

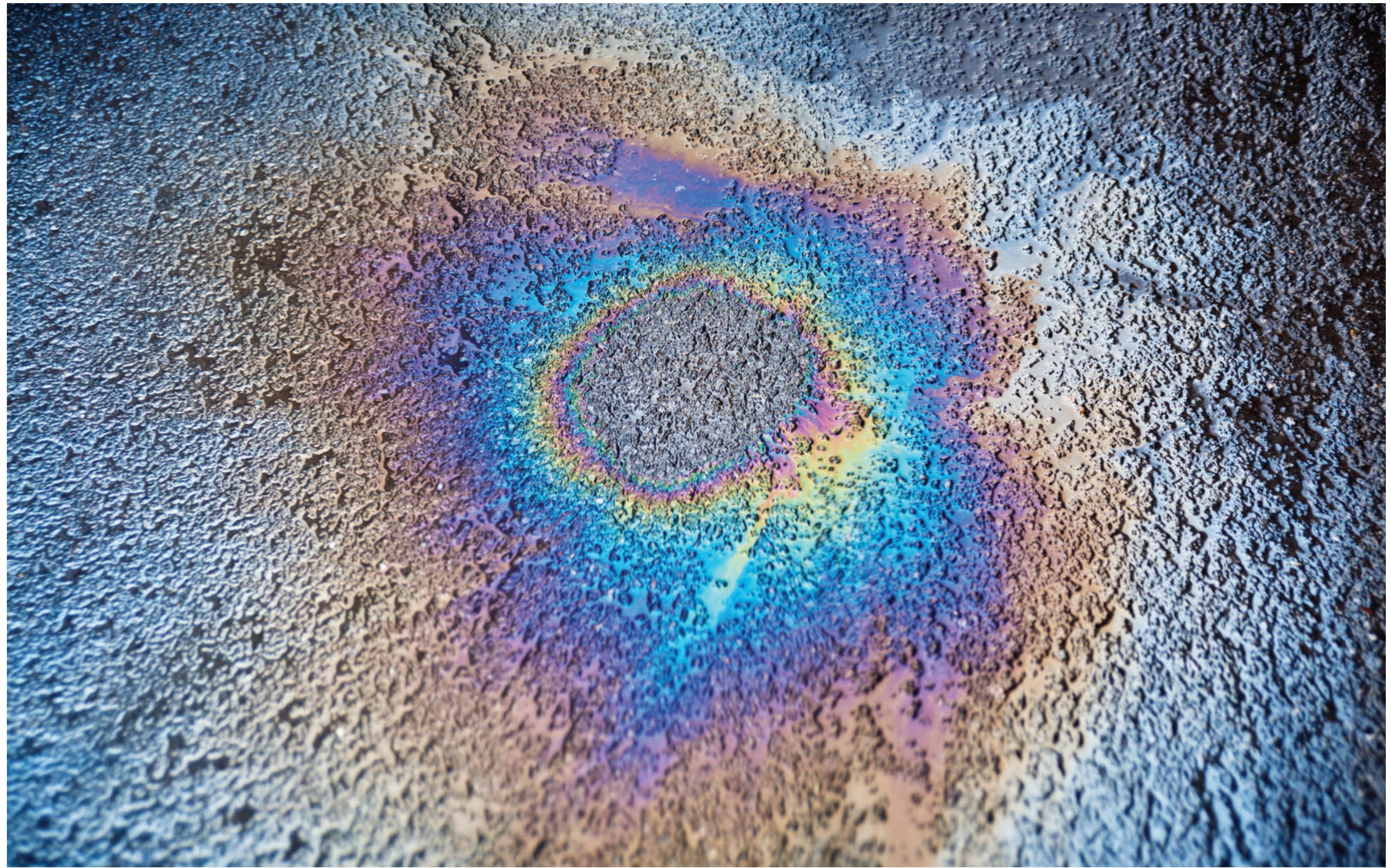


ISBN: 978-0-9939047-0-7



* This newsprint publication is a user's manual for Denis Farley's radically open modular, and manipulable work. It can be reconstructed at will by whoever reads or looks at it.

* Cette publication est un guide de l'utilisateur pour l'œuvre radicalement ouverte, modulaire et manipulable de Denis Farley. Le tout peut être reconstitué à volonté par quiconque la lit ou la regarde.



Denis

Tracking the Unseen

notre espace vécu par les réseaux d'information. L'espace qui nous entoure déborde de données en transit. Nous ne les voyons peut-être pas, mais elles *murmurent* en nous – dans notre psyché et notre soma – à chaque détour.

Les nuages sont un objet de fascination pour Farley depuis plusieurs années et ce corpus a d'abord été inspiré d'images de nuages intitulées *Equivaleots 1*, réalisées par Alfred Stieglitz en 1927. Les photographies de nuages de Farley suggèrent, sans être ouvertement littérales, une activité humaine et la présence relative d'un observateur. Il laisse souvent des indices visibles de paysage au bas d'une image donnée – cheminée ou toit d'un bâtiment par exemple –, indiquant que nous pourrions être dans une ville ou une autre, dans un champ ici ou là, ou ailleurs. Même les marques de grille implicites semblent provenir d'un GPS. Par ailleurs, le «matériel» des centres de données évoque une chose particulièrement complexe, codée et produite : la quantité indéfinissable de données qui circulent à la fois dans les fibres et câbles optiques et dans l'espace autour de la Planète.

Dans le corpus de Farley, la non-correspondance des images est, d'emblée, subtile au point d'en être à peine perceptible, chaque image méritant un examen individuel. Autrement dit, il faut se libérer volontairement de la double lecture que semblent exiger les deux images en vertu de leur similitude. Donc, le jeu continu d'improvisations sur le «dédoublement». Il crée une situation captivante de double entrave à partir du «voir double», justement pour que nous n'éliminions pas les perturbations ou les désalignements de symétrie voulus. Dans un tel état d'ouverture, il est possible que nous soyons plus sensibles aux exigences extravagantes posées par les espaces architecturaux gauchis dans lesquels nous vivons aujourd'hui, apparemment en toute nonchalance.

De manière à «résoudre» la disjonction entre les deux images dans une construction de Farley, il faut en identifier les disparités structurelles, aussi minimes soient-elles. Farley exige donc de nous une véritable prise de conscience, un voir double assumé et une rupture délibérée, soit une fonction dédoublée consistant à voir *dans* son travail un ensemble sans entrave.

Les lieux en grande partie *vides de gens* de Farley (à l'exception de ceux qui incluent son propre portrait en tant qu'observateur) parlent d'isolement et d'aliénation par rapport au cadre bâti. Leur «beauté» provient des fractures de la vision qui découlent de leur facture même. Et, pourtant, Farley pose précisément le regardeur comme véhicule. Si les scènes dans les photographies de Farley nous rappellent les non-lieux que l'anthropologue et théoricien Marc Augé a explicités dans son important ouvrage intitulé *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, c'est parce qu'elles indiquent une forte thématique de séparation issue des tropes bifurquées du monde bâti et de la nature qui demande une déconstruction de notre part en tant que spectateurs complices d'une production de sens¹. Même si les agents humains brillent par leur absence dans plusieurs de ces photographies, ils sont énergisés par la présence de la vision curieuse du spectateur, qui se projette sur elles et absorbe toutes leurs significations par le biais d'une disjonction ressentie-perçue et d'un aplatissement des différences. Autrement dit, elles ont des implications ontologiques aussi bien qu'épistémologiques découlant non pas de la théorie mais de la perception visuelle en tant que telle.

L'artiste réduit et approfondit à la fois ce thème dans sa nouvelle production. Il nous encourage maintenant à une lecture rapprochée des disparités structurelles et spatiales entre les deux panneaux qui, au départ, se donnaient comme étant structurellement identiques mais

chromatiquement distincts. Et le chromatisme jouit parfois d'une clarté hallucinatoire. Alors que les contrastes et les similitudes entre différents panneaux émergeaient en termes de formes et de volumes dans les œuvres antérieures, nous sommes maintenant devant une disparité et un cadrage chromatiques, et des motifs non répétés ou raccourcis.

Farley le praticien identifie des paradigmes spatiaux radicaux en utilisant des techniques héritées du passé et adéquates qui n'ont rien perdu de leur utilité lorsqu'il s'agit de trouver des manières et des moyens pertinents, applicables et compréhensibles pour comprendre, dans nos conditions actuelles, les réalités sous-jacentes à l'espace gauchi et au non-lieu ainsi que le rôle de l'observateur.

Dans les images spatiales à écran divisé du monde bâti offertes par Farley, le pli est primordial, même s'il n'est que suggéré par les intervalles entre les images et par les disparités obtenues entre elles. Son travail est à la fois nodulaire et *nomadologique* – toujours en mouvement. Le pli dans une photographie de Farley est une chose presque sans faille. Si l'œil semble combler le pli avec empressement, ce n'est que parce qu'il renvoie notre perception de l'œuvre à elle-même. Ce faisant, il ouvre un passage souterrain ou, du moins, un mouvement clandestin d'une image à l'autre, qui implique un passage complètement autre : celui de l'initiation, de la projection intuitive et du jeu optique opportuniste. Le pli existe ici dans un espace purement liminal qui souligne, dirige et subsume nos manœuvres et stratagèmes perceptuels dans notre tentative de comprendre son œuvre, la forçant à l'immobilité et à la simultanéité. Il donne également lieu à une dialectique transférentielle vivante entre la vision et les images perçues – cet espace liminal entre elles étant compris comme une charnière ou un moraillon herméneutique phénoménal.

Qu'il s'agisse de nuages ou de câbles en réseau, les œuvres de Farley mettent en lumière tout ce qui est modulaire, mutable et distribuable. Ce jeu combinatoire se distingue radicalement des grilles et hiérarchies qui ont joué d'une quasi-hégémonie depuis les Lumières jusqu'au modernisme, et il les transcende. Dans son œuvre, le réseauteage est à la fois avant-plan et arrière-plan, fondement et destin manifeste. L'artiste prend le pouls de nos réalités télématiques les plus urgentes. Farley veut tester d'anciennes manières de voir, nous faire cotoyer un univers télématique qui est défini par un jeu combinatoire et par le code binaire d'un espace gauchi – non-lieu, ordre, désordre et divers espaces liminaux intermédiaires. Et son but avoué est de nous faire voir, en quelque sorte, sous la lumière naissante d'un jour nouveau.

James D. Campbell
Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

List of photographs Liste des photographies

	Collections (selection/sélection)
[Cover / Couverture] <i>Gravity field</i> , 2014 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 91 x 198 cm (36 x 78 in. / po.)	Musée national des beaux-arts du Québec, Québec
<i>Network_red-yellow-green</i> , 2013 Digital print / Épreuve numérique 101 x 196 cm (40 x 77 in. / po.)	Musée d'art Contemporain de Montréal, Montréal
<i>Network_blue</i> , 2013 Digital print / Épreuve numérique 101 x 196 cm (40 x 77 in. / po.)	Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
<i>Epicentre</i> , 2013 Digital print / Épreuve numérique 101 x 152 cm (44 x 64 in. / po.)	Fonds National d'Art Contemporain, Paris
<i>Network_black</i> , 2013 Digital print / Épreuve numérique 101 x 196 cm (40 x 77 in. / po.)	Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Musée de Charleroi, Belgique
<i>Wave Front</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal
<i>Greenhouse No. 1</i> , 2007 Digital print / Épreuve numérique 101 x 204 cm (40 x 80 in. / po.)	Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international
<i>Network_white</i> , 2013 Digital print / Épreuve numérique 101 x 196 cm (40 x 77 in. / po.)	Ville de Cahors, France
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Banque de Développement du Canada
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Musée régional de Rimouski
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Fasken Martineau
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Air Canada
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	I.M.S. Canada
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Alcoa
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Loto Québec
<i>Network_centerfold</i> , 2013 (detail / détail) Digital print / Épreuve numérique 112 x 366 cm (44 x 143 in. / po.)	Mercer Delta, N.Y.

Montreal-based artist Denis Farley's photowork exists somewhere between documentation and abstract thought. Working from experiential perceptions of the world, he has invested his work with a thoughtfulness and an interrogatory persona that is his alone.

In his extensive recent work, the *Network* series (2013), Farley's striking images of cables for rackmount, wallmount, and huge standalone servers, computers, storage and networking hardware bring to a state of summation and consummation the cardinal themes of the corpus that he has developed over the course of the last decade. In works such as *Network white* (2013), *Network blue* (2013), and *Network red* (2013), he documents the unseen wiring that underwrites both our perceptual setups and our information networks while offering a thesis of interconnectedness, rupture, and analogical thinking.

Farley photographs cables built for applications ranging from data centres and commercial installations to industrial and factory automation, building automation and so on. These works segue nicely with his *Greenhouse* series of works, which are also portraits of highly controlled environments. In the high-security, high-tech data center environments that Farley petitions to visit, what matters most is consistent, constant power supply. The data center pathways that Farley photographs are often tightly packed with cabling, making it difficult to distinguish between sundry cables but also making it more than easy to be overwhelmed by their sheer multiplicity. It is almost as though he offers an artist's custom code system for the colours of the cable themselves – with an eye toward, of course, highlighting the underlying order of his own epistemological take on contemporary telematics.

In their physical presence, these works have an undeniably somatic presence and effect. They pull on the body like an Other facing one in real space. But they are also, and perhaps more importantly, palpable magnets for the optic, and demonstrate when perceived in tandem the phenomenal interconnectedness at the core of his work.

But what is interconnected in one sense may be eminently rupturable in quite another. In his earlier *Double Vision* series of diptychs, Farley invoked a form of binocular diplopia ideally suited for his own creative ends, and that 'double vision' from which the series playfully takes its literal title refers to the simultaneous perception of two images of a single object. This holds true for Farley's recent work as well, in which the images, deployed laterally or vertically, institute displacement/rupture and interconnectedness/continuity like a spontaneous reversal in depth.

Indeed, the more recent paired and tripartite structures – with their myriad cables invoking strands of spatial, temporal, and information flow – articulate the parameters of Farley's work like binary code. Using techniques of induced *rupture/appraisal* and *displacement/suture*, his work induces an appraisal on our part of our status as embodied subjects in the lived world with optics fully in play. It further spotlights both our psychological and somatic implication and investment in a contemporary architectural and informational environment that somehow defies holism and sanity even as we are required to process it successfully in order to understand. Yes, it is a truism to say that these environs hold sway over all that is in mind to say, at least within the anxious ambit of sight's seemingly 'sovereign' array.

It is not the amount of knowledge that makes a brain. It is not even the distribution of knowledge. It is the interconnectedness.

— James Gleick, in *The Information: A History, a Theory, a Flood*¹

Whereas in earlier work, Farley seized upon strategic urban locations and proceeded to make the resultant images consequent by wedging them through often-minute structural displacement and marginal asymmetry, he has now moved into the realm of data feeds and information networks. In his *Network* pieces, he continues to induce spatial uncertainty and generates a certain prevailing alien ethos that distends itself from the extravagant contents of what is seen – and what lies unseen, beneath. What percolates underneath the mantle of the processual interiority of 'seeing' itself is a neural network that exists to make sense of things seen and to entertain suppositions about what is not yet seen – thus representing for us a sort of shadow show on the dark convex side of our perceptual experience of the built world akin to that of our own silhouettes lengthening in the afternoon sun. The longer we spend with his work, the more acute the claim it stakes upon us, the more paradoxes it yields.

Employing ostensibly straightforward techniques of radical juxtaposition and resonant recombinant imagery, Farley encourages his viewers to reappraise their own socio-cultural, psychological and emotional, references as they experience this work and fathom its meaning.

The sheer proliferation of cables mirrors the reflective qualities of water and glass panels in preceding works and acts as a potent visual trigger, stimulating the passage from physical to mental states. The quasi-symmetry of the structures depicted along with body image/postural schemata and the very real possibility of optic fatigue are closely and even seamlessly aligned in the photographer's meditative/high-wire act.

This is also true of his earlier and still ongoing *Cloud* series that metaphorically explores the representa-

¹ James Gleick, *The Information: A History, a Theory, a Flood*, Londres, Fourth Estate, 2011, p. 92-93. [Notre traduction.]

² Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XXI^e siècle», 1992.



tion of clouds within the context of wireless networks. Although it is not physically apparent, the space around us is filled with information in transit. Cloud computing is utility computing or grid computing, and the prevailing principle is quite straightforward: move the computer processing power and data from the workstation (fixed/mobile) to data centres that exist on a scale that will soon be beyond human understanding.

The interplay between the representations of clouds in relationships with photomontages from server rooms is arrestingly dovetailed. In developing this series, Farley is referencing the gradual and constantly growing invasion of our lived space by information networks. The space that surrounds us is replete with information in transit. We may not see it, but it *sussurates* within us – psyche and soma – at every turn.

Clouds have fascinated Farley for many years, and the Cloud series was initially inspired by the series of pictures of clouds titled *Equivalents 1*, made by Alfred Stieglitz in 1927. Farley's own photographs of clouds suggest, without being bluntly literal, human activity and the relative presence of an observer. He has often left landscape clues in plain sight at the bottom of a given image – a chimney, the roof of a building, indicating that we could be in one city or another, in a field here or there or elsewhere. Even the implicit grid marking seems GPS-driven. On the other hand, the images of the 'hardware' of the server rooms evoke something particularly complex and coded and made: the indefinable amount of information that flows in both optical fibre and, cable, and simultaneously, in the space around the planet.

In Farley's corpus, the non-corresponding nature of his images is, at first, so subtle as to be barely perceptible, and each image has to be examined in its turn. In other words, one has to wilfully release oneself from the double reading that the two images, by virtue of their very sameness, seem to require. Hence, the continual playing on riffs of 'double vision.'

He creates a spell-binding double-bind situation of 'seeing double' in order precisely that we not suppress perceived disturbances or deliberate misalignments in symmetry and that, in being so open, we might thus be more sensitive to the extravagant demands of the warped architectural spaces that we all inhabit with such seeming nonchalance.

In order to 'solve' the disjunction between the two images in a Farley construct, we must identify the structural disparities, however minute. Farley thus requires from us real conscientiousness – an assumed double vision and then a deliberate rupture as a dual function of seeing *into* his work as an unfettered whole.

Farley's largely *people-less* places (with the exception of those that include his own portrait as observer) bespeak isolation and alienation from the built environment. Their 'beauty' stems from the fractures in seeing that stem from their very facture. And yet, he specifies the viewer as conduit. If the scenes in Farley's photographs remind us of the non-places that the French anthropologist and theorist Marc Augé developed in his seminal book *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, it is because they register a potent thematic of estrangement built up from bifurcated tropes of the built world and nature that requires deconstruction on our part as viewers complicit in the making of meaning.² But while human agents are conspicuous by their absence in many of these photographs, they are energized by the presence of the viewer's own restless optic, which projects into them and fulfils their register of meanings through felt / perceived disjunction and the overcoming of differences. In other words, they have

ontological as well as epistemological implications that stem not from theory but from visual perception itself.

The artist at once narrows and deepens this thematic in the new work. He now encourages a close reading for structural and spatial disparities between any two panels that at first read as being structurally identical but chromatically distinct. And the chroma often enjoys hallucinatory clarity. Whereas contrasts and similarities emerged in terms of shapes and volumes between different panels in the earlier work, now we look to chromatic disparity and cropping and non-repeated motifs or foreshortened ones.

Farley the practising artist identifies radical spatial paradigms through the use of inherited and bespoke techniques that have lost nothing of their usefulness in identifying ways and means that are relevant, applicable, and understandable, given our current conditions, to understanding the underlying realities of warped space and non-place and the role of the observer.

In Farley's split-screen spatial images of the built world, the fold is paramount, even if it is suggested, in the gaps between images and the disparities obtaining between them. His work is both nodular and *nomadological* – always on the move. The fold in a Farley photowork is a well-nigh seamless thing. If the eye seems to bridge it with alacrity, it is only because it folds into itself our perception of the work, affording a subterranean passage or at least covert movement from image to image that implies another kind of passage altogether – that of initiation, intuitive projection, and opportunistic optic play. If the fold exists here in a purely liminal space that underscores, directs, and subsumes our perceptual ploys and manœuvres as we try and come to terms with his work, wrestling it into stasis and simultaneity, it also allows for an ongoing trans-referential dialectic between the optic and the images it perceives – and that liminal space between them understood as a phenomenal, hermeneutic hasp or hinge.

Whether clouds or network cables, Farley's works highlight all that is modular, mutable, and distributable. The combinatorial interplay is radically distinct from and transcends the rationalized grids and hierarchies that enjoyed virtual hegemony from the Enlightenment through Modernism. In his work, networking is at once both foreground and background, fundamen and manifest destiny. The artist takes the pulse of our most pressing telematic realities.

Farley wants to test old ways of seeing and bring us up close and personal to a telematic universe defined by combinatorial play and the binary code of warped space – non-place, order, disorder, and the sundry liminal spaces between – and his avowed purpose is to make us see, as it were, in the newborn light of a first day.

James D. Campbell

Solo shows Expositions individuelles (selection / sélection)	Group shows Expositions de groupe (selection / sélection)
2010 <i>Dissonances</i> Leo Kamen Gallery, Toronto	2012 <i>Back to the land / Retour aux sources</i> Musée des beaux-arts du Canada
<i>Dédoublements</i> Vu Photo, Québec	2010 <i>Ces artistes qui impriment</i> Grande Bibliothèque, Montréal
2009 <i>Voir Double</i> Galerie Graff, Montréal	<i>Artiste Modèle</i> Galerie Graff, Montréal
<i>New works, Greenhouses</i> Leo Kamen Gallery, Toronto	<i>Nos Meilleurs Souvenirs</i> Expérience Pommery #8, Reims
2007 <i>Effets de Serre/Greenhouse effects</i> Galerie Graff, Montréal	2008 <i>La photographie hantée par la photographie Sprite</i> Musée régional de Rimouski
<i>Moment de Transition</i> Galerie FOFA, Université Concordia, Montréal	<i>La grande Traversée</i> Œuvres du Fonds National d'Art Contemporain, Musée de la Gaspésie, Paris
2005 <i>Irradiations</i> Le Mois de la Photo à Montréal, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal	<i>Logotopia</i> Cambridge Galleries at Riverside, Cambridge, Ontario
2004 <i>Déplacement; Irradiations;</i> Axe Néo-7, Gatineau	2007 <i>Points d'Accès / Access Points</i> Lynn Cohen et Denis Farley, Parisian Laundry, Montréal
2003 <i>Déplacements</i> Thérèse Dion Art Consultation, Montréal	2005 <i>Questions de temps et d'espace</i> Musée d'art contemporain de Montréal
2000 <i>Meeting</i> Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe	2001 <i>Idées de paysages-paysages d'idée</i> Musée d'art contemporain de Montréal
1999 <i>Paysages étalonnés</i> Rencontres photographiques, Orthez, France	2000 <i>Fissions Singulières</i> pièce 'Last Call' Diefenbunker, Carp, Ontario
<i>Paysages étalonnés</i> Galerie Séquence, Chicoutimi, Québec	1999 <i>Du compagnonnage</i> Musée régional de Rimouski
<i>Paysages étalonnés</i> Vu Photo, Québec	<i>Du compagnonnage</i> Musée d'art contemporain de Montréal
1998 <i>Calibrated Presence</i> projet in-situ extérieur, Contact 98, Toronto	1997 Stephen Bulger Gallery, Toronto.
1997 <i>L'autre Citadelle</i> Galerie L'Oeil de Poisson, Québec	Musée de Charleroi, Charleroi, Belgique
1996 Galerie Contretype, Bruxelles, Belgique	1996 <i>Rencontres internationales de la photographie d'Arles</i> Arles, France
Galerie Zola, Cité du Livre, Aix-en-Provence, France	Photographers Gallery, Saskatoon
1995 <i>Le Printemps de Cahors</i> Cahors, France	1995 University Art Gallery, San Diego, E.-U.
Galerie Leonard & Bina Ellen Université Concordia, Montréal, Québec	1993 <i>Souvenir écran</i> Vu Photo, Québec
1994 Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa	<i>Terra Incognita</i> Collège Edward Montpetit, Longueuil
Centre Clark, Montréal, Québec	1992 <i>La traversée des Mirages</i> Palais du Tau, Reims, France
Le Lieu, Lorient, Bretagne	<i>Trans-Frontières</i> Centre VU, Québec
1993 Galerie 44, Toronto	<i>GMBH</i> Galerie Clara Maria Sels, Düsseldorf, Allemagne
Séquence, Chicoutimi	<i>La décennie de la Métamorphose</i> Musée du Québec, Québec
Vu photo, Québec	1990 Musée du Québec, Québec
	Musée d'art contemporain de Montréal

¹ James Gleick, *The Information: A History, a Theory, a Flood* (London: Fourth Estate, 2011), pp. 92–93.
² See Marc Augé, *Non Places – Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London: Verso, 1995).

Denis

Pister le non-vu

Ce n'est pas la quantité de connaissances qui construit un cerveau. Ce n'est même pas la distribution de ces connaissances. C'est leur interconnexion.

– James Gleick, dans *The Information: A History, a Theory, a Flood*¹

Le travail photographique de l'artiste montréalais Denis Farley se situe quelque part entre la documentation et la pensée abstraite. Travailant à partir de ses propres perceptions expérientialles du monde, il investit son œuvre d'un sérieux et d'une force investigatrice qui lui sont propres.

Dans le travail récent de Farley, soit la grande série des *Networks*, ses images frappantes de serveurs, d'ordinateurs, de matériel d'entreposage et de réseauage – à châssis, muraux ou autonomes – résument et couronnent en quelque sorte les thèmes du corpus qu'il élabora depuis dix ans. Dans des œuvres comme *Network white*, *Network blue* et *Network red* (toutes de 2013), il documente les circuits électriques invisibles qui soutiennent à la fois nos fonctionnements perceptuels et nos réseaux d'information, tout en proposant une thèse sur l'interconnexion, la rupture et la pensée analogue.

Farley photographie les câbles d'applications destinées à des centres de données, à des installations commerciales, à l'automation industrielle ou à l'immotique, par exemple. Ces œuvres s'inscrivent très bien dans la foulée de sa série *Serres*, puisque les deux sont des milieux très contrôlés. Dans les environnements high-tech et sous haute sécurité des centres de données que Farley demande à visiter, une alimentation électrique égale et constante est ce qui importe le plus. Les allées des centres de données photographiées par Farley sont souvent complètement remplies, ce qui rend difficile la tâche de démêler les divers câbles autant que cela rend aisée la sensation d'être écrasé par leur nombre. C'est presque comme si l'offrait le système de codage chromatique d'un artiste, tout en mettant en relief, bien sûr, l'ordre sous-jacent de son point de vue épistémologique personnel sur la télématique contemporaine.

En la présence physique de ces œuvres, une portée et un effet indéniablement somatiques se font sentir. Elles attirent notre image corporelle comme un *Autre* qui nous dévisagerait dans un espace réel. Mais elles sont aussi, et peut-être surtout, des aimants palpables pour la vision

et démontrent, lorsque vues en tandem, l'interconnexion phénoménale qui est au cœur de ce travail.

Mais ce qui est interconnecté dans un sens peut éminemment être rompu dans un autre sens. Dans sa série de diptyques antérieure intitulée *Dédoublements*, Farley fait appel à une forme de diplopie binoculaire, idéale pour répondre à ses fins créatrices; ce « dédoublement », d'où la série s'amuse à puiser son titre littéral, renvoie à la perception simultanée de deux images d'un même objet. Cela est aussi vrai du travail récent de Farley dans lequel les images, déployées latéralement ou verticalement, font du déplacement / rupture et de l'interconnexion / continuité un renversement spontané de la profondeur.

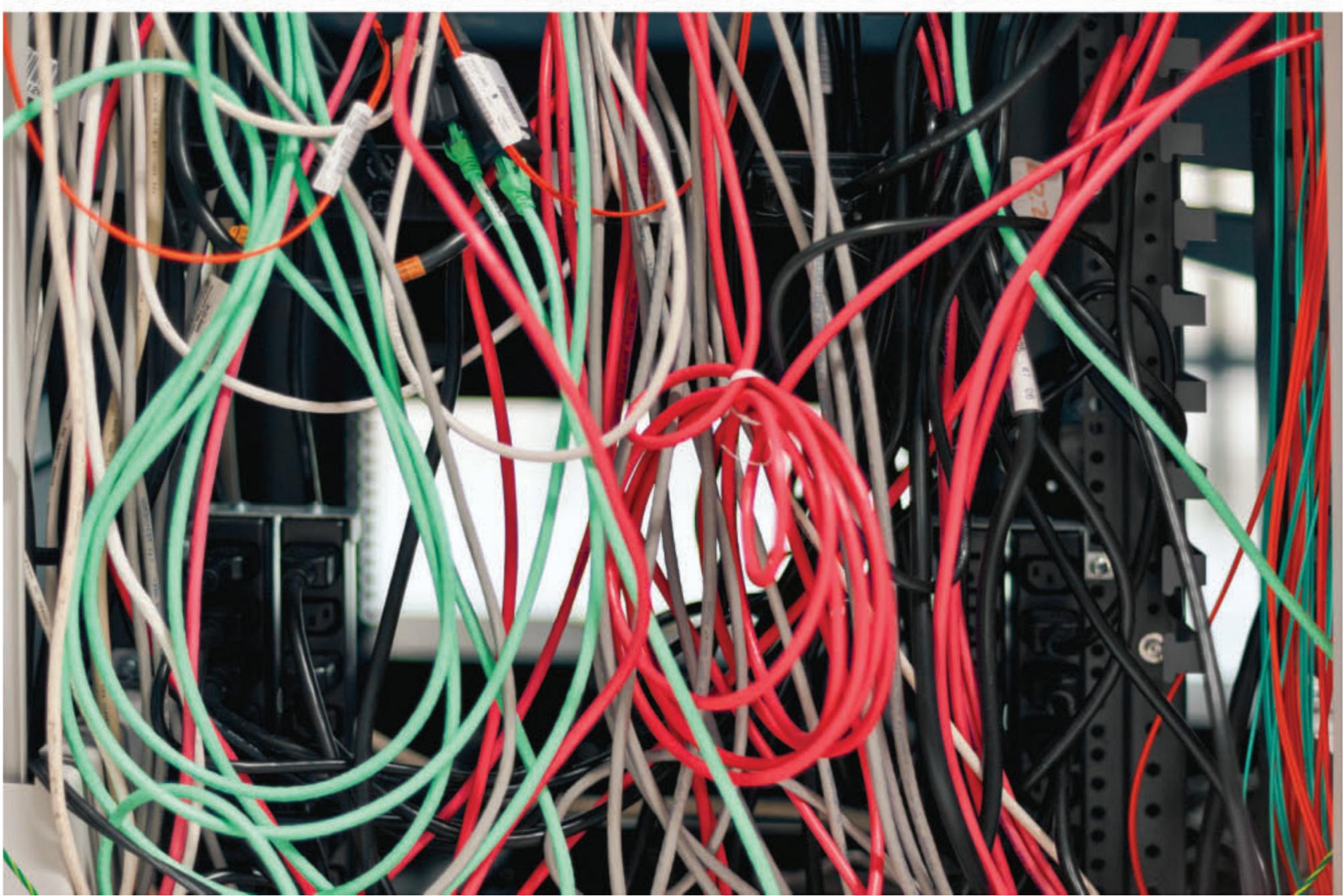
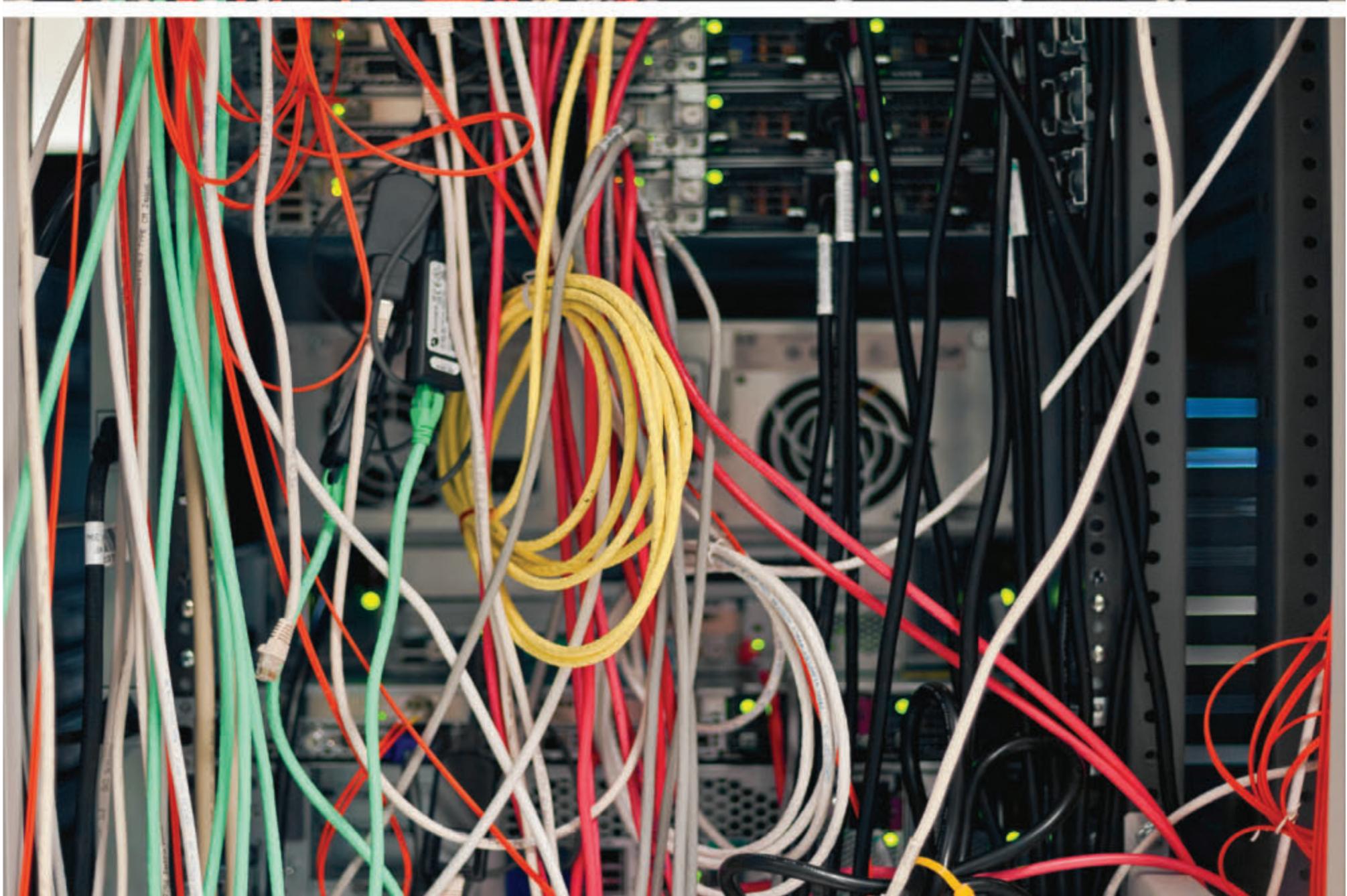
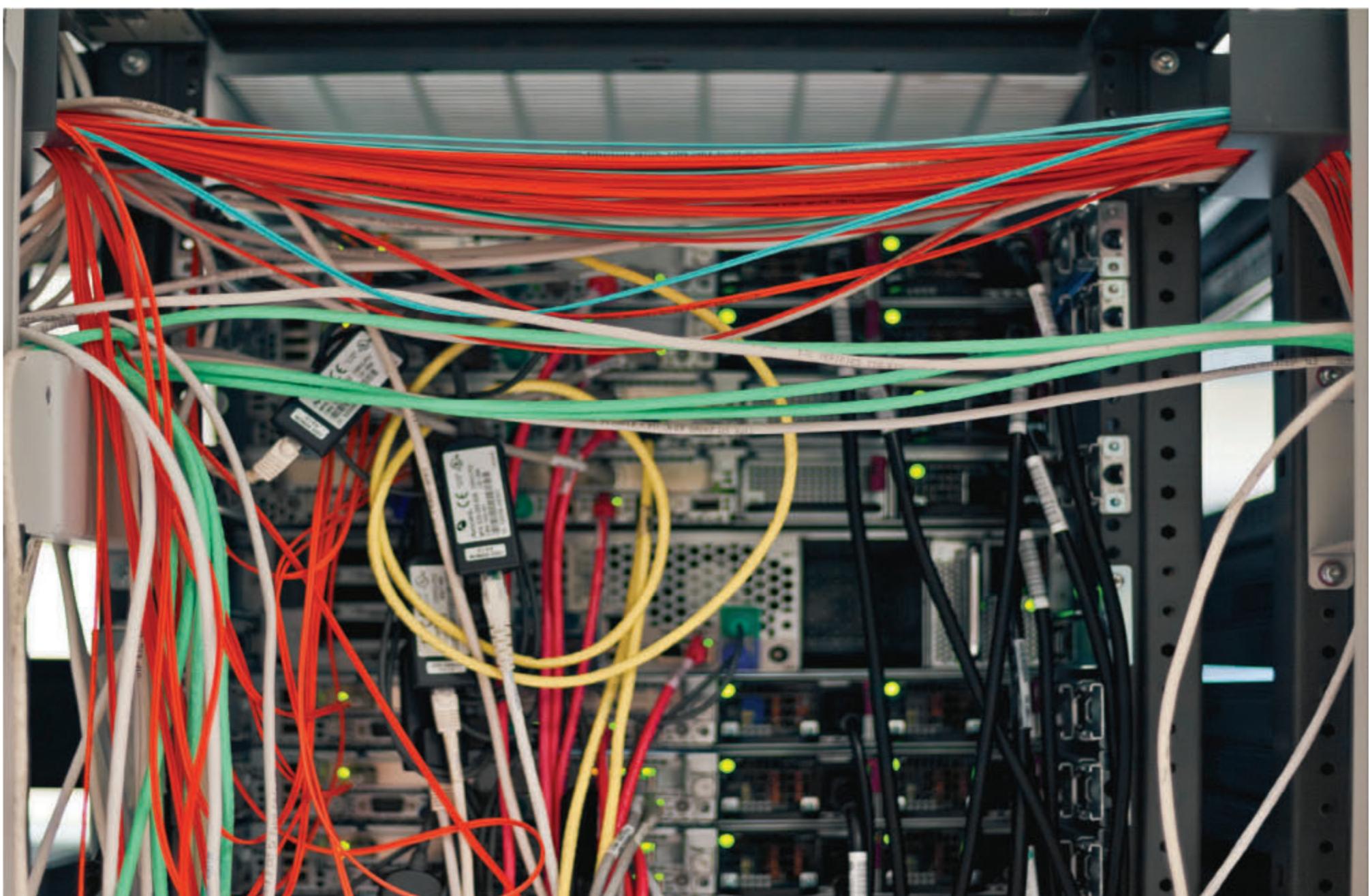
En fait, les plus récentes structures en duo ou tripartites, avec leurs innombrables câbles évoquant la circulation spatiale et temporelle de flux de données, articulent les paramètres du travail de Farley à la manière d'un code binaire. Utilisant des techniques de *rupture / évaluation* et de *déplacement / suture*, son travail suscite une estimation de notre propre statut de sujets incarnés dans un monde vécu où la vision est entièrement à l'œuvre. Il met de plus en lumière notre engagement et notre investissement à la fois psychologique et somatique dans un environnement architectural et informationnel contemporain qui, en quelque sorte, pose un défi à l'holisme et à la raison. C'est effectivement un truisme que de dire que ces lieux dominent, du moins dans la sphère ambitieuse et le déploiement apparemment « souverain » de la vision. Dans des œuvres antérieures, Farley avait capté des sites urbains stratégiques dont il s'était affairé à rendre les images conséquentes en les fusionnant au moyen de déplacements structuraux souvent minuscules et d'une asymétrie minimale. Aujourd'hui, il se tourne du côté des sources de données et des réseaux d'information. Dans sa série des *Networks*, il continue à produire de l'incertitude spatiale et une certaine éthique étrange et dominante qui émane du contenu extravagant de ce qui est vu – et de ce qui, dessous, demeure non vu. Sous le couvert de l'intériorité processuelle du « voir » comme tel, il existe

un réseau neural qui est là pour comprendre les choses vues et pour entretenir des hypothèses sur ce qui ne l'a pas encore été – une sorte de spectacle fantôme du côté sombre et convexe de notre expérience perceptuelle du monde bâti, spectacle semblable à nos propres silhouettes qui s'étirent au soleil du midi. Plus on fréquente ce travail, plus son emprise augmente et plus nombreux sont ses paradoxes.

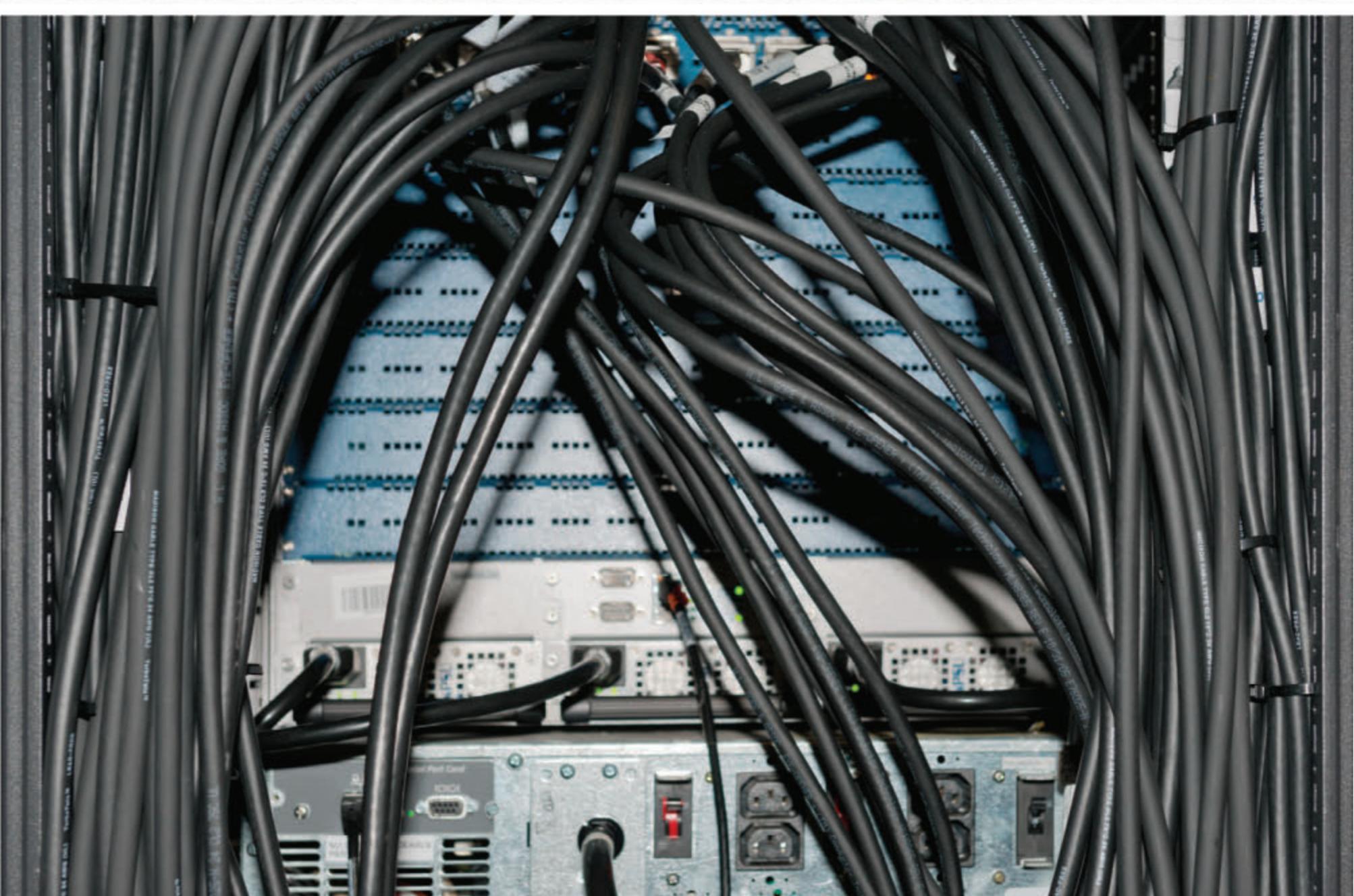
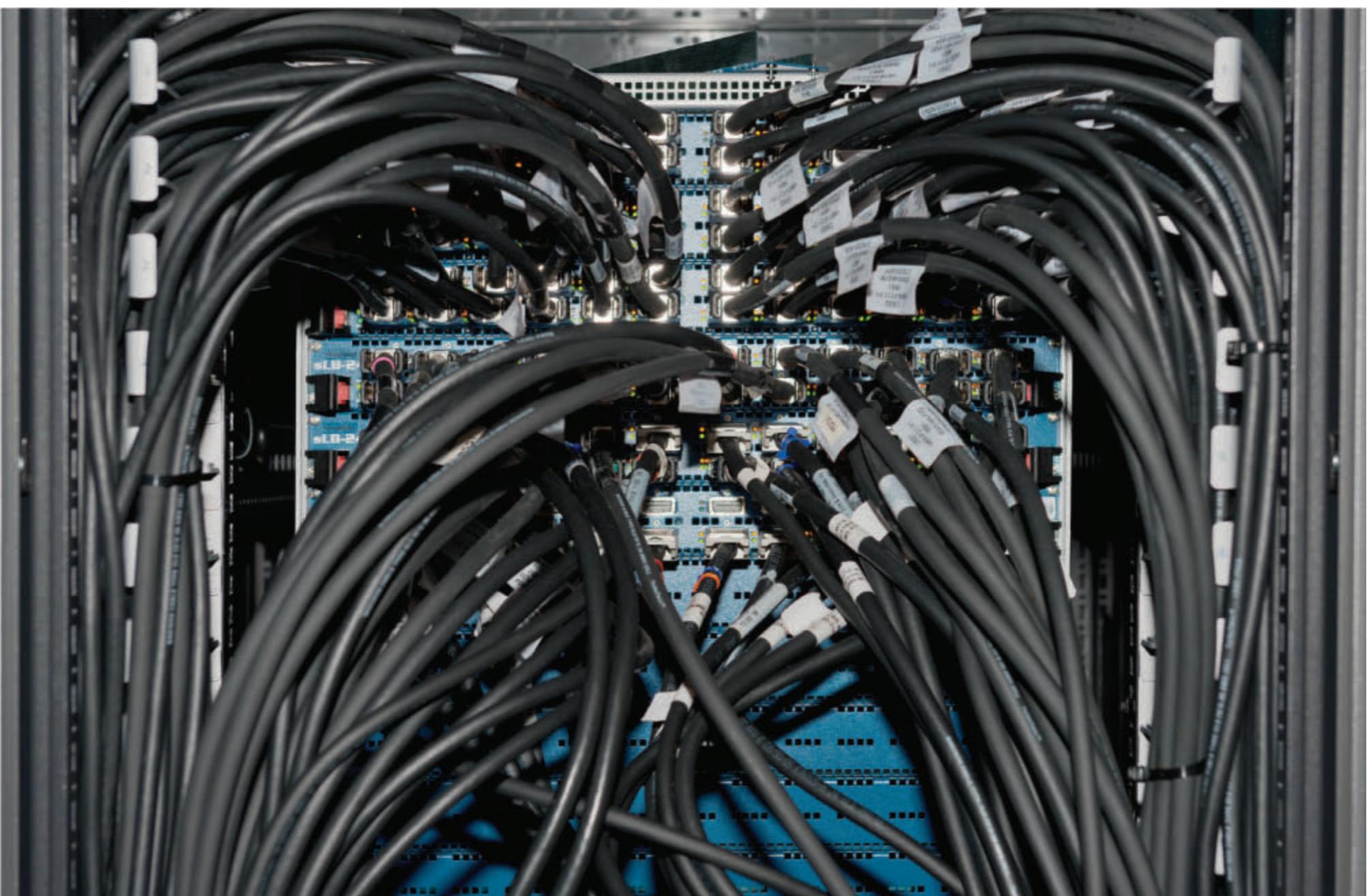
Employant manifestement des techniques directes de juxtaposition et d'imagerie recombinée, Farley nous encourage à réévaluer nos propres références socioculturelles, psychologiques et émotionnelles, et à expérimenter en même temps son travail et à en sonder la signification.

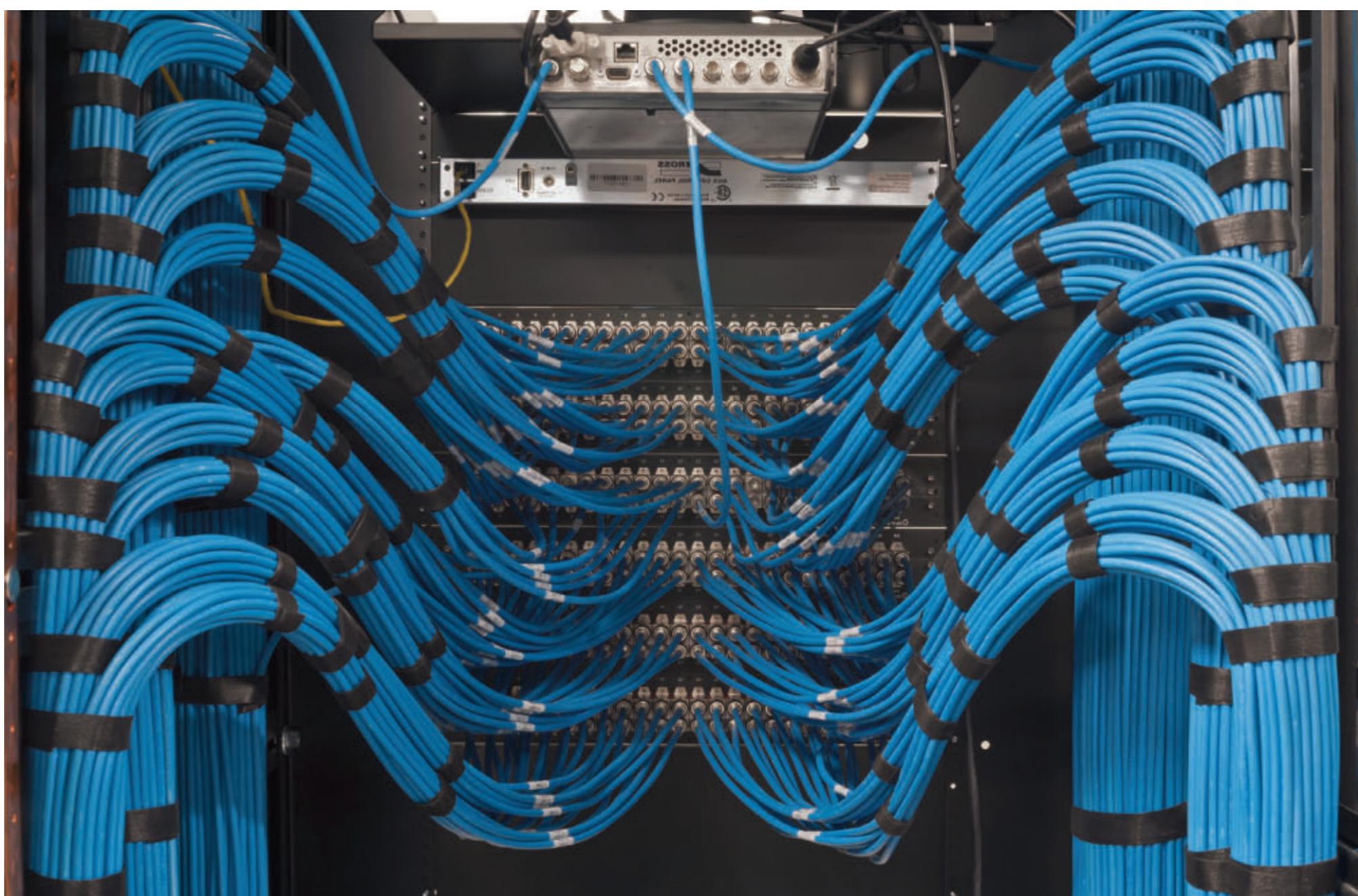
La prolifération de câbles en soi fait écho aux qualités réflexives de l'eau et des panneaux de verre des travaux précédents, et elle sert de déclencheur visuel puissant pour le passage d'un état physique à un état mental. La quasi-symétrie des structures illustrées, les diagrammes de postures ou d'images corporelles et la réelle possibilité d'une lassitude optique sont étroitement, voire impeccabillement, alignés dans un numéro de haute voltige de la part du photographe. Cela est également vrai de sa série des *Nuages*, amorcée antérieurement mais toujours en cours, qui se veut une exploration métaphorique de la représentation des nuages dans le contexte des réseaux sans fil. L'espace qui nous entoure est rempli de données en transit qui ne sont pas physiquement apparentes. L'infonuagique est de l'informatique à la demande ou à la grille, et le principe dominant en est très simple : déplacer la capacité de traitement et les données de l'ordinateur du poste de travail (fixe ou mobile) à des centres de données dont l'échelle se situera bientôt au-delà de la compréhension humaine.

L'interaction entre les représentations de nuages et les photomontages de centres de données est étonnamment concordante. Dans l'élaboration de cette série, Farley renvoie à l'invasion graduelle et toujours grandissante de













Greenhouse No. 1, 2007