



ZACHARY FORMWALT

Images du capital et traces du vivant

Dérivé du latin, le mot *capital* (comme dans « crime capital » ou « peine capitale ») renvoie à un crime pour lequel il faut payer de sa propre vie ou, pris au pied de la lettre (en retournant au sens original de *caput*), de sa propre tête. Dans le sens marxiste du terme et d'après la métaphore de Marx qui le désigne comme « travail vivant coagulé » ou, plus précisément, « travail mort », le capital est également lié à la mort de différentes manières.

C'est dans cet esprit que les réflexions de Zachary Formwalt sur l'histoire de la photographie traitent de diverses formes d'images du capital. Sa conception matérialiste de l'histoire de la photographie – qui inscrit les changements successifs du médium dans les histoires de la finance, de l'accumulation du capital et de l'aménagement urbain – ne se borne pas à souligner les analogies structurelles de la photographie avec l'histoire et le développement du capital (le rôle qu'y ont joué l'évolution du capitalisme, les crises économiques, le marché boursier et les banquiers, entre autres), mais elle signale aussi le potentiel de la photographie comme espace d'accueil de cela même qu'elle cherche à réprimer : des corps qui bougent, jouent et produisent.

Formwalt accentue ainsi les tensions symboliquement (ou, plus précisément, idéologiquement) chargées entre la photographie (longues expositions pour les premières photographies d'architecture de Henry Fox Talbot, représentation pittoresque de la nature) et les premières formes de cinéma (dont la chronophotographie d'Eadweard Muybridge ou différentes déclinaisons de l'accélééré), avec son mouvement corporel et sa temporalité de production ou, en termes plus clairs, son action humaine.

Cela va au-delà de la doléance *pleine de bons sens* sur la relation entre la photographie et la mort (qui occupe une place de choix dans la théorie de la photographie). L'intérêt de Formwalt est plus précis : prise d'un point de vue matérialiste (selon lequel les êtres humains produisent leurs propres conditions), l'image photographique est interprétée comme une forme de travail mort, ce qui a tendance à fétichiser l'objet de sa représentation comme si celui-ci n'était pas inscrit dans des relations sociales, comme si l'histoire humaine n'avait pas eu d'incidence sur lui.

Ce problème était au cœur de l'analyse du capital faite par Marx et du mode de présentation dialectique qu'il a choisi. Comme il l'écrit dans ses *Manuscrits de Paris* de 1844 (qui anticipe une bonne part de la critique du spectacle de Guy Debord), l'argent (en tant que forme matérialisée du capital) convertit « la représentation en réalité et la réalité en simple représentation ». Autrement dit, tout comme l'image, l'argent réduit les processus sociaux complexes à quelque chose de statique, proche de l'objet.

Dans ce sens précisément structurel, Formwalt avance que la photographie et les premières formes cinématographiques sont isomorphes et donc complices de la logique du capital. Cette critique de la photographie ne tombe toutefois pas des nues. Elle fait écho à une longue tradition marxiste de critique de la photographie. Comme l'a affirmé Bertolt Brecht, « moins que jamais, le simple fait de *rendre la réalité* n'énonce rien quant à cette réalité. Une photo des usines de Krupp ou de l'A.E.G. ne révèle pas grand-chose sur ces institutions ». Et si une certaine pratique de l'image a tendance à fétichiser la réalité sociale en la réduisant à de simples choses, quelle forme de représentation esthétique pourrait donc briser le plus sûrement possible cet ensorcellement? Comment pourrait-on utiliser l'image pour désenchanter la réalité apparente de *cela qui est* comme *cela qui est advenu* et *qui pourrait aussi*, pour cette raison même, *être advenu de façon différente*?

De manière dialectique, la reconstruction critique que fait Zachary Formwalt de l'histoire de la photographie introduit une conception de la photographie qui pourrait revendiquer un tel pouvoir de désenchantement – de dé-fétichisation. Elle y arrive sans pour autant diminuer l'esthétique de la surface, de la perspective et de la composition qui est propre à la photographie. La version élargie de la photographie de Formwalt va toutefois au-delà de cette esthétique dans son sens étroit. Elle s'appuie sur un montage de relations sociales, sur une analyse picturale précise, une narration historique et une réflexion socio-théorique qui ramènent dans l'image le déni de la réalité sociale qui est tapi derrière l'image photographique. De cette manière, la photographie transcende « l'immense accumulation de spectacles », la simple accumulation d'images, et se présente à la fois comme une cristallisation des relations sociales et comme un moyen de les penser.

Les modes de montage, de reconstruction historique et de réflexion théorique quelque peu didactiques, qui s'expriment par la voix hors champ monotone, voire mélancolique, ne sont pas les seules façons de réinterpréter la photographie en tant que médium subversif. Si l'image photographique réprime des strates de réalité sociale résiduelles et résistantes, Formwalt dispose de ses propres techniques pour les aborder et les remettre dans le champ de la vision. Ainsi, il utilise le fondu enchaîné entre images fixes et en mouvement (comme dans la dernière séquence remarquablement lente et muette de *Through a Fine Screen*); il emploie l'accélééré, mais inversé (par exemple, pour l'observation du processus de construction de la bourse de Shenzhen dans *Unsupported Transit*); et il combine diverses images photographiques du même objet (différentes versions du Royal Exchange de Henry Fox Talbot dans *In Place of Capital*). Dans tous ces cas, les strates réprimées de la représentation visuelle réapparaissent en silence, indirectement et dans l'ambiguïté.

Ces agents humains cachés pourraient demeurer historiquement abstraits dans les différentes versions du Royal Exchange de Fox Talbot. Formwalt leur donne une forme socialement concrète à Shenzhen et dans Central Park, montrant d'une part des ouvriers de la construction chinois portant sur leurs épaules le poids du développement mégalo-maniaque de la Chine hyper capitaliste, et, d'autre part, les revenants que sont devenus les habitants d'un bidonville et les squatteurs expulsés dans le cadre du projet d'aménagement urbain le plus prestigieux dans l'histoire de New York que fut Central Park.

Cette présence fantomatique du vivant, du résiduel et du résistant, permet à une autre strate du politique d'entrer dans le récit de Formwalt : la photographie ne fait pas que répéter la structure idéologique du capital, mais elle enregistre, voire même anticipe, les traces du réprimé, aussi imprévisibles et instables soient-elles.

Johan Hartle

Capital Imagery and the Traces of the Living

The Latin-derived term *capital* (as echoed in “capital crime” or “capital punishment”) refers to a crime for which one has to pay with one's life, or more literally (going back to the original *caput*) one's head. Also in the Marxist sense of the term and in Marx's own metaphor, as coagulated “living labour,” or, more explicitly, “dead labour,” capital is linked to death in various ways.

Along these lines, Zachary Formwalt's reflections on the history of photography are dealing with various forms of capital imagery as well. His materialist approach to the history of photography—embedding the successive development of the medium in the histories of finance, capital accumulation, and urban development—not only emphasizes photography's structural analogies with the history and development of capital (the effect that the development of capitalism, economic crises, the stock market, bankers, etc. have played in it); it also points to the potential of photography as a space for that which it tends to repress: moving, acting, and productive bodies.

Formwalt thus accentuates the symbolically (or more precisely, ideologically) loaded tensions between photography (the long exposure times of Henry Fox Talbot's early photographs of architecture, the picturesque representation of nature) and early forms of film (such as Eadweard Muybridge's chronophotography or forms of time-lapse photography) with bodily motion and the temporality of production, or, more emphatically put: human agency.

This goes far beyond the commonsensical lament concerning the relation between photography and death (which holds a prominent position in the theory of photography). Formwalt's interest is more precise: seen from a materialist perspective

(according to which human beings produce their own circumstances), photographic imagery is interpreted as a form of dead labour, which tends to fetishize the object of its representation as if it was not embedded in social relations, as if it had not been effected by human history.

The problem was central to Marx's analysis of capital and its dialectical method of presentation. As he states in his 1844 *Paris Manuscripts* (anticipating much of Guy Debord's critique of the spectacle), money (as materialized form of capital) turns "an image into reality and reality into a mere image." Money, in other words—just like images—reduces complex social processes to something static, thing-like.

In this precise structural sense Formwalt argues that photography and early forms of film are isomorphic and thus complicit with the logics of capital. This critique of photography, however, does not fall from the sky. It echoes a long Marxist tradition of the critique of photography. As Bertolt Brecht had famously argued, "less than ever does the mere reflection of reality reveal anything about reality. A photograph of the Krupp works or the AEG tells us next to nothing about these institutions." And if a certain practice of images tends to fetishize social reality by reducing it to mere things, which form of aesthetic representation could then most powerfully break this spell? How could one use images to disenchant the apparent reality of *that which is* as *that which has become*, and *which could*, for precisely that reason, *also have become differently*?

In a dialectical fashion, Zachary Formwalt's critical reconstruction of the history of photography introduces an understanding of photography that may claim to be of such disenchanting—de-fetishizing—power. It does so without lessening the photographic aesthetics of surface, perspectivity, and composition. Formwalt's expanded version of photography, however, is more than aesthetic in this narrow sense. It is based on a montage of social relations, on precise pictorial analysis, on historical narration and socio-theoretical reflection, which brings the denial of the social reality behind the photographic image back into the picture. In this way photography transcends the "immense accumulation of spectacles," the mere accumulation of images, and presents itself as both a crystallization of social relations and as the means to their reflection.

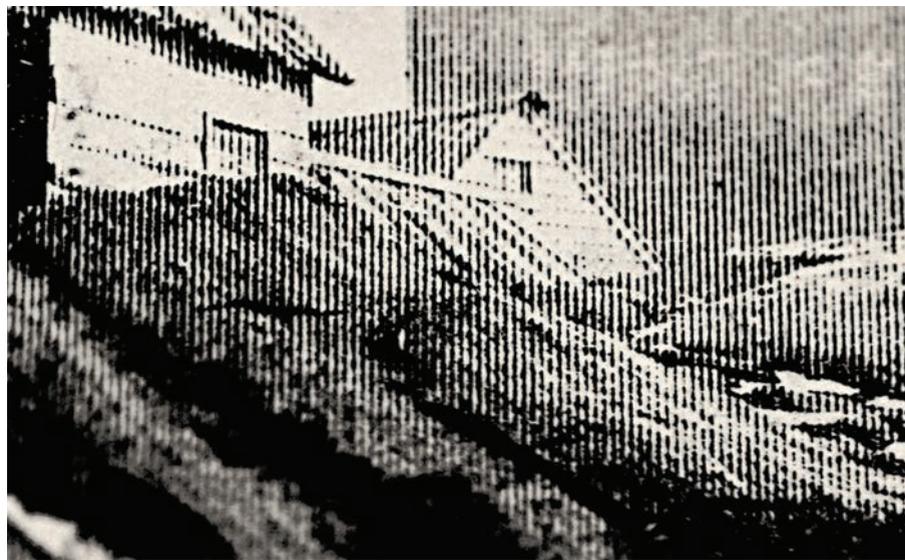
The somewhat didactic means of montage, historical reconstruction and theoretical reflection, which find their expression in the monotonous, if not melancholic, voiceover, are not the only means of re-interpreting photography as a subversive medium. If photographic imagery represses residual and resistant layers of social reality, Formwalt has his own techniques of addressing them and bringing them back into vision. By cross-fading still images and moving images (as in the impressively slow and silent last sequence in *Through a Fine Screen*), employing inverted time-lapse photography (as in the observation of the process of constructing the Shenzhen stock exchange in *Unsupported Transit*), and blending different photographic images of the same object (Henry Fox Talbot's different versions of the Royal Exchange in *In Place of Capital*). In all of these cases, repressed layers of visual representation silently re-appear, indirectly and ambiguously.

These hidden human agents might remain historically abstract in Fox Talbot's different versions of the Royal Exchange. They become socially concrete in Shenzhen and Central Park: Chinese construction workers who carry the whole megalomaniac development of hypercapitalist China on their shoulders, and the revenants of evicted shantytown inhabitants and squatters in historical New York's most glamorous developmental project, Central Park.

This ghostly presence of the living, the residual and the resistant, allows another layer of the political to enter Formwalt's narrative: photography does not only repeat the ideological structure of capital, it also records—and maybe even anticipates—traces of the repressed, as unpredictable and unstable as they are.

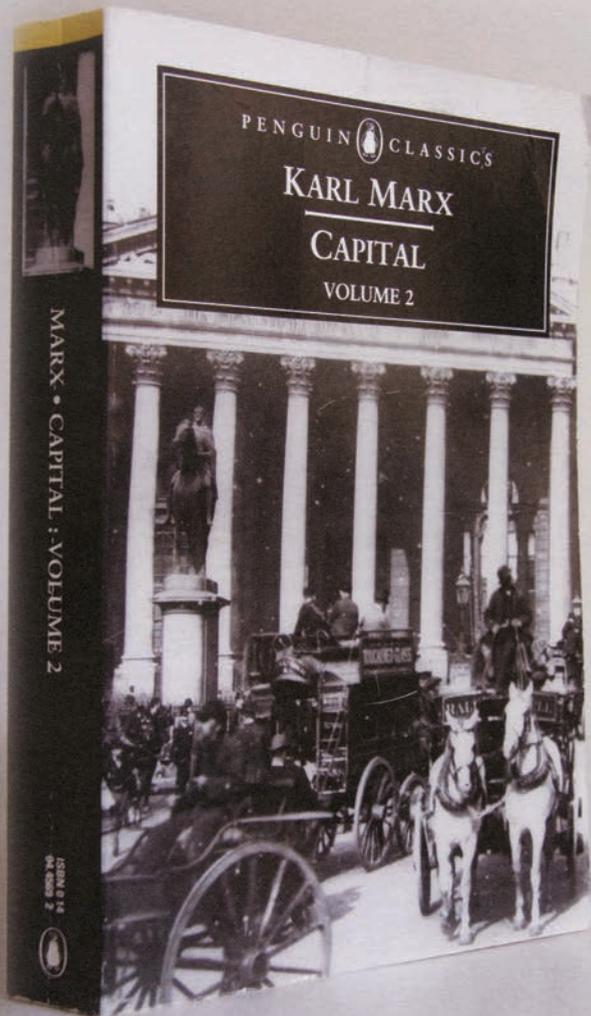
Johan Hartle

Zachary Formwalt, *Through a Fine Screen*, images fixes, 2010, vidéo HD, 20 min 30 sec. Avec l'aimable permission de l'artiste. Page suivante : Zachary Formwalt, *In Place of Movement*, essai photographique réalisé pour le journal *Printed Project*, n° 12 (Circulation), Irlande, 2009. Avec l'aimable permission de l'artiste.



In place of movement

Zachary Formwalt



January 15, 2009

Visited a used bookshop today, which had a book of early photographs by William Henry Fox Talbot. There was one that had been taken in the spring of 1845 that I found particularly striking. It was a perfect example of the failure of early photography to stop and capture movement due to the long exposure times required: photography before the snapshot. The picture was of the Royal Exchange in London. Other than a few semi-transparent traces of horse-drawn carriages and what might have been a man sitting down for a moment in front of the equestrian sculpture towering over him, the streets and forecourt of the Exchange appear empty, leaving the sculptures on the building and in front of it as the sole representation of human life. And this life was one that had been frozen, arrested, for someone's idea of eternity. All of this in front of a building constructed to provide shelter for the orchestration of commodity movements throughout the world: the Royal Exchange.





March 12, 2009

I took this photograph today. I had wanted to get as close to Talbot's exposure time and point of view as reasonably possible from street level in midday. I ended up with a time significantly shorter than his and this is clearly visible in the degree of movement captured on the film exposed to this scene today in comparison to that in Talbot's near-empty image. But then again, other things have also changed. Some new buildings are clearly visible and there is a new monument behind the statue of the Duke of Wellington on a horse. While preparing to make this photograph, I discovered that Talbot's had been taken only months after the Royal Exchange had been built. The previous Royal Exchange had burned down in 1838, the year before Talbot and his French contemporary, Louis Jacques Mandé Daguerre, made their first photographs public. This sequence of events made the current Royal Exchange, the one standing before me, the first Royal Exchange ever to be photographed in London. In 1845, such a photograph was unable to capture those people and things moving past the very building that appears so solidly in that picture of Talbot's. Although these people and things would look very different today, I thought it would be nice to repeat their escape from photographic depiction.



April 2, 2009

While reading The Guardian today, I came across a photograph of the Royal Exchange taken from a similar viewpoint to mine and Talbot's. However, this was clearly a snapshot, taken in that fraction of a second that arrests all movement in the image, clearly reproducing all those bodies in movement at a particular instant. But this arresting of movement was, it turned out, reinforced and extended in time – for nearly eight hours – by a massive police force, which was not apparent in the photograph but was described in the text accompanying it: "Protestors are hemmed in outside the Bank of England and Royal Exchange. The police used the technique known as kettling to contain the protestors." Kettling is a tactic used by the police to contain a group of protestors, an estimated 4,000 in this case, for a period of time in a particular location. This prevents the protest from breaking up into smaller groups that then require a greater number of police to effectively control, while at the same time preventing the protest from moving through the city and disrupting traffic. It is an arrest of movement in one place to allow movement to occur elsewhere. But this was not all. As the police began to let people escape from this place where they had been confined, they were required to identify themselves and be photographed individually. Here again, it was only by exchanging one arrest for another, that movement took place. And this arrest, this photograph taken by the police of the individual attached to their name and address, holds the promise for yet another arrest in the future. Today this economy of movement appeared in photographs as a mass protest in front of a building erected 165 years ago to shelter the exchange of commodities and their circulation throughout the world.

JON KNOWLES

Travailler avec la photographie : l'idée en suspens

Le travail processuel de Jon Knowles trouve souvent l'origine de ses opérations dans les traditions de l'art conceptuel et de l'appropriation. Ses prémisses découlent toutefois de l'enseignement indirect fourni par les particularités d'un site, la résonance anecdotique laissée à la dérive et les qualités subjectives du faire. Bien que son travail ait tendance à renvoyer à des segments importants de genres entrés en histoire de l'art – allant du *color-field painting* et du minimalisme à la critique institutionnelle –, plutôt que de reprendre ces esthétiques pour subvertir ou pour cimenter, en la suggérant, sa position par rapport à celles-ci –, il se fraye un chemin à travers la fixité de leurs significations en les traitant comme des pratiques. Cette situation provient en partie du fait que Knowles est conscient que tant l'histoire – si l'on peut encore lui donner ce nom – que nos moyens d'y accéder changent continuellement. Dans un espace de temps incroyablement bref, les images sont aujourd'hui numérisées et assimilées à l'expérience. Avec l'essor de la culture des réseaux, l'histoire et ses documents sont repris en compte à un rythme de plus en plus rapide, pulvérisant notre attention et anticipant les prochaines relectures. Les images documentaires jouent un rôle grandement exagéré dans la participation des objets à ce club social qu'on appelle l'histoire contemporaine; mais cela signifie aussi que les images ont tendance à demeurer en suspens dans l'éther culturel, dans l'attente du bon moment pour se condenser et atterrir.

Littéralement suspendue, sur un faux plafond composé de tuiles en miroir, se trouve une référence à l'histoire de VOX. Les miroirs ont tour à tour compté parmi les images artistiques les plus symboliquement chargées (surréalisme) ou parmi les matériaux les plus littéraux (minimalisme); ici, le miroir effectue un retour sous forme de document. L'emplacement antérieur de VOX était une salle de jeux située à côté d'un *peep-show*, et les miroirs étaient les seuls éléments que la galerie avait conservés de ce lieu d'amusements. La réutilisation de miroirs agit ici comme un rappel des transformations que ce centre d'artistes autogéré a vécues depuis son réaménagement dans Le 2-22, un édifice situé dans le Quartier des spectacles. La réinstallation de miroirs nous ramène en pensées jusqu'à la salle de jeux et ses alentours faisant converger dans l'exposition un système de rétroaction reliant ces différentes temporalités. Lorsqu'on entre dans la salle, le regard est attiré par le plancher pratiquement vide, teinté de diverses lumières colorées dont les effets se dispersent graduellement dans l'espace. On pourrait se demander si le lieu ne se prépare pas à accueillir quelque geste théâtral; mais aussitôt qu'on perçoit sa propre image dans le miroir, on se rend compte qu'un genre de performance est déjà en cours. Connaissant le passé de ces miroirs, on pourrait se retrouver plongé au cœur des correspondances ambivalentes existant entre le consommateur et le consommé qui caractérisent ce système de rétroaction.

L'élément « performance » de l'exposition anime efficacement cette dynamique latente. En effet, pour *Working with Photography (The Professionals)* Knowles a suggéré l'embauche de photographes professionnels pour documenter de concert ce plafond en miroir, laissant à chacun le loisir de choisir son approche. D'un côté, l'incertitude liée à la manière de photographier les miroirs a pour effet d'accroître chez ces photographes documentaires le sentiment d'être un auteur. De l'autre, l'incertitude résultant de la surabondance de photographes et des différents besoins qu'ils ont d'interagir entre eux nous fait prendre conscience qu'ils sont maintenant confrontés au revers de leur tâche habituelle, c'est-à-dire au fait de reconnaître la présence du regard qu'ils posent sur l'objet et leur propre objectivité. Donc, ils performant à temps double, à la fois comme documentaristes et comme documentaristes interprétant un documentariste; le tango des photographes fait écho aux mouvements suggestifs des danseuses exotiques d'un autre espace-temps, vertigineusement déplacés par les glissements dans l'économie, la culture et l'histoire elle-même. Quand jouer fait partie de votre description de tâche, votre corps se trouve déjà dans un état de dédoublement, ce qui mène à une situation grave de professionnalisme réflexif¹. Cependant, être absorbé dans l'image, tout en produisant de nouvelles images, réfracte la scène dans un jeu de simulations et de collusions. Ces images composeront une série qui paraîtra dans la publication accompagnant l'exposition, accomplissant ainsi, finalement, leur destin documentaire.

Dans la mesure où Knowles joue avec les conventions professionnelles de production d'images, nous sommes témoins de la manière dont la complicité du temps et de la valeur en formation constitue un motif dans toutes les œuvres de l'exposition. L'argent convertit des flux de durée imperceptible en mesures inorganiques, résultant en des accumulations de fragments unitaires distincts. Dans un espace annexe, un diaporama en boucle intitulé *New York Times* déplace son carrousel rapidement, faisant apparaître à chaque seconde une nouvelle diapositive. Mais les diapositives, qui sont des images re-photographiées de publicités pour montres de luxe, semblent projeter la répétition sans fin du même moment précis : 10 minutes après 10 heures. Les raisons derrière ce cliché tacite de l'industrie de la publicité sont curieuses en soi², mais l'enjeu principal ici est l'esthétisation généralisée de la conversion du temps en froides hachures gravées sur la surface d'une montre de

luxe et ses répercussions dans notre expérience. L'exposition propose aussi *Worked with Photography (Timeline)* une œuvre qui représente une interruption modeste dans le courant infini de la production d'images : Knowles a acheté en ligne, pour la somme de 9 \$, la bande-annonce d'un film hollywoodien médiocre, intitulé *Timeline* (2003). L'intrigue porte sur un groupe d'étudiants en archéologie qui voyagent dans le temps et se retrouvent en France au dix-septième siècle pour venir en aide à leur professeur, ce qui donne sans doute lieu à diverses pitreries, mais l'objectif de Knowles se trouve ailleurs que dans l'exégèse d'un film ordinaire. En fait, c'est la qualité très préfabriquée du voyage dans le temps comme genre qui rend l'aspect arbitraire de *Timeline* en quelque sorte précis. Ici, la transformation de plans extraits d'une bande-annonce habilement produite en diapositives métamorphose le spectacle élaboré d'un film (même fade) en un différé bredouillant, dépourvu de sensualité.

L'exposition *Works with Photography* s'offre comme un ensemble de positions qui examinent et déconstruisent les points de conversion où l'œuvre photographique s'écarte des estimations de l'art et s'en retourne dans les fenêtres instables du temps.

Michael Eddy

1. La performance constitue l'un de ces curieux genres opératoires où production et présentation se déroulent en même temps; certains diraient même que la performativité est l'essence du travail dans une société de consommation post-fordienne; Paolo Virno se rapproche de cette vision dans son étude de la virtuosité : « Il suffit de dire, pour le moment, que la production contemporaine devient "virtuose" (et donc politique) justement parce qu'elle contient en elle-même l'expérience linguistique en tant que telle. S'il en est ainsi, la matrice du post-fordisme se trouve dans les secteurs industriels dans lesquels on a "production de communication par voie de communication". Donc dans l'industrie culturelle. » Paolo Virno, *Grammaire de la multitude*, 2002, traduit de l'italien par Véronique Dassas. [Consulté en ligne <http://www.lyber-eclat.net/lyber/virno4/grammaire04.html>, le 4 octobre 2013].

2. On en est apparemment arrivé à 10 h 10 pour placer les logos et autres caractéristiques aux points cardinaux, mais une recherche rapide en ligne révèle une abondance d'interprétations ésotériques et personifiées : renvois à des dates d'importance politique et historique, symétrie, similitude avec un sourire (et, inversement, l'indésirable 8 h 20 qui se rapproche de l'arc descendant d'une grimace), bras levés en signe de victoire, jambes ouvertes, et ainsi de suite. La manière dont le temps s'entremêle à la figure humaine est certainement intéressante, mais l'espace nous manque ici pour l'approfondir.

Works with Photography: Hold that Thought

Jon Knowles' processual work often sources its operations from the traditions of conceptual and appropriation art. Its premises, however, arise in the indirect instruction of a site's detail, the anecdotal echo licensed to veer on its way, the subjective qualities of making. While his work tends to reference significant portions of recent art history genres, from colour field painting and minimalism through to institutional critique, instead of remaking these aesthetics either to obviously subvert or suggestively cement his position in relation to theirs, it cuts a path through their static meanings by undergoing them as practices. This is in part because of Knowles' consciousness that history keeps changing—if we can still call it history—along with our means to access it. With incredibly thin delay, images are digitized and fused with experience. With the rise of network culture, history and its documents are picked up with ever higher turnover, exhausting attention in bursts and anticipating later revisitations. Documentation images assume a hugely inflated role in objects' participation in this social club called contemporary history; but this also means images tend to float through the cultural ether, waiting for the proper moment to condense and descend.

Literally hanging above, the drop ceiling composed of mirrored tiles entitled *Working with Photography (Drop Ceiling)*, is a reference to VOX's history. Mirrors have by turns featured as among the most symbolically overloaded artistic images (surrealism) or as that most literal of materials (minimalism); here, the mirror returns in the form of document. VOX's previous location was an arcade adjacent a peep show, the mirrors being the sole elements the gallery retained from this amusements zone. As such, bringing them back functions as a reminder of the transformations the artist-run centre has gone through in its ascent to the present location in the purpose-built "2-22" building in the Quartier des spectacles. Beneath these re-installed mirrors, our thoughts are escorted further back to the arcade itself and its environs, and a feedback system linking these various genealogies converges in the exhibition. Walking into the gallery, the mostly vacant floor space is tinted

with a variety of coloured lights, scattering the room with a gradation of affects. A viewer might wonder whether the gallery is prepared for some theatrical action; but then spying their own figures in the looking glass, a type of performance will already be in progress. Privy to the backstory of these mirrors, the viewer might find themselves cast into the ambivalent correspondences between consumer and consumed that characterize this feedback system.

The performance element of the exhibition effectively animates these latent dynamics. For *Working with Photography (The Professionals)* Knowles has proposed to hire professional documentation photographers to simultaneously document this mirrored ceiling, leaving them to their fancies about the specific approach. The uncertainty around how to picture the mirrors results on the one hand in a heightened sense of authorship on the parts of the documentation photographers. On the other hand, the uncertainty caused by the superabundance of photographers and the various needs they feel to interact with one another make us aware that they are now faced with the flip-side of their usual task: to recognize their presence in beholding the object, and their own objecthood. As a result, they perform double-time, as documenter and as documenter performing documenter; the photographers' tango resonates with the gyrations of the exotic dancers in another place and time, dizzily displaced by shifts in economics, culture and history itself. To perform as one's job description already pushes one's body into a situation of doubling, producing an acute situation of self-reflective professionalism.¹ However, being absorbed into the image, while producing new images, refracts the scene into a play of simulations and collusions. These images will eventuate in a series for the exhibition's accompanying publication, in the end fulfilling their destiny as documentation.

Insofar as Knowles is playing with the professional conventions of image-making, we witness how the complicity of time and value formation is a motif running through all the works in the show. Money converts flows of unperceived duration into inorganic measurements, resulting in accumulations of distinct, unitary fragments. In a side space, a slideshow entitled *New York Times* is on a loop that promptly advances its carousel to a new slide every second. But the slides, rephotographed images from luxury watch advertisements, project what seems an endless repetition of the same moment in time: roughly 10 minutes after 10 o'clock. The reasons for this tacit standard of the advertising industry bear curiosity,² but the larger issue is the more general aestheticization of time's conversion into the cold hatch marks on a luxury watch's surface and how they find their analogues in our experience. Another work in the show, entitled *Worked with Photography (Timeline)* is a modest interruption in an endless flow of image production. Knowles bought a trailer reel of a mediocre Hollywood picture, *Timeline* (2003), online for \$9. The plot line centres on a group of archaeology classmates who travel back to 17th-century France to rescue their professor—stimulating hijinks ensue, no doubt, but Knowles' point lies elsewhere than in an exegesis of an average movie. Indeed, it is the very canned quality of time travel as a genre that makes *Timeline's* arbitrariness somewhat precise. Here, extracting frames again into slide format from the slickly produced teaser renders the invested spectacle of motion pictures (even uninspired ones) into a stuttering, unsensual delay.

The exhibition *Works with Photography* comes together as an ensemble of positions that examine and deconstruct the conversion points where photographic work departs from the valuations of art, and then slips back in through unstable windows of time.

Michael Eddy

1. Performance is one of those curious kinds of labour where production and display occur simultaneously; some might even claim that performativity is the essence of labour in a post-Fordist, consumer society; Paolo Virno comes close to this in his discussions of virtuosity: "It is enough to say, for now, that contemporary production becomes 'virtuosic' (and thus political) precisely because it includes within itself linguistic experience as such. If this is so, the matrix of post-Fordism can be found in the industrial sectors in which there is 'production of communication by means of communication'; hence, in the culture industry." *A Grammar of the Multitude* (Los Angeles / New York: Semiotext(e), 2004), p. 56.

2. 10:10 was apparently settled upon to accommodate the logos and features placed at cardinal points, but a quick search online digs up no shortage of esoteric and personifying interpretations: references to dates of political and historic importance, symmetry, resemblance to the upward angle of a smile (and inversely, at undesirable 8:20, to the downward arc of a frown), hands raised in V for victory, evoking open legs, etc. How time becomes woven with the human figure is certainly an interesting twist, but can't be pursued here.



Explore and Shop www.cartier.us

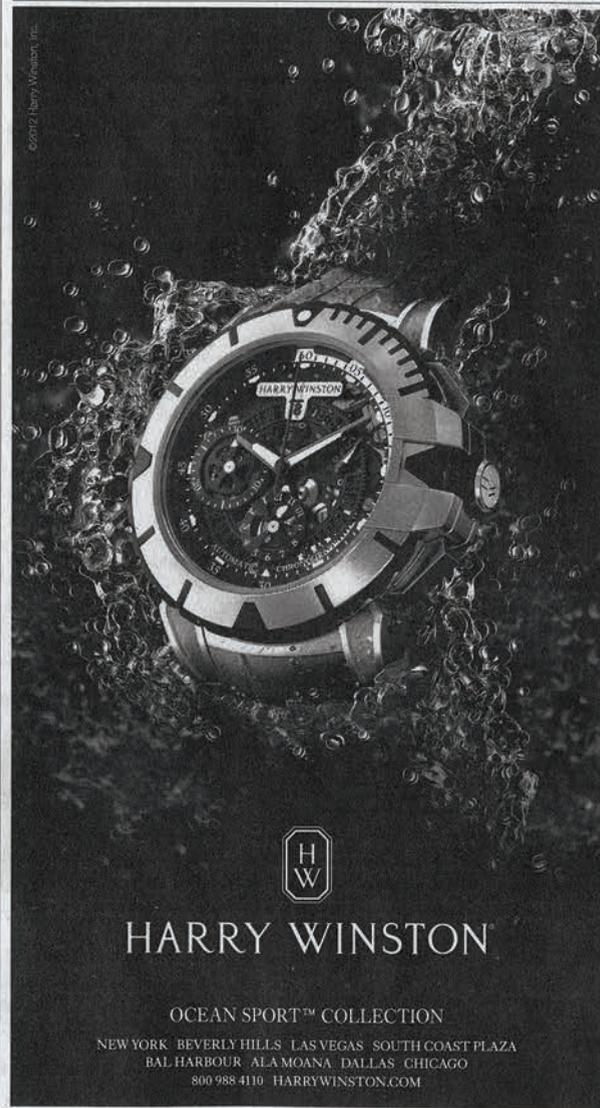


Cartier

Collection starting at \$7,600.

New Collection TANK ANGLAISE

40 Newbury Street, Boston (617) 262-3300



HARRY WINSTON

OCEAN SPORT™ COLLECTION

NEW YORK BEVERLY HILLS LAS VEGAS SOUTH COAST PLAZA
 BAL HARBOUR ALA MOANA DALLAS CHICAGO
 800 988 4110 HARRYWINSTON.COM

ROBERT MARC
 NEW YORK

SALE
 ENDS SEPTEMBER 2



190 COLUMBUS 400 MADISON 551 MADISON
 782 MADISON 1046 MADISON 1225 MADISON
 386 BLEECKER 436 W BROADWAY

212.799.4600 | robertmarc.com

NUMÉRO 43 — NOVEMBRE 2013

ZACHARY FORMWALT // JON KNOWLES

DU 2 NOVEMBRE AU 21 DÉCEMBRE 2013. VERNISSAGE LE 1^{ER} NOVEMBRE À 17 H — FROM NOVEMBER 2 TO DECEMBER 21, 2013. OPENING NOVEMBER 1ST AT 5 PM

DISCUSSIONS :

AVEC ZACHARY FORMWALT, LE 1^{ER} NOVEMBRE À 18 H — WITH ZACHARY FORMWALT ON NOVEMBER 1ST AT 6 PM
 AVEC JON KNOWLES, LE 5 DÉCEMBRE À 19 H — WITH JON KNOWLES ON DECEMBER 5 AT 7 PM

INFORMATIONS EN LIGNE SUR LES EXPOSITIONS — ONLINE INFORMATION ABOUT THE EXHIBITIONS : WWW.CENTREVOX.CA



DÉCOUVREZ — DISCOVER
WWW.ARTACTUELCEMONTREAL.COM

VOX

Centre de l'image contemporaine

401 - 2 rue Sainte-Catherine Est, Montréal (Québec) H2X 1K4 [T] 514.390.0382 info@centrevox.ca www.centrevox.ca — Heures d'ouverture : du mardi au vendredi de 12h à 19h / samedi de 11h à 17h
 Équipe de VOX Direction : Marie-Josée Jean Adjointe à la direction : Claudine Roger Adjoint au commissariat aux expositions et à la diffusion internationale : Louis-Alexandre Douesnard Coordonnatrice : Simone Lefebvre Assistante à la coordination : André-Anne Paradis Responsable technique et logistique : Mathieu Grenier Traduction : Colette Tougas Correction : Michael Gilson, Marine Van Hoof Graphisme : VOX —
 VOX est membre du RCAAQ et d'Art actuel 2-22 — ISSN 1706-2322.

Jon Knowles, New York Times, détail, 2013, 80 diapositives 35 mm. Avec l'aimable permission de l'artiste.
 Recto : Zachary Formwalt, Unsupported Transif, image fixe, 2011, vidéo HD, 14 min 25 sec. Avec l'aimable permission de l'artiste.