, an *expected resemblance*, to use Blanchot's term. What better fate, indeed, could there be for a centre of occultism than to see its ruin transfigured into a haunted house? We must pay attention to this "haunted future" of the Abbey, which indicates one of the paradigms of Koester's photography. For, in the end, what is a haunted house if not a place bearing the weight of the events that took place there?

Imbued with occultism and an outmoded fin de siècle scent, the notion of *haunting* might bring a smile; yet, it perhaps simply defines the uniquely human capacity to *make perception last longer than the perceptible*. Think of it: a drama cannot be reduced to materiality, to



Joachim Koester, *Room of Nightmares # 2*, 2005, épreuve chromogénique/c-print, 47 x 59,7 cm, avec l'aimable permission de / courtesy of Greene Naftali Gallery, New York.

l'air. Pour témoins et victimes, une fois les éclats de verre de sécurité ramassés et le sable étendu sur le bitume envolé, un coin de rue semble longtemps porter les traces de la tragédie automobile qui s'y déroula. Pour un metteur en scène, un théâtre vide, son silence même, vibre parfois encore longtemps des émotions l'ayant agité.

On sait bien que le visible est tributaire des objets matériels qui le façonnent ; les objets disparus, les traces effacées, le visible meurt, voire s'oublie. Mais qu'en est-il de ce drame suintant encore de la chaussée, de cette émotion encore suspendue dans l'air du théâtre ? Quelle est la durée d'un phénomène qui ne saurait se réduire au visible, à sa matérialité et à sa contingence ?

Dans *The Kant's Walk* (2005), Koester photographie le lieu où Kant prenait sa marche quotidienne. Dans une vie toute tournée vers la production philosophique, chaque journée de Kant était réglée comme du papier à musique. La marche du philosophe, prise en solitaire, à chaque jour identique, revêt donc un intérêt particulier, puisque qu'elle participait de sa production philosophique. Pour un individu qui n'a laissé aucun journal et qui souhaitait s'effacer derrière une œuvre, cette marche était donc, en un sens plein, philosophique.

La recherche de Koester vise à retrouver ce parcours historique. Sa petite enquête nous laisse cependant bien loin d'un quelconque sentier, bien loin donc d'une philosophie idéale, au creux d'une petite ville anciennement nommée Königsberg et connue désormais sous le nom de Kaliningrad, une ville défigurée par la Seconde Guerre mondiale, puis balafmée par un développement urbain désolant. Elle nous laisse malgré tout songer à l'épaisseur de temps ayant enterré les déambulations de Kant et, surtout, à ce que le philosophe pouvait tirer de ce paysage, aujourd'hui gagné par la plus navrante décrépitude industrielle. Quelque chose de Kant pourrait bien hanter encore ce décor et le regard n'est pas sans en chercher la trace.

the duration of its factuality; it seems to take root in space, to stick for a long time to the walls that beheld it, to still resonate in the air. For witnesses and victims, once the shards of safety glass are swept up and the sand spread on the asphalt has blown away, a street corner seems to bear for ages the traces of the car crash that took place there. For a director, an empty theatre, even fallen silent, may still vibrate through time with the emotions that roiled it.

We know that the visible is dependent on the material objects that shape it: as objects disappear and traces are erased, the visible dies, is forgotten. But what happens to the tragedy that still sweats from the roadway, the emotion still suspended in the air of the theatre? What is the duration of a phenomenon that cannot be reduced to the visible, to its materiality and details?

In *The Kant's Walk* (2005), Koester photographed the place where Immanuel Kant took his daily walk. Kant's life, dedicated to production of philosophy, was as carefully ruled as music staff paper. The philosopher's walk, taken in solitary, following the identical path every day, is thus particularly interesting because it contributed to his philosophical thought. For an individual who left no diary and wished to disappear behind his work, this walk was thus, in its full sense, philosophical.

Koester sought to uncover this historic path. His little inquiry leaves us, however, far from a particular route, and thus far from an ideal philosophy, in the depths of a small town once named Königsberg and now known as Kaliningrad – a town disfigured by the Second World War, then scarred by desolate urban development. In spite of everything, it brings to mind the thickness of time that has buried Kant's wanderings and, especially, what the philosopher may have drawn from this landscape, today overwhelmed by the most depressing industrial decrepitude. Something of Kant may well still haunt this scene, and our gaze cannot help but seek the trace.



Joachim Koester, *The Abbey of Thelema #4*, 2005, épreuve argentique/gelatin silver print, 47 x 59,7 cm, avec l'aimable permission de / courtesy of Greene Naftali Gallery, New York.



Joachim Koester, #1, #2, de la série / from the series *The Kant Walks*, 2003, épreuve chromogénique / c-print, 47 x 59,7 cm, avec l'aimable permission de / courtesy of Greene Naftali Gallery, New York.

### Hanter les lieux, hanter les images

«[L]es événements n'occupent pas la surface, mais la hantent.»  
– Gilles Deleuze<sup>1</sup>

La hantise fait d'un *espace*, simple moutonnement neutre du visible, un *lieu*, c'est-à-dire une région investie de sens et d'affects. Un lieu hanté porte la marque d'un événement qui ne cesse de perdurer et qui, même invisible, donne une *présence* à l'espace. Comme si quelque chose d'irrésolu dans l'événement – dût-il être depuis longtemps effacé – le traversait encore.

Il faut sans doute penser que ce qui hante n'est pas nécessairement, n'est pas seulement le tragique. La fatalité n'a pas seule le pouvoir d'ouvrir l'espace à la durée. Il semble au contraire que ce soit la *densité* particulière d'un événement qui le rend trop grand pour le lieu, pour l'espace qui le contient ; aussi en vient-il à *faire du temps sa demeure*. Au-delà de la matérialité du visible, l'événement distille encore ses effets, comme *malgré* ce visible. « I believe most human activities leave traces in space. In one way or another, spaces are transformed by human action, and in my work I am, if you like, ghost-hunting spaces », synthétise Koester.<sup>2</sup>

L'apparition vue par un seul n'est qu'*hallucination* ; elle demeure le vertige d'une subjectivité. La phénoménologie de la hantise implique bien – par un paradoxe qu'il nous faudra approfondir ailleurs – un regard partagé. Phénoménologie limite, elle nous place au cœur de la construction du sens, de ce moment où le sens se glisse dans les interstices de la représentation, voire du monde, pour l'animer.

### Haunting places, haunting images

"[E]vents do not occupy the surface but rather frequent it."  
– Gilles Deleuze<sup>1</sup>

A haunting makes a *space*, a simple neutral frothing-up of the visible, into a *place* – that is, a region invested with meaning and emotion. A haunted place bears the mark of an event that continues to endure and that, even invisible, gives *presence* to the space. It is if something unresolved in the event – even though long since wiped away – still ran through it.

Of course, that which haunts is not necessarily, not only, tragic. Misfortune is not alone in having the power to open space to longevity. It seems, on the contrary, that it is the specific *density* of an event that makes it too big for the place, the space, that contains it; thus it *makes time its home*. Beyond the materiality of the visible, the event continues to distil its effects, as if *despite* the visible. "I believe most human activities leave traces in space," summarizes Koester. "In one way or another, spaces are transformed by human action, and in my work I am, if you like, ghost-hunting spaces."<sup>2</sup>

An apparition seen by a single person is only a *hallucination*; it lives in the vertigo of subjectivity. The phenomenology of haunting involves – through a paradox that I shall have to explore elsewhere – a shared gaze. This type of phenomenology places us at the core of the construction of meaning, at the moment when meaning slides between the interstices of representation, even of the world itself, to bring it to life.



En cela, rien n'est plus incertain que l'apparition d'un fantôme, cet anthropomorphisme de la hantise. Il semble ne se manifester qu'à ceux qui croient en lui, qu'à ceux qui prêtent foi aux capacités de survivance, à l'invisible de l'événement. Les lieux hantés ne deviennent fascinants – saisissement du regard, détour sur la route, prétexte d'une recherche, voire raison d'un voyage – qu'en ce qu'un individu sait tendre l'oreille, ouvrir l'œil. Il n'est de lieu hanté que dans la mesure où quelque curieux s'aventure à franchir la grille de ces endroits abandonnés, dévorés par l'oubli même.

Les œuvres de Koester sont dans l'attente de ces mêmes curieux, ceux que l'on nomme plus couramment, dans le milieu de l'art, des spectateurs. Voilà bien pourquoi, à l'instar de rumeurs entourant une maison hantée et offrant à celle-ci l'aura trouble qui conditionnera la perception, Koester nous lègue, en marge des photographies, quelques documents, traces d'époque ou pistes. Plans du parcours de Kant tracé sur cartes d'époque, textes retraçant l'histoire de la communauté de Crowley, objets d'époque : autant de bribes d'informations qui muent le regard sur l'image en un étrange exercice de mémoire. Au spectateur de redonner vie à ce souvenir presque oublié, à le faire vivre à même la surface photographique.

La hantise, le fantôme a besoin d'un public pour exprimer sa phénoménologie. Voilà bien pourquoi la production de Koester n'est pas que la petite affaire privée d'un aventurier de l'invisible qui affiche à la cimaise des galeries les traces dérisoires, vidées, de ses improbables expéditions et espère que le spectateur se laisse fasciner par elles. Comme cet enfant qui souhaite attraper la flamme d'un briquet avec sa main. Comme cet enfant qui, la main brûlée mais close, l'ouvrirait soudainement, espérant recréer, au creux de sa paume, le feu.

Thus, nothing is more uncertain than the appearance of a ghost, the anthropomorphization of haunting. It seems to manifest itself only to those who believe in it, those who believe in the capacity of an event to survive and be invisible. Haunted places do not become

Superimposing layers of time – that when the picture was taken, that of the gaze, and, in Koester's case, that of the event – the photograph forces us to remember that the present is a sedimentation of temporalities.

fascinating – grabbing the eye, providing a detour from one's route, a pretext for a search, or even a reason for a trip – except when someone lends an ear, opens an eye. A place is haunted only to the point that some curious person ventures to cross the threshold of a site that is abandoned, devoured by oblivion.

Koester's works await these curious people, those who are usually called, in the art world, viewers. This is why, like the rumours surrounding a haunted house, which endow it with the troubled aura that conditions perception, Koester leaves in the margins of the photographs some documents, traces of the epoch, or paths. Plans of Kant's route traced on period maps, texts describing the history of Crowley's community, bygone objects – these bits of information change our viewing of the image into a strange exercise of memory. It is up to us, the viewers, to breathe new life into this almost-forgotten memory, to make it live on the surface of the photograph.



Joachim Koester, #6, #7, de la série / from the series *The Kant Walks*, 2003, épreuve chromogénique / c-print, 47 x 59,7 cm, avec l'aimable permission de / courtesy of Greene Naftali Gallery, New York.

Bien plutôt, la hantise est cette étrange sensation de brûlure. Aussi pour la recréer importe-t-il de reposer les conditions de possibilité de cette flamme, puis laisser le spectateur approcher la main. Koester ne fait que montrer, dans ce que d'aucuns ont considéré comme de la photographie conceptuelle, le chaos urbain de Kaliningrad ou encore les murs aveugles de la *Villa Santa Barbara*. Au spectateur d'envahir ces espaces d'affect, de désirs, de visions. Au spectateur de faire lever les fantômes.

#### Révéler la hantise

«[I]a plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique qu'aucune image peinte ne saurait plus avoir à nos yeux»  
– Walter Benjamin<sup>3</sup>

Dans *Message from Andrée* (2005), présenté au palais de Tokyo dans le cadre de l'exposition *Cinq milliards d'années*, Koester monte une vidéo tirée des photographies retrouvées de l'expédition au pôle Nord de l'explorateur Carl Auguste Andrée, en 1897. Parti en montgolfière, le groupe d'explorateurs s'écrasa tout près du cercle polaire. Sans moyen de rentrer et sans communication, l'expédition fut lentement décimée par le froid. Des années plus tard, des traces de cette funeste épopée furent retrouvées, dont des photographies, mangées par le froid, à divers stades de dégradation. Ces images, une fois retravaillées, recadrées, «nettoyées», sont fréquemment présentées depuis les années 1940. Elles montrent les différentes étapes de l'expédition en ballon, les lieux de l'écrasement, le campement construit pour combattre le froid, le paysage aveugle.

The haunter, the ghost, needs a public to express its phenomenology. This is why Koester's art production is not just the private affair of an adventurer of the invisible who hangs absurd, emptied traces of his improbable expeditions on gallery walls and hopes that viewers will be fascinated by them. Like a child who hopes to catch the flame of a lighter with his hand. Like a child, his hand burned but clenched, suddenly opens it, hoping to re-create the fire in his cupped palm.

The haunting is that strange sensation of burning. Thus, to re-create it, it is important to set the conditions of possibility of this flame, then leave viewers to bring their hands to it. Koester simply shows, in what some consider to be conceptual photography, the urban chaos of Kaliningrad or the blind walls of *Villa Santa Barbara*. It is up to the viewer to invade these spaces of emotion, desire, visions. It is up to the viewer to raise the phantoms.

#### Revealing the haunting

The most precise technology can give its products a magical value, such as a painted picture can never again have for us.  
– Walter Benjamin<sup>3</sup>

In *Message from Andrée* (2005), presented at the Palais de Tokyo in Paris as part of the exhibition *Five Billion Years*, Koester showed a video montage of found photographs of the expedition to the North Pole undertaken by the explorer Carl Auguste Andrée in 1897. The explorer's party, travelling by hot-air balloon, crashed very close to the Arctic Circle. Without a way to get back or any form of communication, the expedition's members fell to the cold one by one. Years later,



Koester a pour sa part sélectionné les photographies les plus brutes, les moins montrées, celles qui furent les plus atteintes par la dégradation : images abstraites, couvertes de taches, de points blancs, de neige. Il les a montées en un film abstrait, mais constituant malgré tout les dernières traces de cette tragique expédition. Ces photographies, prises par des hommes sachant la mort imminente, sont des testaments, des adresses à un hypothétique regard. Derrière leur illisibilité brille la question brûlante « : que s'est-il passé ? ». Ces images abstraites fascinent en ce que l'événement qu'elles aspirent à indiquer ne saurait se résoudre à apparaître. Elles sont « [t]he invisible index of things », comme le formule magnifiquement Koester.

Il semble au contraire que ce soit la densité particulière d'un événement qui le rend trop grand pour le lieu, pour l'espace qui le contient ; aussi en vient-il à *faire du temps sa demeure*

L'histoire du surnaturel est peuplée des machines les plus étranges, les plus saugrenues, les plus improbables. Elles visent à apercevoir, à révéler l'existence de l'invisible. Elles ont en commun de fonctionner sous le régime de la trace, de l'empreinte : machines complexes percevant d'infimes vibrations de l'éther, gramophones de souffles fantomatiques, électrogrammes de l'énergie ectoplasmique, mais surtout, et de façon constitutive, appareils photographiques.

traces of this tragic epic were found, including photographs eroded by the cold and in various stages of degradation. These images – reworked, reframed, “cleaned” – have often been exhibited since the 1940s. They show the different stages of the expedition, the crash sites, the encampment built to stave off the cold, the blank landscape.

Koester selected the rawest photographs, the ones most rarely shown, those most damaged by degradation: abstract images, covered with stains, blank spots, and snow. He made a montage of them for a film that is abstract and yet constitutes the final traces of the tragic expedition. The photographs, taken by men who knew that their death was imminent, are testaments, addressed to a hypothetical viewer. Behind their illegibility shines the burning question: “What happened?” These abstract images are fascinating because the event that they aspire to portray cannot be prevailed upon to appear. They are “[t]he invisible index of things,” as Koester brilliantly puts it.

The history of the supernatural is populated with the strangest, most absurd apparatuses, whose purpose is to give a glimpse, to reveal the existence, of the *invisible*. They have in common that they function in the system of the trace, the imprint: complex machines that perceive tiny vibrations of the ether, gramophones of ghostly breaths, electrograms of ectoplasmic energy, but above all, and in a constitutive way, cameras.

Photography is in some way related to the invisible. It may be the site, the surface par excellence, for its appearance. Since Balzac, the photographic image has been suspected of doing much more than copying the surface of the visible, but actually seizing it, snatching it, capturing it. Balzac believed that whenever a picture was taken, the





Joachim Koester, *Message from Andree*, 2005, 16mm film loop, dimensions variable, avec l'aimable permission de / courtesy of Greene Naftali Gallery, New York.

La photographie aurait partie liée avec l'invisible. Elle serait le lieu, la surface par excellence où il apparaît. Depuis Balzac, on suspecte l'image photographique de faire bien plus que recopier la surface du visible, mais véritablement de le capter, de le prendre, de le capturer. Balzac croyait qu'à chaque prise photographique, l'image emportait, irrémédiablement, une part intangible du sujet photographié. Elle toucherait donc à un au-delà du visible et, en tant qu'instrument immobilisant le monde, elle arriverait à saisir l'évanescence.

Si le visible possède quelque complexité que l'œil humain ne saisit pourtant pas, si la photographie, immortalisant le visible, réalise une action dont l'œil est bien incapable, il est légitime que certains aient pu croire que l'invisible trouve dans l'image photographique son médium par excellence. Flottant sur la surface de l'image, le regard y croit, pour sa part, encore souvent. Superposant des épaisseurs de temps – celle de la prise, celle du regard et, dans le cas de Koester, celle de l'événement –, la photographie force à nous rappeler que le présent est une sédimentation de temporalités. Et en cela, la photographie, soulignant la coalescence des temporalités en nous les offrant à voir, ne tient pas uniquement à un « ça a été » barthésien pensé comme deuil et comme distanciation. Elle implique aussi, à même cette distanciation, une ouverture à ce qui demeure, à ce qui survit du passé. Autrement dit : à ce qui hante et donne au « ça a été » sa puissance d'affect.

Koester n'est qu'un modeste « chasseur de fantôme », de ces chasseurs qui, laissant les fusils à la maison, préfèrent prendre avec eux quelques amis et leur montrer ce moment simple, aussi simple que troublant, du surgissement. Ce bref moment où le visible frémit et où l'espace s'ouvre, où l'inattendu sort de l'ombre pour mieux, l'instant d'après, y replonger.

Tout juste sous la peau des photographies de Koester loge une épaisseur de temps enfouie qui, pourtant invisible, travaille la représentation. Ces images, et le régime du regard qu'elles proposent, nous rappellent que nous sommes bien loin d'en avoir fini avec la hantise.

1 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p.126. 2 Joachim Koester, « Lazy Clairvoyants and Future Audiences: Joachim Koester in Conversation with Anders Kreuger » *Newspaper*, Galerie Jan Mot, Bruxelles, no. 43-44, août 2005. 3 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Oeuvres II, Paris, Gallimard, 2000, p. 300.

Historien de l'art et sociologue, **Maxime Coulombe** est professeur d'art contemporain à l'Université Laval. Il a récemment publié, aux Presses de l'Université Laval, *Imaginer le posthumain : sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*.

image took away, irremediably, an intangible part of the photographed subject. It thus touched something beyond the visible and, as an instrument that immobilized the world, it was able to seize the evanescent.

If the visible possesses some complexity that the human eye cannot grasp, if photography, by immortalizing the visible, performs an action of which the eye is incapable, it is legitimate that some may have believed that the perfect medium for the invisible is the photographic image. Floating on the surface of the image, the gaze often believes it. Superimposing layers of time – that when the picture was taken, that of the gaze, and, in Koester's case, that of the event – the photograph forces us to remember that the present is a sedimentation of temporalities. And thus, the photograph, underlining the coalescence of temporalities by allowing us to see them, does not belong solely to a Barthesian “that which was” thought of as mourning and distancing. It involves also, through this distancing, an opening to what remains, what survives of the past. In other words, what haunts and gives “that which was” its emotional power.

Koester is but a modest “ghost hunter,” one of those hunters who leave their gun at home, preferring to take a few friends and show them the simple moment, both simple and disturbing, of the rising. The brief moment when the visible shudders and the space opens up, when the unexpected emerges from the shadow and then, for the better, the instant after, sinks back in.

Just under the skin of Koester's photographs lives a buried layer of time that, though invisible, alters the representation. These images, and the regime of the gaze that they offer, reminds us that we are far from finished with haunting. *Translated by Käthe Roth*

1 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, translated by Mark Lester with Charles Stivale (Great Britain: Athlone Press, 1990), p. 119. 2 Joachim Koester, “Lazy Clairvoyants and Future Audiences: Joachim Koester in Conversation with Anders Kreuger,” *Newspaper* [Brussels: Galerie Jan Mot], no. 43-44 (August 2005). 3 Walter Benjamin, “Little History of Photography,” in *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 2, part 2, 1931-1934 (Cambridge, Harvard University Press, 2005), p. 510.

*Maxime Coulombe*, a sociologist and art historian, teaches contemporary art at Université Laval. He recently published *Imaginer le posthumain: sociologie de l'art et archéologie d'un vertige* (Presses de l'Université Laval).