



Donigan Cumming

DAZIBAO | VU



Dédiés à la diffusion de travaux novateurs ou hybrides qui impliquent dans leur genèse la présence de la photographie, les ouvrages publiés par Dazibao sont un lieu privilégié pour réfléchir l'image, de même que ses liens singuliers à d'autres disciplines.

VU fait connaître la photographie actuelle du Québec et du Canada par des livres qui présentent des réflexions innovantes. Avec ces nouvelles possibilités de diffusion offertes aux artistes et aux chercheurs, VU contribue à renouveler le discours sur la photographie.

Dazibao's books on innovative or hybrid work involving photography in its genesis or in which photography is present are an ideal space for thinking about the image and its singular connections with other artistic disciplines.

VU presents contemporary photography from Quebec and the rest of Canada in books which explore innovative thinking in the field. With these new possibilities for artists and authors to make their work known to the public, VU is contributing to new forms of discourse on photography.

Donigan Cumming

Contact et communauté

par Scott Birdwise

Donigan Cumming a maintes fois parlé de sa pratique artistique comme faisant appel à une communauté « créée » ou « inventée ». Ouverte, changeante, migrante et agonisante, cette communauté a pris forme au fil du temps. En effet, depuis plus de trente ans, Cumming explore, avec des résultats troublants, les incidences sociales et éthiques de l'image observationnelle au moyen de cette « communauté improvisée » qui se compose de personnages montréalais apparemment marginaux. L'œuvre de Cumming constitue une analyse suivie du naturalisme artificiel de la photographie documentaire sociale et des sujets dont elle prétend témoigner et qu'elle décrit. En citant et en adaptant les poses propres au travail de photographes comme Jacob Riis (*How the Other Half Lives*, 1890) et Walker Evans (*Let Us Now Praise Famous Men*, 1939), l'artiste puise dans la tradition photographique du documentaire social, mais dans un but critique, en mettant au jour les principes qui en sous-tendent la production et qui l'inscrivent dans les discours réalistes des sciences sociales. Parallèlement, Cumming renvoie à l'œuvre de figures comme Weegee, Diane Arbus, Chauncey Hare et Lisette Model – tous des chroniqueurs sociaux modernistes qui ont décrit l'étrangeté et l'absurdité, la vanité et l'isolement de leurs sujets. Son œuvre, bien qu'ancrée dans l'image photographique, embrasse différents médiums : vidéo, installation, dessin et collage. Son intérêt pour l'autoreprésentation et la performance le mène à aller au-delà des frontières perçues entre les médiums. Ce travail, fondamentalement théâtral, suggère ou affiche ouvertement la rencontre entre le photographe et ses sujets devant l'appareil photo et, ce faisant, l'artiste prend en compte et interpelle le regardeur. À cet égard, la théorie sociale d'Erving Goffman, en particulier son essai *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), permet de comprendre l'intérêt qu'a Cumming de franchir le seuil entre l'*avant-scène*, relativement publique, et les *coulisses*, qui sont privées. C'est l'étrange mouvement entre les deux et l'attrait pour ce qui se cache derrière le *masque* qui rend sa pratique si singulière.

Le travail de Cumming se fonde principalement sur un type de *contact*. Ses images sont les artefacts d'un contact : la cause et l'effet d'une interaction sociale et de sa construction matérielle en image. Ses premiers tableaux photographiques sont liés aux opérations de collage et de montage, de calque et d'esquisse, d'animation, d'assemblage et de désassemblage, opérations qui caractérisent aussi ses œuvres vidéo plus récentes et le reste de son travail puisqu'ils sont tous des exemples et des manifestations d'un contact. D'instinct, Cumming reconnaît ce type de contact et il en trouve les éléments et les motifs qu'il assemble dans les mises en scène de ses images qui reflètent et incarnent le processus photographique requis dans leur élaboration. Il s'engage, et nous engage, dans le processus symbolique qui consiste à observer des gens en démonstration. Toutefois, c'est par la manière inconfortable dont son œuvre s'adresse délibérément au public et que ce dernier l'examine à son tour que l'artiste réussit à contourner le simple voyeurisme. De ce point de vue, l'intérêt que porte Cumming à la convention documentaire, au médium en soi, n'est manifestement pas un geste moderniste visant la spécificité disciplinaire et, plus que la critique d'une forme close, la pratique photographique élargie de Cumming peut être pensée comme un engagement radical avec le *contrat/contact* social établi dans et par le médium de la photographie documentaire. Le documentaire sert de procédé esthétique de mise en scène et, par conséquent, il sert au processus de création d'une communauté fragmentée¹.

En suivant le cours de la création autocritique de la communauté improvisée de Cumming, on ne peut qu'être interpellé par les signes de l'âge, de la maladie et de la pauvreté. Le *contact* dans la photographie de Cumming et la « communauté créée » qui en résulte n'est pas l'instrument ou l'expression d'un consensus et d'une cohésion sociale improvisés : le « fonctionnement » ou le « dysfonctionnement » du contact ne se résume pas à une nature sommairement définie, pas plus qu'il ne conduit à une clôture idéologique au sein d'une vaste communion anticipée. Plutôt, le retour dramatique de Cumming aux codes du documentaire crée un doute épistémologique sur ce que nous pensons pouvoir connaître comme objet de savoir à travers l'image. Sans l'aide d'une solution qui puisse nous éclairer ou nous instruire, nous sommes face à l'ambiguïté, ce que Cumming nomme « un état constant et tenaillant d'incertitude² ». Ce doute théâtralisé est lié à la résistance de la communauté d'être chosifiée en un ensemble de corps ou une collection de types réifiés : des objets de vérité photographique pure et simple. J'avance que la communauté créée de Cumming comporte un type de distance qui se crée par contact, un écho de l'*être-avec*, suivant l'expression du philosophe Jean-Luc Nancy, qui « [devient] sec et neutre : ni communion ni atomisation, [qui est] seulement le partage d'un lieu, tout au plus d'un contact : un être-ensemble sans assemblage³ ». Enfin, bien

1 Voir Donigan Cumming, « Continuité et rupture », Offscreen (30 avril 2000), <http://www.horschamp.qc.ca/continuite-et-rupture.html> (site visité le 18 octobre 2007). Cumming écrit : « Mes photographies comme mes vidéos sont élaborés à partir d'une communauté de figures en migration. Ces personnes n'ont jamais réellement constitué une communauté cohérente avant d'être recrutées pour poser comme des figures types dans ce que je considère être une œuvre de fiction documentaire. Mais la nature de la photographie détermine à elle seule sa part de réalité ; une communauté s'était formée et j'ai continué, depuis, à vouloir connaître ses membres et à travailler avec eux. »

2 La réponse de Donigan Cumming à l'article « Experimental Documentary Questionnaire », *Millennium Film Journal*, no 51 (printemps-été 2009), p. 16. [Notre traduction.]

que Cumming emploie des modes d'assemblage (cadrage, montage, grilles, etc.), je soutiens que ces formes mettent théâtralement en jeu, et souvent à mal, le pouvoir/savoir même des ensembles d'images documentaires qu'elles produisent. Bref, Cumming assemble pour désassembler.

L'œuvre

Ses *Portraits of Men*, une collection disparate de photographies prises entre 1973 et 1982, exposées sous divers pseudonymes, ont jeté les bases de l'engagement de Cumming envers la communauté qu'il a créée. La photographie de son frère Julien revêt une importance particulière puisque nous apprenons plus tard dans ses vidéos *Cut the Parrot* (1996) et *Locke's Way* (2003) qu'il est déficient mental et a été institutionnalisé alors qu'il était enfant. Cumming a parlé de l'influence de Julien et de sa condition sur son œuvre, du fait qu'il lui a donné un « sens aigu de l'arbitraire de la vie, que cet arbitraire est la norme plutôt que la continuité⁴ ». Peut-être est-ce la photographie du profil de Julien, contemplant quelque chose d'inconnaissable, qui a servi d'impulsion à l'artiste pour explorer comment nous vivons avec nos masques. Peut-être est-ce l'absence de masque chez Julien, le fait qu'il n'offre rien d'autre que ce qui est là et qu'il n'a apparemment rien à cacher, qui met en déroute la séduction du savoir caché promis par la photographie. De ce point de vue, le portrait de Julien – à la fois promesse et refus – plane sur l'œuvre entière de Cumming.

Reality and Motive in Documentary Photography (1982-1986), série en trois parties, imite la photographie documentaire soi-disant « concernée par des sujets d'ordre social » en la critiquant. Sous l'éclairage intense de la lumière artificielle, prenant des poses étudiées, cadrés exagérément de front ou entièrement de profil, les sujets de Cumming sont présentés tels des personnages typiques du genre, qui expriment la singularité de leurs vies ainsi soumises à l'examen minutieux du public. Réunis dans l'arène photographique, ces sujets sont engagés dans la mise en scène à la fois artificielle, formelle et contingente de l'individu, du groupe et de la famille. On y voit un vieux soldat en sous-vêtements, portant un veston orné de médailles militaires; un jeune homme saoul fixant l'appareil photo comme s'il était sur le point de lâcher quelque chose d'amusant; un couple âgé dans un coin confortable, entouré de décorations de Noël, puis un couple pris de profil, les yeux clos, dont la mise en scène est centrée sur une chaise vide à l'exception de bouteilles de bière sur le siège; enfin, un personnage solitaire, au mystérieux œil au beurre noir, installé sous la tête d'un cerf, tenant un globe – le monde – dans les mains. Sur ces images, des gens se mêlent aux objets comme à des accessoires; des espaces de confort domestique coïncident avec une formalité empruntée; et la description documentaire fusionne avec l'artifice de la fiction. Ces photographies « surréelles et muettes » retiennent peut-être la possibilité de nous montrer quelque chose de probant, peu importe quoi, sur leurs sujets, mais, dans le chaos formalisé résultant de l'accumulation des détails, toute

3 Jean-Luc Nancy, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, p. 43

4 Entrevue accordée par Donigan Cumming à Mike Hoolboom dans « Donigan Cumming: Reality and Motive in the Documentary », dans Mike Hoolboom (dir.), *Practical Dreamers: Conversations with Movie Artists*, Toronto, Coach House Books, 2008, p. 120. [Notre traduction.]

conclusion simple est impossible⁵. L'ambiguïté règne dans ces étranges présentations, ces artefacts composés d'excès symbolique, de réflexivité et de confusion épistémologique.

Pressentant qu'il allait se tourner vers la vidéo, Cumming a intégré une piste sonore à la troisième partie de *Reality and Motive*, œuvre photographique grand format qui se compose d'images en noir et blanc. Dans cette partie, les sujets jouent le rôle de membres d'une étrange et bien trop réelle communauté que l'on retrouve aux États-Unis (et ailleurs), celle des disciples d'Elvis Presley. À la fois réunis et isolés par le culte d'une image, ces individus représentent la quintessence de la culture des *fan-clubs*, un matériau idéal pour le questionnement de Cumming sur la façon dont le documentaire social pense ces sujets en tant que victimes et les instrumentalise comme objets de savoir et de pitié⁶. Ainsi, cette section de *Reality and Motive* peut être considérée comme préfigurant la prochaine œuvre photographique majeure de Cumming, *The Mirror, the Hammer, and the Stage* (1990). Ce travail se fonde sur trois approches contrastées du documentaire: le miroir de la non-intervention, montrant le monde tel qu'il est; la pensée de John Grierson qui le conçoit comme un outil de transformation de la mentalité des citoyens; et la ou les mises en scène à la Erving Goffman permettant aux acteurs sociaux de se produire. Dans *The Stage*, un ensemble de 250 images en noir et blanc sont disposées en forme de grille. Les sujets s'y prêtent à des démonstrations ouvertement théâtrales, se déplaçant entre les rideaux métaphoriques/figuratifs qui marquent la mince frontière, ou membrane, qui sépare l'avant-scène des coulisses - des espaces de performance avec leurs propres rituels et leurs propres codes. C'est un paradoxe, peut-être, que ces objets qui symbolisent la performance au quotidien soient enfermés dans cette contradiction d'ordre essentiellement photographique: ils sont à la fois conservés et immobilisés dans l'image, provoqués et oblitérés par ce qui prétend leur servir de document. Les acteurs sont, dès lors, présents grâce à la photographie, mais de manière théâtrale, c'est-à-dire irrévocablement distancés de nous, les spectateurs et spectatrices. Mieux, ils ne se présentent à nous que dans leur distanciation, évoquant ainsi l'idée de Roland Barthes à l'effet que le monument soit un tombeau.

Dans la série photographique suivante *Pretty Ribbons* (1993), Cumming se concentre sur un seul sujet, une vieille femme, Nettie Harris, avec laquelle il a commencé à travailler en 1982. Dans cette étonnante série, Nettie adopte diverses poses et se montre à divers stades de nudité, confrontant de la sorte un certain nombre de tabous et d'interdits sociaux liés à la représentation des personnes âgées. Nettie affiche une attitude ludique, se montre dénudée sans honte et semble s'amuser de sa prestation. Posant nue à partir de la taille, sur son lavabo, ou pratiquement nue, debout à côté de son réfrigérateur ouvert, elle ne cherche aucunement à nier la présence de Cumming, au contraire. Plutôt, il est à la fois son directeur, son public et son ami. Nettie devient la muse de l'appareil photo de Cumming, dans des mises en scène où on la voit entourée d'appareils ménagers et d'objets:

4 5 C'est ainsi que Cumming décrit les images de *Reality and Motive* dans « Territorial Anxieties: An Interview with Donigan Cumming » dans Scott Birdwise (dir.), *Splitting the Choir: The Moving Images of Donigan Cumming*, Ottawa, Canadian Film Institute, 2011, p. 68.

6 La trame sonore, une cacophonie savamment orchestrée fondée sur une série de lettres adressées « au Roi », crée aussi un environnement théâtral enveloppant.

réfrigérateur, télévision, baignoire et bâtons de golf. Il est donc logique qu'elle apparaisse sur le lavabo qui devient alors un piédestal de fortune dans ce théâtre qui s'est installé chez elle. Elle apparaît nue aussi dans *Harry's Diary*, une sous-section de *Pretty Ribbons*. En compagnie d'hommes qui sont des collaborateurs habituels de Cumming - Gordon Alexander, Geoffrey Bates, Raymond Beaudoin, Gerry Harvey et Albert Smith - sa présence instaure, ne serait-ce que de manière symbolique, un climat de sexualité. Dans ces images, Nettie et ses compagnons se réunissent, se tiennent les mains et s'allongent en diverses poses - un corps aux chairs abondantes servant de soutien à l'autre. À l'instar de *Reality and Motive*, on ne peut rien déduire de ces images et seul le désir du spectateur lui permet d'imaginer à travers l'image une réalité définitive.

La relation de travail de Cumming et Nettie Harris (décédée en 1993) a conduit à *A Prayer for Nettie* (1995), première œuvre d'une série de vidéos, la plus récente étant *Too Many Things* (2010). Bien que ces œuvres varient en termes de durée et de sujet, elles ont en commun une approche d'inspiration photographique. Souvent une caméra portable filme curieusement ses sujets, en très gros plans inquisiteurs et en longs plans séquences. Le jeu de l'intimité et de la distance est accentué par la fluidité des mouvements de caméra. Cumming affirme sa présence par le son (il interagit avec ses sujets et parfois se parle à lui-même) et par des repères visuels (des fragments de corps apparaissent, ses pieds en sandales dans *Prayer*, et des réflexions dans les miroirs et les lunettes). Divers plans de bouches, celles de ses sujets (souvent anonymes) et aussi la sienne, sont montrés de très près. Faisant écho à la bouche de *Not I* (1973), un film de Samuel Beckett, ces plans mettent en relief, et avec acuité, l'espoir de la communication dans toute sa matérialité absurde et désespérée. Un des autres motifs importants est l'objet solitaire ou abandonné, les restes d'un sandwich par exemple, filmé par la caméra vagabonde de l'artiste, évoquant la présence matérielle et morcelée de l'absence, le signe d'une vie vécue⁷. À l'égard de leur matérialité, les vidéos deviennent également un autre moyen d'assembler fragments d'images et images fixes : misant sur la capacité de l'appareil numérique - en fait, la voracité de son appétit et de son désir - à ingérer, mastiquer et recracher les images, Cumming accumule les images et les combine dans des arrangements épisodiques pratiquement infinis.

L'œuvre multimédia récente de Cumming présente certains aspects relevant de la vidéo et de la photographie. *Prologue* et *Epilogue*, des collages monumentaux à l'encaustique (tous deux de 2005), combinent des fragments de photographies utilisées auparavant dans *The Stage* et *Pretty Ribbons*. Plus de 100 captations vidéo créent des paysages d'images, imposants et quasi apocalyptiques, et rappellent vaguement, dans le cas de *Prologue*, *Le suicide de Saül* (1562) de Pieter Bruegel et, dans le cas d'*Epilogue*, *L'entrée du Christ à Bruxelles en 1889* (1888) de James Ensor. Ces deux pièces épiques, conçues comme des odes à sa communauté créée et des illustrations du fanatisme religieux et de la violence, par leur description de populations annihilées et brutalisées, remontent loin dans l'archéologie de l'imagination occidentale. La vaste mer de fragments de corps et de

7 Cumming, dans ses vidéos *Monument* (2008) et *Too Many Things*, déjà citée, explore de façon explicite le thème des possessions (non) significantes et des liens problématiques qu'elles ont avec leurs propriétaires absents (inconnus et/ou décédés).

visages, noirs et blancs, dans l'œuvre *Prologue*, par exemple, combine la fureur des armées à la Bruegel avec la scène de Weegee d'une plage dans *Coney Island* (vers 1942) ; quant au roi mort dans la version de Cumming, il rappelle la pose du vieux soldat dans *Reality and Motive*, renvoyant peut-être à cette autre photographie de Weegee, la scène de meurtre intitulée *Naked City* (1945) - le sang est remplacé par une boue dorée et l'écuier de Saül apparaît sous la forme d'un petit chien, aux proportions photographiques exagérées, sur le point de sauter.

Les effets dévastateurs de la violence sur le corps sont aussi montrés dans la série de dessins intitulée *Kincora* (2007) dans laquelle les photographies en noir et blanc servent de repères aux tracés de Cumming - ce qu'il perçoit en filiation avec l'ancien procédé photographique du cliché verre. Dans ses relectures de sujets photographiques en créatures ailées, esquissées à la main, Cumming crée un autre type de contact matériel avec sa communauté, en s'intégrant au processus par des signes indiciaires comme les empreintes digitales. Dans *Kincora*, une population rejetée, déplacée, prête ses traits aux dessins de l'artiste qui démet leurs visages pour les placer sur d'autres corps. Parfois, quelques mots obsédants, comme *Long dead* ou *Alive*, accompagnent les images ; ces éléments, minces mais cruciaux, servent de témoignages mnémoniques. Enfin, suivant la réflexion de Nancy à l'effet que la communauté est « un être-ensemble sans assemblage », nous réalisons sans doute que la « communauté créée » de Cumming, qui nous englobe dans une distance intime, partage sa place et la divise dans le contact rapproché entre la vie et la mort.

Contact and Community

By Scott Birdwise

Donigan Cumming has on a number of occasions referred to his artistic practice as involving a “created” or “invented” community. This community—open, shifting, changing, dying—has taken shape over an extended period of time. For over thirty years, he has explored the social and ethical implications of the observational image with this “improvised community” of apparently marginal Montreal figures to unsettling effect. His work constitutes an ongoing analysis of the manufactured naturalism of social documentary photography and the subjects it purports to witness and describe. In quoting and adapting poses from the work of photographers such as Jacob Riis (*How the Other Half Lives*, 1890) and Walker Evans (*Let Us Now Praise Famous Men*, 1939), for example, Cumming’s work draws from and critiques the tradition of social documentary photography—the unacknowledged assumptions that inform its production and that situate it in larger realist discourses of social science. At the same time, Cumming cross-references this tradition with the work of such figures as Weegee, Diane Arbus, Chauncey Hare and Lisette Model—all modernist social chroniclers who depicted the strangeness and absurdity, the vanity and isolation, of their subjects. Rooted in the photographic image, his work spans various media from video and installation to drawing and collage. Cutting across the perceived boundaries between media is his concern with self-presentation and performance. Cumming’s work is inherently theatrical, suggesting and/or overtly displaying the encounter between the photographer and the subjects before his camera, by implication acknowledging and addressing the viewer in the process. As such, the social theory of Erving Goffman, notably his *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), is important to understanding Cumming’s interest in crossing the threshold between the relatively public “front stage” and the private “back stage.” It is the uncanny movement between the two, and the lure of seeing beneath the “mask,” that marks Cumming’s distinctive practice.

Cumming's work is fundamentally premised upon a kind of contact. His images are artifacts of contact: the cause and the effect of social interaction and material image construction. The staged photographic tableaux in Cumming's early work, for example, are linked to the operations of collage and montage, tracing and sketching, animating, assembling and disassembling, also utilized in his later video work and beyond: they are all instances and manifestations of contact. Cumming reflexively acknowledges such contact by finding and arranging elements and motifs in the *mise en scène* of his photographs that reflect and embody the photographic processes involved in their making. Cumming, and by extension the viewer, is implicated in the symbolic process of looking at people on display. But it is in the self-conscious way the work addresses the audience and the audience views it in turn that Cumming subverts mere voyeurism. In this light, Cumming's concern with documentary convention, with the medium as it were, is obviously not a modernist gesture of medium specificity; more than a critique of a closed form, Cumming's expanded photographic practice can be thought of as a radical engagement with the social cont(r)act established in and through the medium of documentary photography. The documentary serves as an aesthetic means to stage and thereby create a fragmented community in process.¹

Tracing the ongoing and self-critical creation of Cumming's improvised community, one is drawn to signs of aging, illness and poverty. The "contact" in Cumming's photography, and thus the "created community" in question, is not an instrument or expression of unthinking consensus and social cohesion: the "work"—or "unworking"—of contact does not express a simply defined essence or lead to ideological closure in a projected grand communion. Cumming's theatrical return to documentary codes generates epistemological doubt about what we think we can know as an object of knowledge through the image. There is no edifying, didactic solution offered; instead, we must deal with ambiguity: what Cumming refers to as "a steady state of gnawing uncertainty."² This theatricalised uncertainty is connected to the community's resistance to being objectified as merely a set of bodies or a collection of reified types: objects of photographic truth pure and simple. I suggest that Cumming's "created community" involves a kind of spacing through contact, a reverberation of "being-with," in philosopher Jean-Luc Nancy's terms, in which "[w]ith" is plain and neutral: neither communion nor atomization; just the sharing/dividing of a place, at the most, contact: a being-together without assemblage."³ While Cumming indeed employs modes of assemblage (framing, montage, grids, etc.), these forms, I argue, theatrically put into play, and often undo, the very knowledge-power of the documentary image assemblies they engage: in short, Cumming assembles to disassemble.

1 See Donigan Cumming, "Continuity and Rupture," *Offscreen* (30 April 2000), http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/cumming.html (accessed 18 October 2007). Cumming writes here: "My photographs and tapes are made in an improvised community of migratory figures. These people did not form any kind of cohesive community before they were recruited to pose as types in what I saw as a fictional documentary work. But the nature of photography determines its share of reality; a community had been formed and I have continued to know and work with its members ever since."

2 Donigan Cumming, response to "Experimental Documentary Questionnaire," *Millennium Film Journal* 51 (Spring-Summer 2009): 16.

3 Jean-Luc Nancy, "The Confronted Community," trans. Jason Kemp Winfree, in Andrew J. Mitchell and Jason Kemp Winfree, eds., *The Obsessions of Georges Bataille: Community and Communication* (Albany: State University of New York, 2009), p. 25.

The Work

Portraits of Men, a disparate collection of images taken between 1973 and 1982 and exhibited under various pseudonyms, set the stage for Cumming's engagement with his created community. Of particular importance is the image of his brother, Julien—who, we later learn in the videos *Cut the Parrot* (1996) and *Locke's Way* (2003), is mentally retarded and was institutionalized as a child. Cumming has discussed the influence of Julien and his experience on his work: it gave him “an edgy sense that life is arbitrary—that arbitrariness, not continuity, is the norm.”⁴ Perhaps it is the photograph of Julien in profile, contemplating something impossible to know, that served as a kind of spur to Cumming's interest in exploring how we manage our masks. It is perhaps Julien's lack of a mask, that he in fact offers nothing but what is there and that he apparently has nothing to hide, that refuses the seduction of hidden knowledge promised in the image. From this perspective, it is the image of Julien—its promise and refusal—that hovers throughout Cumming's oeuvre.

A three-part series, Cumming's *Reality and Motive in Documentary Photography* (1982-86) critically imitates so-called “socially concerned” documentary photography. Brightly lit in artificial light, carefully posed and framed in exaggerated frontality or stark profile, Cumming's subjects are presented as stock characters of the genre, acting out the strangeness of their lives exposed to public scrutiny. These subjects are gathered together in the photographic arena in the simultaneously artificial, formal and contingent staging of self, partnership and family. Among the characters depicted are the old soldier in his underwear and formal jacket with military medals; the drunken young man who looks directly into the camera as if about to blurt out some amusing expletive; the old couple in the den garnished with Christmas decorations; the couple in profile caught with their eyes closed, the centre of the *mise en scène* dominated by an empty chair saved for a couple of bottles of beer on the seat; and the solitary subject with a mysterious black eye, posing beneath the deer head, holding the world in his hands in the form of a globe. In these images, people mingle with objects as props; awkward formality coincides with spaces of domestic comfort; documentary description blurs with the artifice of fiction. These “surreal and mute” images may hold up the possibility of showing us something—anything—conclusive about their subjects, but in the formalized chaos of their accumulated details, simple conclusions are undone.⁵ Ambiguity reigns in these bizarre presentations, these artifacts of symbolic excess, reflexivity and epistemological confusion.

Prefiguring his turn to video, the third part of *Reality and Motive* employs a soundtrack in conjunction with its large-scale black-and-white photographs. In this section, Cumming's subjects play at being representatives of that strange and yet all too real community present in the United

4 Donigan Cumming in interview with Mike Hoolboom in “Donigan Cumming: Reality and Motive in the Documentary,” in Mike Hoolboom, ed., *Practical Dreamers: Conversations with Movie Artists* (Toronto: Coach House Books, 2008), p. 120.

5 Cumming describes *Reality and Motive's* images in this way in “Territorial Anxieties: An Interview with Donigan Cumming,” in Scott Birdwise, ed., *Splitting the Choir: The Moving Images of Donigan Cumming* (Ottawa: Canadian Film Institute, 2011), p. 68.

States (and elsewhere): Elvis Presley devotees. A collective brought together and yet isolated in the worship of an image, this quintessential fan culture is material ripe for Cumming's interrogation of the social documentary imagination of subjects as victims—the instrumentalization of people as objects of knowledge and pity.⁶ As such, this section of *Reality and Motive* can be seen as leading into Cumming's next major photographic work, *The Mirror, the Hammer, and the Stage* (1990), which draws on these three conflicting approaches to the documentary: the mirror of non-intervention, merely showing the world as it is; the didactic Griersonian hammer fashioning an argument meant to change the minds of citizens; and the Goffman-like stage(s) where social actors perform. In *The Stage*, an aggregate of 250 black-and-white images arranged in a grid, Cumming's photographic subjects engage in overtly self-conscious theatrical display, shuttling between the metaphorical/figurative curtains that mark the tenuous border, or membrane, between the front and back stage—spaces of performance with their own rituals and codes. Paradoxically, perhaps, these emblems of everyday performance are caught in that essential photographic contradiction: they are at once preserved and arrested in the image, instigated and obliterated by that which purports to document them. These performers, then, are made present through photography in the way they are theatrically, that is, impossibly and irrevocably, distant to us as viewers. Or better: they are present to us only in their distance; to evoke Roland Barthes, the monument is a tomb.

In his next series of photographs, *Pretty Ribbons* (1993), Cumming focuses on an individual subject, the elderly woman Nettie Harris, with whom he started working in 1982. In this stunning series of images, Nettie presents herself in a variety of poses and states of dress, in the process confronting a number of taboos and social prohibitions placed upon the representation of the elderly. Nettie is playful in her appearance, unashamed in her nudity and apparently relishing her performance. Posing, naked from the waist down, on top of her sink, or, in another mostly naked display, standing next to her open refrigerator, Nettie challenges any pretence of Cumming's absence; rather, he is her director, her audience and her friend. Staged with such appliances and objects as a fridge, a television, a bathtub and golf clubs, Nettie plays the muse to Cumming's interested camera; following this logic, she is, appropriately, placed on the sink, which functions as a makeshift pedestal in this theatre that has taken shape in her home. Nettie also appears naked in the subsection of *Pretty Ribbons*, *Harry's Diary*, this time with men—Cumming regulars Gordon Alexander, Geoffrey Bates, Raymond Beaudoin, Gerry Harvey, and Albert Smith—thus suggesting, if only in a symbolic way, sexuality. In these images, Nettie and company congregate, hold hands and lay about—one fleshy body acting as a support for the other. As in *Reality and Motive*, nothing is conclusive in these images, and it is really the viewer who supplies the desire to see through the image to some ultimate reality.

6 The soundtrack, a carefully orchestrated cacophony based on a series of letters addressed to "the King," also creates an enveloping theatrical environment.

Cumming's working relationship with Nettie Harris, who passed away in 1993, led to *A Prayer for Nettie* (1995), the first of an ongoing number of videos continuing through his recent *Too Many Things* (2010). While the videos vary in terms of length and subject, they all share an approach based in photography: a handheld video camera often curiously taking in its subjects in extreme close-ups and long takes. In fluid gestures, the videos heighten the play of intimacy and distance. Through sound (via interaction with his subjects, including speaking to himself) and visual cues (including body fragments in the frame such as his sandaled feet in *Prayer*, as well as in reflections in mirrors and eyeglasses), Cumming asserts his presence in the videos. Various mouths, belonging to his subjects (often anonymously) as well as to Cumming himself, appear in extreme close-up in the videos. Echoing Samuel Beckett's depiction of the mouth in *Not I* (1973), Cumming's mouths bring into extreme relief the hope of communication, in all of its absurd and desperate materiality. Another important motif is the solitary or abandoned object, the remains of a mostly-eaten sandwich for instance, caught by the artist's roaming camera: the fragmented material presence of absence, the sign of a life lived.⁷ With respect to their materiality, the videos also present another way to assemble image fragments and stills: using the digital apparatus's ability—its voracious hunger and desire, really—to ingest, chew up and spit out images, Cumming collects and combines them into virtually infinite episodic arrangements.

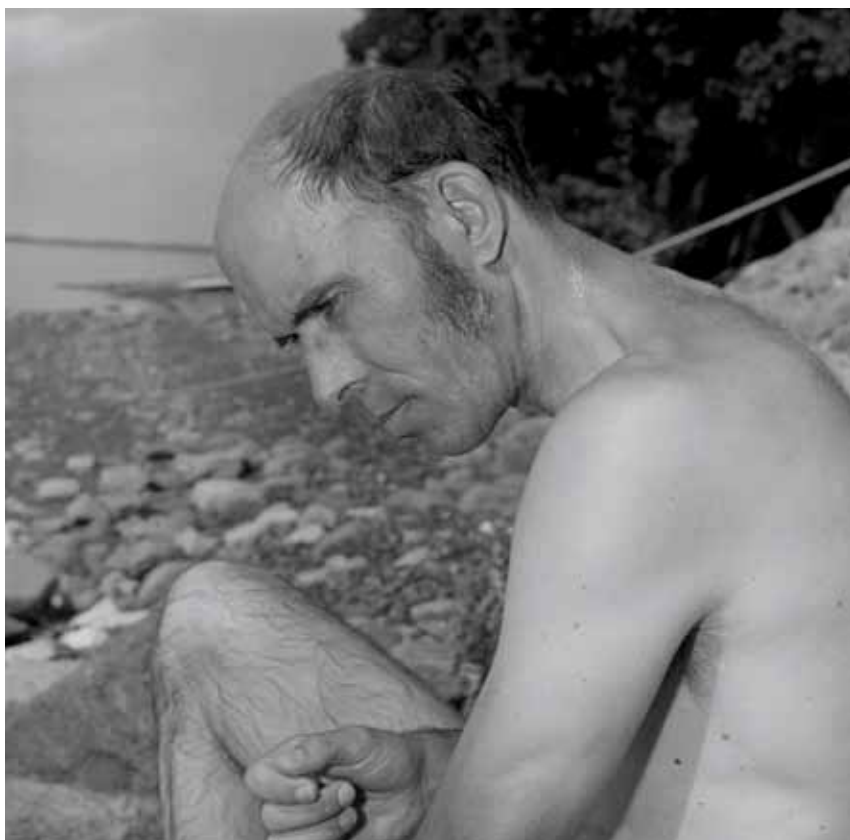
Aspects of both video and photography can be found in Cumming's recent multi-media work. The monumental encaustic collage-based works *Prologue* and *Epilogue* (both 2005) combine fragments from photos used in *The Stage* and *Pretty Ribbons* with over one hundred video grabs to create visually overwhelming and quasi-apocalyptic image-scapes loosely based, respectively, on Pieter Bruegel's *The Suicide of Saul* (1562) and James Ensor's *Christ's Entry into Brussels in 1889* (1888). These two epic pieces, conceived as odes to his created community as well as depictions of religious fanaticism and violence, reach deep into the archaeology of the Western imagination in their assembled depictions of defeated and brutalized populations. The vast sea of black-and-white body parts and faces in *Prologue*, for example, combines the fury of Bruegel's armies with Weegee's beach scene in *Coney Island* (circa 1942), while the dead king in Cumming's version is the old soldier of *Reality and Motive* lying in a pose that recalls another Weegee photograph, a murder scene in *Naked City* (1945) perhaps, complete with golden ooze substituted for blood, and Saul's "armourbearer" is transformed into a little leaping dog of exaggerated photographic proportion.

The ravaging effects of violence on the body are also registered in the series of drawings entitled *Kincora* (2007), in which black-and-white photographs serve as guides for Cumming's tracings—what he has referred to as descendants of the *cliché verre*. In these translations of photographic subjects into hand-sketched winged creatures, Cumming makes another kind of material contact

7 Cumming's videos *Monument* (2008) and the aforementioned *Too Many Things* explicitly take up the theme of (non)signifying possessions and the problematic relationship they have with their absent (unknown and/or deceased) owners.

with his community, pressing himself into the process in indexical signs such as fingerprints. In *Kincora*, a defeated population, a displaced people, lends its features to Cumming's drawings as he dislocates and relocates their faces and swaps their bodies. A few haunting words sometimes accompany the images as supplements adding meagre yet crucial bits for the record: "Long dead" or "Alive." Following Nancy's reflection on community as "a being together without assemblage," we perhaps realize that Cumming's "created community"—including, through an intimate distance, the viewer—shares and divides its place in the close contact between life and death.



















































































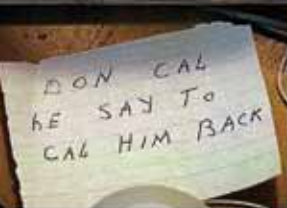


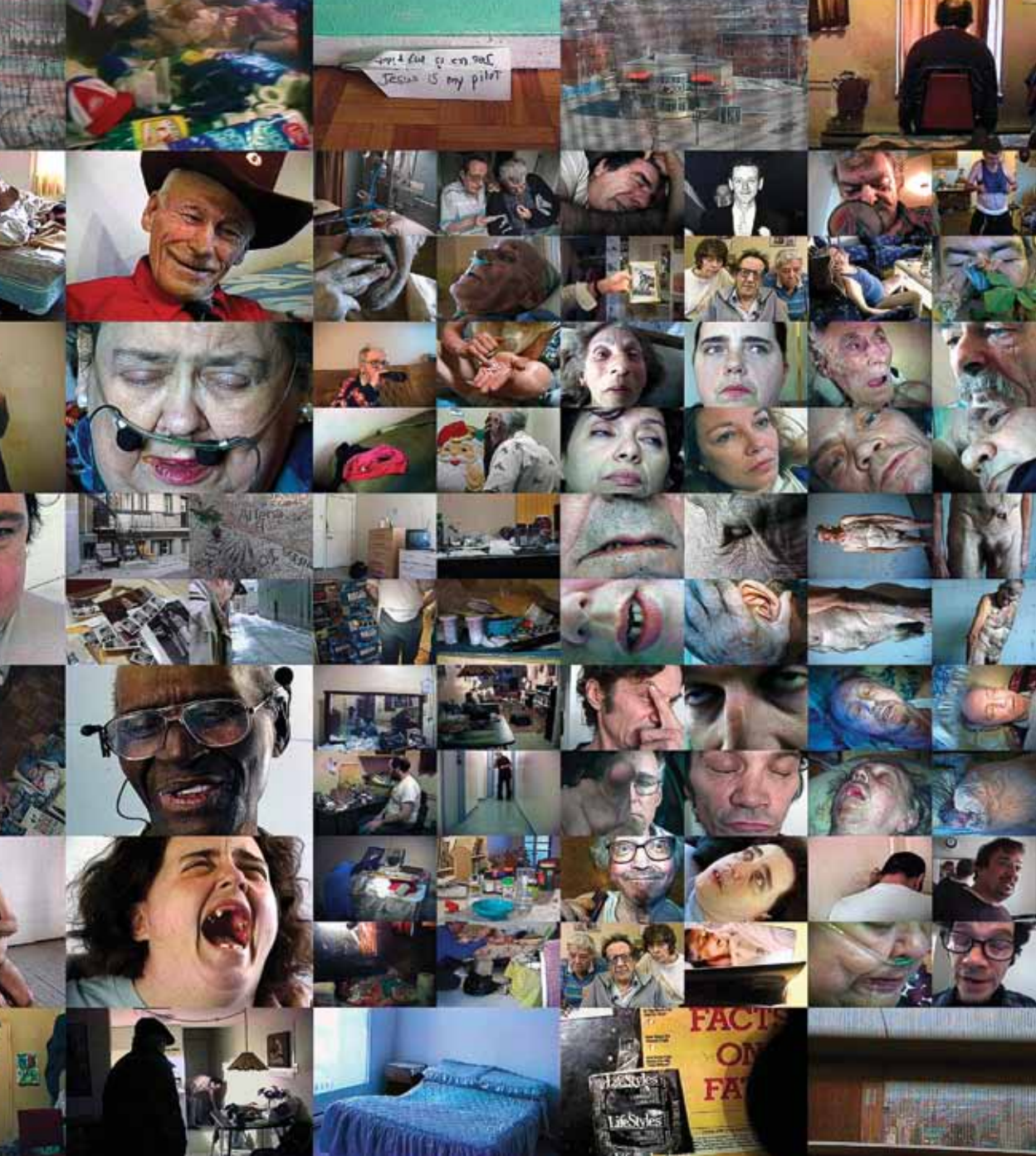


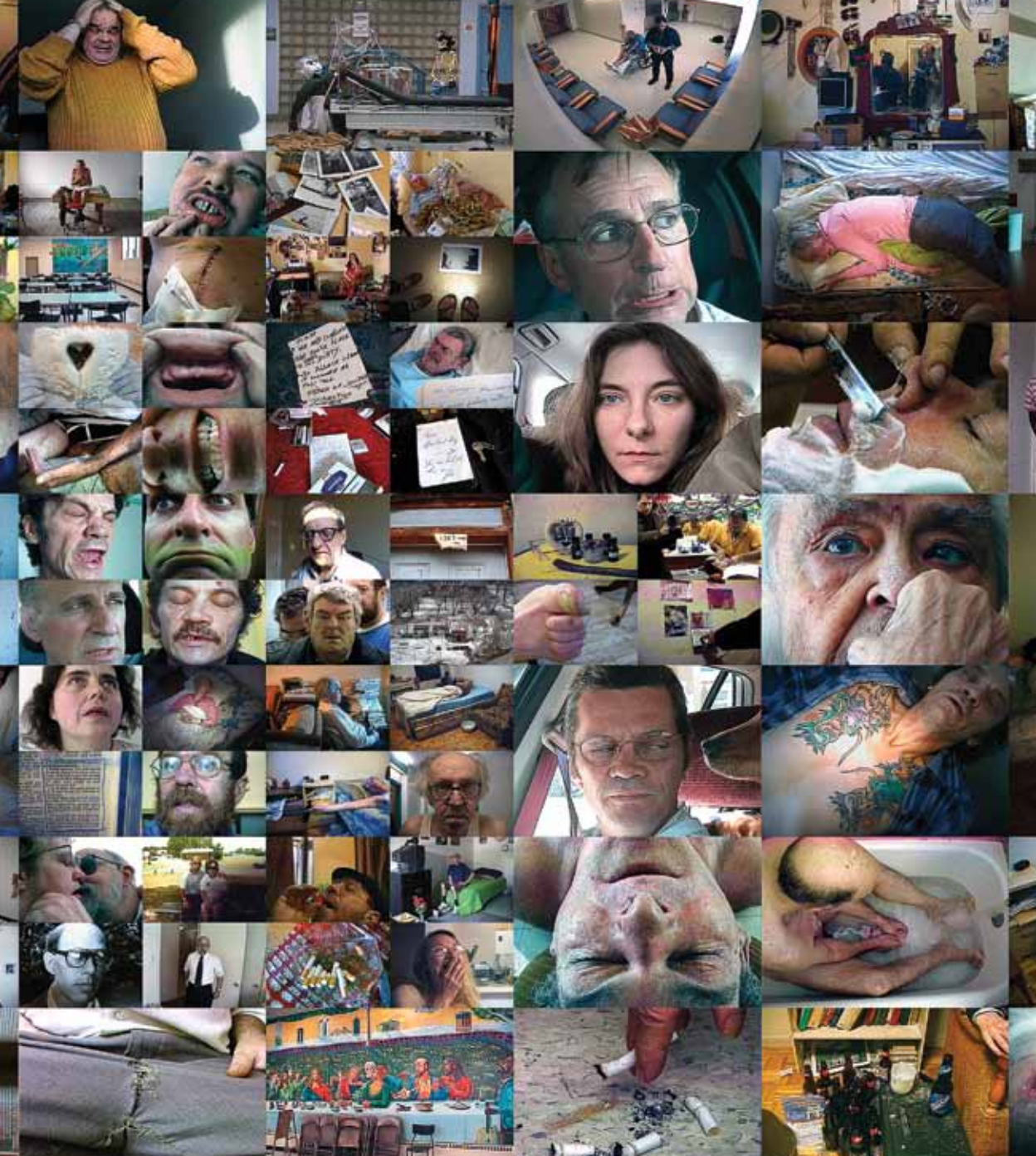






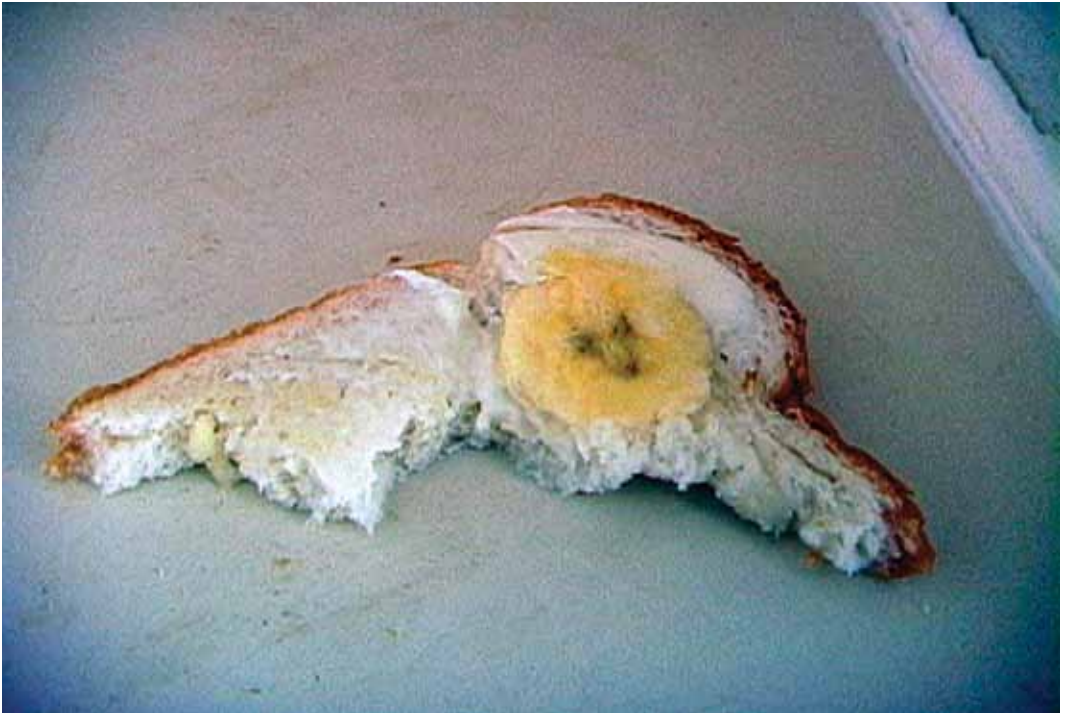




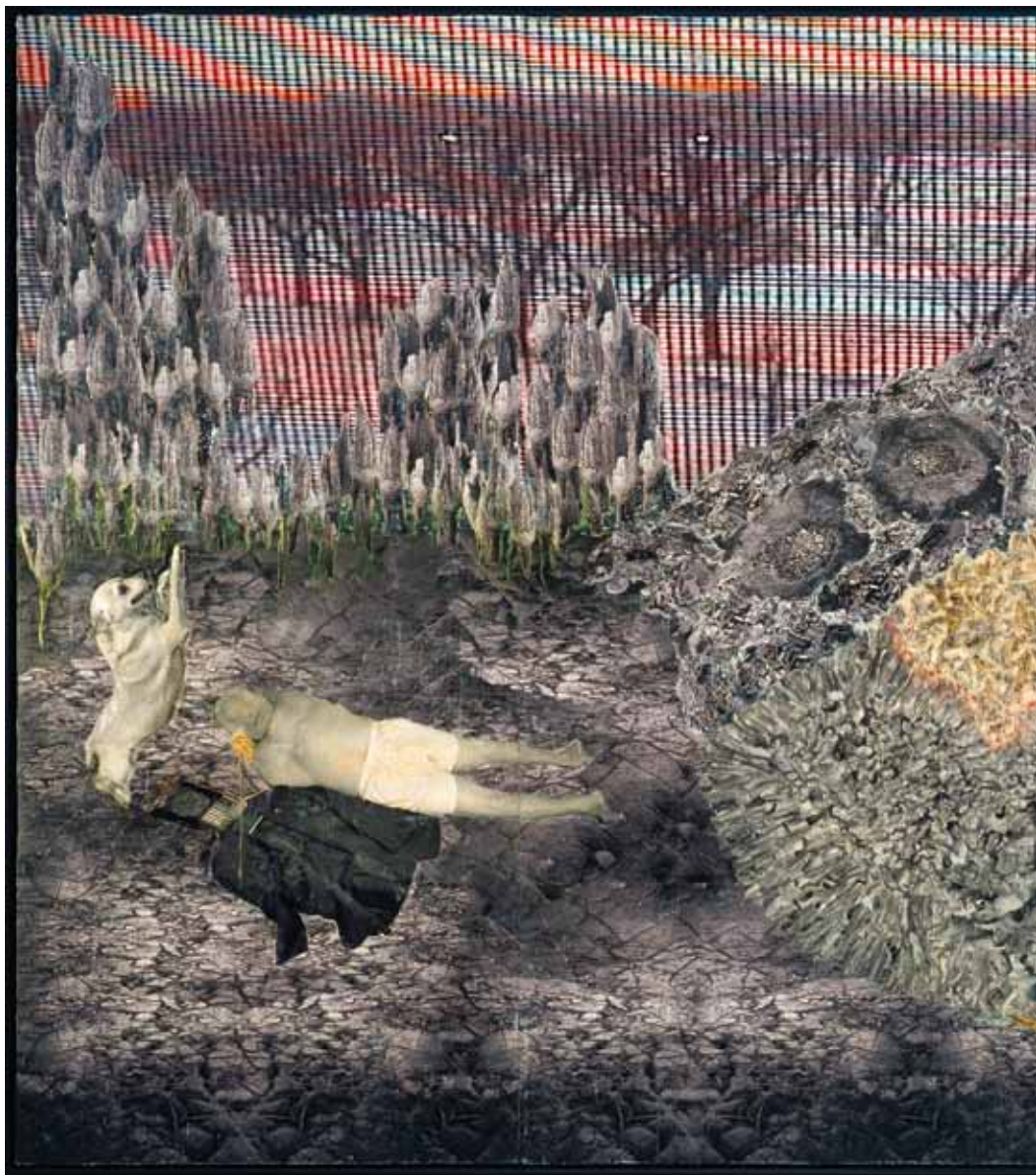








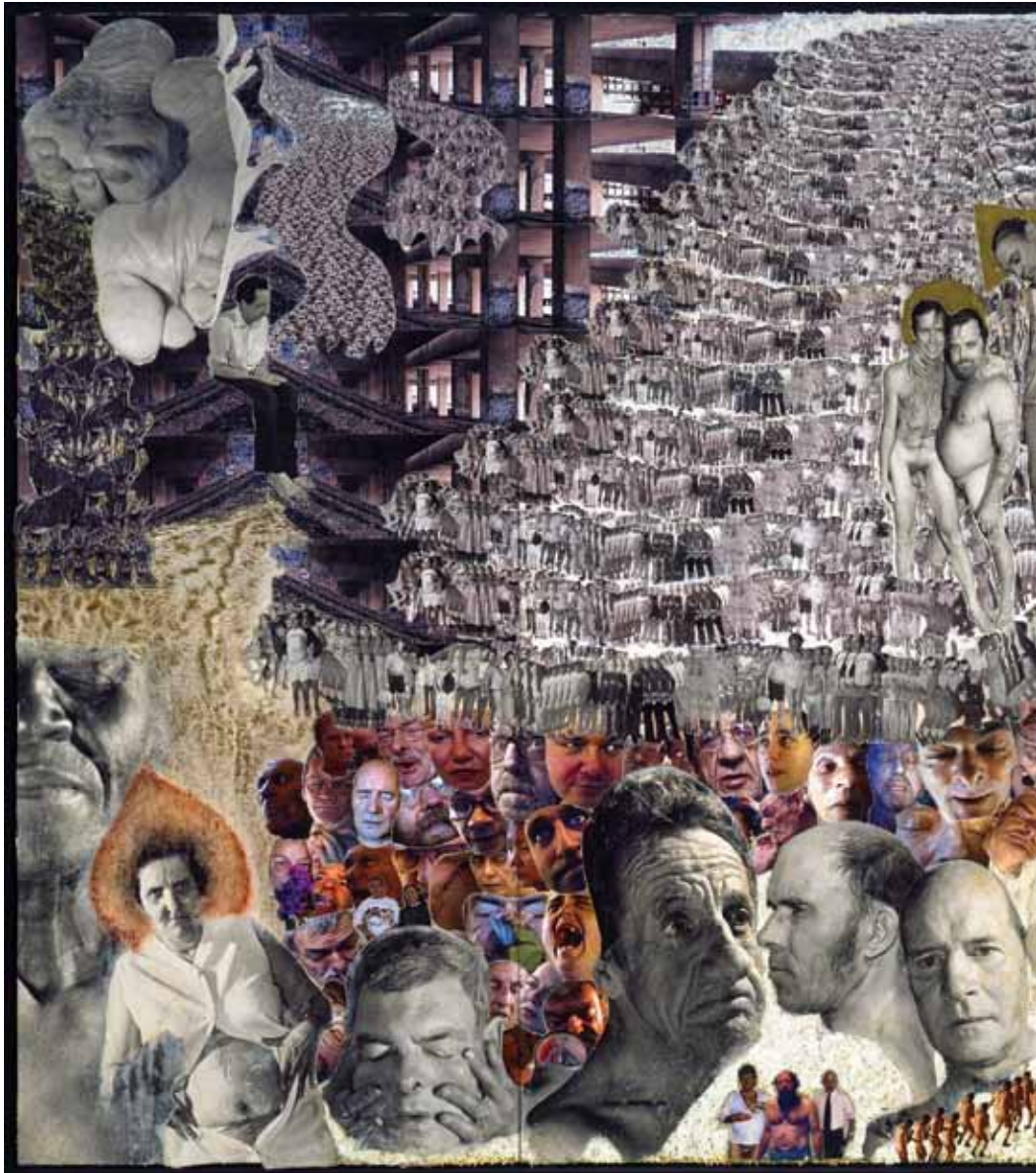






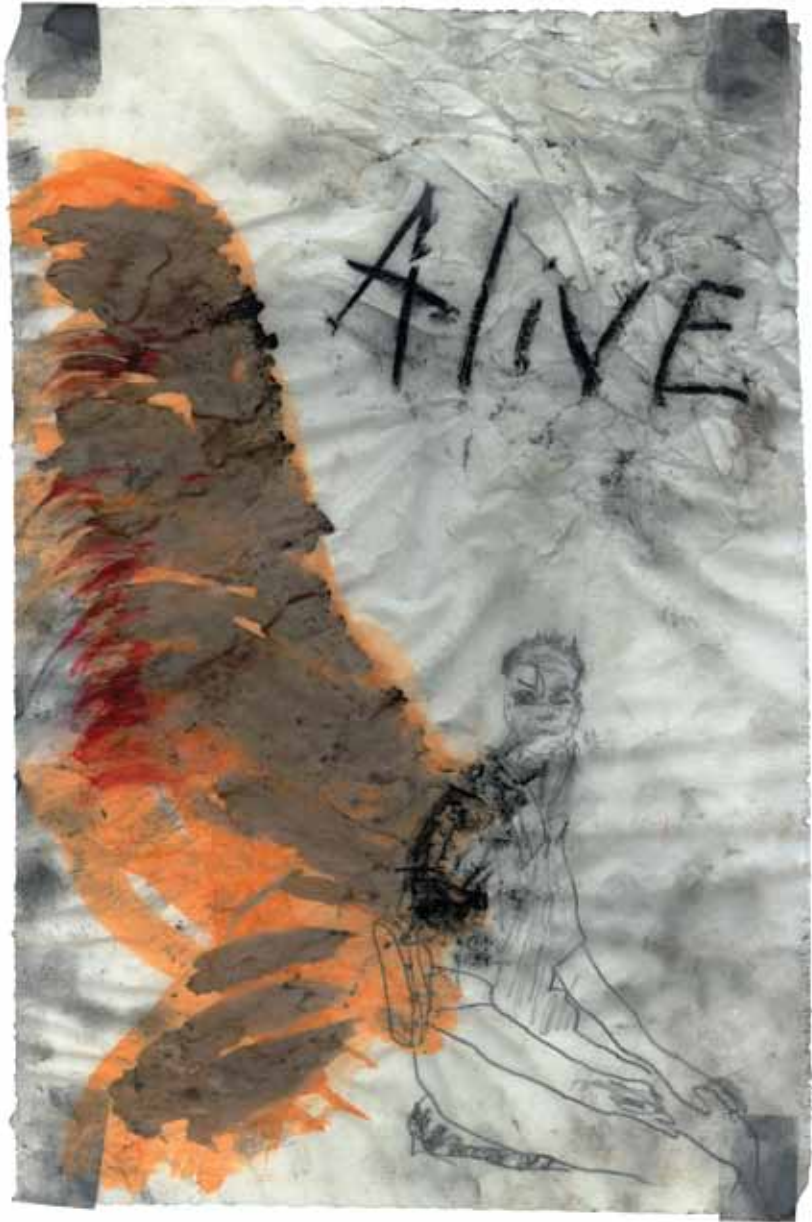














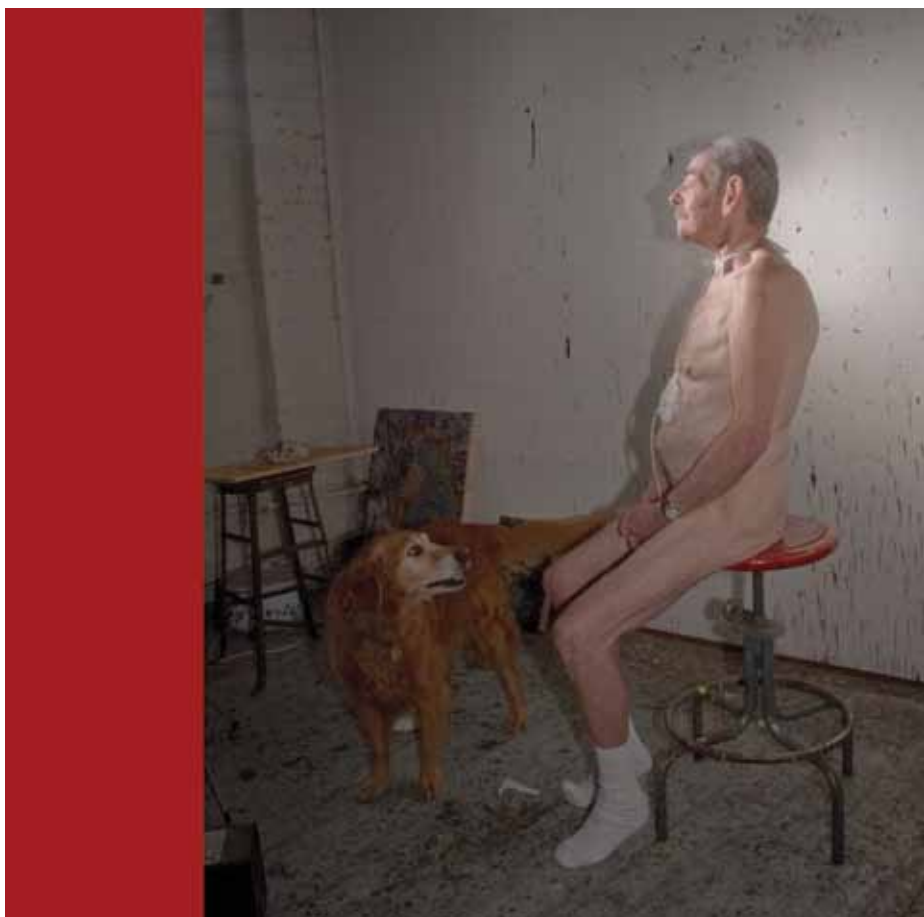














Liste des œuvres | List of the works

Couverture : *Fountain* (2005) - Vidéo (couleur, son), 22 min

- 15 *Untitled (October 4, 1994)*, de l'installation *A Prayer for Nettie* (1995) (vidéo à six canaux, son et photographies) - Épreuve à la gélatine argentique, 201 x 122 cm
- 16 *Untitled (August 25, 1976)*, de la série *Portraits of Men* (1978) - Épreuve à la gélatine argentique, 35,6 x 35,6 cm
- 17 *Untitled (October 13, 1994)*, de la série *Les Pleureurs* (1995) - Épreuve à la gélatine argentique, 55,9 x 37,3 cm
- 18 *Untitled (March 27, 1983)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 25,7 x 37,8 cm
- 19 *Untitled (July 20, 1982)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 25,7 x 37,8 cm
- 20 *Untitled (November 20, 1984)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 37,8 x 25,7 cm
- 21 *Untitled (July 22, 1985)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 25,7 x 37,8 cm
- 22 *Untitled (December 23, 1982)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 37,8 x 25,7 cm
- 23 *Untitled (July 29, 1982)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 25,7 x 37,8 cm
- 24 *Untitled (December 23, 1982)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 37,8 x 25,7 cm
- 25 *Untitled (June 9, 1982)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 25,7 x 37,8 cm
- 26 *Untitled (June 16, 1983)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 37,8 x 25,7 cm
- 27 *Untitled (August 12, 1983)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 1* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 25,7 x 37,8 cm
- 28 *Untitled (June 27, 1984)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 2* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 32,5 x 48 cm
- 29 *Untitled (July 19, 1985)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 2* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 48 x 32,5 cm
- 30 *Untitled (July 30, 1985)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 2* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 32,5 x 48 cm
- 31 *Untitled (July 10, 1985)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 2* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 32,5 x 48 cm

- 32 *Untitled (July 28, 1984)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 2* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 48 x 32,5 cm
- 33 *Untitled (April 13, 1984)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 2* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 32,5 x 48 cm
- 34 *Untitled (July 7, 1985)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 3* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 201 x 122 cm
- 35 *Untitled (June 5, 1984)*, de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Part 3* (1986) - Épreuve à la gélatine argentique, 201 x 122 cm
- 36 *Untitled (November 16, 1986)*, de la série *The Mirror, The Hammer and The Stage* (1990) - Épreuve à la gélatine argentique, 110,5 x 75,6 cm
- 37 *Untitled (January 27, 1987)*, de la série *The Mirror, The Hammer and The Stage* (1990) - Épreuve à la gélatine argentique, 110,5 x 75,6 cm
- 38 Gauche: *Untitled (July 4, 1984)*. Droite: *Untitled (December 21, 1984)*. Détails de *The Stage* (1991) - 250 épreuves à la gélatine argentique, 24,1 x 16,5 cm chacune
- 39 Gauche: *Untitled (October 6, 1984)*. Droite: *Untitled (June 15, 1987)*. Détails de *The Stage* (1991) - 250 épreuves à la gélatine argentique, 24,1 x 16,5 cm chacune
- 40 Gauche: *Untitled (January 17, 1987)*. Droite: *Untitled (February 22, 1989)*. Détails de *The Stage* (1991) - 250 épreuves à la gélatine argentique, 24,1 x 16,5 cm chacune
- 41 Gauche: *Untitled (August 23, 1982)*. Droite: *Untitled (June 10, 1988)*. Détails de *The Stage* (1991) - 250 épreuves à la gélatine argentique, 24,1 x 16,5 cm chacune
- 42 Gauche: *Untitled (May 30, 1985)*. Droite: *Untitled (February 1, 1984)*. Détails de *The Stage* (1991) - 250 épreuves à la gélatine argentique, 24,1 x 16,5 cm chacune
- 43 Gauche: *Untitled (June 20, 1983)*. Droite: *Untitled (February 1, 1987)*. Détails de *The Stage* (1991) - 250 épreuves à la gélatine argentique, 24,1 x 16,5 cm chacune
- 44 *Untitled (June 14, 1985)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 47 x 33 cm
- 45 *Untitled (June 8, 1990)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à développement chromogène, 33 x 47 cm
- 46 *Untitled (May 3, 1989)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 47 x 33 cm
- 47 *Untitled (April 27, 1991)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à développement chromogène, 110,5 x 75,6 cm
- 48 *Untitled (February 7, 1989)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 47 x 33 cm
- 49 *Untitled (May 17, 1989)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 47 x 33 cm
- 50 *Untitled (May 31, 1989)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 57,2 x 38,7 cm
- 51 *Untitled (May 31, 1989)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 57,2 x 38,7 cm
- 52 *Untitled (May 21, 1992)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à développement chromogène, 22,9 x 15,2 cm

- 53 *Untitled (May 30, 1990)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à développement chromogène, 22,9 x 15,2 cm
- 54 *Untitled (January 18, 1990)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 47 x 33 cm
- 55 *Untitled (August 30, 1989)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 47 x 33 cm
- 56 *Untitled (May 20, 1992)*, détail de l'installation *Harry's Diary*, tiré de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 110,5 x 75,6 cm
- 57 *Untitled (May 27, 1992)*, détail de l'installation *Harry's Diary*, tiré de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 110,5 x 75,6 cm
- 58 *Untitled (March 15, 1988)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à la gélatine argentique, 38,7 x 57,2 cm
- 59 *Untitled (April 24, 1992)*, de la série *Pretty Ribbons* - Épreuve à développement chromogène, 75,6 x 110,5 cm
- 60 Détail de *My Dinner with Weegee* (2001) - Vidéo, (couleur, son), 2 min, en boucle continue
- 61 *Untitled* (2004), détail de *Lying Quiet* (2004) - 119 impressions à jet d'encre montées sur panneau dur, 16,5 x 24,1 cm chacune
- 62 *Untitled* (2004), détail de *Lying Quiet* (2004) - 119 impressions à jet d'encre montées sur panneau dur, 16,5 x 24,1 cm chacune
- 63 *Untitled* (2004), détail de *Lying Quiet* (2004) - 119 impressions à jet d'encre montées sur panneau dur, 16,5 x 24,1 cm chacune
- 64 *Untitled* (2004), détail de *Lying Quiet* (2004) - 119 impressions à jet d'encre montées sur panneau dur, 16,5 x 24,1 cm chacune
- 65 *A Short Lesson* (2000) - Vidéo (couleur, son), 1 min 18 sec
- 66 *Voice: off* (2003) - Vidéo (couleur, son), 39 min
- 67 *Karaoke* (1998) - Vidéo (couleur, son), 3 min
- 68-69 *Prologue* (2005) - Média mixte, encaustique sur panneau, 2,6 x 4,4 m
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec
- 70 Détail de *Prologue* (2005) - Média mixte, encaustique sur panneau, 2,6 x 4,4 m
- 71 Détail de *Prologue* (2005) - Média mixte, encaustique sur panneau, 2,6 x 4,4 m
- 72-73 *Epilogue* (2005) - Média mixte, encaustique sur panneau, 2,6 x 4,4 m
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec
- 74 *Untitled*, de la série *Kincora* (2008) - Impression à jet d'encre, 196,4 x 147,3 cm
- 75 *Untitled*, de la série *Kincora* (2008) - Impression à jet d'encre à partir d'un dessin (fusain, aquarelle, adhésif transparent, poussière et poil de chien sur papier vélin), 35,6 x 22,9 cm

- 76-77 *Untitled Diptych* (2010) - Impression à jet d'encre, 41,5 x 60,1 cm chacune
- 78-79 Installation extérieure (bannières et vidéo), *État d'urgence 09: Hygiène sociale*, Place Émilie-Gamelin, Montréal, 25-29 novembre 2009
- 80 *Too Many Things* (2010) - Vidéo (couleur, son), 36 min
- 81 *Monument* (2008) - Vidéo (couleur, son), 5 min 50 sec
- 82-83 *Untitled* (2011) - Impression à jet d'encre, 38,1 x 91,5 cm

Biobibliographie – Donigan Cumming

Le travail de Donigan Cumming aborde les notions du corps, de la réalité et de la fiction, des tabous de la représentation et de l'engagement social.

En 2005, le Musée d'art contemporain canadien (Toronto) présente *Moving Pictures*, une exposition majeure, laquelle coïncide avec la publication du coffret DVD *Donigan Cumming: Controlled Disturbance* (Vidéographe). Parmi ses expositions individuelles mentionnons *Reality and Motive in Documentary Photography* (OK Harris et 49th Parallel, New York et Centre national de la Photographie, Paris, 1986), *The Mirror, the Hammer and the Stage* (The Museum of Contemporary Photography, Chicago, 1990), *Diverting the Image* (Art Gallery of Windsor et CIAC, 1993), *Pretty Ribbons* (Les Rencontres internationales de la photographie d'Arles, 1994), *Moving Stills* (Mois de la Photo à Montréal, 1999 et International Film Festival Rotterdam, 2000) et *Donigan Cumming: preuves nouvelles et choses trouvées et Kincora 2010* (Cinémathèque québécoise, Montréal, 2010). Son travail a fait l'objet de plusieurs rétrospectives notamment au Pacific Film Archive (Berkeley, 2002) et aux Visions du Réel (Suisse, 2002) ainsi que de monographies parmi lesquelles se trouvent *Pretty Ribbons* (Stemmler, 1996), *Gimlet Eye* (Chapter Arts Centre et Ffotogallery, Cardiff, 2001) et *La somme, le sommeil, le cauchemar* (Centre culturel canadien, Paris, 2006). De nombreux ouvrages de référence abordent son travail dont *Contemporary Photographers* (St. James Press, 1996), *The Photography Book* (Phaidon, 1997), *Art et photographie* (Phaidon, 2003), *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination* (McGill-Queen's University Press, 2003), *Das Lexikon der Fotografen* (Knaur, 2003), *Le livre de la photographie: une histoire, volume II* (Phaidon, 2006), *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art* (McGill-Queen's University Press, 2007), *Touching Surfaces. Photographic Aesthetics, Temporality, Aging* (Rodopi, 2008), *100 Video Artists/100 video artistas* (EXIT Publicaciones, 2009), *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (Oxford University Press, 2010) et *Splitting the Choir: The Moving Images of Donigan Cumming* (Canadian Film Institute, 2011). Cumming a publié plusieurs livres d'artiste dont *The Stage* (Maquam Press, 1991), *Lying Quiet* (Musée d'art contemporain canadien, 2004), *Kincora* (Maquam Press, 2008), et *Crayons, cendres, allumettes et poussières* (J'ai VU, 2009). Ses œuvres font partie des collections d'institutions majeures au Québec, au Canada et à l'étranger. Cumming vit et travaille à Montréal.

Scott Birdwise

Scott Birdwise est candidat au doctorat en Cinema and Media Studies à l'Université York. Il est programmateur à l'Institut canadien du film où il présente des programmes de films expérimentaux canadiens dans le cadre des soirées *Café Ex*. En 2011 il dirige l'ouvrage *Splitting the Choir: The Moving Images of Donigan Cumming* (Institut canadien du film). Il a récemment contribué à la publication *Terror of the Soul: Essays on the Canadian Horror Film* (University of Toronto Press) à paraître en 2012. Il a également publié des essais sur Philip Hoffman, Gariné Torossian et Denis Côté.

Bio-bibliography - Donigan Cumming

The work of Donigan Cumming deals with themes of the body, truth and fiction, taboos of representation, and social engagement.

In 2005, The Museum of Contemporary Canadian Art (Toronto) presented *Moving Pictures*, a major exhibition which coincided with the publication of the DVD collection titled *Donigan Cumming: Controlled Disturbance* (Vidéographe). Among his solo exhibitions are *Reality and Motive in Documentary Photography* (OK Harris and 49th Parallel, New York and Centre national de la Photographie, Paris, 1986), *The Mirror, the Hammer and the Stage* (The Museum of Contemporary Photography, Chicago, 1990), *Diverting the Image* (Art Gallery of Windsor and CIAC, 1993), *Pretty Ribbons* (Les Rencontres internationales de la photographie d'Arles, 1994), *Moving Stills* (Mois de la Photo à Montréal, 1999 and International Film Festival Rotterdam, 2000) and *Donigan Cumming: preuves nouvelles et choses trouvées* and *Kincora 2010* (Cinémathèque québécoise, Montreal, 2010). His work has been the subject of retrospectives including programs at the Pacific Film Archive (Berkeley, 2002) and at Visions du Réel (Switzerland, 2002), as well as monographs among which are *Pretty Ribbons* (Stemmler, 1996), *Gimlet Eye* (Chapter Arts Centre and Ffotogallery, Cardiff, 2001) and *La somme, le sommeil, le cauchemar* (Centre culturel canadien, Paris, 2006). Numerous theoretical works and reference books address his work, including *Contemporary Photographers* (St. James Press, 1996), *The Photography Book* (Phaidon, 1997), *Art and Photography* (Phaidon, 2003), *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination* (McGill-Queen's University Press, 2003), *Das Lexikon der Fotografen* (Knaur, 2003), *The Photobook: A History, Volume 2* (Phaidon, 2006), *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art* (McGill-Queen's University Press, 2007), *Touching Surfaces. Photographic Aesthetics, Temporality, Aging* (Rodopi, 2008), *100 Video Artists/100 video artistas* (EXIT Publicaciones, 2009), *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (Oxford University Press, 2010) and *Splitting the Choir: The Moving Images of Donigan Cumming* (Canadian Film Institute, 2011). Cumming has published several artist's books, including *The Stage* (Maquam Press, 1991), *Lying Quiet* (The Museum of Contemporary Canadian Art, 2004), *Kincora* (Maquam Press, 2008), and *Pencils, Ashes, Matches & Dust* (J'ai VU, 2009). His work can be found in the collections of major institutions in Quebec, Canada and abroad. Cumming lives and works in Montreal.

Scott Birdwise

Scott Birdwise is a PhD student in Cinema and Media Studies at York University. He is a programmer at the Canadian Film Institute where he curates the Canadian experimental film series *Café Ex*. In 2011 he edited *Splitting the Choir: The Moving Images of Donigan Cumming* (Canadian Film Institute), and he recently contributed to the publication *Terror of the Soul: Essays on the Canadian Horror Film* (University of Toronto Press) to be published in 2012. He has also published essays on Philip Hoffman, Gariné Torossian, and Denis Côté.

Monographie

Collection sous la direction de | Series edited by **Pascale Bureau, France Choinière**

Donigan Cumming

Ouvrage sous la direction de | Edited by **France Choinière**

Assistée de | Assisted by **Jennifer Pham**

Conception graphique | Graphic Design **Joanne Véronneau**

Traduction | Translation **Francine Delorme, Colette Tougas**

Révision | Revision **Timothy Barnard, Colette Tougas**

Dazibao

335, boul. de Maisonneuve Est, bureau 329, Montréal (Québec) H2X 1K1

Tél. : 514 845-0063 | info@dazibao-photo.org | www.dazibao-photo.org

VU, centre de diffusion et de production de la photographie

523, rue De Saint-Vallier Est, Québec, (Québec) Canada G1K 3P9

Tél. : 418 640-2585 | info@vuphoto.org | www.vuphoto.org

Distribution | **ÉdiPresse**

945, avenue Beaumont, Montréal, (Québec) Canada H3N 1W3

Tél. : 514 273-6141 | information@edipresse.ca | www.edipresse.ca

Dépôt légal | Legal Deposit

3^e trimestre 2012 | 3rd Quarter 2012

Bibliothèque et Archives nationales du Québec - Bibliothèque et Archives Canada | Library and Archives Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication

Cumming, Donigan

Donigan Cumming

Texte en français et en anglais | Text in French and English

Publ. en collab. avec : VU, centre de diffusion et de production de la photographie.

Co-published by: VU, centre de diffusion et de production de la photographie.

ISBN 978-2-922135-39-8

1. *Cumming, Donigan.* 2. *Photographie artistique.* | *Photography, Artistic.*

I. *Birdwise, Scott.* II. *Dazibao (Art Gallery).* III. *VU, centre de diffusion et de production de la photographie.* | *Art Gallery).*

IV. *Titre.* | *Title.* V. *Series: Monographie (Dazibao (Art Gallery)).*

TR647.C85 2012 779.092 C2012-940415-2E

© Dazibao, VU, Donigan Cumming, Scott Birdwise

Tous droits réservés

Cette publication est rendue possible grâce à l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec.

This publication is made possible with the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec.

Conseil des arts
et des lettres

Québec 

Achévé d'imprimer en août 2012 par | Printed in August 2012 by **Imprimerie L'Empreinte**

Autres titres de la collection
Other titles in the series

Patrick Altman

Raymonde April

Lynne Cohen

Evergon

Bettina Hoffmann

DAZIBAO



Donigan Cumming

Depuis plus de trente ans, Donigan Cumming explore, avec des résultats troublants, les incidences sociales et éthiques de l'image observationnelle au moyen d'une « communauté improvisée » qui se compose de personnages montréalais apparemment marginaux. L'œuvre de Cumming constitue une analyse suivie du naturalisme artificiel de la photographie documentaire sociale et des sujets dont elle prétend témoigner et qu'elle décrit. Son œuvre, bien qu'ancrée dans l'image photographique, embrasse différents médiums : vidéo, installation, dessin et collage.

For over thirty years, Donigan Cumming has explored the social and ethical implications of the observational image with an "improvised community" of apparently marginal Montreal figures to unsettling effect. His work constitutes an ongoing analysis of the manufactured naturalism of social documentary photography and the subjects it purports to witness and describe. Rooted in the photographic image, his work spans various media from video and installation to drawing and collage.

Dazibao et VU présentent la collection MONOGRAPHIE, un répertoire des incontournables de la pratique actuelle de l'image au Québec.

Dazibao and VU present the series MONOGRAPHIE, a collection of indispensable volumes on contemporary image practices in Quebec.



9 782922 135398

m
monographie