

CV98

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Ces œuvres abstraites, aux formes épurées, convoquent les modalités de la photographie analogique pour mettre en question le degré de véracité de l'image. Empreinte, inversion, moulage sont quelques-uns des procédés transposés dans d'autres moyens d'expression artistique afin de réévaluer notre capacité à appréhender le réel.

These abstract works involving simple forms evoke methods of analogue photography to challenge the degree of veracity of the image. Imprint, inversion, and casting are some of the components transposed into other artistic media to re-evaluate our capacity to apprehend the real.

ABSTRACTION

Thomas Ruff

**Lorna Bauer | Jon Knowles
Jacinthe Lessard-L.**

Henri Venne

—
Serge Clément
Livres photo / Photobooks
Stan Douglas
Of Walking
—

ENTREVUE / INTERVIEW
MaryAnn Camilleri
—



Automne / Fall 2014
En kiosque jusqu'au 16 janvier 2015
On newstands until January 16, 2015
Canada 12.50 \$
USA \$ 12.50
Europe 12.50 €



CIEL VARIABLE

N°98

L'analogique et l'abstrait

Chacune à leur façon, les œuvres de ce dossier parlent de photographie et d'images analogiques en les transposant dans d'autres moyens d'expression artistique (simulation numérique, film, vidéo, sculpture, peinture). L'empreinte de la lumière se retrouve ainsi matérialisée dans des formes abstraites et épurées qui multiplient les registres de référentialité des images tout en relativisant le lien privilégié de la photographie au réel. De fait, c'est la notion même de réalité qui se voit ainsi complexifiée par la prise en compte de la matérialité de ses représentations.

Les grandes images de Thomas Ruff, réalisées avec des logiciels d'imagerie numérique en 3D, se présentent comme une réactualisation des photogrammes abstraits développés par les avant-gardes des années 1920. Objets, lumière, émulsions sont traduits en données binaires permettant la production de nouvelles images, abstraites, colorées et de très grand format, qui repoussent les limites du genre, tout en abolissant radicalement ses présupposés. Ces abstractions ne relèvent plus du décalque d'un objet sur une surface sensible exposée à la lumière, mais renvoient à un type d'image qui fait partie de notre histoire culturelle.

Les œuvres de la double exposition estivale de Dazibao rivalisent d'ambiguïté perceptuelle : on ne sait plus très bien ce que l'on regarde, ni ce qu'il faut voir, si ce n'est l'image en train de se faire... Les images animées de Lorna Bauer et Jon Knowles mettent ainsi en relief les conditions minimales de perception de l'objet et d'apparition de la forme à partir de l'obscurité et de la matière. De son côté, Jacinthe Lessard-L. présente, sous la forme d'une installation vidéo et de sculptures, des images et des formes énigmatiques, difficilement déchiffrables, qui placent la boîte noire de l'appareil photographique au cœur de l'image. Ce qui est ici représenté, ce sont les processus mêmes de la perception et de la représentation.

Les photographies d'Henri Venne prennent pour objet la peinture : une peinture abstraite dont les surfaces glacées sont comme des plaques sensibles qui captent les reflets d'un paysage approximatif que la photographie vient ensuite fixer. Ses images montrent la matérialité de la peinture et en magnifient les effets, en se substituant littéralement à elle. La peinture abstraite, qui se voulait fondée sur une mise à distance radicale du réel, une non-représentation, se voit maintenant reconvoquée comme objet de la représentation, inscrit dans les multiples strates d'images qui composent une réalité devenue aussi prégnante que celle de notre environnement naturel.

* * *

Sur une autre note, nous sommes heureux d'annoncer qu'Alexis Desgagnés s'est joint à l'équipe de la revue à titre de rédacteur adjoint. Jusqu'à tout récemment directeur artistique du centre VU à Québec, Alexis Desgagnés est un historien de l'art, spécialisé en photographie et titulaire d'un doctorat, ainsi qu'un artiste. Il collabore régulièrement à la revue depuis plusieurs années.

JACQUES DOYON

The Analogue and the Abstract

Each in its way, the works in this issue's portfolio speak of photography and analogue images by inscribing them in other artistic media (digital simulation, film, video, sculpture, painting). The imprint of light is thus materialized in abstract, simplified forms that multiply the images' referential registers while relativizing the privileged link between photography and the real. In fact, the notion of reality itself is complexified when we take into consideration the materiality of its representations.

Thomas Ruff's images, made with digital 3D imaging software, are presented as an updating of the abstract photograms developed by members of the 1920s avant-gardes. By translating objects, light, and emulsion into binary data, Ruff produces new, abstract, colourful very-large-format images that stretch the limits of the genre and radically abolish its presumptions. The abstraction of these works is no longer related to the tracing of an object on an exposed light-sensitive surface but refers to a type of image that is part of our cultural history.

The works in Dazibao's double exhibition this past summer present competing perceptual ambiguities: we are no longer able to figure out exactly what we are looking at, or what we should see, unless it is an image in the process of being made. Lorna Bauer and Jon Knowles's animated images highlight the minimal conditions for perception of the object and the appearance of form starting from darkness and matter. On the other hand, in her video installation and sculptures Jacinthe Lessard-L. presents enigmatic images and shapes that are difficult to decipher, placing the camera's dark chamber at the core of the image. Represented here are the very processes of perception and representation.

Henri Venne's photographs take painting as their subject: abstract paintings whose glazed surfaces are like light-sensitive plates that capture the reflections of an approximate landscape, which are then fixed in photographs. His images show the materiality of the paint and magnify its effects, by literally substituting photograph for painting. Abstract painting, which was founded on the idea of a radical distancing from the real, a non-representation, is now re-invoked as an object of representation, inscribed in the multiple strata of images to form a reality that becomes as redolent with significance as that of our natural environment.

* * *

On another note, we are pleased to announce that Alexis Desgagnés has joined the magazine's team as associate editor. Until recently artistic director of centre VU in Quebec City, Alexis is an art historian specializing in photography and has a doctoral degree – and is also an artist – who has been contributing to *Ciel Variable* regularly for a number of years. *Translated by Kâthe Roth*



ABSTRACTION

Ciel variable n°98, septembre 2014 – janvier 2015 / September 2014 – January 2015

ÉDITORIAL

- 03 L'analogique et l'abstrait**
The Analogue and the Abstract
Jacques Doyon

PORTFOLIOS

- 12 Thomas Ruff**
Photograms
D'une réalité graduée
Gradations of Reality
Jacinto Lageira
- 22 Lorna Bauer | Jon Knowles**
Film/Unfilm, Rotations
Jacinthe Lessard-L.
La chambre inversée, Les chambres étalées
Des images au néant (et vice versa)
Images in the Void (and Vice Versa)
Charles Guilbert
- 32 Henri Venne**
Somewhere in Between
La peinture grâce à la photographie
Painting Indebted to Photography
Sylvain Campeau

FOCUS

- 46 Unpacking Serge Clément's Library**
Déballer la bibliothèque de Serge Clément
Zoë Tousignant
- 54 Revisiter l'histoire par fragments :**
trois projets récents de Stan Douglas
Revisiting History in Fragments:
Three Recent Projects by Stan Douglas
Ariane Noël de Tilly
- 64 Of Walking**
A Photography and Thirdspace Paradigm
Un paradigme de la photographie et du tiers espace
Philippe Guillaume

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 CounterIntelligence**
Jill Glessing
- 85 Manif d'art 7**
Véronique Leblanc
- 86 Home Sweet Home**
Sonia Pelletier
- 87 La photographie de la ville arabe**
au XIX^e siècle
Mirna Boyadjian
- 89 Louis Couturier**
et Jacky Georges Lafargue
Line Dezainde
- 90 Bettina Hoffmann**
Sylvain Campeau
- 91 Caroline Hayeur**
Nicolas Mavrikakis

LECTURES / READINGS

- 98 Vera Frenkel**
Cheryl Simon
- 99 Aïm Deüelle Lüschi**
and Horizontal Photography
Érika Wicky
- 100 The Contemporary, the Common:**
Art in a Globalizing World
Michael Frederick Rattray
- 102 Ouvrages à souligner /**
New and Worthy
Sonia Pelletier

PAROLES / VOICES

- 106 MaryAnn Camilleri**
The Magenta Foundation
La fondation Magenta
Jill Glessing

DUANE MICHALS

An Exhibition

September 20 – October 18, 2014

LARRY TOWELL

Afghanistan

October 25 – November 22, 2014

GÁBOR KEREKES

Star & Science

November 29, 2014 – January 17, 2015

STEPHEN
BULGER
GALLERY

1026 Queen Street West Toronto Canada
416.504.0575 bulgergallery.com
Tuesday to Saturday 11am-6pm



Kabul, Afghanistan, 2010 © Larry Towell / Magnum Photos

CHIH-CHIEN WANG 25 septembre - 1 novembre



KENT MONKMAN 13 novembre - 20 décembre



PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

MONTREAL
372 Ste-Catherine Ouest #216

www.pfoac.com

TORONTO
Centre Space 65 George Street

L'École des arts visuels
et médiatiques de l'UQAM
est à la recherche d'un(e)
professeur(e) permanent(e)

**Pratique artistique :
approche interdisciplinaire
du photographique**

Date d'entrée en fonction : 1er juin 2015

Date butoir pour la réception des candidatures :

11 février 2015 à 17h00

www.eavm.uqam.ca



Photographie: Caroline Mauxion, maîtrise en arts visuels et médiatiques

vidéographe

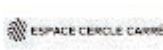
centre de création,
de diffusion et de distribution

Lydie Jean-Dit-Pannel, 10 ans dans le bruissement du monarque

Rétrospective multisite à Montréal
du 13 novembre 2014 au 11 janvier 2015

Expositions, performance, projections, rencontres,
installations vidéo, classe de maître

Vernissage, jeudi 13 novembre
18h à ESPACE CERCLE CARRÉ



VIDÉOGRAPHE - 4550, rue Garnier, Montréal, QC, H2J 3S7 - 514.521.2116 - www.videographe.qc.ca - info@videographe.qc.ca

EXPOSITIONS

Oraison (tentative) Nadia Myre

du 8 novembre au 13 décembre 2014
vernissage le 8 novembre à 17 h

Commande d'œuvre soutenue par le



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



OBORO

4001, rue Berri, # 301, Montréal (Qc) H2L 4H2 | 514 844-3250 | oboro@oboro.net | www.oboro.net



Venez voir comment l'architecture transforme notre monde.

CCA

Centre Canadien d'Architecture | Canadian Centre for Architecture
1920, rue Baile, Montréal 514 939 7026 cca.qc.ca

Le CCA tient à remercier de leur appui généreux le ministère de la Culture et des Communications, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal. Image de Muar Baru, Jakarta, Indonésie, avec l'aimable autorisation d'Etienne Turpin. © Architecture + Adaptation, 2013



ABSTRACTION

Ces œuvres abstraites, aux formes épurées, convoquent les modalités de la photographie analogique pour mettre en question le degré de véracité de l'image. Empreinte, inversion, moulage sont quelques-uns des procédés transposés dans d'autres moyens d'expression artistique afin de réévaluer notre capacité à appréhender le réel.

/

These abstract works involving simple forms evoke methods of analogue photography to challenge the degree of veracity of the image. Imprint, inversion, and casting are some of the components transposed into other artistic media to re-evaluate our capacity to apprehend the real.

Thomas Ruff Photograms

Les grandes images de Thomas Ruff, réalisées avec des logiciels d'imagerie numérique en 3D, se présentent comme une réactualisation du photogramme développé par les avant-gardes des années 1920. Objets, lumière, émulsions se voient traduits en données binaires permettant la production de nouvelles images – abstraites, colorées et de très grand format – qui repoussent les limites du genre, tout en abolissant radicalement ses présupposés.

/

Thomas Ruff's images, made with 3D digital imaging software, are presented as an updating of the photogram developed by 1920s avant-gardes. Objects, light, and emulsion are translated into binary data used to produce new images – abstract, colourful, and very large format – that stretch the limits of the genre and radically abolish its presumptions.

avec un essai de / with an essay by Jacinto Lageira

Lorna Bauer | Jon Knowles Film/Unfilm, Rotations

Jacinthe Lessard-L. La chambre inversée, Les chambres étalées

Les images animées de Bauer et Knowles mettent en relief les conditions minimales de perception de l'objet et d'apparition de la forme à partir de l'obscurité et de la matière. Lessard-L. nous propose, de son côté, une exploration perceptuelle fondée sur la matérialisation de la boîte noire de l'appareil photographique sous la forme d'une installation vidéo et de sculptures. Ces œuvres rivalisent d'ambiguïté : on ne sait plus très bien ce qu'il faut voir, si ce n'est l'image en train de se faire...

/

Bauer and Knowles's animated images highlight the minimal conditions for perception of objects and apparition of form from obscurity and matter. Lessard-L. offers a perceptual exploration based on materialization of the camera's dark chamber in the form of a video installation and sculptures. These works compete for ambiguity: we no longer know exactly what we should be seeing, unless it is the image in the process of becoming.

avec un essai de / with an essay by Charles Guilbert

Henri Venne Somewhere in Between

Les peintures d'Henri Venne sont comme des plaques sensibles : leurs surfaces monochromes et glacées captent les reflets d'un paysage approximatif que la photographie vient fixer. Sa peinture ne se montre en fait qu'en tant que photographie, comme image d'un certain type de représentation, comme image d'une abstraction travaillée par la virtualité de la représentation...

/

Henri Venne's paintings are like light-sensitive plates: their monochrome glazed surfaces capture the reflections of an approximate landscape, fixed in photographs. In fact, his paintings are shown only as photographs, like images of a certain type of representation, like images of an abstraction worked through the virtualness of representation.

avec un essai de / with an essay by Sylvain Campeau

Thomas Ruff Photograms

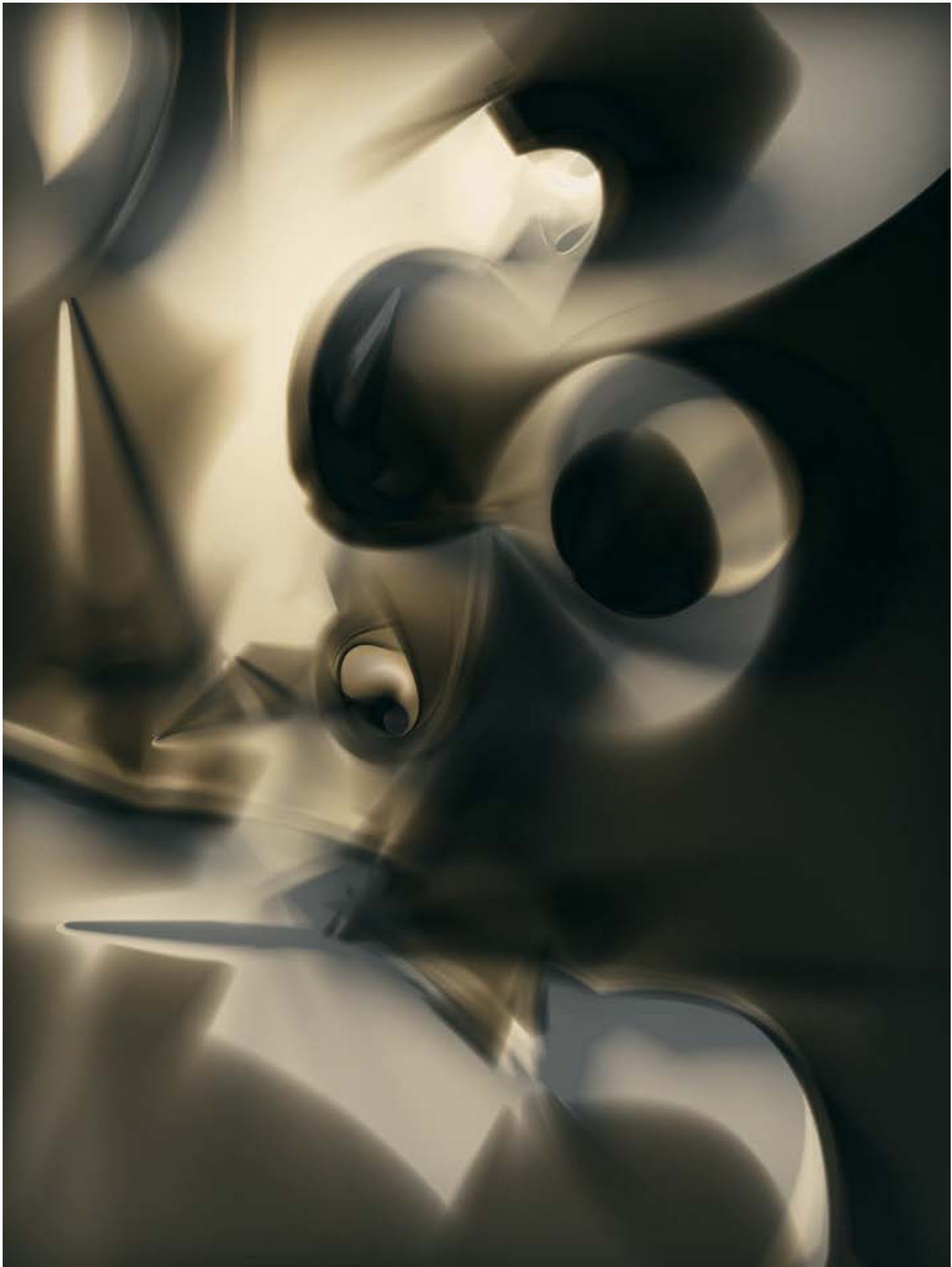


phg.s.04, 2013

De la série *Photograms*, épreuves
chromogéniques / c-prints, approx.
250 x 185 cm, permission de / courtesy
of David Swirner Gallery, New York



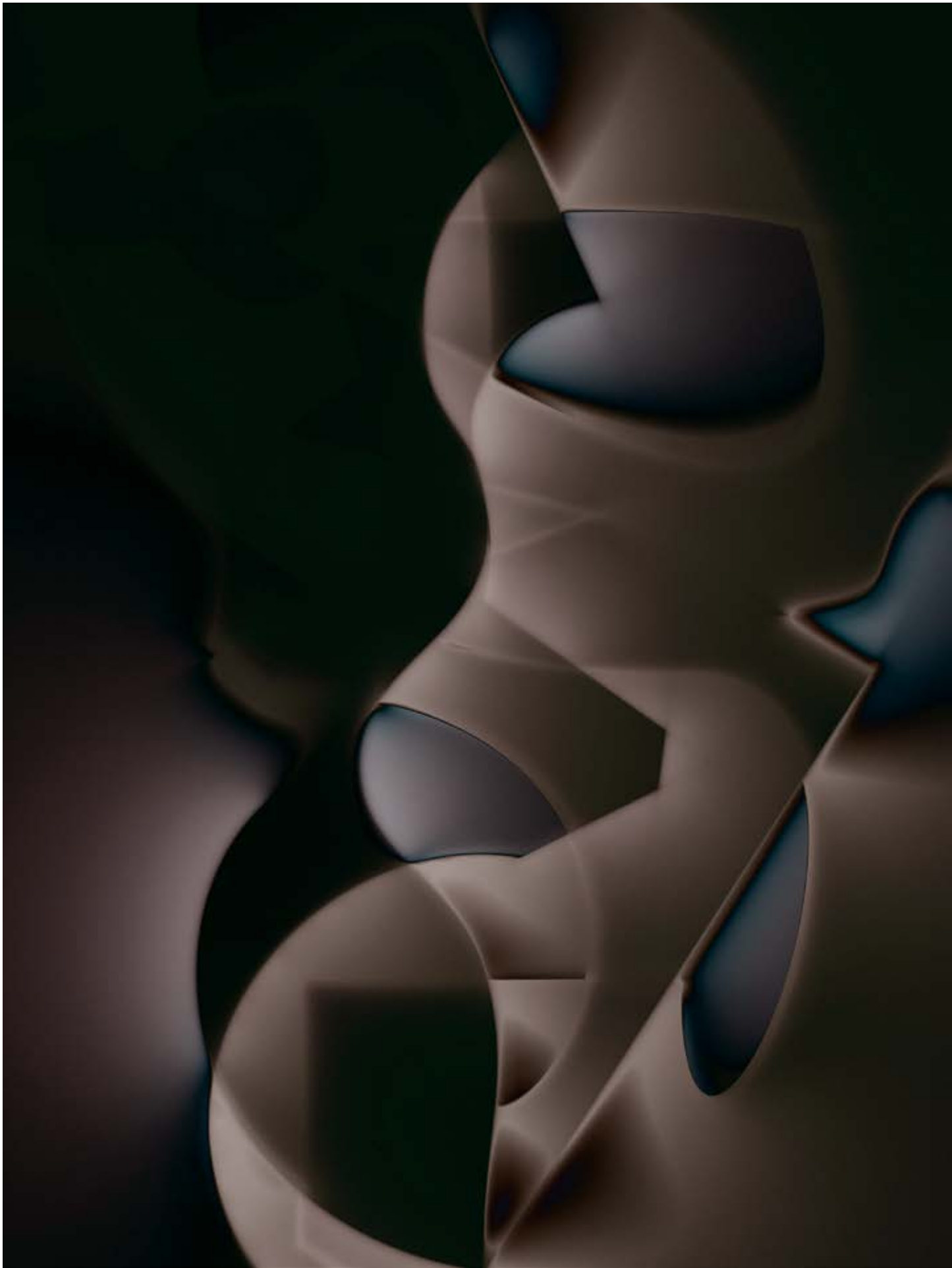
phg.11, 2013



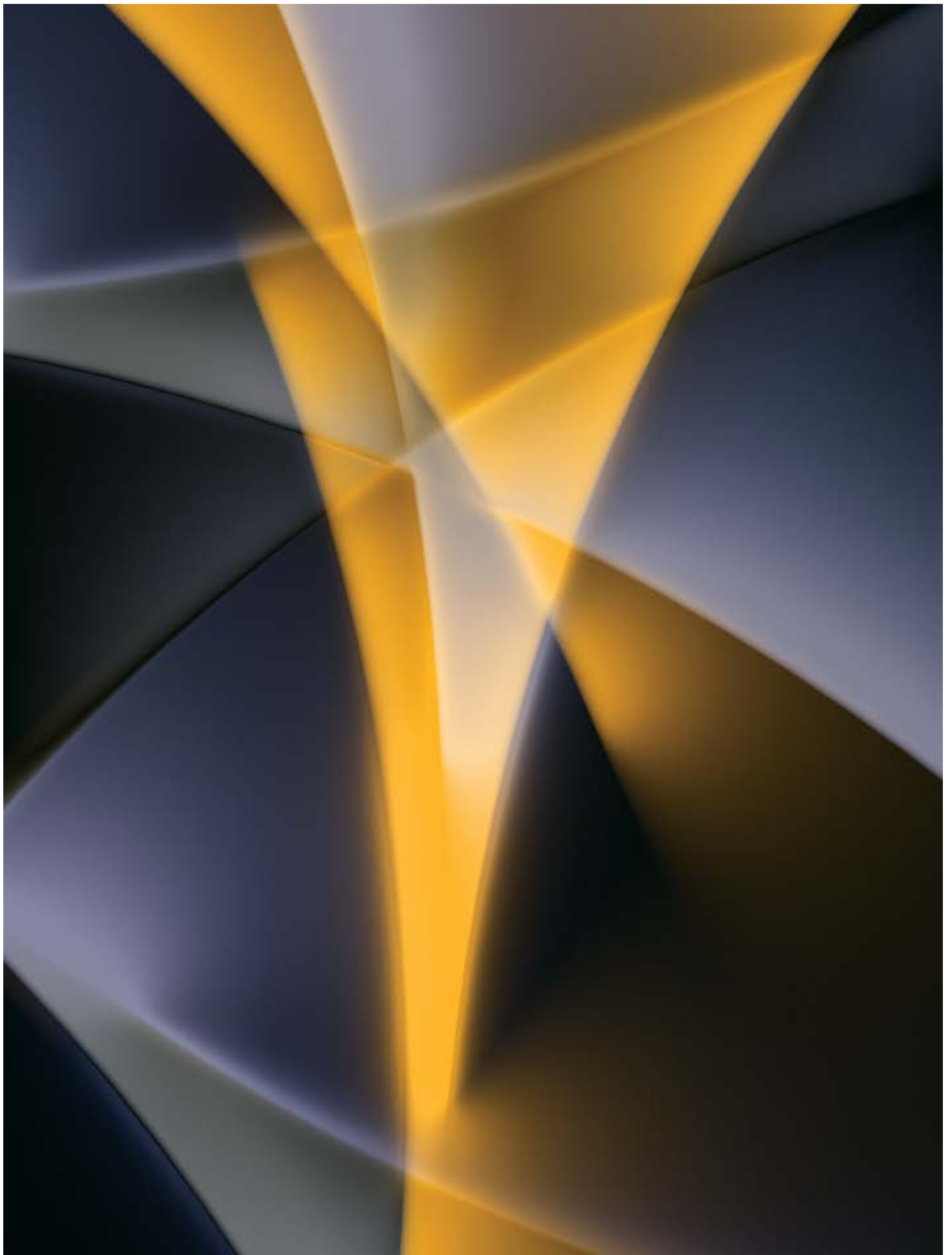
phg.01, 2012



r.phg.10, 2014



ch.phg.02, 2013



em.phg.01, 2013

D'une réalité graduée / Gradations of Reality

JACINTO LAGEIRA

Une fois soulignée l'impossibilité des « photogrammes » réalisés à l'aide d'outils informatiques dans la série récente de Thomas Ruff, faisant ainsi le lien avec la formule de Moholy-Nagy expliquant que l'on pouvait faire des photographies sans appareil photographique (ses propres photogrammes), nous sommes immédiatement confrontés soit à l'élargissement de la notion de photographie, soit à sa disparition pure et simple au bénéfice d'un tout autre médium plastique. Que Ruff ait donné le nom et l'apparence de photogrammes à ses étranges images, puisqu'elles rappellent certains rendus et éléments obtenus de manière traditionnelle sur du papier photosensible, n'est pas un simple jeu paradoxal. Ce sont bien les notions de médium, de matériau, d'image, de représentation qui sont mises en question. Mais est-ce là un projet si radical dans le

... dès le moment où l'on se prend au jeu des imitations et des rapprochements, il apparaît assez vite que ces images sont tout le contraire du procédé du photogramme, puisqu'elles sont réalisées par ordinateur.

monde de l'art contemporain, où l'on ne compte plus les innovations technologiques et la très grande diversité des médiums ? Ce n'est assurément pas la performance technique qui étonne par elle-même, bien que l'on puisse admirer les formes, les couleurs et les formats, admirables précisément en raison de quelque ressemblance avec les photogrammes réalisés notamment durant les années 1920-1930. Car dès le moment où l'on se prend au jeu des imitations et des rapprochements, il apparaît assez vite que ces images sont tout le contraire du procédé du photogramme, puisqu'elles sont réalisées par ordinateur. Mais si Thomas Ruff a pris la peine de les dénommer ainsi, peut-être faut-il y prêter plus d'attention qu'à une simple curiosité ou à une amusante expérimentation.

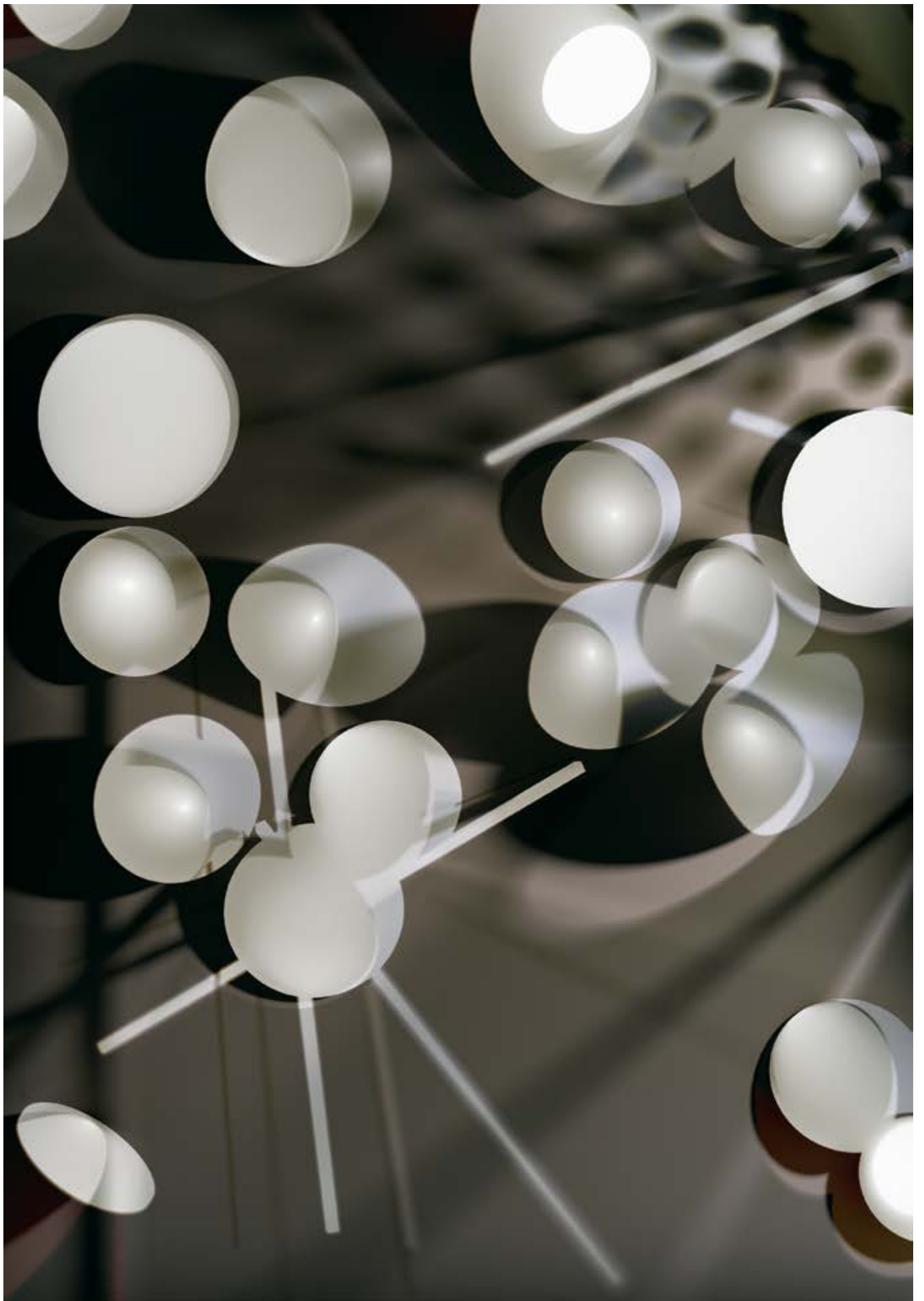
Rappelons avant tout cette apparente banalité, laquelle continue d'être omise ou minimisée, qui est que la photographie traditionnelle (argentique et numérique) se trouve, du point de vue physico-mécanique, dans une relation assurément plus proche de son modèle – de l'objet, de la chose ou de l'être photographiés – mais n'a aucunement un accès privilégié à la réalité de ce modèle. Toujours selon le strict point de vue pragmatique, la réalité du représenté est certes plus aisément transférée dans sa représentation (la photographie finale), mais cette représentation demeure par nature et par définition une image du représenté, et non le représenté immanent, présent, accessible et connaissable comme tel. Le statut ontologique de la représentation est à la fois mis en question par son médium et en ce qu'il renvoie à une réalité qui n'est appréhensible qu'à travers différents systèmes de représentations, qu'ils soient perceptuels, langagiers, physiques ou biologiques. Pour que l'on puisse affirmer de manière définitive qu'une photographie

Given the impossible computer-made "photograms" in Thomas Ruff's recent series – thus in line with Moholy-Nagy's idea that one can make photographs without a camera (he made his own photograms) – we must immediately consider either a broadening of the notion of photography or its being subsumed, pure and simple, in another visual medium. That Ruff called these strange images photograms, and that they resemble renderings and elements obtained in a traditional manner on photosensitive paper, is not just a play on paradox; these images are actually challenging ideas about medium, material, image, and representation. But is this project so radical in the contemporary art world, which now encompasses countless technological innovations and enormously diverse media? It is certainly not the technical achievement on its own that is impressive, even though we might admire the forms, colours, and formats – which are admirable precisely because they look somewhat like photograms made during the 1920s and 1930s. In fact, the instant that we are drawn to the plays on imitation and resemblance, we realize that these images are actually diametrically opposed to the photogram process, as they were made on a computer. But if Ruff has taken the care to give them this label, perhaps we should take a look that goes beyond just curiosity or regarding them as an amusing experiment.

First, we should remember the apparent truism, which is often ignored or minimized, that traditional photography (both silver and digital) is certainly, from the physical and mechanical point of view, closely related to its model – the object, person, or subject photographed – but has no privileged access to this model. From a strictly pragmatic point of view, the reality of the thing represented is certainly more easily transferred into its representation (the final photograph), but this representation remains, by nature and by definition, an image of the thing represented, and is not that thing immanent, present, accessible, and knowable as such. The ontological status of the representation is questioned both by way of its medium and inasmuch as it refers to a reality that is understandable only through different systems of representation – perceptual, language-based, physical, or biological. In order to state definitively that a photograph is an image of reality, we must know, independent of the medium in question, what this reality consists of, and this is far from taken for granted.

Because a photogram is, by definition, a shape-image obtained by direct contact between an object and photosensitive paper and direct contact with or absence of light flows, Ruff's "photograms" cannot be photograms in the strict sense. His images are computer generated, and the final referent is thus the software that calculated them. Of course, a traditional photographic image is physically and mechanically closer to the model, which is exterior to it and exists in the world. It must be recognized, however, that the true truth or the real reality that is attached to such an image is also a construction dependent on sociocultural contexts, codes, and semiotic modalities. Although we cannot deny that Ruff's "photograms" are utterly invented in

Thomas Ruff est né en 1958 à Zell, en Allemagne. Au début des années 1980, il décide de se consacrer à la photo et devient l'élève de Bernd Becher à la Kunstakademie Düsseldorf. Sa première exposition personnelle a lieu en 1981. Il vit et travaille à Düsseldorf. Il est représenté par la Gagosian Gallery et la David Zwirner Gallery.



phg.06, 2012

est l'image de la réalité, encore faudrait-il savoir, indépendamment du médium en question, en quoi consiste cette réalité, ce qui est loin d'être acquis. Le photogramme étant une forme-image obtenue par le contact direct avec un objet placé sur le papier photosensible et par le contact direct de flux de lumière ou par leur absence, les « photogrammes » de Ruff ne peuvent donc avoir ce statut *stricto sensu*. Les images sont générées par ordinateur, et le référent final serait donc le logiciel qui les a calculées. Assurément, l'image photographique traditionnelle est plus proche, d'un point de vue physico-mécanique, du modèle qui lui est extérieur et existe dans le monde. Il faut cependant reconnaître que la vérité vraie ou la réalité réelle qui lui est attachée est aussi une construction dépendante de contextes socioculturels, de codes et de modalités sémiotiques. Si l'on ne peut contester que les « photogrammes » de Ruff sont une parfaite invention comparativement à l'image photographique traditionnelle, réalisée tout de même d'après ce qui lui est antérieur, on ne peut pas non plus nier que la photographie traditionnelle n'est pas toute la réalité en soi et par soi. Il y a donc une graduation dans la restitution de la réalité selon les médiums, qui va de l'image ou de la sculpture par contact et empreinte à la représentation par procédés informatiques.

Thomas Ruff a d'ailleurs exploré ces diverses graduations. De ses premiers portraits, qui furent pendant longtemps la marque de fabrique d'une certaine école allemande, à nos jours, nous pouvons constater qu'il a progressivement délaissé le modèle direct au profit d'images remontées, trouvées, floues, quasi méconnaissables, refaites, manipulées, de sorte que les images de la série récente des photogrammes ne doivent plus rien à quelque modèle préalable que l'on trouverait dans le monde environnant. Lorsque certaines séries photographiques nous montraient des visages humains composés de différentes parties d'autres visage étrangers et, qui plus est, assemblées de manière non linéaire, ou encore un troisième visage obtenu par superposition, nous avions déjà affaire à une mise en cause de ce qu'est ou peut être la réalité. Quel était finalement le visage véritable de la personne ? De banals trucages photographiques, tous vrais et authentiques d'après la conception traditionnelle, devenaient ainsi des fictions par simple manipulation et recomposition. Ce qui conduisait inéluctablement à ce constat que le médium, *en soi*, n'est pas vrai, réel ou authentique, du moins pas plus que tout autre. Ce sont bien plutôt les fonctions qu'on peut lui faire remplir qui l'instaurent ou non, plus ou moins ou non, dans un régime de réalisme ou de réalité.

L'astuce des « photogrammes » de Ruff est que l'on imite ici les photogrammes *abstraits* des avant-gardes, en ce sens qu'ils ne permettaient pas de reconnaître les éléments pourtant très concrets qui avaient été utilisées pour les réaliser. Et plus l'objet était concret, plus l'image tendait vers le non-figuratif. La chose se renverse ici, puisque l'on veut imiter des formes abstraites ou non figuratives d'autres images qui cherchaient elles-mêmes à échapper à toute mimésis. Car pour ce qui est du processus du représenté, il était inévitablement très concret et présent, le photogramme étant irréalisable en l'absence d'empreinte et de contact. Ces deux renvois à la réalité (photogrammes anciens et photogrammes de Ruff) ou à deux réalités bien différentes démontrent par là même que l'on peut très bien produire de l'imaginaire et de l'irréel avec des procédés des plus concrets et de l'imaginaire et de l'irréel avec des

comparaison to traditional photographic images, which are made according to that which came before them, nor can we deny that traditional photography is not reality in and of itself. There are thus gradations in the reconstruction of reality that depend on the medium, which ranges from the image or sculpture by contact and imprint to representation by computer processes.

Ruff has explored these various gradations. From his early portraits, which long bore the trademark of a certain German school, to today, he has gradually abandoned the live model for images that are re-edited, found, blurred, almost unrecognizable, remade, manipulated – to the point that the images in the recent series of photograms no longer owe anything to any pre-existing model that one might find in the environs. His previous photographic series, featuring human faces composed of different parts of other people's faces and assembled in a nonlinear manner, or a third face obtained through superimpositions, already posed a challenge to what is, or may be, reality. Which, in the end, was the person's true face? Ordinary photographic effects, all true and authentic in the traditional conception, thus became fictions through manipulation and recomposition – which leads ineluctably to the observation that the medium, *in itself*, is not true, real, or authentic, at least no more than any other. Rather, it is how the functions are manipulated that position the medium, or not, or to a greater or lesser degree, in a regime of realism or reality.

The trick of Ruff's "photograms" is that he is *imitating* the *abstract* photograms of the avant-gardes, in the sense that it was not possible in those photograms to recognize the elements, as concrete as those elements might have been, that were used to make them. And the more concrete the object was, the more the image tended toward the nonfigurative. Things are reversed here, as Ruff wants to imitate abstract or nonfigurative forms of other images

The trick of Ruff's "photograms" is that he is *imitating* the *abstract* photograms of the avant-gardes, in the sense that it was not possible in those photograms to recognize the elements, as concrete as those elements might have been, that were used to make them.

that were intended to evade any mimesis. For when it came to the process making an image of the thing represented, it was inevitably very concrete and present, as it would be impossible to make the photogram in the absence of contact and imprint. These two referrals to reality (old photograms or Ruff's photograms) – or to two very different realities – obviously demonstrate that one can very well produce the imaginary and the unreal both with the most concrete processes and with completely autonomous technological processes that are not based on an exterior reality. And so, it is a significant paradox that Ruff's "photograms" refer, by imitation, to the reality of the photograms of Man Ray or Moholy-Nagy, for example, and thus to the representation of reality, or of a certain reality – the reality that has long been the fundamental framework for Western aesthetic production. And although this is not an imitation of an imitation – as it is an imitation of a very material reproduction

Thomas Ruff was born in Zell, Germany, in 1958, and he lives and works in Düsseldorf. In the early 1980s, he decided to devote himself to photography and became a student of Bernd Becher's at the Kunstakademie Düsseldorf. He had his first solo exhibition in 1981. He is represented by the Gagosian Gallery and the David Zwirner Gallery.

procédés technologiques complètement autonomes qui ne se fondent pas sur une réalité extérieure. Et ce n'est pas l'un des moindres paradoxes que de reconnaître que les « photogrammes » de Ruff renvoient, par imitation, à la réalité des photogrammes de Man Ray ou de Moholy-Nagy, par exemple, donc à la représentation de la réalité ou d'une certaine réalité, ce qui est depuis bien longtemps le cadre fondamental de la production esthétique occidentale. Et bien qu'il ne s'agisse pas ici de l'imitation d'une imitation – puisqu'il s'agit de l'imitation d'une reproduction très matérielle obtenue par empreinte –, Ruff renvoie au moins à une réalité vraie et authentique qui serait le matériau même du photogramme traditionnel. Car ce matériau qu'est le papier photosensible du photogramme des avant-gardes est bel et bien des plus concrets, comparativement à d'autres objets tout aussi matériels du monde, mais n'est pourtant pas une *représentation* de la réalité, ni même sans doute une *image* de cette réalité. L'empreinte, la trace, le dépôt, le résidu, le contact sont des termes bien plus adéquats pour rendre compte du processus autant que du résultat.

Les paradigmes artistiques et esthétiques occidentaux de la mimésis nous font encore tenir pour plus réelle ou contenant plus de réalité une œuvre dont les éléments sont reconnaissables ou suffisamment reconnaissables pour qu'on puisse faire le lien avec le monde. Pour cette raison, l'art abstrait ou non figuratif a eu du mal à être reconnu comme tout aussi réel ou tout aussi capable de représenter la réalité. Pourtant, un objet fictionnel, imaginaire, complètement inventé (non repris d'après ou inspiré par quelque chose qui existe déjà) possède autant de réalité qu'un objet relevant de l'imitation. Si toute représentation n'est pas imitation, au moins toute représentation est réelle ou relève d'une réalité, même fictionnelle. C'est l'une des réussites de cette série de Ruff de nous présenter une autre approche et pratique de la réalité. Non plus une réalité manichéenne ou le faux le dispute au vrai, le fictionnel au document, le factice à l'authentique, mais une réalité faite de très fines graduations, de transformations et de mutations progressives, de modifications estompées, par degrés, ce qui est une autre manière de nous dire que le processus même de la réalité est une dialectique des plus complexes.

Jacinto Lageira est professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et critique d'art. Il a notamment publié *L'image du monde dans le corps du texte* (I, II), Bruxelles, La Lettre volée, 2003 ; *L'esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007 ; *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit*, Paris, J. Chambon, 2010 ; Jean-Marc Bustamante. *Cristallisations*, Arles, Actes Sud, 2012 ; *Regard oblique. Essais sur la perception*, Bruxelles, La Lettre volée, 2013.



phg.04, 2012, 137 x 110 cm

obtained by imprinting – Ruff refers at least to a true and authentic reality that would be the very material of the traditional photogram. For this material, the photosensitive paper of the avant-gardes' photograms, is well and truly concrete, compared to other, equally material objects in the world, but it is nevertheless not a *representation* of reality, nor even without doubt an *image* of that reality. The terms *imprint*, *trace*, *deposit*, *residue*, and *contact* are much more appropriate for describing the process than the result.

Due to Western artistic and aesthetic paradigms of mimesis, we still see as more real or containing more reality a work whose elements are recognizable – or sufficiently recognizable that we can connect them to the world. For this reason, it has been difficult to conceive of abstract or nonfigurative art being as real or capable of representing reality. Yet, a fictional, imaginary, completely invented object (not taking after or inspired by something that already exists) possesses as much reality as does an object arising from imitation. Even if not all representation is imitation, still, all representation is real or arises from a reality, even a fictional one. Ruff's series succeeds in presenting us with another way to approach and practise reality. This is not a simplistic reality in which the false does battle with the real, the fictional with the document, the fake with the authentic, but a reality made of fine gradations, gradual transformations and mutations, indistinct modifications, by degrees, which is another way of telling us that the very process of reality is a very complex dialectic. Translated by Käthe Roth

Jacinto Lageira is a professor of aesthetics and philosophy of art at Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, and an art critic. Among his published works are *L'image du monde dans le corps du texte*, 2 vols. (Brussels: La Lettre volée, 2003); *L'esthétique traversée – Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre* (Brussels: La Lettre volée, 2007); *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit* (Paris: éd. J. Chambon, 2010); Jean-Marc Bustamante: *Cristallisations* (Arles: Actes Sud, 2012); and *Regard oblique. Essais sur la perception* (Brussels: La Lettre volée, 2013).

Lorna Bauer | Jon Knowles

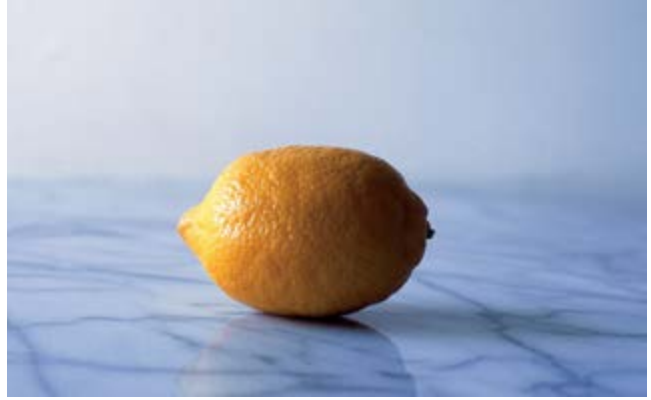
Film/Unfilm, Rotations

Vue partielle des deux expositions / partial view of the two exhibitions



Lorna Bauer et Jon Knowles, *Rotations*, 2014





Lorna Bauer et Jon Knowles, *Film/Unfilm* (détail / detail), 2014

Jacinthe Lessard-L.

La chambre inversée, Les chambres étalées



Jacinthe Lessard-L., *Les chambres étalées* (détail / detail), 2014

Lorna Bauer et Jon Knowles, *Rotations*, 2014, film noir et blanc 16 mm / black and white 16 mm film, silencieux / mute, 3 min, en boucle / loop



Lorna Bauer vit et travaille à Montréal. Plusieurs galeries ont déjà consacré des expositions individuelles à son travail, entre autres la Galerie Nicolas Robert, YZY Artists' Outlet, la galerie Les Territoires, The University of Toronto Art Centre et l'Art Gallery of Mississauga.

Lorna Bauer lives and works in Montreal. She has presented her work in solo exhibitions at Galerie Nicolas Robert; YZY Artists' Outlet; Gallery Les Territoires; the University of Toronto Art Centre; and the Art Gallery of Mississauga.

Jon Knowles vit et travaille à Montréal. Il a étudié au Nova Scotia College of Art and Design, à la Cooper Union (New York) et à l'Université Concordia. Ses dernières expositions individuelles comprennent *Works with Photography* (VOX, Centre de l'image contemporaine); *I'm only in it for the Manet* (G Gallery); *Blood Oranges* (Galerie Laroche/Joncas) et *Mixed Misuse* (Fonderie Darling).

Jon Knowles lives and works in Montreal. He studied at Nova Scotia College of Art and Design, Cooper Union (New York), and Concordia University. His recent solo exhibitions include *Works with Photography* at Vox, Centre de l'image contemporaine, *I'm only in it for the Manet* at G Gallery, *Blood Oranges* at Galerie Laroche/Joncas, and *Mixed Misuse* at the Darling Foundry.

Des images au néant (et vice versa) Images in the Void (and Vice Versa)

CHARLES GUILBERT

Il est assez peu courant que l'association de deux expositions crée un dialogue qui devient une œuvre en soi. C'est ce qu'a réussi Dazibao en réunissant les productions de Jacinthe Lessard-L. et du duo formé de Lorna Bauer et Jon Knowles¹. Leurs productions, bien que de tonalité et de facture distinctes, s'interpénètrent pour entraîner le spectateur dans une réflexion étonnante sur l'obscurité, notamment à travers l'établissement de liens entre la photographie et la sculpture. Le fait que chacune des œuvres de l'exposition creuse elle-même la question du double, de l'échange et de la réversibilité contribue sans doute à la cohérence du dialogue.

L'une des deux expositions est basée sur la rencontre de deux artistes. Lorna Bauer et Jon Knowles, qui ont chacun une production indépendante (elle en photo et en vidéo et lui en installation), signent ensemble un corpus de sept œuvres. Le partage de leurs intuitions donne naissance à un monde où sont réconciliées deux attitudes en apparence contraires : une mise à distance conceptuelle de l'image et une plongée dans le pouvoir poétique de celle-ci.

Les deux œuvres les plus fortes qu'ils présentent, *Film/Unfilm* et *Rotations*, reprennent, avec un certain décalage, des stratégies, des manières et un dispositif qui évoquent ceux des artistes conceptuels. Ils installent ainsi un arrière-fond ironique qui invite le spectateur à entrer dans un jeu sur les degrés, le regard de ce dernier oscillant entre la froideur qu'induit le commentaire distancié et la chaleur qui émane des images.

Film/Unfilm présente une double projection de diapositives couleur. À droite, on voit un citron posé sur une table en marbre ; à gauche, une image très semblable, mais en négatif (une forme bleuâtre flottant sur un fond jaune). Chacun des deux carrousels contient quatre-vingts images qu'on voit défiler en alternance. Scandé par les cliquetis des projecteurs en rotation, le dialogue entre les séries d'images impose cependant quelque chose de très feutré. La différence à peine perceptible entre les images successives et la simplicité des deux compositions incitent le spectateur à plonger dans une expérience méditative où

It is quite uncommon for the association of two exhibitions to create a dialogue that becomes an artwork in itself. Yet, this is what Dazibao did by bringing together works by Jacinthe Lessard-L. and by the duo formed of Lorna Bauer and Jon Knowles.¹ Their respective works, although different in tonality and look, intertwine to lead viewers into a surprising reflection on darkness, notably by establishing connections between photography and sculpture. The fact that each of the works exhibited explores, on its own, the issues of doubling, exchange, and reversibility no doubt contributes to the coherence of the dialogue.

One of the exhibitions is based on the encounter of two artists. Lorna Bauer and Jon Knowles, each of whom has an independent practice (hers in photography and his in installation), have created seven works together. The sharing of their intuitions gives rise to a world in which two apparently contrary attitudes are reconciled: a conceptual distancing of the image and an immersion in the poetic power of the image.

The two strongest works presented by Bauer and Knowles, *Film/Unfilm* and *Rotations*, take up – though with certain discrepancies – strategies, manners, and a mechanism that evokes those used by conceptual artists. They thus establish an ironic backdrop that invites viewers to bring degrees into play as their gaze oscillates between the cold indifference induced by the distanced commentary and the heat that emanates from the images.

To the right, we see a lemon sitting on a marble table; to the left, a very similar image, but in negative (a bluish shape floating on a yellow background). Each of the two slide carousels contains eighty images that display alternately. The dialogue between the two series of images, however, somehow muffles the clicking chant of the carousels rotating in the projector. The barely perceptible differences among the successive images and the simplicity of the two compositions encourage viewers to become immersed in a meditative experience that is tinged with the absurd. After a few minutes, the stratagem is revealed: the lemon was photographed at regular intervals as night fell until it

l'absurde joue un rôle. Après quelques minutes, le parti pris est découvert : le citron a été photographié à intervalles réguliers à la tombée du jour jusqu'à ce qu'il devienne imperceptible. Ainsi, l'image en positif s'obscurcit et celle qui est en négatif va s'illuminant.

Plutôt que de décevoir, la prévisibilité du déroulement permet au spectateur de s'abandonner à la vision. La double animation décomposée l'engage à concentrer toute son attention sur la transformation de la lumière (celle-là même qui rythme sa propre vie). Et le voilà qui s'étonne – d'un étonnement absolument mat – du passage de la lumière à l'obscurité (du côté droit) et de l'obscurité à la blancheur aveuglante (du côté gauche).

Un temps sépare l'une et l'autre des éclipses, puisque la minuterie *low-tech* des projecteurs vieillissants entraîne des bris de rythme et une désynchronisation. Sont ainsi mis en relief par le dispositif une certaine fragilité de l'image (en cours de disparition), mais aussi l'aspect cyclique de l'œuvre, auquel font écho la rondeur du panier de projection, celle du citron ainsi que celle de la table en marbre sur laquelle le citron est posé. Cette rondeur évoque bien sûr aussi la forme terrestre à l'origine même des changements de lumière.

Comme on ne peut s'empêcher d'entendre, en arrière-plan, Bauer et Knowles s'amuser de la désuétude du projecteur et rire de cet attrait qu'avaient les artistes conceptuels pour la mise en place de programmes basés sur des évidences, notre vision, au départ, se fait surtout *pensée, distance, critique*. Mais vite on se voit plongé dans un acte de vision, bien physique, qui rappelle ce que décrit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* : « L'œil accomplit ce prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas âme, le bienheureux domaine des choses, et leur dieu, le soleil². »

À travers la double éclipse de *Film/Unfilm*, je pressens ce monde dans lequel le citron et moi-même sommes immergés. La distance qui me séparait du citron peu à peu s'abolit. Ne pouvant mieux que Merleau-Ponty tenter de nommer ce « mystère de la passivité » de la vision, qui me semble être le propos même de Bauer et Knowles, je me

became invisible. Thus, the positive image becomes darker and the negative image becomes lighter.

Rather than being disappointing, the predictability of the unfolding series allows viewers to abandon themselves to viewing. The deconstructed double animation engages us in paying total attention to the transformation of light (the same light that sets the pace of our own lives). And what is surprising – an absolutely muted surprise – is the passage from light to darkness (on the right side) and from darkness to blinding white (on the left side).

There is a time lapse between one eclipse and the other, as the faltering low-tech mechanisms of the ageing projectors result in breaks in rhythm and desynchronization. Thus, the mechanism highlights a certain frailty of the image (on the path to extinction) but also the cyclical aspect of the work, reflected in the round shape of the slide tray, the lemon, and the marble table on which the lemon is placed. This roundness evokes, of course, the shape of the planet, which is source of these changes of light.

And we cannot keep ourselves from hearing, in the background, Bauer and Knowles making fun of the obsolescence of the projector and laughing at how attracted conceptual artists were to setting up programs based on evidences – our vision, at the start, becoming above all *thought, distance, critique*. But quickly we are immersed in an act of vision, very physical, that recalls the one described by Merleau-Ponty in "Eye and Mind": "The eye accomplishes the prodigious work of opening the soul to what is not soul – the joyous realm of things and their god, the sun."²

Through the double eclipse of *Film/Unfilm*, I sense this world in which the lemon and I are immersed. The distance that separated me from the lemon gradually fades away. Not being able to do better than Merleau-Ponty in trying to name this "mystery of passivity"³ of vision, which seems to me to be the very intention of Bauer and Knowles, I will quote him again, and at length: "Visible and mobile, my body is a thing among things, it is one of them. It is caught in the fabric of the world, and its cohesion is that of a thing. But because it moves itself and sees, it holds things in a

Lorna Bauer et Jon Knowles, *Film/Unfilm*, 2014, double projection de diapositives couleur / double projection of colour slides, 80 positifs / positive, 80 négatifs / negative



permets de le citer de nouveau – et longuement : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti³. »

Merleau-Ponty nomme « réversibilité » cet entrelacs étrange où s'établit le rapport entre le visible et le voyant. Par son titre même, l'œuvre de Bauer et Knowles *Film/*

... une réflexion sur l'origine des images telles
que rendues possibles par la photographie analogique.
Elle révèle notamment l'obscurité et le vide qui furent longtemps
nécessaires à l'apparition de toute image.

Unfilm nous met sur la piste d'une certaine réversibilité, avec une pointe d'humour bien sûr, puisque filmer en négatif, ce n'est pas « défilmer » (à moins que ce non-film du titre soit l'obscurité fondamentale, noire ou blanche, à laquelle aboutissent les images). Le frottement antithétique des deux séries de citrons semble viser une sorte d'annulation de l'image. Pourtant, l'addition du positif et du négatif n'y conduit pas. Elle donne plutôt naissance à une troisième image, très puissante : celle d'un englobissement.

L'installation vidéo de Jacinthe Lessard-L., intitulée *La chambre inversée*, se situe exactement dans le prolongement de ces questions. La salle obscure où elle nous fait entrer (on le découvrira), c'est la chambre noire de l'appareil photo, ce lieu qui, normalement, reçoit secrètement la lumière pour donner naissance à l'image et jamais ne se découvre. Minutieusement et lentement, l'artiste a photographié le parcours d'un rayon lumineux à l'intérieur de la chambre noire de plusieurs appareils photo. Une animation image par image de cette exploration est présentée à l'aide de trois projecteurs (mur de gauche, du centre, de droite) dans une salle feutrée et fermée par des rideaux noirs. Comme le rayon lumineux utilisé par l'artiste est très faible, le contexte des fragments d'images que l'on voit nous échappe au départ. Les indices que l'on glane au fil du visionnement (la texture métallique de la paroi, par exemple, ou la présence de pièces mécaniques) nous mettent tour à tour sur la piste d'un coffre-fort, d'un outil de forage, d'un tank... jusqu'à l'illumination.

En retournant son regard vers l'intérieur de l'appareil photo et non vers l'extérieur (que l'appareil invite habituellement à pointer), l'artiste suggère une réflexion sur l'origine des images telles que rendues possibles par la photographie analogique. Elle révèle notamment l'obscurité et le vide qui furent longtemps nécessaires à l'apparition de toute image. Mais l'artiste va encore plus loin en transformant l'espace de projection lui-même en chambre noire où elle emboîte le spectateur, abolissant ainsi la distance qui, normalement, sépare ce dernier de l'image. Elle le plonge dans l'espace même de production de l'image. Il s'y retrouve engouffré,

circle around itself. Things are an annex or prolongation of itself; they are incrustated in its flesh; they are part of its full definition; the world is made of the very stuff of the body. These reversals, these antinomies, are different ways of saying that vision is caught or comes to be in things – in that place where something visible undertakes to see, becomes visible to itself and in the sight of all things, in that place where there persists, like the original solution still present within crystal, the undividedness of the sensing and the sensed.⁴

Merleau-Ponty terms as "reversibility" the strange interlacing in which the relationship between seeable and see-er is created. Through its very title, *Film/Unfilm* suggests a certain reversibility – with some humour of course, as filming in negative is not "unfilming" (unless the "unfilm" of the title is the ultimate obscurity, black or white, at the end of the image sequences). The antithetical friction of the two series of lemons seems to aim for a sort of cancellation of the image. Yet, the addition of the positive and the negative does not lead there. Instead, it gives rise to a third, very powerful image: that of an engulfing.

Jacinthe Lessard-L.'s video installation, *La chambre inversée*, extends these questions. The dark room that she has made for us to enter is (as we will discover) the dark chamber within the camera – the place that, normally, secretly receives light to give birth to an image and is never discovered. Meticulously and slowly, the artist photographed the path of a beam of light through the dark chamber of a number of cameras. An image-by-image animation of this exploration is presented through three projectors (on the left-hand, centre, and right-hand walls) in a room that is muffled and shut off by black curtains. Because the light beam used by the artist is very narrow, the context for the fragmentary images that we see evades us at first. The clues that we glean as we watch (the metallic texture of the chamber lining, for example, or a glimpse of mechanical parts) make us think, in turn, of a safe, a drilling rig, a tank... until the illumination.

In turning her gaze toward the inside of the camera rather than toward the exterior (to which the camera usually points), the artist suggests a reflection on the origin of the images that are made possible by analogue photography. She exposes the darkness and the void that were, for many years, necessary to make any image appear. But she goes even further: she transforms the projection space itself into a dark chamber in which she places the viewer, thus abolishing the distance that normally separates the viewer from the image. She plunges the viewer into the very space where the image is produced. The viewer is engulfed in that space – in a way that somehow resonates with the experience of obliteration offered by *Film/Unfilm*. Informed by his experience as a viewer of pictorial works, Merleau-Ponty deduces in *Eye and Mind* that all of our relationships with space are similarly immersive: "Space is not... a network of relations between objects such as would be seen by a third party, witnessing my vision, or by a geometer looking over it and reconstructing it from outside. It is, rather, a space counted starting from me as the null point or degree zero of spatiality. I do not see it according to its exterior envelope; I live it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is around me, not in front of me."⁵

Lessard-L. exaggerates the profoundly physical aspect of vision by appending sound to her images. To establish this dialogue, she enlisted composer Julien Bilodeau, who

ce qui n'est pas sans résonner avec l'expérience d'anéantissement proposé par *Film/Unfilm*. Merleau-Ponty, se fondant sur son expérience de spectateur d'œuvres picturales, déduit dans *L'œil et l'esprit* que tous nos rapports à l'espace sont ainsi immersifs : « L'espace n'est [pas un] réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vis pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, je suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi⁴. »

Cet aspect profondément physique de la vision, Jacinthe Lessard-L. l'exacerbe en accolant du son à ses images. Pour créer ce dialogue, elle s'est adjoint le compositeur Julien Bilodeau, qui a créé un ensemble d'interventions sonores à partir, notamment, d'enregistrements de bruits mécaniques de plusieurs appareils photo. Les fragments musicaux suivent avec précision les apparitions et disparitions du faisceau lumineux en respectant non seulement leur rythme mais aussi leur position dans l'espace (ce que permet le système surround 5.1, avec ses six haut-parleurs). Constamment, le son rappelle au spectateur que la vision est affaire de corps, de position dans l'espace, d'orientation, d'immersion.

Malgré cette concordance rythmique et spatiale, un décalage s'installe, la musique évoquant un suspense auquel les images, froides et plutôt répétitives, résistent. Devant cette fiction grinçante, le spectateur est ballotté entre connotation et dénotation, inquiétude et quant-à-soi, récit et examen. Le drame qui couve là lui apparaît à la fois grandiose et banal.

Après un temps d'exploration, une image bleutée de formes pyramidales tournant sur elles-mêmes apparaît sur l'écran du centre. Le spectateur peut deviner qu'il s'agit des espaces arpentés depuis le début, mais vus de l'extérieur. Ainsi, il accède, durant quelques secondes, de façon distancée, à ce volume que l'obscurité noyait. Puis, en une sorte d'apothéose brutale que souligne la musique, trois grandes formes pyramidales, uniformément blanches et fixes, envahissent les murs. Ces aplats lumineux, on le devine, sont trois côtés de moulages de chambres noires photographiés en surexposition.

Ainsi, la chambre noire de l'appareil photo est triplement inversée : plutôt que de filmer, elle est filmée ; le vide qui la constitue devient un plein ; et plutôt que d'être un espace d'obscurité, elle devient un aplat de lumière crue. Il y a quelque chose de ludique dans la façon qu'a Lessard-L. de produire des images en approchant de différentes façons l'appareil de prise de vues. Mais c'est un jeu qui sous-tend une réflexion fine sur la photographie et sur la réalité.

Pointant les transformations successives qui permettent de créer des images, l'artiste révèle le caractère instable, indéfini, plastique et mouvant de ce qu'on appelle la réalité. Par ses multiples inversions, elle s'aventure du côté d'une certaine négativité qui fait écho aux idées déroutantes de Plotin sur la matière. Joseph Cochez les résume ainsi : « Une substance corporelle est constituée toujours par une forme existant sur la matière. Ces deux éléments sont indépendants l'un de l'autre : la matière reste absolument indifférente à la forme et demeure non-être ; elle reçoit la forme comme un miroir, qui en réalité n'existerait pas, recevrait une image. C'est précisément pour cela que les corps n'ont pas de réalité vraie, quoique nous soyons souvent portés à les prendre pour des êtres véritables⁵. » Comme

has created a suite of sound interventions from recordings of mechanical noises made by various cameras. The musical fragments precisely follow the appearances and disappearances of the light beam, matching not only their rhythm but also their position in the space (thanks to a 5.1 surround sound system with six speakers). The sound constantly reminds viewers that vision is a thing of the body, of position in space, of orientation, of immersion.

Despite this rhythmic and spatial concordance, a discrepancy is created, as the music evokes a sense of suspense that is countered by the cold, rather repetitive images. Given this grating fiction, the viewer is buffeted between connotation and denotation, unease and aloofness, account and examination. The drama that simmers here seems both grandiose and banal.

After an exploratory period, bluish spinning pyramidal shapes appear on the centre screen. The spectator can guess that these are spaces marked out from the beginning, but seen from the outside. Thus, for a few seconds the viewer has access, from a distance, to the volume that had been swallowed in darkness. Then, in a sort of sudden apotheosis emphasized by the music, three large pyramidal shapes, all of them white and unmoving, invade the walls. These luminous flat areas, we deduce, are overexposed photographs of three sides of the castings of dark chambers.

Thus, the camera's dark chamber is triply inverted: rather than filming, it is filmed; the emptiness that composes it becomes a fullness; and rather than being a dark space, it becomes a flat plane of raw light. There is something playful in Lessard-L.'s way of producing images by bringing the tool for taking pictures together in different ways. But underlying the playfulness is a careful reflection on photography and reality.

By highlighting the successive transformations involved in creating images, the artist reveals the unstable, undefined, plastic, and moving nature of what we call reality. With her multiples inversions, she ventures into a certain negativity that is reminiscent of Plotinus's disconcerting ideas on matter, which Joseph Cochez summarizes thus: "A corporal substance is composed of a form existing in matter. These two elements are independent of each other: matter remains absolutely indifferent to form and is a non-being; it receives the form, as a mirror (that in reality would not exist) would receive an image. It is precisely for this reason that bodies are not true reality, even though we often like to take them for true beings."⁶ Like Plotinus, Lessard-L. seems to me to be probing the subterranean dimensions of reality in order to deduce its mysterious dynamic.

Matter – understood in its common, rather than Plotinian, sense – is an object of fascination for the artists in both exhibitions. In fact, this is what brings them to link photography and sculpture.

Rotations, by Bauer and Knowles, is a 16 mm black-and-white silent film. Taking inspiration from the look of 1960s documentary films on trades, and adhering strictly to elements of formalist grammar (sharp cuts, unexpected angles, rapid zoom-outs, jumps in the image), the artists present the creation of a bowl by a potter. As in *Film/Unfilm*, circularity is present: the mechanics of the potter's wheel are placed in relation with the projector, whose looped bobbin is placed horizontally.

The camera, in overhead angle, captures only the bowl at first; then, it zooms out to show the potter's hands as they shape the clay to create an ideal form. The potter stops

Jacinthe Lessard-L. est titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia; elle vit et travaille à Montréal. Ses recherches portent notamment sur la nature de la photographie, son rôle historique, sa transparence, son rapport au référent. Elle collabore régulièrement avec d'autres artistes tels qu'Eduardo Ralickas et Erika Kierulf, ou Yusuke Nishimura, Frederick Vidal et Sylvia Doebelt avec qui elle a réalisé l'exposition *Blue Skies and Cats* (Galerie B-312, 2014).

Jacinthe Lessard-L. holds a master's degree in visual arts from Concordia University. She lives and works in Montreal. Her work explores themes such as the nature of photography, its historical role, its transparency, and its relation to the referent. She collaborates regularly with other artists, including Eduardo Ralickas and Erika Kierulf, and with Yusuke Nishimura, Frederick Vidal, and Sylvia Doebelt for the many-sided exhibition *Blue Skies and Cats* (B-312 gallery, 2014).

Jacinthe Lessard-L., *La chambre inversée*, 2013, installation vidéo / video installation, 8 min 38 s, en boucle / loop



Jacinthe Lessard-L., *Les chambres étalées*, 2014, 30 sculptures en silicone / 30 silicone sculptures, dimensions variées / various dimensions

Plotin, Lessard-L. me semble sonder les dimensions souterraines de la réalité pour en déduire la mystérieuse dynamique.

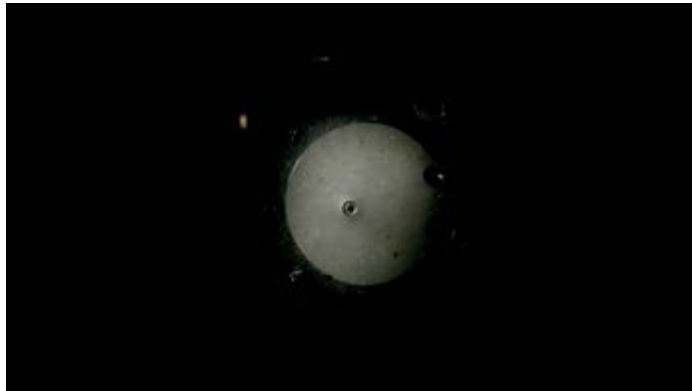
La matière, cette fois entendue dans son acception courante, et non plotinienne, est objet de fascination pour les artistes des deux expositions. C'est d'ailleurs ce qui les amène à mettre en rapport photographie et sculpture.

Rotations, de Bauer et Knowles, est une projection de film 16 mm, noir et blanc et muet. S'inspirant de la facture des films documentaires des années 1960 sur les métiers, et réutilisant sans détour des éléments de la grammaire formaliste (raccords formels, angle de prise de vue inattendu, zoom arrière rapide, saut dans l'image), ils présentent la création d'un bol par un potier. Comme dans *Film/Unfilm*, la circularité est présente, la mécanique du tour étant mise en relation avec celle du projecteur (dont la bobine, qui forme une boucle, est d'ailleurs disposée à l'horizontale).

La caméra, en plongée complète, ne saisit au départ que le bol, puis un zoom arrière fait découvrir les mains du potier qui façonnent l'argile pour en arriver à une forme idéale; le potier arrête alors le tour, détache le bol de la plateforme ronde à l'aide d'un fil coupant, remet en marche le tour pour procéder à un rapide nettoyage (alors, la boucle de trois minutes recommence). De nouveau une distance et une froideur sont imposées: aucun contexte n'est donné (le visage du potier reste hors champ) et le geste filmé mène à une conclusion des plus prévisibles. Mais encore une fois la banalité du sujet, la simplicité du récit, le choix de l'inexpressivité et la netteté formelle favorisent une contemplation qu'interrompent quelques épiphanies.

En superposant métier d'art et cinéma, Bauer et Knowles évoquent la possibilité d'un geste de création simultané (en trois minutes, un bol et un film sont réalisés) – n'est-ce pas à cette fusion que, comme duo d'artistes, eux-mêmes cherchent à arriver? En choisissant de ne montrer qu'une partie du corps du potier, ils pointent le hors champ (là où se trouve notamment l'opératrice du film, Isabelle, que révèle une exposition complémentaire, dans l'espace exigu de La Mirage⁶, quelques étages au-dessus). Encore une fois, guidés par leur intérêt pour l'obscurité, ils abordent la question du vide et de la profondeur car, au fur et à mesure que le bol est creusé, une zone noire centrale s'affirme. Cet espace, tel que restitué par l'image filmique, devient mystérieux, notamment lorsque les mains du potier y plongent. Étonnamment, l'aplatissement qu'entraîne le passage de l'objet réel à son image crée un noir insondable. On retrouve là cette dimension première dont parle Merleau-Ponty, qui est la profondeur, recherche d'une « déflagration de l'Être ». « Quatre siècles après les "solutions" de la Renaissance et trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve, et elle exige qu'on la cherche, non pas "une fois dans sa vie", mais toute une vie⁷. »

L'œuvre de Jacinthe Lessard-L. qu'on aperçoit dès l'entrée dans l'espace d'exposition aborde également la question de la profondeur en liant aussi image et sculpture. Deux tablettes blanches superposées présentent chacune quinze petites formes roses. Dans un lieu d'exposition voué à l'image, l'aspect strictement sculptural de l'œuvre a de quoi étonner. Ces constructions évoquent des jouets d'enfants: maisons, châteaux, pyramides, seaux. On comprend qu'il s'agit de moulages, puisqu'on retrouve plusieurs des huit formes dans cinq tons de rose différents. L'aspect systématique du procédé et le titre, *Les chambres étalées*,



Jacinthe Lessard-L., *La chambre inversée*, 2013, installation vidéo / video installation, 8 min 38 s, en boucle / loop

the wheel, uses a wire to detach the bowl from the round platform, and starts the wheel again to perform a quick cleaning (the three-minute loop then begins over). Once again, distance and coldness are imposed: no context is given (the potter's face remains out of frame) and the action filmed leads to a very predictable conclusion. But, once again, the banality of the subject, the simplicity of the story, the choice of inexpressiveness, and the formal clarity encourage a contemplation interrupted by several epiphanies.

By overlapping craft and cinema, Bauer and Knowles evoke the possibility of a gesture of simultaneous creation (in three minutes, a bowl and a film are made) – and isn't this the fusion that, as a duo of artists, they are trying to effect? By choosing to show only a part of the potter's body, they point to the out-of-frame (where the camera operator, Isabelle, is found; she presented a complementary exhibition, in the tight space of La Mirage⁷, several floors above). Once again, guided by their interest in darkness, the artists highlight the question of the void and depth for, as the bowl is hollowed out, a central black zone is formed. This space, as reconstituted by the film image, becomes mysterious, especially when the potter's hands plunge into it. Surprisingly, the flattening caused by the transition from real object to

nous mettent sur la piste d'un jeu conceptuel lié à la photo : ces formes sont des moulages de huit chambres noires d'appareils photo (ceux-là mêmes qu'on retrouvera plus tard dans l'installation vidéo).

Adoptant une attitude propre au fonctionnement de la photo (le transfert analogique de l'information, la recherche d'empreintes, la révélation), Lessard-L. met au jour ces lieux matriciels de l'image qu'on ne peut s'empêcher, à cause de la couleur charnelle, d'associer à la matrice humaine qu'est l'utérus. L'origine des formes pleines et colorées données à voir est à la fois un vide, une obscurité et un passé. Leur étalement nous rappelle, avec un sourire, notre condition de vivipare et peut-être même ce noir d'avant l'existence. « Il se trouve que les hommes oublient qu'ils ne sont pas avant d'être⁸ », écrit Pascal Quignard dans *Les ombres errantes*. Il ajoute : « Entre les images et le néant il y a

The sharing of their intuitions gives rise to a world in which two apparently contrary attitudes are reconciled: a conceptual distancing of the image and an immersion in the poetic power of the image.

un précipice. Il n'y a qu'une passerelle qui permet de le franchir. [...] Elle est si périlleuse que peu s'y risquent et personne ne peut dire si quiconque l'a jamais franchie⁹. » C'est ce type de franchissement qu'évoque pour moi cette création de Lessard-L.

Bien d'autres aspects donnent une richesse au dialogue entretenu par les deux expositions présentées à Dazibao, dont l'intérêt pour le savoir-faire et pour le passé (qui se manifeste notamment dans le réinvestissement de courants artistiques déclarés caducs et de technologies en cours d'abandon). On pourrait y voir nostalgie et conservatisme. La démarche de ces artistes n'est pourtant aucunement tributaire d'une résistance au changement. « Être où l'origine est perdue¹⁰ », hors champ et hors temps : voilà ce qu'ils cherchent. En infiltrant le passé dans une conjugaison d'obscurité et de lumière, de distance et de plongée, ils y arrivent.

1 Les expositions se sont tenues du 29 mai au 12 juillet 2014. 2 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1964, p. 83. 3 *Ibid.*, p. 19-20. 4 *Ibid.*, p. 59. 5 Joseph Cochez, « L'esthétique de Plotin », *Revue néo-scholastique de philosophie*, vol. 20, n° 80, [1913], p. 432. 6 La Mirage est située au 5445, avenue de Gaspé, 6^e étage, E6-03. 7 Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 64. 8 Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 14. 9 *Ibid.*, p. 73. 10 *Ibid.*, p. 18.

Charles Guilbert est artiste, écrivain et critique (*charlesguilbert.ca*). Ses réalisations artistiques ont été présentées au Québec et à l'étranger, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Manif d'art de Québec, au Casino Luxembourg et au Metropolitan Museum de Tokyo.

image creates an unfathomable depth. This is the primary dimension about which Merleau-Ponty talks: depth, the search for a “deflagration of Being”: “Four centuries after the ‘solutions’ of the Renaissance and three centuries after Descartes, depth is still new, and it insists on being sought, not ‘once in a lifetime’ but all through life.”⁸

The work by Lessard-L. on view as we enter the exhibition space also addresses the question of depth by linking image and sculpture. On each of two white shelves, arranged vertically, are fifteen small pink objects. In an exhibition space devoted to the image, the strictly sculptural aspect of the work is surprising. These objects evoke children's toys: houses, castles, pyramids, toy pails. We understand that these are castings, as we find several copies of the eight shapes in five different shades of pink. The systematic aspect of the process and the work's title, *Les chambres étalées* (The Stacked Chambers), indicate a conceptual game linked to photography: these forms are castings of eight camera dark chambers (the same ones that we will later find in the video installation).

Adopting an attitude specific to the workings of photography (the analogic transfer of information, the search for imprints, the revelation), Lessard-L. updates these matrices of the image, which, because of their carnal colour, we cannot help but associate with the human matrix that is the uterus. These full, colourful shapes originate in something that is at once void, darkness, and past. Their stacked placement reminds us, with a smile, of our viviparous condition and perhaps even of the void before existence. “Sometimes, men forget that they are not before being,” writes Pascal Quignard in *Les Ombres errantes*.⁹ He adds, “Between images and the void, there is a precipice. There is only one passage-way across. . . . It is so perilous that few risk it, and no one can say if anyone has ever gotten across.”¹⁰ This work by Lessard-L. reminds me of this type of crossing.

Many other aspects contribute to the rich dialogue between these two exhibitions, including interest in savoir-faire and in the past (as manifested, notably, in the renewed commitment to artistic currents that have been declared outdated and in technologies that are being abandoned). One could see this as nostalgia and conservatism. However, these artists' approach has nothing at all to do with resistance to change. “Being there, where the origin is lost,”¹¹ out of frame and beyond time: that is what they are seeking. By infiltrating the past in a combination of darkness and light, of distance and immersion, they succeed in their quest. *Translated by Käthe Roth*

1 These exhibitions took place from 29 May to 12 July 2014. 2 Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, edited by Galen A. Johnson; Michael B. Smith, translation editor (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993), p. 146. 3 *Ibid.*, p. 136. 4 *Ibid.*, pp. 124–25. 5 *Ibid.*, p. 138. 6 Joseph Cochez, “L'esthétique de Plotin,” *Revue néo-scholastique de philosophie*, vol. 20, no. 80 (1913): 432 (our translation). 7 La Mirage is situated at 5445 avenue de Gaspé, 6th floor, space E6-03. 8 Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” p. 140. 9 Pascal Quignard, *Les ombres errantes* (Paris: Grasset, 2002), p. 14 (our translation). 10 *Ibid.*, p. 73 (our translation). 11 *Ibid.*, p. 18 (our translation).

Charles Guilbert is an artist, writer, and critic (*charlesguilbert.ca*). His artworks have been presented in Quebec and abroad, including at the Musée d'art contemporain de Montréal, the Manif d'art in Quebec City, the Casino Luxembourg, and the Metropolitan Museum in Tokyo.

Henri Venne Somewhere in Between



*Waiting for the Colour of Spring; Somewhere
in Between (View from the Window), 2012,
tirages numériques montés sous Plexiglas /
digital prints under plexiglass, 81 x 101 cm*





*Tomorrow Started; You Should Have Seen
What I've Seen*, 2012, tirages numériques
montés sous plexiglass / digital prints
under Plexiglas, 85 x 101 cm





I'll Keep You There So Long (diptyque /
diptych), 2012, tirages numériques montés
sous plexiglass / digital prints under Plexiglas,
67 x 91 cm





*Until Later Doesn't Always Come;
Will We Forget the Way It Really Is,
2010, tirages numériques montés
sous plexiglass / digital prints under
Plexiglas, 122 x 151 cm; 151 x 151 cm*

HENRI VENNE

La peinture grâce à la photographie / Painting Indebted to Photography

SYLVAIN CAMPEAU

Henri Venne est peintre. C'est la matière peinte qui l'intéresse. C'est dans ce médium qu'il a reçu sa formation et c'est d'ailleurs ainsi qu'il se définit.

Henri Venne est aussi photographe. Car l'œuvre qui résulte de son travail est une photographie. Il est certain qu'il s'intéresse également à la manière dont les images s'imprègnent d'effets visuels, sièges de réflexions diverses. C'est donc par ce médium que sont saisis au final les espaces-temps choisis ou préparés pour faire l'objet de cette « prise ».

Entre ces deux entrées en matière, il y a lieu d'hésiter quand on se prend à la contemplation un rien critique des œuvres de l'artiste. L'écouter parler ne nous aidera guère davantage tant il passe d'une apologie de la peinture, pour laquelle il exprime une dévotion sincère, au fait que c'est le geste de photographier qui lui a permis de trouver sa voie.

À voir sur pièce, on ne peut que se perdre en conjectures. Face aux formes, aux couleurs et aux matières choisies, il est indéniable que nous ressentons toute l'emprise qu'exerce la peinture sur la pratique de l'artiste. Les œuvres sont de couleurs vives qui disent l'épaisseur sirupeuse de la peinture. Des coulures apparaissent et cela est volontaire. Il arrive en effet qu'Henri Venne laisse passer un peu de temps entre deux applications de peinture, le temps de permettre à la première couche d'épaissir et de recevoir l'autre comme surplus, montrant sa texture et sa pâte.

Henri Venne is a painter. It is painted matter that interests him. It is in this medium that he was educated, and it is also how he defines himself.

Henri Venne is also a photographer, as the works that emerge from his creative process are photographs. He is also interested in how images are imbued with visual effects, places for various reflections. It is thus in this medium that the final versions of the space-times chosen or prepared are captured in a "shot."

Given these starting points, one may hesitate when one contemplates formulating a critique of the artist's works. Hearing him talk will not help us much, as he goes back and forth between an argument in favour of painting, for which he expresses sincere devotion, and the fact that it is the gesture of photographing that enabled him to find his path.

At first glance, our only option seems to be conjecture. When we look at the shapes, colours, and materials that Venne has chosen, we undeniably feel how strong a hold paint has on his practice. The artworks are in bright colours that bespeak the syrupy thickness of the paint. Drips appear, and this is deliberate. In fact, Venne lets some time pass between two applications of paint, in order to let the first layer thicken and the second layer to sit on top, displaying its texture and consistency. Sometimes, he photographs a found work that was waiting to be captured. These works are, in effect, divined paintings, made by someone else on

À moins que ce ne soit une œuvre trouvée, en attente d'être saisie, qui fasse l'objet de cette prise de vue photographique. La peinture est en effet parfois tableau deviné, surface peinte par un tiers sur une des nombreuses surfaces que la ville peut offrir. À moins que ce ne soient la lumière et des circonstances météorologiques particulières qui fassent tableau, de façon naturelle, et qui pressent l'artiste de trouver un cadre que la photographie peut lui procurer. Mais, d'ordinaire, ce sont des surfaces peintes par l'artiste, sur de petites surfaces planes qu'il promène, à l'affût d'une lumière qui sache les magnifier.

Maintenant, il faut voir ce qu'il en fait, de ces surfaces construites et préparées pour être photographiées. D'abord, elles ne sont pas très grandes, histoire de pouvoir aisément être transportées. Ensuite, il faut une vue qui n'exige pas d'avoir recours à un téléobjectif ou à un grand-angle. Cela, évidemment, restreint le champ des possibilités et conditionne la pratique de l'artiste. Ce sont là, remarquez bien, des modalités que lui impose le fait de recourir à la photographie.

Il est par la suite question de luminosité. Il faut une lumière adéquate à la saisie. Henri Venne doit en effet s'accommoder de films à grain fin, ce qui nécessite un éclairage assez vif. Les surfaces ayant été recouvertes d'une peinture de couleur vive dotée en plus d'un fini glacé, elles possèdent donc un pouvoir réfléchissant assez intense. L'artiste exploite adroitement cette particularité en choisissant minutieusement les lieux auxquels ces surfaces feront face. Ces petits tableaux sont donc, pour lui, de véritables glaces qu'il oriente de manière à ce qu'ombres et silhouettes en viennent à se découper sur la matière-peinture, dès lors bien davantage utilisée comme une matière-film, sensible à la lumière et capable de retenir l'image de ce qui lui fait face. Comme l'artiste ne désire pas que sa propre image intervienne dans ce travail de saisie, il se positionne un peu de biais et s'efforce de saisir ces tableautins de manière à ce que la profondeur de champ embrasse tout, bien adéquatement. Il en résulte que la matière peinte, source première de l'intérêt de l'artiste, est en définitive perçue comme surface capable de retenir des impressions, comme matière photosensible.

Mais la peinture est tout de même là, on en conviendra, dans toute sa matérialité, avec la vivacité de ses couleurs et l'épaisseur de ses couches, la forme de ses coulées, les particularités de ses propriétés couvrantes, de son pigment liquide solidifié appréhendé dans cette solidification, dans le moment ou presque où il prend forme et densité. Toutes ces opérations, tous ces préliminaires viseraient donc à cela : à une représentation de la peinture dans sa matérialité la plus crue, au-delà de la toile, de la surface posée devant nous, *transplantée* dans la virtualité dont elle est parée par la photographie, mais dans une virtualité qui donne toute la mesure de sa matière parce que, justement, celle-ci n'est pas devant nous, nulle part déposée sur une toile dont la présence gâcherait peut-être tout.

Beau paradoxe !

Comme l'est aussi celui auquel on ne peut maintenant manquer d'en arriver, à savoir que la peinture est ici rendue possible par la photographie. Elle existe donc grâce à celle-ci, qui la révélerait mieux que ne saurait le faire sa pratique usuelle. C'est là le pari qu'ose Henri Venne.

La réflexion menée jusqu'à maintenant vaut certainement pour des œuvres dont la source est évidemment picturale, comme *It's Getting Late in the Evening, Tomorrow Started*

one of the many surfaces that the city may offer. Or sometimes, light and weather conditions make natural tableaux, and Venne uses photography to create a frame for them. But, ordinarily, he photographs surfaces that he has painted, small flat surfaces that he walks around with, looking for light that can magnify them.

Now, we must see how he treats these surfaces that are constructed and prepared for being photographed. First, they are not very big, so that they can be carried easily. Second, they must be placed so that he does not have to use a telephoto or wide-angle lens. Obviously, this constrains the field of possibilities and conditions the artist's practice. These, it should be noted, are modalities that the use of photography that have imposed on him.

Then, there is the question of luminosity. There must be enough light for the picture to be taken. Venne must accommodate fine-grain film, which necessitates bright enough lighting. The surfaces have been covered with a bright-coloured glossy paint, and they therefore have a fairly intense reflective quality. The artist skilfully exploits this quality by carefully choosing where the surfaces will be exposed. He actually uses the small paintings like mirrors,

... la matière peinte, source première de l'intérêt de l'artiste, est en définitive perçue comme surface capable de retenir des impressions, comme matière photosensible.

orienting them so that shadows and silhouettes are projected onto the paint-material, now used more as a film-material – light-sensitive and capable of retaining the image that it is confronted with. Since Venne does not want his own shadow to intervene in this image capture, he positions himself off to the side and makes sure to shoot the small paintings with adequate depth of field. The result is that the painted material, which is the artist's main interest, is ultimately perceived as a surface capable of retaining impressions, like photosensitive material.

But nevertheless the paint is there, we will agree, in all of its materiality, with its vivid colours and thick layers, the shapes of its drips, the particularities of its covering properties, of its solidified liquid pigment apprehended in this solidification – at the moment, or almost, when it takes form and density. All of these operations, these preliminaries, aim, thus, for this: a representation of paint in its most raw materiality, beyond the canvas, the surface placed before us; *transplanted* into a virtual state, it is completed by photography, but only in a virtual state that gives the material its full due because, in fact, it is not in front of us, nowhere is it placed on a canvas the presence of which might spoil everything.

It's quite a paradox!

As is the paradox that we now cannot fail to recognize: here, the painting is made possible by photography. It exists thanks to photography, which reveals it better than it would be through the usual practice. This is the gamble that Venne dares to take.

What I have said up to now is certainly true for artworks whose source is obviously pictorial, such as *It's Getting Late in the Evening, Tomorrow Started* and *You Should Have Seen What I've Seen*, produced in 2012. But these are not the only works that Venne has produced lately. There are also *Somewhere in Between (View from the Window)* and *Waiting for the Colour of Spring*, also dating from 2012. These works

Henri Venne est né à Joliette en 1966. Il vit et travaille aujourd'hui à Montréal. Depuis 1994, il expose ses œuvres, une combinaison de photographie et de peinture, dans les galeries et musées du Québec. Ses œuvres font partie de plusieurs collections muséales, de collections d'institutions privées et publiques, ainsi que de collections particulières. Il a obtenu une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia en 1999 et il enseigne les arts visuels au cégep Vanier depuis 2008. Henri Venne est représenté par la galerie Art Mûr.

Henri Venne was born in Joliette in 1966, and he lives and works in Montreal. Since 1994, his works combining photography and painting have been exhibited in galleries and museums in Quebec. His works are in the collections of museums, private and public institutions, and private individuals. He earned a master's degree at Concordia University in 1999 and has taught visual arts at CÉGEP Vanier since 2008. Henri Venne is represented by Art Mûr Gallery.

et *You Should Have Seen What I've Seen*, toutes réalisées en 2012. Mais il n'y a pas que celles-là qui aient été créées récemment. Il faut compter aussi *Somewhere in Between* (*View from the Window*) et *Waiting for the Colour of Spring*, elles aussi datant de 2012. Nous sommes cette fois devant des œuvres d'abord et avant tout photographiques, mais qui doivent le fait d'avoir retenu l'attention de l'artiste, donc le fait d'avoir été prélevées, aux qualités purement iconographiques de la scène vue et de la possibilité d'y voir et d'y faire une référence à une certaine peinture aux préoccupations coloristes, le *color field painting*. Il en va de même pour l'éloquent *Pastiche*, œuvre entièrement Polaroid mais malmenée au point que la tonalité jaune en soit altérée.

Et que penser du diptyque *I'll Keep You There So Long*, image obtenue par la saisie photographique, toujours, d'un panneau de plexiglas contre lequel reposait un branchage échevelé. Cette prise en traversée n'est-elle pas essentiellement proche de ce qu'accomplit la photographie, avec son appareillage propre?

Henri Venne est peintre, faudrait-il dire, grâce à la photographie. Ou plutôt, il l'est encore grâce à la photographie. Il est peintre à distance, maintenant la peinture sous surveillance étroite, mobilisant l'appareil essentiel à cette révélation du *peint*. Cette manière de poser le problème n'est pas pur effet de style. La photographie, historiquement et praxéologiquement dans ce cas bien précis, vient après la peinture. Elle vient ici, en outre, sonder ce *peint*, accusant le fait d'être déjà accompli. Elle fait retour sur celui-ci. Car ne s'agit-il pas pour Henri Venne de saisir les occurrences où quelque chose est déjà d'emblée, avant

Venne is a painter, it must be said, *thanks to* photography.

Or rather, he *still* is a painter thanks to photography: he paints remotely, keeping the paint under close surveillance, making use of the apparatus essential to this revealing of *the painted*.

toute intervention, *peint*? il ne reste plus dès lors à l'artiste qu'à solliciter un dispositif de préhension de cet état du *déjà fait*. Une sorte de *ready made* de la peinture. On aura compris quel est ce dispositif...

La peinture, ou plutôt le tableau, pour Henri Venne, est toujours déjà là, toujours passé et dépassé, rejeté derrière l'horizon moderniste. Prêt à la découpe qui le fera devenir œuvre. Demeure vivace et présente la possibilité de le revivifier, de le remettre en marche, de dégager sa latence, de mettre au jour le fait que, toujours, déjà, il y a champ coloré, scène enluminée qui ne demandent qu'à être révélés. Poser ainsi la chose est aussi, paradoxalement, avouer que la peinture n'est jamais loin, toujours prête à être réactivée pour qui sait regarder. Et pour arriver à cet aveu, il suffit d'un moyen pour lequel le terme d'image latente n'est pas un vain mot. Un outil qui sache sélectionner, découper, prélever, révéler.

Il suffit de la photographie.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues tant canadiennes qu'européennes (Ciel variable, ETC, Photovision, Inferno). Il est également l'auteur des essais *Chambre obscure*: photographie et installation, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis*. Sur Rober Racine, ainsi que de cinq recueils de poésie. Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger.

are first and foremost photographic, but they owe the fact of having drawn the artist's attention, and therefore having been sampled, to the purely iconographic qualities of the scene and the possibility of seeing it and making it a reference to a certain style of painting with colourist concerns, colour-field painting. It is similar for the eloquent *Pastiche*, a work made entirely with Polaroid technology but distorted to the point that the yellow tones are altered.

And what should we think of the diptych *I'll Keep You There So Long*, an image – again captured in a photograph – of a Plexiglas panel on which a tangle of branches rested. Doesn't this cross-wise shot essentially resemble what is accomplished directly with photographic equipment?

Venne is a painter, it must be said, *thanks to* photography. Or rather, he *still* is a painter thanks to photography: he paints remotely, keeping the paint under close surveillance, making use of the apparatus essential to this revealing of *the painted*. This way of posing the issue is not simply a question of style. Photography, historically – and praxeologically in this particular case – comes after painting. And here, it is used to probe this *painted*, registering the fact that it has been already done. It looks back on it. That is, for Venne it seems to be a case of capturing occurrences when something is already there, before any intervention, *painted*. All that remains is for the artist to solicit a mechanism for capturing this state of the *already done*. A sort of *readymade* painting. We will have understood what this mechanism is . . .

For Venne, painting – or, rather, the painting – is always already there, always past and out-dated, rejected behind the modernist horizon. Ready for the cutting-out that will make it into art. It remains hardy and presents the possibility of reviving it, putting it back into motion, revealing its latency, revealing the fact that, always and already, there is a colour field, an illuminated scene that asks only to be revealed. Thinking of it this way is also, paradoxically, to admit that painting is never far away, that it is always ready to be reactivated for those who know how to look at it. And to reach this admission, all that is needed is a means for which the term "latent image" is not an empty one – a tool that can select, cut out, sample, reveal.

All that is needed is photography. *Translated by Käthe Roth*

Sylvain Campeau has contributed to numerous Canadian and European magazines (Ciel variable, ETC, Photovision, Inferno). He is also the author of the essays *Chambre obscure*: photographie et installation, *Chantiers de l'image*, and *Imago Lexis*. Sur Rober Racine, as well as five poetry books. As curator, he has organized thirty exhibitions presented in Canada and abroad.



Pastiche, 2012, photographie Polaroid
numérisée montée sous plexiglass /
Polaroid under Plexiglas, 101 x 101 cm

Samuel Roy-Bois: Not a new world, just an old trick

Curated by Melanie O'Brian

Produced in partnership with SFU Galleries and Oakville Galleries

Raymond Boisjoly: Interlocutions

Curated by Heather Anderson

29 September – 14 December 2014



cuag Carleton University
Art Gallery

1125 Colonel By Drive
Ottawa, Ontario
(613) 520-2120
cuag.carleton.ca



Samuel Roy-Bois, *Not a new world, just an old trick* (2013), wood, paint, clear acrylic, and objects.
Installation view, SFU Gallery, 2013, photo by Blaine Campbell

THE PHOTOGRAPHS OF ALLEN GINSBERG (1953-1996)

September 2 – December 6, 2014

Organized in collaboration with the Thomas Fisher Rare Book Library

Lead Sponsor: The Rossy Family Foundation

AA BRONSON: LIFE AND WORKS

September 2 – November 15, 2014

ROBERT GIARD: TOWARDS THE PARTICULAR

September 2 – November 15, 2014

Opening Reception

September 18, 6:00 – 8:00pm

The 18th Annual Janet E. Hutchison Lecture

Dr. Jonathan D. Katz

Nude Ghosts: Allen Ginsberg, General Idea, and the Formation of Queer Eros

Thursday, September 18, 4:30 – 5:30pm

University College, Room 140



“WE ARE CONTINUALLY EXPOSED TO THE FLASHBULB OF DEATH”

University of Toronto Art Centre

15 King's College Circle, Toronto www.utac.utoronto.ca



UTAC | university
of toronto
art centre

IMAGE CREDITS:

Jorge Zontal, *Portrait of AA Bronson as Shaman*, 1973. Silver gelatin print, Courtesy of AA Bronson and Esther Schipper, Berlin.

Allen Ginsberg, *Allen Ginsberg and Peter Orlovsky*, 5 Turner Terrace, 1955. University of Toronto Collection.

Robert Giard, *Five Members of "Other Countries"*, March 1987. University College Collection, Gift of Jonathan Silin, 2012.

Manulife Financial
For your future™

Jackman Humanities Institute
UNIVERSITY OF TORONTO



MATT DONOVAN Skull, 2014, 38,920 Lego pieces, 62 x 62 inches

OCTOBER 2 - 25

ROBERT FONES

OCTOBER 24 - 27

ART TORONTO BOOTH #706

NOVEMBER 1 - 29

MATT DONOVAN

DECEMBER 13 - JANUARY 2015

MARIANNE LOVINK

olga korper gallery

17 MORROW AVENUE
TORONTO CANADA M6R 2H9
T 416 538-8220 F 416 538-8772
www.olgakorpergallery.com

SEPTEMBER 18 – NOVEMBER 30, 2014

PARDES

NADAV ASSOR IRA EDUARDOVNA
AMNON WOLMAN NEVET YITZHAK

GUEST CURATED BY LIORA BELFORD



Exhibition generously supported by



KOFFLER GALLERY | ARTSCAPE YOUNGPLACE | 180 SHAW ST., TORONTO | 647.925.0643 | WWW.KOFFLERARTS.ORG

koffler
centre of the arts



Canada Council
for the Arts
Conseil des Arts
du Canada

KOFFLER FOUNDATION



UJA Federation
of Greater Toronto



Ontario
Trillium
Foundation
Fondation
Trillium
de l'Ontario

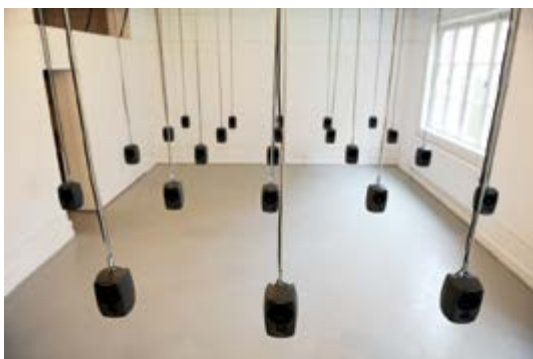


CIBC
Wood Gundy

ARTS VISUELS

For An Epidemic Resistance

Jacqueline Hoang Nguyen



For an Epidemic Resistance, Jacqueline Hoang Nguyen. © Leo Sjölund

13 sep. - 18 oct.



montréal,
arts interculturels

maai.qc.ca

Montréal

Conseil des Arts
du Canada



Canada Council
for the Arts



Emploi
Québec

ARTS VISUELS

The Collective Man

Tehnica Schweiz

commissaire Katja Melzer



© Tehnica Schweiz

1^{er} nov. - 6 déc.



Photo: Éliane Excoffier © Alexis Lavoie (2014)

Alexis Lavoie, *Canicule*, 2014, huile sur toile, 124 x 138 cm

La prochaine génération de créateurs visuels vous intéresse ?

Soyez de ceux qui découvrent.

Marie-Eve Beaulieu
Louis-Philippe Côté
Jean-Sébastien Denis
Éliane Excoffier
Alexis Lavoie
Julie Ouellet
Jessica Peters
Yann Pocreau
Marc Séguin

Alexis Lavoie

Saisons mortes

10 septembre - 11 octobre, 2014

galeriesimonblais.com

GALERIE SIMON BLAIS



Unpacking Serge Clément's Library

ZOË TOUSIGNANT



I travelled to Quebec City to see Serge Clément's exhibition *Constellations* on a snowy Sunday afternoon in April. I had little prior knowledge of the show, presented at VU, centre de diffusion et de production de la photographie from March 21 to April 20, 2014, save for its basic idea: to showcase Clément's collection of photobooks. Upon entering the artist-run centre's main gallery, I quickly realized that something unusual had been mounted – that the exhibition provided an unexpected and potentially illuminating experience of the photobook.

Four display cases featuring some fifty books were positioned at regular intervals around the room. As the gallery assistant graciously informed me, each of these display cases was thematically divided in two. The first included a group of photobooks that had a crucial impact on Clément in the early stages of his career, and another group that influenced its development. The second case presented books that address the notion of fiction and its place within reality, and others that make use of the vernacular photograph as material and inspiration. The third

Déballer la bibliothèque de Serge Clément

Par un dimanche d'avril enneigé, je suis allée à Québec découvrir *Constellations*, l'exposition de Serge Clément présentée du 21 mars au 20 avril 2014 chez VU, centre de diffusion et de production de la photographie. J'en savais peu de chose, en dehors de son idée centrale : montrer la collection de livres photographiques de Clément. Dès mon entrée dans la galerie principale du centre d'artistes, j'ai noté le caractère inhabituel de cette présentation – l'exposition offrait une expérience inattendue et potentiellement éclairante de l'ouvrage photographique.



Constellations, exhibition views / vues d'exposition, Centre VU Québec, 2014

brought together publications on the ideas of cultural identity and self-representation, and the last combined books addressing the theme of nature and agriculture with others having to do, in one way or another, with pigs.

Although the majority of the photobooks were displayed closed, a “constellation” of thirty-four photographs hung on the gallery wall reproduced double-page spreads from a selection of the books under glass. Joining these two central components of the exhibition were items disposed disparately around the room – for example, a 1972 photograph from John Max’s *Open Passport* series hung beside a pamphlet from its original exhibition; a stack of books of self-portraits by Lee Friedlander stood alongside a self-portrait by Clément from 1977; a facsimile of Daido Moriyama’s 1972 *Shashin yo Sayonara* (Farewell Photography) was available for consultation; and films revealing, in the manner of a flipbook, Michael Snow’s 1975 *Cover to Cover* and Erik Kessels’s 2007 *In Almost Every Picture* #6 were playing. Proximity to such a rich array of publications – titles spanning

Quatre vitrines horizontales contenant une cinquantaine de livres étaient disposées harmonieusement dans la pièce. L’assistant de la galerie m’expliqua aimablement que chaque vitrine se divisait en deux thèmes. La première comprenait ainsi un ensemble de livres photographiques ayant eu un impact crucial sur Clément au début de sa carrière ainsi qu’un autre groupe d’ouvrages qui avaient influencé son développement. La deuxième vitrine présentait des livres examinant la notion de fiction et sa place dans la réalité, de même que d’autres qui utilisaient la photographie vernaculaire comme matériau et comme inspiration. La troisième réunissait des publications abordant l’identité culturelle et l’autoreprésentation, tandis que la dernière jumelait des ouvrages sur la nature et l’agriculture à des livres consacrés aux cochons sous une forme ou une autre.

La majorité des livres étaient présentés fermés, mais une « constellation » de trente-quatre photographies s’épalaient sur le mur de la galerie, reproduisant des doubles pages de certains des livres en vitrine. À ces deux composantes centrales de l’exposition



from the 1960s to the present, produced in Germany, France, Japan, the United Kingdom, the United States, Canada, and elsewhere – provoked a strong desire to take these objects in my hands, one by one, and while away what remained of the afternoon by exploring their insides. With my desire unfulfilled due to their presentation under glass, a series of questions began to form in my mind. What kind of experience is the viewer meant to have with these books? What is the story being told by their combination? Have we reached a point in the recognition of the photobook as a creative form at which the object's symbolic potential can eclipse its use? My sense, at least, was that by transforming the object from one that is handled and “read” into one that is perceived from afar, the exhibition was making an important statement regarding the new status of the photobook within photographic history.

Prelude to the Exhibition. I met Serge Clément and Alexis Desgagnés, the exhibition's curator, on a sunny Sunday afternoon in Montreal a few weeks later.¹ They generously answered my questions and gave me insight into why they felt the project was important to undertake.

Clément has been interested in the photobook – as both an art form and an object of consumption – for over thirty years. Yet, as he described it, it is only in the past ten years that, with the publication of several comprehensive international and regional histories of the medium, his interest has taken a more formal turn: “It's only over the past ten years, since publications have appeared that say ‘these books are important,’ that I've come to realize that actually, in spite of myself, I'm a collector. In fact, I don't really feel I'm a collector – it's rather that I'm

s'ajoutaient divers éléments répartis dans la salle : ainsi, une photographie de la série *Open Passport*, réalisée par John Max en 1972, était accrochée à côté d'une brochure provenant de l'exposition originale; une pile de livres d'autoportraits de Lee Friedlander accompagnait un autoportrait de Serge Clément datant de 1977; un facsimilé de *Shashin yo Sayonara* (Adieu à la photographie) de Daido Moriyama était disponible pour consultation; et l'on projetait deux films révélant, à la manière d'un folioscope, *Cover to Cover* (1975) de Michael Snow et *In Almost Every Picture #6* (2007) d'Erik Kessel.

La présence d'un éventail de publications aussi riche – des titres parus depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, en Allemagne, en France, au Japon, en Grande-Bretagne, aux États-Unis, au Canada et ailleurs – suscitait un désir de les prendre une par une, et de passer le reste de l'après-midi à explorer leur contenu. Leur inaccessibilité s'opposant à mon désir, j'ai été amenée à me poser plusieurs questions. Quel type d'expérience le visiteur est-il censé vivre par l'intermédiaire de ces livres? Quelle histoire leur association nous raconte-t-elle? Avons-nous atteint un point dans la reconnaissance du livre photographique comme forme créative où le potentiel symbolique de l'objet éclipse son utilisation? Du moins, il m'apparaissait qu'en transformant un objet manipulé et « lu » en un objet regardé à distance, l'exposition faisait une déclaration significative sur le nouveau statut du livre photographique dans l'histoire du médium.

Prélude à l'exposition. J'ai rencontré Serge Clément et Alexis Desgagnés, le commissaire de l'exposition, par un dimanche après-midi ensoleillé à Montréal, quelques semaines plus tard¹. Ils ont généreusement répondu à mes questions et m'ont parlé



fascinated by certain approaches, certain quests, and by the power of the photographic language.”

Whenever Clément went to VU to work in the centre’s dark-rooms, he would bring books and share them with colleagues on site, among them Desgagnés. As he related, “We’d been discussing it for years. . . . It was one of the points of contact between Alexis and me. For a number of reasons – some similar, some different – we were both interested in the photobook and what it was becoming.”

Desgagnés’s fascination with the photobook has also been formalized by the genre’s rapid rise in popularity in recent years, and he has written several essays reflecting on this very phenomenon.² As a member of VU’s administrative staff for over five years and the centre’s artistic director from 2012 to 2014, he is also invested in promoting the form at an institutional level. He firmly believes that it is still too undervalued in Quebec: “In Quebec, in the visual arts, most books are monographs. If you want to publish a book in the visual arts, because of the way the funding programs are structured it has to be conceived as a promotional tool. In my view, this is completely incompatible with the notion of an art book as a creative form in its own right.”

The crux of the problem with the current monograph-centred funding programs in Quebec is their requirement of substantial textual, didactic content; books that are exclusively image-based or in which text is used predominantly as a creative device are rejected outright. Disparaging the limitations of such programs, Clément added, “The monograph has its place, but it should not be the only type of book. . . . I think there are other aspects to the photobook.”

des raisons pour lesquelles il leur avait semblé important de monter ce projet.

Clément s’intéresse au livre photographique – à la fois comme forme artistique et comme objet de consommation – depuis plus de trente ans. Pourtant, explique-t-il, c’est seulement au cours de la dernière décennie, avec la parution de plusieurs histoires internationales et locales du médium, que son intérêt a pris un tour plus formel :

« C’est seulement au cours des dix dernières années, depuis la publication d’ouvrages disant “ces livres sont importants”, que j’ai réalisé que j’étais un collectionneur malgré moi. En fait, je ne me sens pas vraiment collectionneur, je suis plutôt passionné par certaines recherches, certaines quêtes et par la puissance du langage photographique. »

Chaque fois que le photographe allait chez VU utiliser une chambre noire, il apportait des livres pour les montrer à ses collègues, dont Desgagnés. « Cela faisait des années qu’on en discutait. [...] C’était un des points de rencontre entre Alexis et moi. Tous les deux, pour des raisons différentes et semblables, nous étions intéressés par le livre photographique et ce qu’il devenait. »

La fascination de Desgagnés pour le livre photographique a également été validée par la récente hausse de popularité du genre, et il a consacré plusieurs essais à ce phénomène².

Parallèlement, en tant que membre du personnel administratif de VU pendant cinq ans et directeur artistique du centre de 2012 à 2014, il a œuvré à la promotion du genre au niveau institutionnel. Il est convaincu qu’il est encore trop sous-évalué au Québec :

« Au Québec, en arts visuels, la plupart des livres sont des monographies. Les programmes de subventions sont structurés de telle sorte que, si l’on veut faire un livre en arts visuels, il faut



Speaking on the distinctiveness of the form specifically with regard to the exhibition as a medium of artistic expression, Clément recounted, “I’ve been making photobooks since I first started exhibiting. To begin with they stayed a bit closer to the kind of narrative I established in my exhibitions, but in the 1990s I began publishing them and perceiving them as different entities. Also, at around the same time there was the whole push within institutions of the photograph-as-painting, the unique photograph with its art-historical references. I saw this as one form of photographic practice, but there’s another that speaks more of narration, and the book occupies this niche. In my practice, this is something that I first understood and then tried to concretize. I put my exhibitions together in a different way, and soon I was creating books that had far more images than the corresponding exhibition – but it was the same project. It was two different ways of thinking about the same project. And the book was something other than an exhibition catalogue.”

As Clément and Desgagnés explained to me, the exhibition shown at VU was thus perceived as a way not only of recognizing the validity of the photobook as a distinct form of artistic creation, but also of capturing the role that it has played in the work and career of a particular artist.

The Exhibition as Self-portrait. When Clément and Desgagnés first began to work on the exhibition, a process undertaken largely by jointly going through and shuffling Clément’s extensive library, they found themselves reverting to canonical, somewhat impersonal systems of classification based, for instance, on a book’s country of origin or date of publication. At one point, they decided that they wanted the exhibition to be not just another

l’envisager comme un outil de promotion. Pour moi, c’est absolument incompatible avec l’idée du livre d’art comme projet créatif à part entière. »

L’inconvénient majeur des programmes actuels d’aide financière est en effet d’exiger un contenu textuel et didactique substantiel, favorisant ainsi les monographies. Les livres qui sont exclusivement composés d’images, ou qui utilisent le texte comme procédé créatif, sont rejetés d’emblée. Déplorant les limites de ces programmes, Clément ajoute : « Les monographies ont leur place, mais il ne faut pas que ce soit la seule référence comme livre. [...] Selon moi, il y a d’autres enjeux dans le livre photographique. »

Pour souligner la particularité de ce genre comme mode d’expression artistique, notamment en ce qui a trait à l’exposition, Clément explique :

« Dès mes premières expositions, je faisais des livres photographiques. À l’origine, ils collaient un peu plus aux types de narration que j’établissais dans les expositions, mais, à partir des années 1990, j’ai commencé à les percevoir et à les publier comme des entités distinctes. Aussi, un peu à la même époque, il y a eu dans les institutions toute la poussée de la “photographie comme tableau”, la photographie unique avec ses références à l’histoire de l’art. Pour moi c’était une des pratiques en photographie, mais il y en a une autre qui parle plus du récit, et le livre occupe ce créneau. C’est quelque chose que j’ai d’abord compris, puis que j’ai essayé de concrétiser dans ma pratique. Je mettais les choses en forme différemment dans mes expositions, et rapidement j’ai commencé à produire des livres où il y avait beaucoup plus d’images que dans l’exposition correspondante, mais c’était le même projet. C’était deux façons différentes de réfléchir au même projet. Et c’était autre chose qu’un catalogue d’exposition. »

general history of the photobook, but a reflection of how Clément views the idiosyncrasy of his own collection – and, by extension, of his own career – today. As Desgagnés commented, “The subjective dimension became clear. I felt that if we were going to do something like this, it needed to be placed in a contemporary context and we had to acknowledge the subjectivity of the collector – who is also a photographer. So we began diluting the categories and integrating Serge’s subjectivity in different ways.”

I asked them whether the selection of books included in the exhibition also functioned as the record of a shared history for the generation of photographers who came of age in the 1960s and 1970s. Without discounting my suggestion, Clément reaffirmed that the selection process quickly became grounded in his life and experiences. “Pretty soon Alexis asked me which books were the most significant. I talked about Richard Avedon’s book, which came before *The Americans* by Robert Frank. It’s a highly critical, disturbing portrait of America. It’s a book that has played a crucial role in my life, in the fact that I continue to take photographs. I think it has contributed to the importance of photography in my life.”

The inclusion of John Max’s print and exhibition pamphlet was one example of the strategy of bringing forth the idiosyncrasy of the collection and the personal history that it traces. Seen by Clément when he was a young student, Max’s 1972 *Open Passport* show, by proposing a radical approach to photographic sequencing, also played a decisive role in his development. Reflecting on Clément’s collection as the site of meaning, Desgagnés mused, “Walter Benjamin speaks of the collection as the outcome of a deep desire to prevent things becoming dispersed in time and space – in other words, in history.³ So every collection necessarily depends on or springs from such a desire, experienced by someone who wished to impose coherence on diverse elements of history. And in this case the coherence is fundamentally related to the fact that the collector was not a photographic dilettante, but someone who was searching for something particular in the specific realm of photography.”

Clément’s own photobooks, however, were absent from the exhibition, for the simple reason that he did not wish to legitimize these works by inserting them into an “official” history of photography. Yet, he observed, just as his photographs often contain an element of self-portraiture without him actually being represented, the exhibition contained layers emblematic of that genre. “In a sense, this exhibition is like a palimpsest of the self-portrait in all its many forms. It’s as if each of the books is a self-portrait of the photographer who made it. There’s Lee Friedlander, who photographed himself; but also Michael Schmidt – when he photographed Berlin in *Waffenruhe*, it was a self-portrait; when Richard Avedon made *Nothing Personal*, it was a self-portrait; *The Americans* by Robert Frank – it’s a self-portrait of Robert Frank. *The Stage* by Donigan Cumming is so powerful that it’s also a self-portrait. It may seem almost related, since it’s an exercise in *mise en scène*, but in this project there is a level that belongs to self-portraiture. And just as photographers create portraits of themselves by photographing all sorts of things, so do I construct my self through the books I choose. There is something of me in this process, just as there’s

Ainsi, pour Clément et Desgagnés, l’exposition proposée chez VU permettait non seulement de reconnaître la validité du livre photographique en tant que forme distincte de création artistique, mais de rendre perceptible le rôle qu’il avait joué dans le travail et la carrière d’un artiste en particulier.

L’exposition comme autoportrait. Lorsque Clément et Desgagnés ont commencé à travailler sur cette exposition, processus qui consistait essentiellement, au départ, à passer en revue ensemble la vaste bibliothèque personnelle de Clément, ils se sont aperçus

Il était presque impossible d’offrir l’expérience de chacun des livres dans l’exposition. C’est une autre expérience, c’est l’expérience de la mise en rapport d’un livre avec tel autre, ou d’un ensemble de livres disposés sur une table. C’était ce sur quoi il fallait se concentrer, les liens entre les livres.

qu’ils avaient tendance à recourir à un système de classification canonique et relativement impersonnel, fondé par exemple sur le pays d’origine d’un livre ou sa date de parution. Puis ils ont décidé que l’exposition serait non pas une histoire générale du livre photographique classique, mais un reflet de la façon dont Clément lui-même percevait sa collection – et, par extension, sa carrière – aujourd’hui. Comme Desgagnés le note :

« La dimension subjective est apparue. Je me suis dit que si on avait à faire un projet comme ça, aussi bien qu’il soit ancré dans l’actualité et que nous assumions la subjectivité de celui qui collectionne, qui est photographe aussi. Alors, on a commencé à diluer les catégories, à intégrer la subjectivité de Serge de différentes manières. »

Je leur ai demandé si la sélection de livres présentée dans l’exposition fonctionnait également comme le témoignage d’une histoire commune pour la génération de photographes qui ont atteint l’âge adulte dans les années 1960 et 1970. Sans écarter ma suggestion, Clément a réaffirmé que le processus de sélection s’est retrouvé spontanément lié à sa vie et à ses expériences.

« Rapidement Alexis m’a demandé quels étaient les livres les plus signifiants. Je lui parlais du livre [*Nothing Personal*] de Richard Avedon, qui est venu avant *The Americans* de Robert Frank. C’est un portrait de l’Amérique qui est extrêmement critique, dérangeant. C’est un livre qui a joué un rôle essentiel dans ma vie, dans le fait que je continue à faire de la photographie. Je crois qu’il a contribué à l’importance que la photographie a prise dans ma vie. »

La décision d’inclure le tirage de John Max et la brochure de l’exposition fait partie des stratégies destinées à souligner l’idiosyncrasie de la collection et l’histoire personnelle qu’elle retrace. Clément était jeune étudiant lorsqu’il a vu l’exposition de John Max, *Open Passport*, en 1972 : cette approche radicale de la séquence photographique a également joué un rôle décisif dans sa propre évolution. En réfléchissant à la collection de Clément comme lieu de sens, Desgagnés fait remarquer ce qui suit :

an element of self-portraiture in my own practice. The photographer doesn't have to be present in the image for it to be a self-portrait. . . . It encompasses and unites diverse practices."

Experiencing the Photobook. My question regarding the nature of the viewer's intended experience of the photobook in the exhibition was posed toward the end of our interview. Clément responded, "It was practically impossible to offer the experience of each book in the exhibition. It's another experience, the experience of the relationship between one book and another, or among a group displayed on a table. These were the keys to concentrate on, the relations among the books."

While confessing his particular attachment to what one may call a first-hand, material experience of the photobook (especially in contrast to that provided by online publications), Desgagnés offered that the kind of frustration one might feel by not being able to consult the books on view is representative of a kind of fetishism of the image: "Why would people want so desperately to consult the books on display? Simply because we are all avid consumers of images, about which we have what amounts to a fetish. One of our goals was to assert clearly that the photobook can attain the status of an artwork. And by presenting the books in a way that prevents the visitor from reading them, we wished to create a frustrating experience that would trigger this fetishistic desire."

For Clément and Desgagnés, it was precisely because the exhibition did not allow for perusal of this rich collection that the validity of the photobook as a form of artistic creation was affirmed. But what it also raises, for me, is the question of

The photobook as a creative form at which the object's symbolic potential can eclipse its use? My sense, at least, was that by transforming the object from one that is handled and "read" into one that is perceived from afar, the exhibition was making an important statement regarding the new status of the photobook within photographic history.

whether there is not just one possible experience of the photobook – even, I would add, when they are individually handled and read. There is no "right" way to read a photobook, just as there is no "right" way to read an exhibition.

I think that this exhibition's originality lay partly in the fact that it translated one form of expression to another, thereby encouraging viewers to reflect on the distinct properties of each. Sharing his thoughts on the difference between these two modes of expression, Desgagnés added, "In my view, the photobook and the exhibition are two media for disseminating photography that are divergent rather than complementary; they're two entirely different modes of thinking. The book has a very evident narrative dimension, but when you try to create the same thing in space, you really need a space that is appropriate to creating an experience equivalent to that of a book. So you may as well

« Walter Benjamin parle de la collection comme résultant d'un désir ardent d'éviter que des choses se dispersent dans le temps et dans l'espace, bref, dans l'histoire³. Toute collection est donc nécessairement redevable ou tributaire d'un tel désir, porté par quelqu'un qui a voulu mettre en cohérence des éléments disparates de l'histoire. Et cette cohérence est absolument liée au fait que ce n'était pas ici un dilettante de la photographie, mais quelqu'un qui cherchait quelque chose de précis dans le champ particulier de la photographie. »

Les livres réalisés par Clément étaient cependant absents de l'exposition, pour la simple raison qu'il ne souhaitait pas légitimer ses œuvres en les insérant dans une histoire « officielle » de la photographie. Pourtant, il observe que, tout comme ses photographies contiennent souvent un élément d'autoportrait sans qu'il soit lui-même représenté, l'exposition contient des strates emblématiques du genre.

« Dans un sens, cette exposition est comparable à un palimpseste de l'autoportrait dans ses nombreuses formes. Pour moi, c'est comme si chacun de ces livres était un autoportrait du photographe qui l'a créé. Il y a Lee Friedlander, qui se photographie ; mais aussi Michael Schmidt, quand il photographie Berlin dans *Waffenruhe*, c'est un autoportrait ; quand Richard Avedon fait *Nothing Personal*, c'est un autoportrait ; *The Americans* de Robert Frank, c'est un autoportrait de Robert Frank. *The Stage* de Donigan Cumming est tellement fort que c'est aussi un autoportrait. Cela semble presque relié puisqu'il s'agit d'un exercice de mise en scène, mais, dans ce projet, il y a une couche qui appartient à l'autoportrait. Donc, comme les photographes créent un portrait d'eux-mêmes en photographiant toutes sortes de choses, moi, à travers le choix des livres, je me construis. Il y a quelque chose de moi là-dedans, comme dans ma pratique il y a aussi de l'autoportrait. L'autoportrait ne tient pas qu'à la présence du photographe dans l'image. La notion d'autoportrait [...] embrasse et unit différentes pratiques. »

Faire l'expérience du livre photographique. Ma question sur la nature de l'expérience du livre photographique que l'on souhaitait faire vivre au visiteur dans cette exposition fut posée vers la fin de notre entrevue. Clément répondit : « Il était presque impossible d'offrir l'expérience de chacun des livres dans l'exposition. C'est une autre expérience, c'est l'expérience de la mise en rapport d'un livre avec tel autre, ou d'un ensemble de livres disposés sur une table. C'était ce sur quoi il fallait se concentrer, les liens entre les livres. »

Tout en admettant son attachement particulier à ce que l'on pourrait appeler une expérience au premier degré, concrète, du livre photographique (notamment par opposition avec celle proposée par les publications en ligne), Desgagnés suggère que la frustration provoquée par l'impossibilité de feuilleter les livres exposés est représentative d'une sorte de fétichisme de l'image :

« Pour quelle raison veut-on à ce point consulter les livres exposés [...] ? Simplement parce que nous sommes tous d'avidés consommateurs d'images, à l'égard desquelles nous entretenons une espèce de fétichisme. Dans cette perspective, nous avions le souhait de dire que le livre photographique peut accéder au statut d'œuvre d'art. Conséquemment, en contrecarrant avec le dispositif de présentation la possibilité pour le visiteur de lire les



approach the exhibition space as an anti-narrative space, something much more abstract. And then it gets interesting, because you have an immersive visual experience.”

Remembering my own experience of the exhibition, I reflected that I had indeed felt immersed in a constellation – a constellation composed of images and objects whose role in the story has been central.

1 All quotations are from an interview with Serge Clément and Alexis Desgagnés conducted by the author on May 11, 2014, in Montreal. All translations are by the author. 2 See, for example, Alexis Desgagnés, “The Quebec Photobook: Thoughts on a History to be Uncovered,” trans. Käthe Roth, *Ciel variable* 97 (Spring–Summer 2014), 55–60; Alexis Desgagnés, “John Gossage – The Photobook: Reflections on Several Recent Projects,” trans. Käthe Roth, *Ciel variable* 95 (September 2013–January 2014), 62–66. 3 See Walter Benjamin, “Unpacking My Library: A Talk About Book Collecting,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt and trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 59–67.

Zoë Tousignant is a historian of photography and independent curator working in Montreal. She is a recent graduate of the PhD program in art history at Concordia University. Her research interests revolve around the dissemination of photographic culture, both historically and in the present.

livres, nous avons voulu faire naître chez lui ce désir fétichiste par l'intermédiaire d'une expérience frustrante. »

Pour Clément et Desgagnés, c'était précisément parce que l'exposition n'autorisait pas la consultation de cette riche collection que la validité du livre photographique en tant que mode de création artistique s'y trouvait affirmée. Pour moi, elle soulevait aussi la question de savoir s'il n'y a pas qu'une seule expérience possible de ces ouvrages – même, ajouterai-je, lorsqu'ils sont manipulés et lus individuellement. Il n'y a pas de « bonne » manière d'aborder le livre photographique, tout comme il n'y a pas de « bonne » façon d'aborder une exposition.

À mon avis, l'originalité de *Constellations* venait en partie du fait qu'elle transposait une forme d'expression dans une autre, encourageant ainsi les visiteurs à réfléchir aux propriétés distinctives de chacune. En partageant ses réflexions sur la différence entre ces deux modes d'expression, Desgagnés ajoute :

« Pour moi, le livre photographique et l'exposition sont deux médiums de diffusion de la photographie plus divergents que complémentaires, deux modes de pensée complètement différents. Le livre a une dimension narrative évidente, alors que, quand on essaie de créer la même chose dans l'espace, il faut vraiment avoir un espace adéquat pour arriver à quelque chose qui soit équivalent à l'expérience du livre. Donc vous pouvez aussi bien considérer l'espace d'exposition comme un espace anti-narratif, beaucoup plus abstrait. Et là, ça devient intéressant, parce que c'est une expérience visuelle immersive. »

En me remémorant ma propre expérience de l'exposition, je me suis souvenue que j'avais effectivement été « immergée » d'emblée dans une constellation composée d'images et d'objets dont le rôle s'est avéré essentiel à la dynamique de l'ensemble.

Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Toutes les citations sont extraites d'une entrevue conduite par Zoë Tousignant avec Serge Clément et Alexis Desgagnés le 11 mai 2014, à Montréal. 2 Voir par exemple Alexis Desgagnés, « Le livre photographique au Québec. Intuitions pour une histoire à déchiffrer », *Ciel variable*, n° 97 (printemps-été 2014), p. 54–60, et « John Gossage. Le livre photographique : considérations sur quelques projets récents », *Ciel variable*, n° 95 (printemps-été 2013), p. 54–60. 3 Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Éditions Rivages, 2000, p. 41–57.

Zoë Tousignant est historienne de la photographie et commissaire indépendante. Elle vit à Montréal et a étudié à l'Université Concordia, où elle a récemment terminé un doctorat en histoire de l'art. Elle s'intéresse notamment à la dissémination de la culture photographique d'hier à aujourd'hui.

Revisiter l'histoire par fragments: trois projets récents de Stan Douglas

ARIANE NOËL DE TILLY

Après *Every Building on 100 West Hastings* (2001), qui présentait un panorama nocturne d'un groupe d'édifices situé dans un quartier défavorisé de Vancouver, et la série de quatre photographies *Crowds & Riots* (2008), qui offrait des reconstitutions de scènes de foules et d'émeutes ayant eu lieu à Vancouver au cours du XX^e siècle, Stan Douglas a dévoilé au printemps 2014 trois nouveaux projets explorant un autre chapitre de l'histoire de sa ville natale : celui de l'après-Seconde Guerre mondiale. Conçus selon la même devise, « L'histoire se fera entendre », ces trois projets ont pris des formes diversifiées, soit une pièce de théâtre, une exposition et une application pour iPhone et iPad réalisée en collaboration avec l'Office national du film du Canada. Pour leur création, Stan Douglas et ses collaborateurs ont fait appel à différents procédés de représentation du passé où événements, lieux désormais disparus et fiction s'entremêlent.

Stan Douglas est reconnu pour la narrativité singulière qu'il emploie dans ses installations vidéographiques et filmiques, notamment dans *Nu·tka·* (1996), qui revisite le passé colonial de la Colombie-Britannique, et *Klatsassin* (2006), qui traite de la ruée vers l'or au XIX^e siècle. Les histoires qui nous sont racontées par l'artiste n'ont pas une structure linéaire et n'ont ni début ni fin. De plus, elles mettent en lumière des lieux et événements oubliés. Plusieurs de ses films sont composés d'un certain nombre d'épisodes qui sont présentés selon des permutations dictées par des algorithmes qui contribuent à faire perdre le fil conducteur de l'histoire¹. Cette fois, dans les trois projets récents de Stan Douglas, la narration est fragmentée, sans pour autant obéir à des opérations mathématiques. Il n'est pas étonnant que deux lieux désormais disparus – l'hôtel Vancouver et la ruelle Hogan's – aient servi de point d'ancrage commun aux différents récits proposés. L'hôtel Vancouver, situé dans la partie ouest du centre-ville, a été le lieu de résidence de plusieurs centaines de vétérans de la Seconde Guerre mondiale et de leurs familles jusqu'en 1948. Il a été démoli l'année suivante afin de faire place à un stationnement. La ruelle Hogan's se trouvait dans la partie est du centre-ville, plus précisément dans Strathcona, le plus ancien quartier résidentiel de Vancouver, habité principalement par des familles multiethniques. Pendant quelques décennies, avant et après la guerre, ce quartier était aussi un lieu où la contrebande, les maisons de jeu et la prostitution étaient tolérées par la police. La ruelle Hogan's a été rasée en 1968 pour céder la place à l'une des sorties du viaduc Dunsmuir.

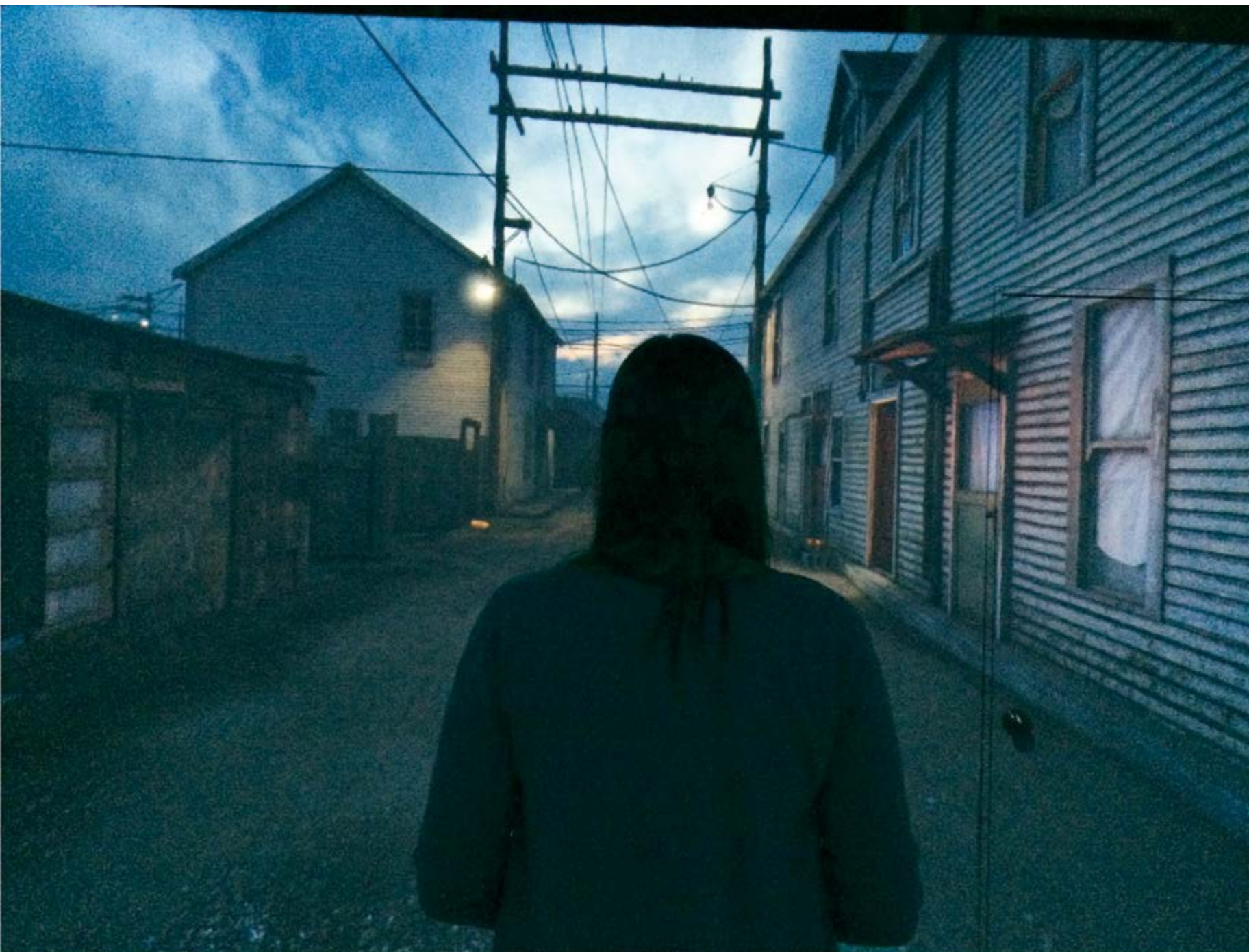
Bien que les trois projets aient évolué simultanément, le premier à être présenté au public de Vancouver fut la pièce *Helen Lawrence*². Jouissant d'une excellente distribution et

Revisiting History in Fragments: Three Recent Projects by Stan Douglas

Stan Douglas's earlier productions include *Every Building on 100 West Hastings* (2001), a nocturnal panorama of a block of buildings situated in a poor Vancouver neighbourhood, and the series of four photographs *Crowds & Riots* (2008), depicting reconstructions of crowd scenes and riots that took place in Vancouver during the twentieth century. In the spring of 2014, he unveiled three new projects exploring another chapter in the history of his hometown: the post-Second World War period. Conceived under the motto "History will not be silent," these projects took diverse forms: a play, an exhibition, and an iPhone and iPad application produced in collaboration with the National Film Board of Canada. Douglas and his collaborators used various procedures for representing a past in which events, places that no longer exist, and fiction intermingle.

Douglas is known for the unique form of narrativity that he has employed in video and film installations such as *Nu·tka·* (1996), which revisits the colonial past of British Columbia, and *Klatsassin* (2006), about the gold rush in the nineteenth century. The stories that he tells have neither linear structure nor beginning and end, and they shed light on forgotten places and events. Many of his films are composed of a number of episodes presented in permutations dictated by algorithms that help to blur the lines of history.¹ In his three recent projects, the narrativity is fragmented, although it does not obey mathematical laws. It is not surprising that two places that no longer exist – the Hotel Vancouver and Hogan's Alley – served as the anchoring points common to the different narrativities presented. The Hotel Vancouver, situated in the western part of downtown, housed several hundred Second World War veterans and their families until 1948. It was demolished the following year to make way for a parking lot. Hogan's Alley was in the eastern part of downtown – more precisely, in Strathcona, Vancouver's oldest residential neighbourhood, home to mainly multiethnic families. For several decades, before and after the war, this neighbourhood was also where the police turned a blind eye to contraband, gambling, and prostitution. Hogan's Alley was razed in 1968 to make way for one of the exits from the Dunsmuir Viaduct.

Although Douglas's three projects evolved simultaneously, the first to be presented to the Vancouver public was *Helen Lawrence*.² Conceived by Douglas and written by Chris Haddock, the play



Circa 1948, 2014, logiciel 3D pour iPad et iPhone, en collaboration avec l'Office national du film du Canada / 3D Art App for iPad and iPhone, in collaboration with the National Film Board of Canada, producteurs / producers: Loc Dao, Selwyn Jacob. Un usager naviguant dans Vancouver avec son corps comme interface / a user navigates through Vancouver with her body as interface, photo: Loc Dao
À DROITE / RIGHT: pistage de données Kinect / Kinect data tracking, photo: Janine Steele



PAGES 56 ET 57: *Hogan's Alley*, 2014, impression lightjet / lightjet print, permission des galeries / courtesy of David Zwirner and Victoria Miro Galleries, New York / London





soutenue par le jeu des comédiens et la mise en scène, la pièce projette l'ambiance angoissée liée à la situation économique de l'après-guerre. Conçue par Stan Douglas et écrite par Chris Haddock, *Helen Lawrence* décrit comment une ville se reconstruit alors que les gens sont aux prises avec leur propre reconstruction personnelle. Dans la pièce, chaque personnage tente de vivre comme il le peut : des amitiés se forment, des couples se brisent, des dettes s'accumulent, des deuils se vivent, des vétérans tentent, avec grande difficulté, de réintégrer le marché du travail, etc. Malgré les dures réalités du quotidien auxquelles font face ces individus, l'impression générale qui se dégage de la pièce est celle de personnages fort stéréotypés, en particulier les personnages féminins. L'histoire de la vie de ces gens nous est racontée de manière linéaire, ce qui est un peu déroutant pour quiconque connaît le travail de Stan Douglas.

Helen Lawrence prend des allures cinématographiques tant par son emprunt à l'esthétique du film noir que par son recours à des projections d'images préenregistrées et captées en temps réel. Ces images en mouvement sont projetées sur un immense écran translucide placé à l'avant de la scène. Trois caméras placées derrière cet écran sont manipulées par les comédiens lorsque ces derniers ne sont pas en train de jouer. Le résultat de cette combinaison de théâtre et de projection cinématographique est visuellement fort intéressant, car il permet au public de saisir de manière très détaillée les mouvements et expressions des comédiens auxquels viennent s'ajouter des images de différents lieux de Vancouver. En fait, durant la pièce, le public a l'impression d'assister à un film en train de se faire. C'est surtout grâce à cet aspect qu'il est possible de reconnaître le vocabulaire visuel et cinématographique de Stan Douglas dans ce projet.

De son côté, l'exposition *Stan Douglas: Synthetic Pictures*³, tenue à la Presentation House Gallery de North Vancouver, offrait d'autres points d'entrée dans l'histoire du Vancouver d'après-guerre tout en tentant de reproduire certaines pratiques photographiques de cette période. D'entrée de jeu, le titre de l'exposition annonçait ce à quoi le public allait être confronté :

Les trois projets récents de Stan Douglas qui revisitent, reconstituent de manière fragmentaire et révèlent certains aspects de l'histoire de Vancouver dans les années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale sont complémentaires et fonctionnent comme un triptyque...

des images artificielles, c'est-à-dire des images créées ou reconstruites à l'aide de la technologie numérique. L'exposition, dont Helga Pakasaar a assuré le commissariat, rassemblait des séries récentes de photographies et des reconstitutions numériques produites par l'artiste qui, depuis la création de la série *Crowds & Riots* en 2008, ne travaille désormais qu'avec la photographie numérique⁴.

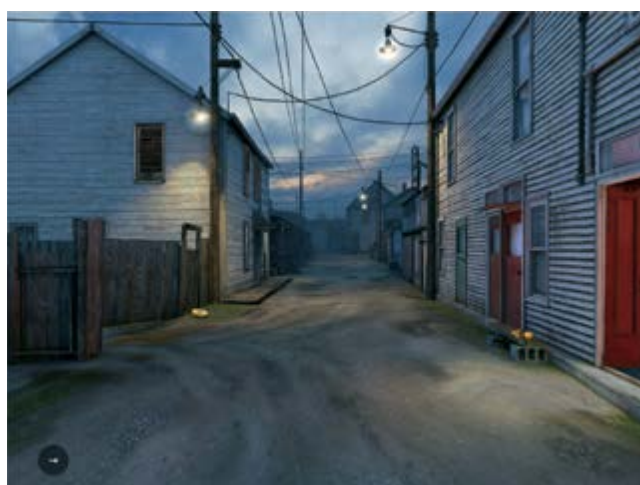
La salle centrale de la Presentation House Gallery rassemblait cinq tirages de la série de photographies noir et blanc *Midcentury Studio* de 2010. D'emblée, cette série de photographies ramenait les visiteurs à la période d'après la Seconde Guerre mondiale.

had an excellent cast and great staging. The play, depicting a city being reconstructed just as people are undergoing their own personal reconstruction, portrays the anguished atmosphere provoked by the post-war economic situation. Each character tries to live as best as he or she can: friendships form, couples break up, debts accumulate, people mourn, veterans try – with great difficulty – to re-enter the job market, and so on. Despite the hard daily realities that these individuals face, the general impression of the play is that the characters, especially the female ones, are highly stereotyped. Also, the fact that these people's stories are told in a linear fashion was a bit disconcerting for people familiar with Douglas's work.

Helen Lawrence has a cinematographic feel: it borrows from the film noir aesthetic and uses projections of pre-recorded images shot in real time. The moving images are projected on a huge translucent screen placed downstage. Three cameras positioned behind the screen are manipulated by the actors who are not performing in the current act. The result of this combination of live theatre and film projections is certainly very interesting visually because it gives the audience a close-up view of the actors' movements and expressions, to which are added images of different places in Vancouver. In fact, during the play, the audience has the sense of watching a film being made, and it is through this aspect that Stan Douglas's visual and cinematographic vocabulary becomes recognizable.

The exhibition *Stan Douglas: Synthetic Pictures*, on display at Presentation House Gallery in North Vancouver from March 21 to May 25, 2014, offered another point of access into the post-war history of Vancouver; in these works, Douglas attempted to replicate the practices of certain photographers of the period. The exhibition's title immediately gave viewers an idea of what they would see: artificial images, created or reconstructed with the use of digital technology. The exhibition, curated by Helga Pakasaar, brought together recent series of photographs and digital reconstructions produced by the artist, who, since creating the series *Crowds & Riots* in 2008, had been working exclusively with digital photography.³

The central gallery in Presentation House Gallery contained five prints from the series of black-and-white photographs *Midcentury Studio*, produced in 2010. The series takes visitors back to the period after the Second World War. Douglas was revisiting a specific time in the history of photography: post-war photojournalism. As he explained, the series "chronicles the career of a photographer who was introduced to his craft during the war and tried to make it into a business in the postwar period."⁴ He was inspired, among other things, by the work of the self-taught American photographer Arthur Fellig, better known as Weegee, and the Royal Air Force veteran Raymond Munro, who arrived in Vancouver in 1949 and, without any experience, was hired as an aerial photographer by a local newspaper. *Midcentury Studio* is an exercise in style the result of which is a group of photographs addressing themes that were highly regarded at the time, such as fashion, technology, crime scenes, dance, and gambling and other corrupt activities. For example, *Burlap*, 1948 is a reconstruction of a crime scene in which the victim's body has been covered with a jute tarp; *Cache*, 1948 shows an open trapdoor in a wall behind which are hidden playing cards, dominos, bottles of liquor, packs of contraband



Circa 1948 (ruelle Hogan's / Hogan's Alley, Vancouver), 2014, logiciel 3D pour iPad et iPhone, en collaboration avec l'Office national du film du Canada / 3D Art App for iPad and iPhone, in collaboration with the National Film Board of Canada, producteurs / producers: Loc Dao, Selwyn Jacob

Vue de l'arrière du 818-826, rue principale, c. 1968 / view from the back of 818-826 Main Street, c.1968, permission de / courtesy of City of Vancouver Archives, CVA 203-15

Lisa Ryder dans / in Helen Lawrence, 2014, pièce de théâtre de / play by Stan Douglas et / and Chris Haddock, présentée au / presented at Arts Club Theatre Company, Stanley Industrial Alliance Stage, Vancouver, photo: David Cooper





Crystal Balint, Allan Louis, Sterling Jarvis ;
 À GAUCHE / LEFT : Tom McBeath, Mayko Nguyen
 dans / in *Helen Lawrence*, 2014, pièce de
 théâtre de / play by Stan Douglas et / and
 Chris Haddock, présentée au / presented at
 Arts Club Theatre Company, Stanley Industrial
 Alliance Stage, Vancouver, photo: David Cooper



Suspect, 1950, 2010, impression numérique
 sur gélatine argentique / digital gelatin
 silver print, 46 x 61 cm, permission des galeries /
 courtesy of David Zwirner and Victoria Miro Galleries,
 New York / London

Stan Douglas y revisite un moment précis de l'histoire de la photographie, soit le photojournalisme d'après-guerre. Comme il l'explique, la série « fait la chronique de la carrière d'un photographe qui a été initié à ce médium pendant la guerre et qui a tenté d'en faire une entreprise pendant la période d'après-guerre⁵. » Pour sa réalisation, l'artiste a été inspiré, entre autres, par la pratique du photographe américain autodidacte Arthur Fellig, mieux connu sous le surnom de Weegee, et par celle du vétéran de l'Aviation royale canadienne Raymond Munro qui, en arrivant à Vancouver en 1949 sans expérience aucune, s'est fait embaucher comme photographe aérien par un journal local. La série *Midcentury Studio* est un exercice de style dont le résultat est un ensemble de photographies abordant des thèmes très prisés à l'époque tels que la mode, la technologie, les scènes de crimes, la danse, les jeux d'argent et autres activités clandestines. À titre d'exemples, *Burlap*, 1948 est une reconstitution d'une scène de crime où le corps de la victime vient d'être recouvert d'une toile de jute, tandis que *Cache*, 1948 montre la trappe ouverte d'un mur où sont cachés des jeux de cartes, des dominos, des bouteilles d'alcool, des paquets de cigarettes de contrebande, de l'argent, soit le nécessaire pour tenir une soirée de jeu, et que *Suspect*, 1950 met en scène un criminel qui vient d'être arrêté et qui est assis à l'arrière d'une voiture, probablement entre son avocat et un détective. Les scènes de crimes, mais aussi la manière dont l'artiste a choisi de photographier les sujets évoquent aussi les codes du film noir.

Dans la salle ouest de la galerie, *Hogan's Alley* (2014) était exposée en compagnie de reproductions numériques de photographies de maisons et d'immeubles des rues Prior, Union et Main, prises vers 1968-1969 et conservées dans les archives de la Ville de Vancouver. L'organisation des photographies sur ces panneaux s'inspire en partie de celle du livre d'Ed Ruscha *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. La différence d'échelle entre les panneaux et *Hogan's Alley* était frappante et permettait de bien faire la distinction entre les photos d'archives et la nouvelle œuvre que Stan Douglas exposait. À première vue, *Hogan's Alley* donne l'impression d'être une photographie en noir et blanc de la ruelle vue en plongée. Toutefois, *Hogan's Alley* est non pas une photo prise par l'artiste, puisque la ruelle a été rasée il y a plus de quarante ans, mais plutôt une image créée à partir de truccages numériques. La prise de vue nocturne semble tout à fait appropriée étant donné qu'à l'époque la ruelle Hogan's était très vivante la nuit. Cependant, la reconstitution numérique de la ruelle la présente déserte, comme s'il s'agissait d'une allée fantôme. La présence humaine est évoquée par les lumières allumées dans plusieurs demeures, mais aussi par une cour où se trouvent plusieurs tables rondes et chaises, un piano et quelques tabourets, ce qui contribue à donner l'impression qu'une foule est sur le point d'arriver pour assister à un spectacle ou, encore, que le concert vient de se terminer et que tant le public que les musiciens viennent de quitter les lieux.

Avec *Hogan's Alley*, Douglas a choisi d'évoquer un lieu, mais, pour bien en saisir les usages et les caractéristiques sociologiques, il faut avoir vu la pièce *Helen Lawrence* ou encore avoir exploré l'application *Circa 1948*, dont il sera question ci-dessous. *Hogan's Alley* est une œuvre visuellement très séduisante, mais en même temps, presque trop parfaite. Chaque section de cette

cigarettes, and money – everything needed for a night of gambling; *Suspect*, 1950 features a criminal who has just been arrested sitting in the backseat of a car, probably between his lawyer and a detective. The crime scenes and the way that the artist chose to photograph the subjects also evoke the codes of film noir.

In the west gallery, *Hogan's Alley* (2014) was displayed alongside digital reproductions of photographs of houses and buildings on Prior, Union, and Main streets, taken around 1968–69 and conserved in the City of Vancouver's archives. The organization of photographs on panels bears a resemblance to the layout in Ed Ruscha's book *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. The difference in scale between the panels and *Hogan's Alley* is striking and points out the distinction between the archival photographs

In his three recent projects, the narrativity is fragmented, although it does not obey mathematical laws. It is not surprising that two places that no longer exist – the Hotel Vancouver and Hogan's Alley – served as the anchoring points common to the different narrativities presented.

and Douglas's new work. At first glance, *Hogan's Alley* looks like a high-angle black-and-white photograph of the alley. However, *Hogan's Alley* is not a photograph taken by the artist, as the alley had been razed more than forty years before, but an image created from digital special effects. The nocturnal shot seems completely appropriate given that Hogan's Alley came alive at night. However, the digital reconstruction presents it deserted, as if it was a ghost alley. A human presence is evoked by lights visible in various houses, and also by a yard furnished with round tables with chairs, a piano, and some stools, as if a crowd is about to arrive to see a show – or perhaps the concert has just ended and both the audience and the musicians have just left.

With *Hogan's Alley*, Douglas chose to evoke a place, but to really grasp its sociological customs and characteristics, one must have seen the play *Helen Lawrence* or use the application *Circa 1948*. *Hogan's Alley* is a visually very attractive work, but it is almost too perfect. Every part of the image is excessively detailed. The final result of this digital editing gives the impression that the alley was very clean, that the space was perfectly organized, whereas historically it was completely dilapidated.

The visit to the exhibition at Presentation House Gallery ended surprisingly. In the east gallery, seven inkjet prints from the series *Corrupt Files* (2013) were on display. Whereas the other two galleries featured photographs or digital reconstructions with a historical content, *Corrupt Files* is a series of abstract works composed of effects that may arise at a time when a digital photograph is taken. The inkjet prints are, in fact, prints of code. The result is a leap toward abstraction, which Douglas had never previously addressed; above all, it marks a break in the artist's approach, as it puts an end to all possibility of narrativity. These works, formed of lines of vertical colours, are reminiscent of modernist painting; thus, it is always possible to find references to history. However, in the context of this exhibition, *Corrupt Files*

image est excessivement détaillée. Le résultat final de ce montage numérique donne l'impression que cette ruelle était propre, que l'espace était parfaitement organisé alors qu'historiquement c'était un endroit complètement délabré.

La visite de l'exposition à la Presentation House Gallery se terminait d'une manière fort surprenante. Dans la galerie est, sept impressions à jet d'encre de la série *Corrupt Files* (2013) étaient exposées. Alors que dans les deux autres salles se trouvaient des photographies ou des reconstitutions numériques à teneur historique, la série *Corrupt Files* est composée d'œuvres abstraites, constituées d'effets qui peuvent survenir au moment de la prise d'une photographie numérique. Les impressions à jet d'encre sont en fait des impressions de code. La série constitue un saut vers l'abstraction, laquelle n'avait jamais encore été abordée dans le travail de Stan Douglas, mais surtout, elle marque une rupture dans la démarche de l'artiste, puisqu'elle met fin à toute possibilité de narrativité. Ces œuvres, formées de lignes de couleur verticales, ne sont pas sans évoquer la peinture moderniste ; il demeure donc toujours possible de trouver des références à l'histoire. Cependant, dans le contexte de cette exposition, les *Corrupt Files* imposent une fin abrupte à un chapitre de l'histoire qui venait tout juste d'être revisité.

Enfin, le 22 avril 2014, Stan Douglas et l'Office national du film lançaient l'application *Circa 1948*⁶. Cette application interactive et immersive en 3D utilise la technologie du jeu vidéo, mais se défend d'en être un. Douglas est très clair là-dessus : pour lui, l'utilisation de cette application vise non pas à tuer des zombies ou à accumuler de l'or, mais d'abord et avant tout à donner l'occasion aux utilisateurs de saisir comment et dans quel environnement les gens vivaient à Vancouver aux alentours de 1948⁷. L'application permet de découvrir de manière virtuelle l'hôtel Vancouver et la ruelle Hogan's. Au son d'une musique jazzy, l'utilisateur peut déambuler dans la ruelle et flâner dans l'hôtel, et, en appuyant sur des objets brillants, écouter des conversations entre différentes personnes logeant ou travaillant à l'hôtel ou fréquentant la ruelle. Dans *Circa 1948*, l'histoire des gens et des lieux n'est pas racontée de manière linéaire comme dans la pièce *Helen Lawrence*. Ce ne sont pas non plus des algorithmes qui décident de l'ordre des séquences, mais c'est l'utilisateur qui est en charge de choisir son parcours dans ce monde virtuel. Ces dimensions immersive et participative sont nouvelles dans la pratique de Stan Douglas et donnent la possibilité à l'utilisateur de décider du cours de l'histoire.

Les trois projets récents de Stan Douglas qui revisitent, reconstituent de manière fragmentaire et révèlent certains aspects de l'histoire de Vancouver dans les années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale sont complémentaires et fonctionnent comme un triptyque : pour mieux saisir et apprécier chaque fragment, il est préférable d'avoir vu et expérimenté les autres. Stan Douglas et ses collaborateurs ont fait appel au théâtre, à la cinématographie, à la photographie, au numérique et au virtuel pour restituer deux lieux désormais disparus et reconstituer les activités qui s'y sont déroulées afin de nous empêcher de les oublier. Ces différentes reconstitutions nous rappellent aussi que l'histoire, comme n'importe quelle image, est une construction.

puts an abrupt end to a chapter of history that had just been revived.

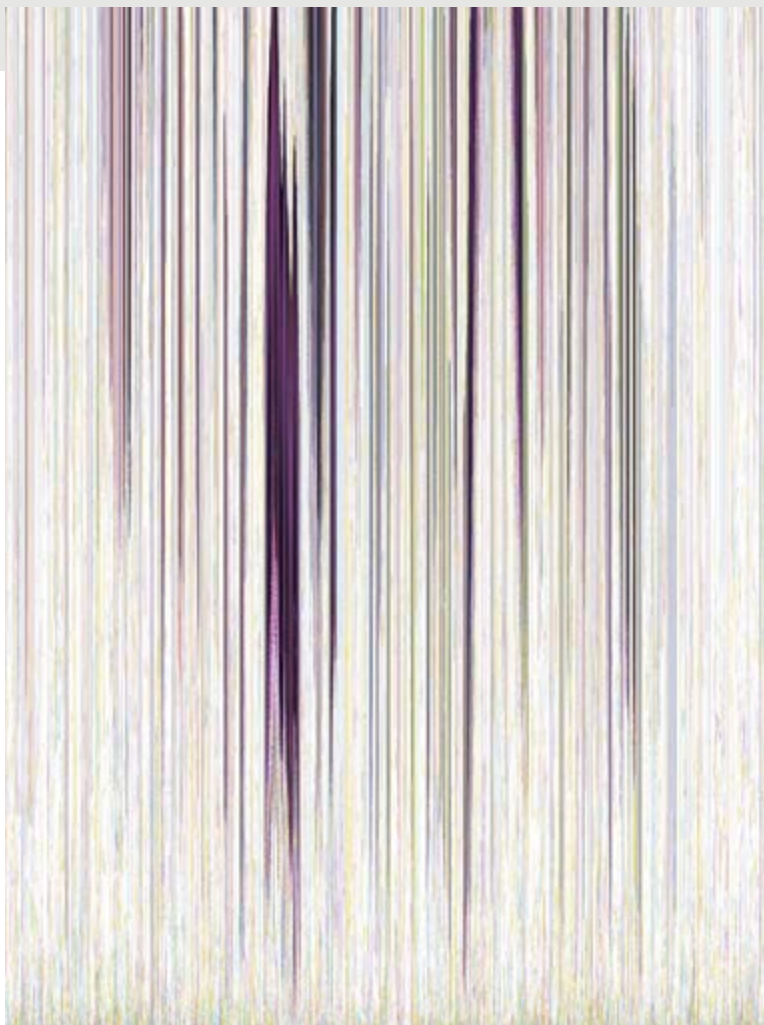
Finally, on April 22, 2014, Douglas and the National Film Board launched the application *Circa 1948*.⁵ This interactive, immersive 3D application uses video game technology, but Douglas denies that it is a game. He is very clear on this: for him, the application is not about killing zombies or accumulating gold coins, but about giving users an opportunity to grasp how and where people lived in Vancouver around 1948.⁶ The app gives a virtual introduction to the Hotel Vancouver and Hogan's Alley. To a jazz soundtrack, users stroll down the alley and wander through the hotel, and they can click on bright objects to hear conversations among different people staying or working in the hotel or spending time in the alley. In *Circa 1948*, the history of people and places is not told in a linear fashion, as in *Helen Lawrence*. Nor do algorithms decide the order of the sequences – the user is in charge of choosing his or her path through this virtual world. These immersive and participatory dimensions are new in Douglas's practice and give users an opportunity to decide on the course of history.

Douglas's three recent projects that revisit, fragmentarily reconstruct, and reveal certain aspects of the history of Vancouver in the years following the end of the Second World War are complementary and function as a triptych: to better grasp and appreciate each fragment, it is preferable to have seen and experienced the others. Douglas and his collaborators call

*Machine, 1948, 2010, impression numérique sur
gélatine argentique / digital gelatin silver print,
61 x 35 cm, permission des galeries / courtesy of David
Zwirner and Victoria Miro Galleries, New York / London*



2012_0290, 2013, impression jet d'encre / inkjet print, permission des galeries / courtesy of David Zwirner and Victoria Miro Galleries, New York / London



1 À ce sujet, voir, entre autres, Marie Fraser, « Explorations narratives », dans Marie Fraser (dir.), *Explorations narratives = Replaying Narratives*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2007, p. 23. 2 Arts Club Theatre Company, du 13 mars au 13 avril 2014, Vancouver. 3 Du 21 mars au 25 mai 2014. 4 Alexander Alberro, « An Interview with Stan Douglas », dans Alexander Alberro et collab., *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2011, p. 15. 5 Stan Douglas, « Midcentury Studio », dans Tommy Simoens (dir.), *Stan Douglas: Midcentury Studio*, Anvers, Ludion, 2011, p. 7. [Notre traduction.] 6 L'application peut être téléchargée gratuitement sur l'iTunes Store. Voir aussi <http://circa1948.nfb.ca/> pour accéder à la liste complète des collaborateurs. 7 Propos de l'artiste recueillis dans le dossier de presse de l'application *Circa 1948*, <http://onf-nfb.gc.ca/fr/salle-de-presse/communiqués-de-presse-trousses-medias/?idpres=21173>.

Ariane Noël de Tilly est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université d'Amsterdam et a effectué un stage d'études postdoctorales à la University of British Columbia de 2011 à 2013. Ses recherches portent sur l'exposition, la dissémination et la préservation de l'art contemporain ainsi que sur l'histoire des expositions. Elle est chargée de cours à l'Emily Carr University of Art + Design.

upon theatre, cinematography, photography, the digital, and the virtual to reconstruct two places that are now gone and re-enact the activities that took place there in order to keep us from forgetting them. These different reconstructions also remind us that history, like any image, is a construction. *Translated by Käthe Roth*

1 On this subject, see, among others, Marie Fraser, "Replaying Narrative," in Marie Fraser (ed.), *Explorations narratives/Replaying Narratives* (Montreal: Le mois de la photo à Montréal, 2007), p. 42. 2 Arts Club Theatre Company, Vancouver, from March 13 to April 13, 2014. 3 Alexander Alberro, "An Interview with Stan Douglas," in *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011), p. 15. 4 Stan Douglas, "Midcentury Studio," in Tommy Simoens (ed.), *Stan Douglas: Midcentury Studio* (Antwerp: Ludion, 2011), p. 7. 5 The application can be downloaded free of charge at the iTunes Store. See also <http://circa1948.nfb.ca/> to access the complete list of contributors. 6 Artist's statements from the press kit for the application *Circa 1948*, <http://onf-nfb.gc.ca/fr/salle-de-presse/communiqués-de-presse-trousses-medias/?idpres=21173>.

Ariane Noël de Tilly holds a doctorate in art history from the University of Amsterdam and was a Postdoctoral Research Fellow at the University of British Columbia from 2011 to 2013. Her research deals with exhibition, dissemination, and preservation of contemporary art, and the history of exhibitions. She is a lecturer at Emily Carr University of Art + Design.

Of Walking: A Photography and Thirdspace Paradigm

PHILIPPE GUILLAUME



Karen Irvine, curator and museum associate director at the Museum of Contemporary Photography in Chicago, recounted that it was after seeing Sohei Nishino's work in Korea in 2010 and reading Rebecca Solnit that she had the idea for the *Of Walking* exhibition.¹ Nishino is one of eight international contemporary artists whose works were in the show. The photographs, videos, electronic panels, and objects in *Of Walking* elicit the concept of a theoretical space that enriches the artworks on display beyond their formal attributes. Edward Soja calls this space – which is neither uniquely central nor only marginal, but both – Thirdspace.²

It is in Solnit's book *Wanderlust: A History of Walking* – which, upon its publication in 2000 created a significant and expansive interest for walking – that the dialectic premise for Irvine's project may be found. Solnit's book is, indeed, an unavoidable reference in any serious discussion of the subject. Her study examines peripatetic history from different perspectives and exposes the agency of the elementary act of walking as a cogent operation of social and cultural development. She discusses artists whose work is linked with photography and have all been active in the second half of the twentieth century. Vito Acconci, Sophie Calle, and Hamish Fulton are some of these artists, also known for

Of Walking: un paradigme de la photographie et du tiers espace

Karen Irvine, conservatrice et directrice associée du Museum of Contemporary Photography (MoCP) de Chicago, raconte que c'est après avoir vu le travail de Sohei Nishino en Corée, en 2010, et lu les écrits de Rebecca Solnit que l'idée de monter l'exposition *Of Walking* lui est venue¹. Nishino est l'un des huit artistes contemporains de renommée internationale dont les œuvres figuraient dans cette exposition. Les photographies, vidéos, panneaux électroniques et objets présentés dans le cadre de *Of Walking* font émerger le concept d'un espace théorique qui enrichit les œuvres exposées au-delà de leurs attributs formels. Edward Soja nomme cet espace – qui est non pas uniquement central, ni exclusivement marginal, mais les deux à la fois – le « tiers espace² ».

C'est dans l'ouvrage de Solnit *L'art de marcher*, qui, dès sa publication en 2000, suscita un intérêt marqué et généralisé pour la marche à pied, que se trouvent les prémisses dialectiques du projet d'Irvine. Le texte de Solnit est effectivement une référence incontournable dans toute discussion sur ce sujet. Son étude examine l'histoire de la marche selon différentes perspectives, et montre à quel point l'agentivité de cet acte élémentaire est un facteur de développement social et culturel. Elle traite d'artistes dont le travail a un lien avec la photographie et qui ont tous été actifs au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, notamment Vito Acconci, Sophie Calle et Hamish Fulton, lesquels sont également connus pour l'agentivité conceptuelle de leur démarche. Ils se rattachent d'ailleurs à une mouvance artistique dont parle Solnit : « Dans les années soixante [...], la marche vit s'ouvrir un domaine entièrement nouveau pour elle, celui de l'art³. » Cependant, le lien entre la photographie et la marche précède l'apparition de la déambulation dans le monde de l'art.

La marche implique une action. Pendant la majeure partie des cinquante dernières années, cette action a été reconnue comme un médium artistique intimement lié à la photographie. Ce lien est enrichi par diverses composantes dialectiques, matérielles et pratiques. Individuellement, la marche et la photographie proposent des possibilités formelles et mentales de synergie avec l'espace qui sont créatives ou pratiques, et souvent les deux à la fois. Le fait d'envisager conjointement ces deux médiums permet de développer un cadre d'interprétation distinctif pour aborder les œuvres présentées dans *Of Walking*.

Le rôle fondamental de l'essai de Solnit dans la genèse de l'exposition est résumé par un passage de *L'art de marcher*, qui sert d'introduction au texte didactique d'Irvine. La citation fait également écho au caractère inclusif qui est symptomatique d'un tiers espace : « Ce mouvement et les vues qu'il découvre favorisent semble-t-il l'apparition d'objets qui occupent l'esprit, et c'est par là que la marche est une activité ambiguë et infiniment fertile : elle est en même temps un moyen et une fin, un voyage et une destination⁴. »



Sohei Nishino, Diorama Map Tokyo, 2004,
140 x 140 cm, courtesy of / permission de Michael
Hoppen Contemporary

Jim Campbell, Fundamental Interval
Commuters, 2010, custom electronics /
électronique sur mesure, 1,728 LEDs / DEL,
mounted duratrans / duratrans monté,
diffusion screen / projection, treated Plexiglas /
plexiglas traité, 84 x 112 x 6 cm; *Motion and*
Rest 2, 2002, custom electronics / électronique
sur mesure, 768 LEDs / DEL, 74 x 26 cm



the conceptual agency in their work. As Solnit observes, they are part of a “new realm of walking opened up in the 1960s, walking as art.”³ Meanwhile, the link between photography and walking predates the induction of ambulation into the art world.

The word “walking” evokes an action. This action has, for the better part of the last fifty years, been an acknowledged medium in art with a rooted connection with photography. It is a connection enriched by diverse dialectic, material, and practical components. Individually, walking and photography propose respective formal and mental possibilities of synergy with space that are creative, practical, and often both. When we examine these two media in combination, we can develop a distinctive mindset for interpreting the works in *Of Walking*.

The seminal role of Solnit’s book in the genesis of this show is condensed in a passage from *Wanderlust*, which Irvine chose as the introduction for the exhibition’s didactic text. The quotation also echoes an inclusiveness that is symptomatic of a Thirdspace: “It is movement as well as the sights going by that seems to make things happen in the mind, and this is what makes walking ambiguous and endlessly fertile: it is both means and end, travel and destination.”⁴

Walking and photography are closely linked in street photography, a genre that – along with different types of documentary photographic approaches – is central in the walking-and-photography binary. As Irvine observed, “You can look and just about the whole history of photography has been about walking.”⁵ However, the contemporary artists whom she chose for this exhibition present works in which ambulation is present as a significant methodological or conceptual element rather than as a historical trope. In other words, the hybrid selection of works reflects a focus on images and projects that may be imagined as situated along the edges of a classic reading of the

La marche et la photographie sont étroitement liées dans la photographie de rue, un genre qui – avec différents types d’approches photographiques documentaires – est au cœur du système binaire marche-et-photographie. Comme le remarque Irvine : « En réalité, presque toute l’histoire de la photographie est associée à la marche⁵. » Cependant, les artistes contemporains qu’elle a choisis pour cette exposition élaborent des œuvres où la déambulation représente un élément méthodologique ou conceptuel important, plutôt qu’un trope historique. Autrement dit, la sélection hybride des œuvres privilégie des images et des projets qu’on pourrait situer en périphérie de l’association marche-et-photographie plutôt qu’en son centre. En même temps, ils ne sont jamais complètement séparés du noyau historique de ce paradigme. Non seulement le fait de regarder les œuvres dans une telle perspective permet-il de faire ressortir la richesse de la combinaison marche-et-photographie au-delà de ses composantes dénotatives, mais cela met également en lumière la proposition théorique du tiers espace comme outil d’analyse pertinent.

Le géographe et urbaniste américain Edward Soja conçoit le tiers espace comme une façon d’amener l’analyse spatiale au-delà de l’opposition binaire classique entre lieux réels et imaginaires. C’est un point de jonction hybride où le lieu et l’espace sont « ouverts et inclusifs plutôt que restreints par des protocoles autoritaires⁶ ». Les notions d’espace premier et d’espace second



Paulien Oltheten, *Sock Istanbul*, 2006-2013, New York; *Proximics (Ants)*, 2013, Fort Davis, c-prints / épreuves chromogéniques, variable sizes / formats variés

walking-and-photography association rather than at the centre. Simultaneously, they are never completely separated from the historical core of the walking-and-photography paradigm. Although looking at these works from such a perspective further reveals the richness of the walking-and-photography combination beyond its denotative components, it also brings to light the theoretical proposition of Thirdspace as a cogent tool of analysis.

The American geographer and urban planner Edward Soja conceives Thirdspace as a way of engaging spatial analysis beyond the usual binary of real versus imagined places. It is a hybrid point of juncture in which place and space are “open and inclusive rather than bound by authoritative protocols.”⁶ The notions of Firstspace and Secondspace are important in understanding this theory: the former is an “everyday reality,” such as a place that is home, which collapses into the latter, a conceived space or the home as “imagined.” An example could be a photograph of a city. As Firstspace, it is a space within its representation of a place within a photograph; as Secondspace, the same place is imagined, outside of its traditional representations by society.⁷ Soja’s Thirdspace is distinct from Firstspace and Secondspace because it encompasses them; as he explains, “Everything comes together in Thirdspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and unconsciousness, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history.”⁸

Of Walking featured works by six individual artists and one duo. The curator also took the opportunity to show a separate sampling of photographs from the museum’s own collection. These street and documentary pictures by photographers established in the canon of photographic history, such as Robert Frank, Dorothea Lange, and Garry Winogrand, were not part of the exhibition but presented as an addendum. Showing these images in this periphery inverts their traditional position as central in the photography-and-walking combination by placing them in the margin of the actual exhibition.

The two artists whose work was displayed in the main gallery propose radically different dialectics and applications of walking-and-art creation: forms contrasted with ideas. The Japanese artist Sohei Nishino (b. 1982), as mentioned above, was an early inspiration for the show. Sohei walks in cities such as Tokyo, London, and Kyoto, to name only the places in the photographs on display, taking thousands of pictures that become the raw material from which he creates large photographic works called *Diorama Maps* (2003–ongoing). His images are “constructed” from memory and single small-format photographs that show various perspectives and mirror his impressionistic involvement with these places. His composite maps articulate abstract-like representations. While connoting the street photographer’s meander through the city, Sohei’s maps also introduce another way of looking at the production of social space. His project integrates both Firstspace [Tokyo, for example] and Secondspace perspectives [his composite photographic representation of Tokyo] while at the same time “opening up the scope and complexity of the geographical or spatial imagination”⁹ as Thirdspace.

sont importantes pour comprendre cette théorie : la première notion est une « réalité quotidienne » comme l’espace de la maison, qui se fond dans la seconde – l’espace perçu ou le chez-soi « imaginé ». Prenons pour exemple la photographie d’une ville. Comme espace premier, c’est un espace délimité par la représentation d’un lieu dans le cadre d’une photographie ; comme espace second, le même lieu est imaginé, en-dehors de ses représentations traditionnelles par la société⁷. Le tiers espace de Soja se distingue de l’espace premier et de l’espace second parce qu’il les englobe tous deux. Soja explique : « Tout se fond dans le tiers espace : le subjectif et l’objectif, l’abstrait et le concret, le réel

L’exposition du Museum of Contemporary Photography créait un espace permettant à ces artistes de communiquer, marcher, créer et observer, tout en permettant au public de comprendre certains des liens significatifs qui existent entre la marche et la photographie.

et l’imaginaire, le connaissable et l’inimaginable, le répétitif et le différentiel, la structure et l’agentivité, l’esprit et le corps, la conscience et l’inconscience, la discipline et le transdisciplinaire, la vie quotidienne et l’histoire sans fin⁸. »

Of Walking présentait des œuvres de six artistes et d’un duo. La conservatrice a également profité de cette occasion pour montrer un échantillon de la collection du musée. Ces photographies de rue et documentaires, réalisées par des photographes appartenant au canon de l’histoire du médium, dont Robert Frank, Dorothea Lange et Garry Winogrand, ne faisaient pas partie de l’exposition, mais se trouvaient présentées en périphérie. Le fait de les placer en marge de l’exposition inversait leur position traditionnelle centrale dans la combinaison marche-et-photographie.

Les deux artistes exposés dans la salle principale proposaient des dialectiques et des applications radicalement différentes de l’art-et-marche comme création, ce qui provoquait un contraste entre les formes et les idées. L’artiste japonais Sohei Nishino (né en 1982) a en partie inspiré cette exposition, comme on l’a dit plus haut. Sohei parcourt à pied des villes comme Tokyo, Londres et Kyoto, pour ne citer que les lieux représentés dans cette exposition, en prenant des milliers de photos qui deviennent le matériau brut à partir duquel il crée d’immenses œuvres photographiques nommées *Diorama Maps* (2003–en cours). Ses images, « construites » de mémoire à partir de petites photographies individuelles prises selon différentes perspectives, reflètent sa relation impressionniste avec les lieux concernés. Ses cartes composites fonctionnent comme des représentations semi-abstraites : tout en évoquant les déambulations du photographe de rue à travers la ville, les cartes de Sohei introduisent également une autre manière de considérer la production de l’espace social. Son projet intègre à la fois les perspectives de l’espace premier (Tokyo, par exemple) et de l’espace second (ses représentations composites de Tokyo) tout en « ouvrant la portée et la complexité de l’imagination géographique ou spatiale⁹ » comme tiers espace.

Dans la même salle que les trois grandes compositions photographiques en noir et blanc réalisées par Sohei se trouvait une

Sharing this gallery with Sohei's three large black-and-white photographs was a selection of ten pieces that included images, photographs, texts, images with text, and paintings by the British photographer and land artist Hamish Fulton (b. 1946). Although a very different motivation from Sohei's inspires his walks, Fulton is the quintessential walking artist. For the pioneer in the art form, the actual walk is the artwork. Some of his walks are journeys that last several weeks and cover hundreds of kilometres. As important as his meandering is that he not disturb the landscape, from which the only material traces that he occasionally brings back are souvenir photographs. He often combines these with descriptive captions to create documents that signify, as he states, "a passive protest against urban societies that alienate people from the world of nature."¹⁰ Here, Thirdspace emerges as an exploration in which the city is relegated to the margin by Fulton's walks, which explore new dimensions of spatiality. This perspective resonates when we see examples of his documentation in the same room as Sohei's striking, stylish conceptual city maps.

Liene Bosquê (b. 1980) and Nicole Seisler (b. 1982), of Brazilian and American/Dutch origin, respectively, work together with yet another conceptual mindset. The duo organize walks in cities with participants who are asked to create imprints from the urban landscape in wet porcelain blocks. The resulting objects, each with its unique impressions, denote the indexical nature of analogue photography and are material traces of each participant's distinctive psychological contact with the places through which they have walked. Bosquê and Seisler's enterprise presents a characteristic of Thirdspace in signifying "all three spatialities – perceived, conceived, and lived – with no one inherently privileged *a priori*."¹¹ Their work was presented with a selection

Of Walking offered a critical space of interplay between, art, peripatetic mobility, memory, social politics, chance, and photographic history.

of photographs related to walking chosen by the artists from a corpus of images in the museum's permanent collection.

Paulien Oltheten (b. 1982) is a Dutch artist whose images are infused with a distinctive relational quality. Her photographs and videos echo the passing of time and chance encounters, and document people walking or occupying public spaces. Her project in the exhibition is from a work in progress in which photographs such as *Proximics (ants)* (2013) affirm her acute and patient eye. In another section of the work is Oltheten's video of a man engaged in walking weirdly on the sidewalk in downtown New York. She had noticed the man by chance and was able to communicate with him by letter; she asked him to re-enact his distinctive walk for the video. The peculiar component in this scene evokes Bruce Nauman's radical experimentation with walking in his late-1960s video works.¹² This historical resonance is supplemented with a Thirdspace that is revealed by Oltheten and the walker's transformation of hegemonic downtown space into a space of unconventional artistic experimentation.

The Singaporean artist Simryn Gill (b. 1959), who lives in Australia, walked around Marrickville, a suburban neighbourhood

sélection de dix œuvres (images, photographies, textes, images accompagnées de textes et peintures) réalisées par le photographe et artiste du land art Hamish Fulton (né en 1946). Bien qu'il soit inspiré par des motivations très différentes de celles de Sohei, Fulton est néanmoins l'artiste marcheur par excellence, pionnier de cette forme de création où la marche elle-même constitue l'œuvre d'art. Certains de ses parcours sont des voyages de plusieurs semaines qui couvrent des centaines de kilomètres. Il est essentiel pour lui de ne déranger en rien le paysage, dont il ne rapporte, comme seules traces matérielles, que d'occasionnelles photos-souvenirs. Il les associe souvent à des légendes explicatives, pour créer des documents qui deviennent, selon sa formulation, « une protestation passive contre les sociétés urbaines qui aliènent les gens du monde de la nature¹⁰ ». Ici, le tiers espace émerge d'une exploration où la ville se retrouve reléguée à un statut marginal par les randonnées de Fulton, et où la spatialité s'ouvre à de nouvelles dimensions. Cette perspective acquiert une résonance particulière lorsque des exemples de sa documentation sont présentés dans la même pièce que les impressionnantes cartes conceptuelles de Sohei, au style affirmé.

Liene Bosquê (née en 1980) et Nicole Seisler (née en 1982), respectivement d'origine brésilienne et américano-néerlandaise, travaillent ensemble sur des projets également conceptuels. Le duo organise des promenades dans les villes, avec des participants auxquels on demande de prendre des empreintes du paysage urbain dans des blocs de porcelaine humide. Les objets qui en résultent, chacun porteur d'une trace unique, dénotent la nature indicielle de la photographie analogue, et constituent des traces matérielles du contact psychologique particulier de chaque participant avec les lieux parcourus. L'entreprise de Bosquê et Seisler présente une caractéristique du tiers espace en incarnant « les trois spatialités réunies – perçues, conçues, et vécues – nulle n'étant implicitement privilégiée *a priori*¹¹ ». Leur travail était exposé avec une sélection de photographies reliées à la marche, choisies par les artistes dans le corpus de la collection permanente du musée.

Paulien Oltheten (née en 1982) est une artiste néerlandaise dont les images sont empreintes d'une qualité relationnelle particulière. Ses photographies et vidéos évoquent le passage du temps et les rencontres fortuites, et documentent des gens qui marchent ou qui occupent des espaces publics. Le projet qu'elle présentait dans cette exposition provient d'un travail en cours, où des photographies comme *Proximics (ants)* (2013) confirment l'acuité et la patience de son regard. Une autre section de l'œuvre montre une vidéo d'un homme en train de marcher bizarrement sur le trottoir dans le centre-ville de New York. Elle avait remarqué l'homme par hasard et a réussi à communiquer avec lui par lettre; elle lui a demandé de marcher de la même façon devant sa caméra pour réaliser la vidéo. L'aspect étrange de cette scène rappelle l'expérimentation radicale de Bruce Nauman avec la marche dans ses œuvres vidéo de la fin des années 1960¹². Cette résonance historique vient s'accorder au tiers espace révélé par Oltheten et son marcheur, qui transforment l'espace hégémonique du centre-ville en espace d'expérimentation artistique non conventionnelle.

L'artiste singapourienne installée en Australie Simryn Gill (née en 1959) a exploré à pied pendant un mois les rues de Marrickville, en banlieue de Sydney, photographiant chaque



Garry Winogrand, *Untitled*, 1981,
from the / du portfolio *Women Are Beautiful*
Dorothea Lange, *On the Street Relationships*,
1951 (OMCA)



near Sydney, for a month, taking daily snapshots of mundane objects and scenes. The Thirdspace notion of “[rethinking] marginality in her personal act of displacement”¹³ resounds in Gill’s impressive grouping of photographs showing highly personal views of the area. Every day, she went out to walk with a new roll from a film batch with an expiry date of May 2006. The scenography for May 2006 shows over eight hundred gelatine-silver prints as thirty vertical groups of photos, each column equalling one day’s walk and one roll of film. As Irvine noted, during these walks Gill remained open to chance and “the process of discovery that happens when you’re walking through a place, making place come alive through ambulation.”¹⁴

In a passageway, leading from the gallery’s main floor to proceed to the upper floor were a series of pigment prints from the project *Thrice Upon a Time* (2012) by the Australian photographer Odette England (b. 1975). Twenty years after her parents lost their dairy farm due to a sharp drop in the price of milk, England returned to the home of her youth to photograph places with mnemonic meaning selected from childhood photographs of her taken by her parents. In 2010, England again returned to the farm with her parents and asked them to tread the old family grounds with large colour negatives of the photographs she had taken tied under their feet. The soiled, scrapped, and torn images on display emerge as poetic shards of personal loss. As Thirdspace, in England’s photographs the home is disrupted from binary classification and becomes a place where it is possible to reconceptualize the very idea of space and memory.

Of Walking concluded with a pair of electronic tableaux by the American artist Jim Campbell (b. 1956). Composed of white light-emitting diodes, each tableau shows the silhouette of a physically impaired person in constant motion. Campbell’s post-photographic work is inspired by the history of the photographic medium, notably the stop-motion photographs developed during the nineteenth century by photographer and scientist Eadweard Muybridge. *Motion and Rest* (2002) depicts a solitary disabled figure appearing to engage the electronic space that the artist created with hundreds of tiny LED lights.

jour, sur son chemin, des objets et des scènes ordinaires. Ses fascinantes séries de clichés très personnels rendent tangible l’idée de « [repenser] la marginalité dans son acte personnel de déplacement¹³ » qui est reliée au tiers espace. Chaque jour, elle emportait un nouveau rouleau de pellicule provenant d’un lot dont la date de péremption était mai 2006. La scénographie de May 2006 présentait plus de huit cents tirages argentiques regroupés en trente colonnes d’images, dont chacune représentait une journée de marche et un rouleau de pellicule. Au cours de ces promenades, comme le note Irvine, Gill demeurait réceptive au hasard et au « processus de découverte qui survient lorsqu’on marche quelque part : les endroits traversés prennent vie avec nos déambulations¹⁴ ».

En quittant la salle principale pour accéder à l’étage supérieur, on découvrait dans un couloir une série de tirages numériques à pigments extraits du projet *Thrice Upon a Time* (2012), réalisé par la photographe australienne Odette England (née en 1975). Vingt ans après que ses parents eurent perdu leur ferme laitière à cause d’une chute brutale des prix du lait, England est retournée sur les lieux de son enfance pour photographier des endroits chargés de mémoire choisis parmi ceux où ses parents avaient pris des photographies d’elle lorsqu’elle était enfant. Puis, en 2010, England y est revenue avec ses parents, auxquels elle a demandé de parcourir l’ancienne terre familiale avec, fixés sous leurs semelles, des négatifs couleur grand format des photographies qu’elle avait réalisées précédemment. Ces images salies, éraflées, déchirées, qui étaient présentées lors de l’exposition, apparaissaient comme autant de débris poétiques d’une perte personnelle. Le foyer familial, lieu d’une rupture entre l’espace réel et l’espace ressenti, transcende ici cette binarité pour devenir un tiers espace où il est possible de reconceptualiser l’idée même de l’espace et de la mémoire.

Walking, memory, and science converge as a Thirdspace in which there is no geographical junction but a technological spatiality, as a space of difference and of resistance to dominant ambulatory and photographic practices.

The exhibition at the Museum of Contemporary Photography was a space for these artists to communicate, walk, create, and observe, and for the public to understand some of the significant links between walking and photography. *Of Walking* offered a critical space of interplay among art, peripatetic mobility, memory, social politics, chance, and photographic history. Admittedly, Soja's Thirdspace is a complicated concept, and its application here barely begins to scratch the surface of its rich analytical possibilities. In this exhibition, elements came together and walking and art were combined to rethink real and imagined places, recombinational strategies, and the endless possibilities associated with walking. As Thirdspace, the works revealed how the everyday practices of walking and photography can be combined as active agents to study and imagine, synchronously, from the margins and the core, the spaces around us.

1 Karen Irvine and I met at the Museum of Contemporary Photography on December 18, 2013, to discuss the exhibition; I thank her for generously making time for our conversation. 2 Edward Soja designates Thirdspace as a proper name; although different scholars use other forms of spelling I will conform to his orthography. 3 Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* (New York: Penguin Books, 2000), 267. 4 *Ibid.*, 6. 5 Interview with Karen Irvine. 6 Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Malden: Blackwell, 1996), 162. 7 Soja's Thirdspace is more detailed and inclusive than other proposals on the theme, such as those introduced by post-colonial and post-structuralist theorist Homi K. Bhabha, Edward Said, and author and social and feminist activist bell hooks. 8 Soja, *Thirdspace*, 56–57. 9 Edward Soja, *Postmetropolis* (Malden: Blackwell, 2000), 11. 10 "Hamish Fulton," *British Council Visual Arts*, <http://collection.britishcouncil.org/collection/artist/5/18781>, accessed 17 May 2014. 11 Soja, *Thirdspace*, 68. 12 Nauman's 1968 video *Slow Angle Walk* (Becket Walk) is an example. 13 Soja, *Thirdspace*, 135. 14 Interview with Karen Irvine.

Philippe Guillaume is a peripatetic artist, photographer, and author based in Montreal, Canada. He holds a master's degree in photography and art history from Concordia University's Special Individualized Program. He is a member of the Canadian Photography History Research Group based in the Department of Art History at Concordia University.

Of Walking se concluait sur deux tableaux électroniques de l'artiste américain Jim Campbell (né en 1956). Composé de diodes électroluminescentes (DEL) blanches, chaque tableau montre la silhouette, toujours en mouvement, d'une personne affectée par un handicap physique. Le travail post-photographique de Campbell est inspiré par l'histoire de la photographie, notamment la décomposition photographique du mouvement développée au XIX^e siècle par le photographe et scientifique Eadweard Muybridge. *Motion and Rest* (2002) montre la silhouette solitaire d'un personnage handicapé qui semble progresser au travers de l'espace électronique créé par les centaines de minuscules lumières. La marche, la mémoire et la science se rejoignent dans un tiers espace où les points de repère géographiques ont disparu au profit d'une spatialité technologique : un espace différent, un lieu de résistance aux pratiques ambulatoires et photographiques dominantes.

L'exposition du Museum of Contemporary Photography créait un espace permettant à ces artistes de communiquer, marcher, créer et observer, tout en permettant au public de comprendre certains des liens significatifs qui existent entre la marche et la photographie. *Of Walking* offrait un espace critique d'échange entre l'art, la mobilité péripatéticienne, la mémoire, les politiques sociales, le hasard et l'histoire de la photographie. Le tiers espace de Soja est reconnu pour sa complexité conceptuelle, et son application recèle une telle richesse analytique que cet article en effleure à peine la surface. L'exposition a mis en présence plusieurs éléments ; cette combinaison de la marche et de l'art permet de repenser les lieux réels et imaginés, suggère des stratégies pour de nouvelles combinaisons, et révèle les possibilités infinies de la marche. Dans le cadre du tiers espace, ces œuvres nous montrent comment les pratiques quotidiennes de la marche et de la photographie peuvent se combiner en tant qu'agents actifs nous permettant d'étudier et d'imaginer, synchroniquement, en partant à la fois de la marge et du noyau central, les espaces qui nous entourent. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 J'ai rencontré Karen Irvine au MoCP le 18 décembre 2013 pour discuter de cette exposition ; je la remercie de m'avoir généreusement accordé cette entrevue. 2 Edward Soja désigne le tiers espace comme un nom propre, Thirdspace (voir la version anglaise de cet article). 3 Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. Babel, 2002, p. 342. 4 *Ibid.*, p. 14. 5 Entrevue avec Karen Irvine. [Notre traduction.] 6 Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden, Blackwell, 1996, p. 162. [Notre traduction.] 7 Le tiers espace selon Soja est plus approfondi et inclusif que d'autres propositions sur ce thème, comme celles introduites par le théoricien post-colonialiste et post-structuraliste Homi K. Bhabha, par Edward Said ou par l'auteure et activiste féministe et sociale bell hooks. 8 Soja, *Thirdspace*, p. 56-57. [Notre traduction.] 9 Edward Soja, *Postmetropolis*, Malden, Blackwell, 2000, p. 11. [Notre traduction.] 10 « Hamish Fulton », *British Council: Visual Arts*, en ligne : <http://collection.britishcouncil.org/collection/artist/5/18781>, consulté le 17 mai 2014. [Notre traduction.] 11 Soja, *Thirdspace*, p. 68. [Notre traduction.] 12 La vidéo de Nauman réalisée en 1968 *Slow Angle Walk* (Becket Walk) en est un exemple. 13 Soja, *Thirdspace*, p. 135. [Notre traduction.] 14 Entrevue avec Karen Irvine. [Notre traduction.]

Philippe Guillaume est un artiste, photographe et auteur péripatéticien installé à Montréal. Il est titulaire d'une maîtrise interdisciplinaire en histoire de l'art et de la photographie obtenue dans le cadre d'un programme individuel spécialisé de l'Université Concordia. Il est membre du groupe de recherche sur l'histoire de la photographie canadienne (Canadian Photography History Research Group) lié au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia.

BOUTIQUE CIEL VARIABLE

nous avons créé
une passerelle
pour faciliter l'accès
à notre contenu

cet automne, c'est encore plus facile
obtenez 20% de rabais sur tout :

_abonnements papier et numérique
_numéros courant et récents
_articles à la pièce

allez à **boutique.cielvariable.ca**
utilisez le code : **CV2014**
valide jusqu'au 31 décembre 2014

we have created
a gateway
to facilitate access
to our content

this fall it's even easier
get 20% off everything:

_paper and digital subscriptions
_current and recent issues
_single articles

go to **boutique.cielvariable.ca**
use code: **CV2014**
valid until December 31, 2014

SPOROBOLÉ

CENTRE EN ART ACTUEL

74, rue Albert, Sherbrooke, Qc. / www.sporobole.org

A New World

Du 6 novembre au 14 décembre 2014

Jessica Auer



Tatiana Grigorenko, *Swimming*, 2010-2012

SEPT 12 - OCT 18

Susana Reisman

Standardizing Nature:
Trees, Wood, Lumber

Colin Miner

Lili Huston-Herterich

Maggie Groat

Data Mine

OCT 24 - NOV 22

Bev Koski

Christian Chapman

Recast

JAN 16 - FEB 21

Tatiana Grigorenko

Zo Heyn Jones

The Disappeared

Igor Omulecki

Waveherd

gallery44.org

401 Richmond St W
Suite 120
Toronto, Canada
M5V 3A8

G44 centre for
contemporary
photography



Nicole Jolicoeur, *Archives vagabondes* (détail), Impression jet d'encre, 1999-2014

Nicole Jolicoeur

Archives vagabondes

9 octobre au 9 novembre 2014

Renata Poljak

Great Expectations

15 novembre 2014 au 10 janvier 2015

Commissaire : Zeljka Himbele

Ouvert du mardi au samedi (12h-17h)
5455 De Gaspé - espace 108
Montréal (Québec) H2T 3B3
www.occurrence.ca

Bienvenue dans notre nouvel espace !



Troubled Pastoral Series

Exhibition//5 September - 11 October, 2014

Curated by Mark Lanctôt and Jonathan Middleton

Jean-Pierre Aubé

31 soleils (Dawn Chorus)

Slow Frequency Series

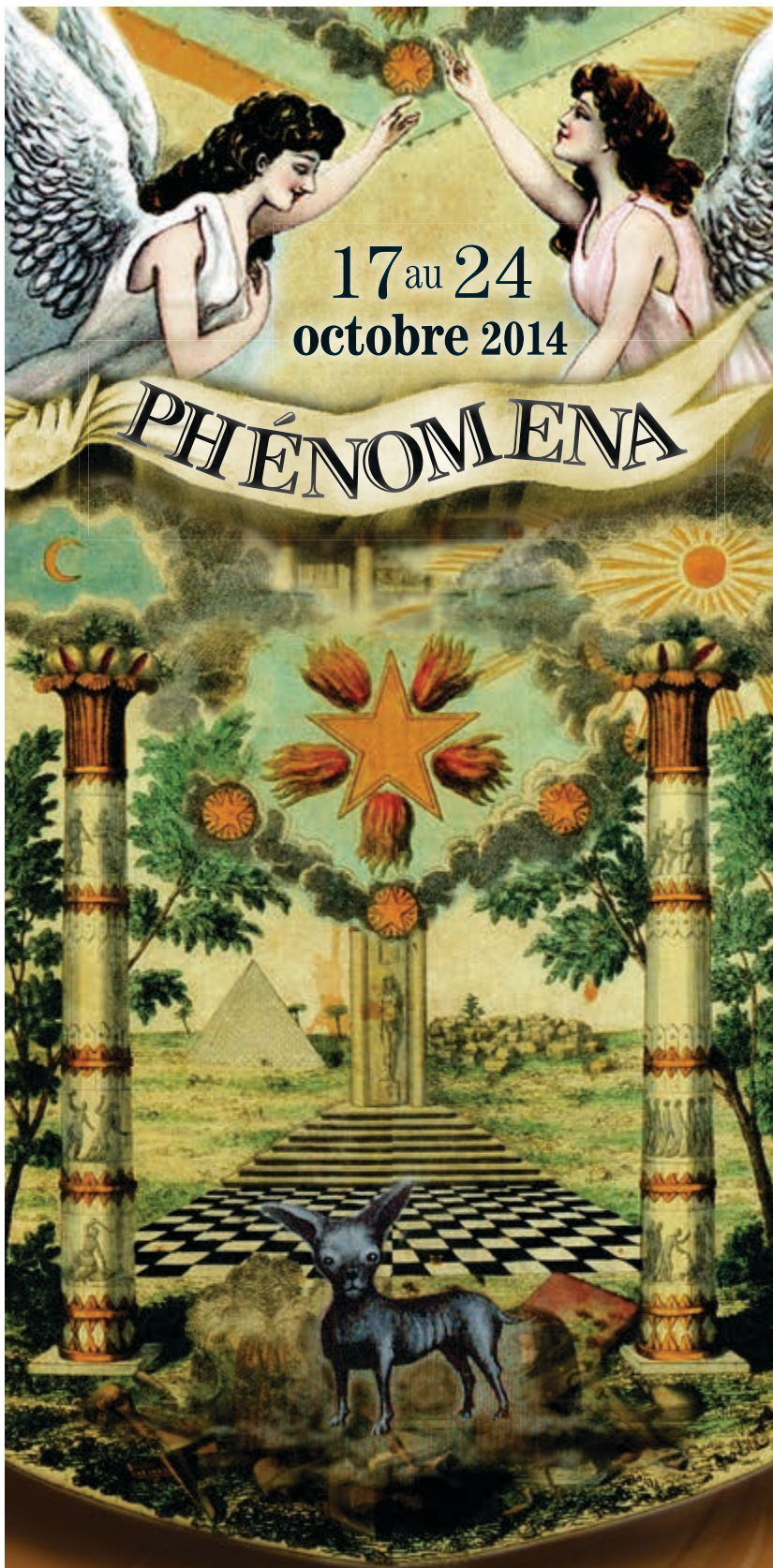
Exhibition//18 October - 22 November, 2014

Andreas Bunte

Two Films about Pressure

The Or Gallery gratefully acknowledges the support of the Canada Council, the Province of BC through the BC Arts Council, the City of Vancouver, our members, donors, and volunteers. Or Gallery is a member of the Pacific Association of Artist Run Centres (PAARC). In collaboration with Republic Gallery and SFU School for the Contemporary Arts. slowfrequencyproject.com

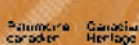
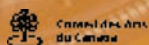
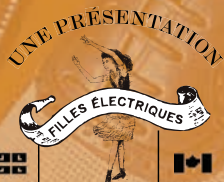
Or Gallery// 555 Hamilton Street, Vancouver, BC V6B 2R1
Canada//www.оргallery.org//Tel +1 604 683 7395//
or@orgallery.org//Tuesday to Saturday 12-5PM//



17^{au} 24
octobre 2014

PHÉNOMÉNA

www.festivalphenomena.com
infos : 514 495-1515



Montréal | LE DEVOIR



FIONA ANNIS

EXPOSITIONS AUTOMNE 2014

5 SEPTEMBRE AU 5 OCTOBRE

JOHN BOYLE-SINGFIELD (MONTREAL) JOHN BOYLE-SINGFIELD
YANN POCREAU (MONTREAL) CROISEMENTS

10 OCTOBRE AU 9 NOVEMBRE

ALICIA BRUCE -
MARTIN HUNTER -
CHARLES-FRÉDÉRIC OUELLET -
NORMAND RAJOTTE - INDUSTRIES
ÉCHANGE ENTRE VU PHOTO (QUÉBEC)
ET STREET LEVEL PHOTOWORKS (GLASGOW)

14 NOVEMBRE AU 14 DÉCEMBRE

PIERRE BOURGALT (SAINT-JEAN-PORT-JOLI) TREMBLEMENT DU TEMPS :
83 40 N 30 41 O
47 12 N 70 16 O
FIONA ANNIS (MONTREAL) MESURES CÉLESTES



GALERIES OUVERTES
DU MERCREDI AU DIMANCHE DE 12H À 17H
ENTRÉE LIBRE
550 CÔTE D'ABRAHAM, QUÉBEC
WWW.VUPHOTO.ORG





OPTICA
CENTRE
D'ART
CONTEMPORAIN

Renata Poljak
Great Expectations
2005
vidéo
super 16 mm
format final HD
couleur
17 minutes

Automne
2014

6 septembre au
18 octobre
Karilynn Ming-Ho
Alexis Bellavance

15 novembre au
20 décembre
Renata Poljak
Julie Lequin

Nouvelle adresse
5445, avenue de Gaspé #106
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca

1^{er} octobre au
31 décembre
Edith Brunette
Résidence
de recherche
jeune création
(Montréal)
en collaboration
avec art3
(Valence, France)

Nouveauté
Publication
Mathieu Latulippe/
Laurent Pernel:
résidence
de recherche
jeune création
2011-2012,
coédition
art3, OPTICA



Centre d'artistes

Vaste et Vague

© LOUYZE CARO

29 septembre au 12 octobre - **Art textile – Au fil des fils... transmutations** • Louyze Caro | Métis-sur-Mer
Sculpture textile et installation performée – Mutation • Christine Comeau | Montréal

31 octobre au 4 novembre - **Mawita'jig, art et vision autochtones | Phase III | Nasgwa'tatijig**

2 au 28 novembre - **Exposition d'art autochtone** • Hannah Claus | Montréal

29 novembre - 5 décembre - **Résidence - installation** • Catherine Béchard et Sabin Hudon | Montréal

6 décembre - 17 janvier - **Exposition en arts médiatiques – Les Temps individuels**
• Catherine Béchard et Sabin Hudon | Montréal

12 au 24 janvier - **Résidence de création - L'Institut temporaire d'études littorales - Conférence-performance**
• Simon Brown | Saint-Jean-Baptiste-de-Rouville

vasteetvague.ca

774, boulevard Perron, Carleton-sur-Mer, Gaspésie, Qc

Conseil des arts et des lettres Québec

Carleton-sur-Mer

Conseil des Arts du Canada

Canada Council for the Arts

f

✓

o

u

t

YouTube



© Chih-Chien Wang, *Short Encounter #2* (extrait d'une vidéo), 2012, 10 min 50 s

Karine Giboulo
Réalité / Utopie
Commissaire_Danielle Lord

16.08.2014 - 26.10.2014

Chih-Chien Wang
When the Shadows Change Color
Quand les ombres changent de couleur
Commissaire_Sylvain Campeau

08.11.2014 - 01.02.2015

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
T 450.773.4209
www.expression.qc.ca
expression@expression.qc.ca

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

Jusqu'au 12 octobre 2014
Histoires intérieures
Claudine Ascher – Susan Fowler – Bev Wight

25 octobre au 23 novembre 2014
Artothèque
La nouvelle collection 2015
Vernissage : Dimanche 26 octobre, à 14 h

29 novembre 2014 au 11 janvier 2015
COZIC – Le Projet Code Couronne
Organisée en collaboration avec Circa et présentée par le
Conseil des arts de Montréal en tournée
VERNISSAGE : Dimanche 30 novembre, à 14 h

Image : Cozic, extrait de Code Couronne en synesthésie, 2011

HEURES D'OUVERTURE :
Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi de 13 h à 21 h
Fermé le samedi en juin, juillet et août
Entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254
Galerie d'art Stewart Hall
176, chemin du Bord-du-Lac
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
www.ville.pointe-claire.qc.ca



les territoires

372 rue Sainte-Catherine Ouest | 5^e étage, porte 527 | 514.789.0545



projets spéciaux

Photoforum

Exposition collective

Du 4 au 25 octobre

Vernissage : 4 octobre à 18h

Évènement-bénéfice

Exposition collective

Du 5 au 12 novembre

programme double

Caroline Mauxion

PEU N'EST PAS RIEN

+

Julie Escoffier

À L'OMBRE DE MOUCHE

Du 21 novembre au 20 décembre

Vernissage : 21 novembre à 18h



Image : Caroline Mauxion

le Cabinet

ESPACE DE PRODUCTION
PHOTOGRAPHIQUE



Nouveaux programmes de résidences À MONTRÉAL

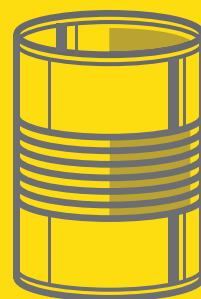
www.cabinetphoto.org

514.507.7591

IMPRIMER • CRÉER • PARTAGER

L o
toutes
les histoires
se rencontrent

12 23 nov. 2014



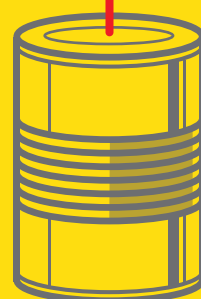
1 FESTIVAL

12 AU 23 NOV. 2014

140 documentaires d'ici et d'ailleurs
Une rétrospective de James Benning

1 CYCLE MENSUEL À L'ANNÉE

Docville, chaque dernier jeudi du mois
De retour dès janvier 2015



Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal

Montreal International
Documentary Festival



GALA
DES
ARTS
VISUELS
◇
2014

THÉÂTRE RIALTO
10.12.14

une collaboration de
l'Association des galeries
d'art contemporain,
du Regroupement des artistes
en arts visuels du Québec et du
Regroupement des centres d'artistes
autogérés du Québec

www.galadesartsvisuels.com

Conseil des arts
et des lettres

Québec

Société
de développement
des entreprises
culturelles

Québec

Montréal

CELEBRATING 30 YEARS OF MENTORING ARTISTS FOR WOMEN'S ART (MAWA)

ENDANGERED SPECIES
ROSEMARY KOWALSKY

&

LATERAL SYMMETRY

SARAH CIURYSEK

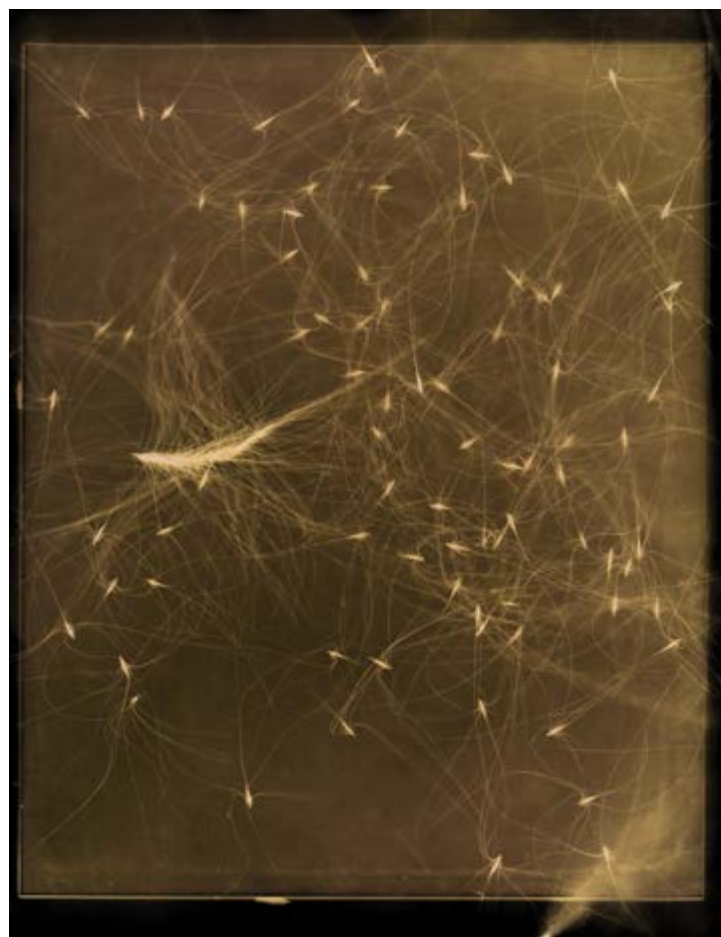
ELVIRA FINIGAN

BASMA KAVANAGH

TRACY PETERS

SEPTEMBER 4 – OCTOBER 25, 2014

CURATED BY NATALIA LEBEDINSKAIA



Tracy Peters, *Lumen 31* (detail), Lumen print on glass, 8.5' x 11' 1/2, 2012/2014, image courtesy of the artist.

MEET ART

SATISFY YOUR CREATIVE CURIOSITY WWW.AGSM.CA

Tuesday to Friday 10am – 5pm

Thursday evenings until 9pm

Saturday 12 – 5pm

Closed Sundays & Mondays

**ART GALLERY OF
SOUTHWESTERN
MANITOBA**

710 Rosser Ave., Brandon, MB

204 727-1036

www.agsm.ca

PUBLIC 50
ART | CULTURE | IDEAS

THE *RETREAT*

A special anniversary issue of *PUBLIC: Art Culture Ideas*
Edited by Sarah Blacker, Imre Szeman and Heather Zwicker

FEATURING: Franco Bifo Berardi, Bruno Bosteels, Catherine Malabou, Heather Anderson, Raymond Boisjoly, Joanne Bristol, David Butler, Nico Dockx, Jason Gomez, Emma Howes, Alice Jim, Ivan Jurakic and Tor Lukasik Foss, Kate Lawless, Andrew Pendakis, Carrie Smith Prei, Franziska Stenglin, and more. **PLUS:** a nano media cover by artists Christine Davis and Scott Lyall.

A **COLLABORATION WITH:** *DOCUMENTA* (13), the Banff Centre, and Banff Research in Culture (BRiC).

LAUNCH, WITH FRANCO BERARDI
AT THE AGO
TORONTO, NOVEMBER 26, 2014
FOR TICKETS AND INFO:
WWW.AGO.NET/BIFO

AGO
Art Gallery of Ontario

PUBLIC 50: *THE RETREAT* AVAILABLE IN SELECT BOOKSTORES AND ONLINE:
WWW.PUBLICJOURNAL.CA

praxis

Bloc 8 - OCTOBRE 2014

Marie-Claude Gendron

Pilar Macias

Lalie Douglas

34, Blainville O.
Sainte-Thérèse
450-434-7648
www.praxisartactuel.org

image d'archive de l'écrasement d'avion de 1963 à Blainville., projet de M.C. Gendron

RÉSEAU ARTACTUEL

Le site à consulter pour tout savoir
sur l'art actuel au Québec
rcaa.qc.org — 514.842.3984

FORMATS

Librairie spécialisée en art actuel,
littérature théorique et critique
librairieformats.org — 514.842.5579

Deux initiatives au service de l'art actuel

rcaa
REGROUPEMENT DES CENTRES
D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC

2, Sainte-Catherine Est
espace 302
Montréal QC H2X 1K4

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

SDEVM
SECTEUR DE DÉVELOPPEMENT
ÉCONOMIQUE ET COMMERCIAL



MOUVANCES
BORÉALES

accès²
culture

RENCONTRES | CÔTE-NORD
CULTURELLES | MONTRÉAL

DU 12 SEPTEMBRE AU 23 NOVEMBRE 2014

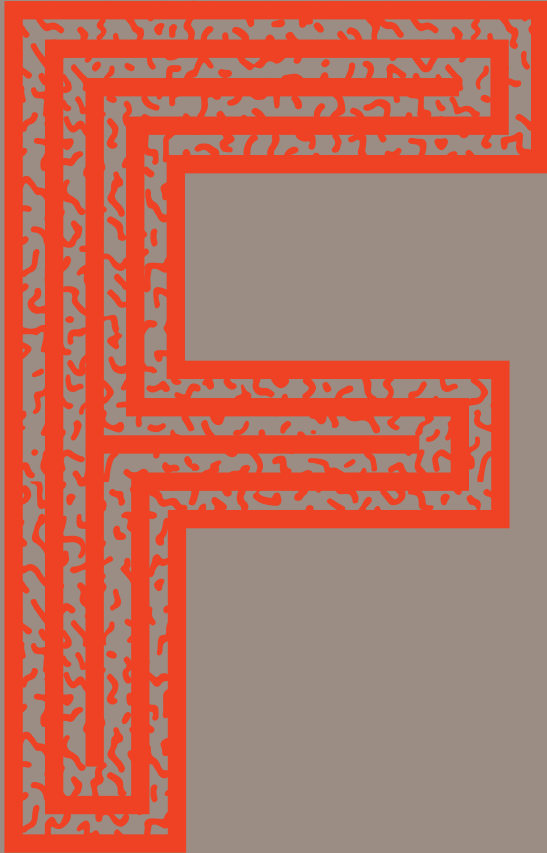
4 EXPOSITIONS
15 ARTISTES DE LA CÔTE-NORD

DANS LE RÉSEAU ACCÈS CULTURE | ACCESCULTURE.COM

ENTENTE SUR LE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DE **MONTRÉAL**

Montréal

Culture
et Communications
Québec



Feature:
**Contemporary
Art Fair**

October 23-26

Joey & Toby Tanenbaum Opera Centre
227 Front St E, Toronto

Battat Contemporary
Birch Contemporary
Clint Roenisch
Equinox Gallery
galerie antoine ertaskiran
Galerie Division
Galerie Donald Browne
Erin Stump Projects

Galerie Graff
Galerie Hugues Charbonneau
Jessica Bradley Gallery
Laroche / Joncas
Macaulay & Co. Fine Art
Monte Clark Gallery
Galerie Nicolas Robert
Patrick Mikhail Gallery

Galerie René Blouin
Galerie Simon Blais
Stephen Bulger Gallery
Susan Hobbs Gallery
Galerie Trois Points
Georgia Scherman Projects
Republic Gallery



Presenting
Sponsor

^
NORTON ROSE FULBRIGHT

Produced by the Contemporary Art
Galleries Association   AGAC
featureartfair.com



GALERIE BERNARD

STEVEN ORNER

BANLIEUE NARRATIVE

Exposition du 2 oct. au 8 nov. 2014
Vernissage le 1^{er} octobre de 17h à 20h

OMG, Look! (côté), 2013, huile et acrylique sur toile, 51 x 61 cm

LISE GAGNON

UNE FORTÉ DANS LA TÊTE

Exposition du 20 nov. au 20 déc. 2014
Vernissage le 19 novembre de 17h à 20h

*Une forté dans la tête (côté), 2013, technique mixte sur papier
Saint-Gilles, 40 x 57 cm*

3926, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2W 2M2
514 277 0770 | galeriebernard.ca

Horaire: mer. 11h à 18h | jeu. ven. 11h à 19h | sam. 12h à 17h



"Sign Of The Times" by Stewart Jones, for **TorontoART.ca**

PRIX ARTISTIQUE SOBEY 2014

Exposition du 1 novembre 2014 au 18 janvier 2015

Hôte de l'exposition et du gala de remise du prix Musée des beaux-arts de Winnipeg

CÔTE OUEST ET YUKON

Evan Lee

PRAIRIES ET NORD

Michael Dumontier
& Neil Farber

ONTARIO

Chris Curreri

QUÉBEC

Nadia Myre

ATLANTIQUE

Graeme Patterson

FINANCEMENT

ORGANISATION ET ACHEMINEMENT

PARRAINAGE OFFICIEL POUR LE
TRANSPORT DES ŒUVRES D'ART

**FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**



Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

TOTAL
TRANSPORTATION
SOLUTIONS INC.



sobeyartaward.ca

AXENÉ 7



À VENIR

MEREDITH NICKIE Toronto / New York

LISA REIHANA Auckland

DU 22 OCTOBRE AU
29 NOVEMBRE 2014

CORA-ALLAN WICKLIFFE Auckland

LE 22 OCTOBRE À 20 H

80, rue Hanson
Gatineau, Québec, J8Y 3M5
T : (819) 771-2122
www.axeneo7.qc.ca

PHOTO : CARLOS MARTIEL / AXENÉ 7 © 2013

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI



FRÉDÉRIC LAVOIE

Réécritures



© Frédéric Lavoie, Rue Notre-Dame, 1887, 2013 © Musée McCord

Du 18 septembre au 23 novembre 2014

Commissaire | Ève De Garie-Lamanque

www.museerimouski.qc.ca



ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 CounterIntelligence
- 85 Manif d'art 7
- 86 Home Sweet Home
- 87 La photographie de la ville arabe au XIX^e siècle
- 89 Louis Couturier et Jacky Georges Lafargue
- 90 Bettina Hoffmann
- 91 Caroline Hayeur

LECTURES / READINGS

- 98 Vera Frenkel
- 99 Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography
- 100 The Contemporary, the Common:
Art in a Globalizing World
- 102 Ouvrages à souligner /
New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 106 MaryAnn Camilleri

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



CounterIntelligence, 2014, view of the exhibition, courtesy of the Justina M. Barnicke Gallery, photo: Toni Hafkenscheid

CounterIntelligence

Justina M. Barnicke Gallery, Toronto
24 January to 16 March 2014

The rich-text title *CounterIntelligence* that introduces an exhibition, writings, workshop, and film screenings considers two cultural nodes and production modes – art and military activity. The project's formal and thematic eclecticism befits the Berlin-based Canadian curator, Charles Stankieveh, whose own work traverses the fields of sound and visual art, writing, and publishing.

Connections between the realms of art and war are well known: Leonardo's designs for bombardment and defense

technology; Marinetti's Futurist enthusiasm for war as "the world's only hygiene," made concrete in his poem that sounded gunfire; and the CIA's Cold War presence within the Museum of Modern Art and its ideological capture of avant-garde art.

Stankieveh's project springs from these instances into an intricate web of espionage, surveillance, military strategy, and multiple art forms. Invitations for sub and meta levels of interpretation are also suggested, through poststructuralist

spatial theory and the politics of information gathering and archiving, curation, and the production of meaning in general.

To the curator's credit, not only do more than a hundred documents and artworks fit comfortably into the modest JMB galleries but they do so with thematic elegance. In the first two rooms, four videos work together to clarify the contradiction between simulated and real war. In Harun Farocki's two-channel video, *Serious Games IV: A Sun with No*

Shadow (2010), American soldiers use video game simulation to first train for, then recover from, real war. In the adjoining room are two video games produced by the U.S. military (*America's Army*, 2002–05) and Hezbollah (*Special Force*, 2001). Though the production values are different, the works share the representation of male bonding through guns and the goal of recruitment.

As the gunshot sound caroms around the room, viewers can access, in a fourth video, what is absent in the others – reality. A disturbing counterpoint to the polished game simulations is *Collateral Murder* (2010). This video, leaked courtesy of Wikileaks, shows a U.S. military helicopter attacking innocent Iraqis. After a Reuters journalist, whose camera has been mistaken for a weapon, is shot, his Iraqi guide arrives in a van to help him. As the attack continues, the guide is killed and his two daughters injured, an outcome casually dismissed by the soldiers: “Serves them right for bringing children into a war zone.”

The story of British double agent and art historian Sir Anthony Blunt carries thematic weight here for his complex entanglements as Cambridge don, spy for both MI5 and the Soviets, respected art historian, and advisor to the National Gallery of Canada in its acquisition of a painting that Blunt incorrectly attributed to the French artist Poussin. Blunt's convoluted history is presented by Stankievec's installation of a transparency of the painting projected onto a collaged radiographic facsimile that reveals the shadow marks of authenticity beneath the surface. Fabian Reimann's double-exposed photograph of Blunt, *One Second Distance* (2008–10) provides another image of that layered life.

The earliest document here is a letter by Peter Paul Rubens (1630), who also dabbled doubly in art and intelligence. Rubens's portrait painting provided perfect cover for his brokering of secret



Counterintelligence, 2014, view of the exhibition, photo: Toni Hafkenscheid, courtesy of the Justina M. Barnicke Gallery

peace negotiations among Spanish, English, and Dutch royalty and statesmen, a tripartite relation reflected in the letter's marginalia.

The theme of camouflage is introduced through a large square of Canadian Disruptive Pattern textile (CADPAT, 1995) stretched on a frame like an abstract canvas. Its pixelated edges of green, brown, and black provide added protection and make it an international favourite. Across the room, and the world, Richard Mosse's alarmingly pink Congo landscape, *Colonel Soleil's Boys* (2010), photographed with the infrared film stock used by the military to detect camouflaged objects, clarifies military hierarchy. Unlike the colonel, whose newer infrared-resistant uniform blends with his surroundings, his soldiers stand out against the pink, vulnerable in their older gear.

Modernist British artists doubled as camoufleurs during the First World War. Their painting of the dazzle design onto ships prevented enemy submarines from focusing on and torpedo-bombing them. Edward Wadsworth's woodcut print *A Ship Being Painted with Dazzle Camouflage* (1942) shows the crossover between his Vorticist aesthetic and military defence.

In contrast to the goal of evading

enemy notice is the international Blue Shield symbol used to distinguish museums and deter attack. Abbas Akhavan's *Study for the Blue Shield* (2011) is a large cutout in the gallery wall. The missing section was painted with blue triangles, suggestive of abstract art's universal geometry, and stationed on the gallery roof.

The subject of military strategy is taken up in Eyal Weisman's *Forensic Architecture* presentation (2004). The compilation, displayed on an iPad, includes PowerPoint slides and interviews with generals from the Israeli Defense Forces (IDF) who appropriated anti-capitalist spatial theory for their long-term urban warfare methodology. Borrowing the language of poststructuralist thinkers such as Guy Debord and Gilles Deleuze, the intellectual-generals confidently describe the manoeuvres effectively deployed during attacks on Palestinian refugee camps. To avoid ambush in roads and alleys, internal rhizomatic networks were made through Palestinian homes by exploding holes in walls. This violent reconfiguration of urban space to facilitate control shows that even theory meant to liberate can be applied, like art, to opposite goals.

An IDF training camp modelled after Arab villages is named “Chicago” after that city's bullet-ridden fame. Adam Bloomberg and Oliver Chanarin photographed the site, and their large photo mural of a concrete wall with pre-formed hole covers the gallery wall (*Chicago #5*, Tze'Elim Military Base, Negev Desert, 2005). In tight and traumatic conversation, Gordon Matta-Clark's photograph *Splitting* figures a domestic home architecturally severed through its middle (1974/2001).

Wooden display cabinets sweeping through the gallery hold bookworks and other paper documents. Joshua Simon and Stankievec's *Tahrir Square Lasers* (2013), an iPhone-displayed video, is also installed here. The green laser light activity popular during the Tahrir Square protests shows the coupling of battle strategy and visual delight. The protester-wielded laser lights provided signalled solidarity through pop art entertainment, but also identified snipers and confused helicopters overhead.

One of the most successful pieces that sutures the division between dry documents and visual aesthetics is Stankievec's model interrogation room complete with a mirrored window, a table holding ten binders, and two chairs, allowing it to double as a comfortable reading room. In this small library, readers can find the plans used to construct the room itself – a CIA Human Resource Exploitation Manual and El Lissitzky's *Proun* room. Also included is an amusing 2011 letter from Colonel Gaddafi's staff urging a *New York Times* fashion editor to curate a 2013 Metropolitan Museum of New York exhibition of the trend-setting Libyan leader's 3,500-piece wardrobe, then endangered by the NATO bombing of his headquarters. In a corner stands a contribution by Anna-Sophie Springer, a *Dracaena* plant (*Cleve Backster Interrogates Janet Craig*, 2014), the genus on which CIA interrogator and polygraph inventor Cleve Backster experimented. Wiring the poor plant with electrodes, he found that even thinking about putting a match to its leaves created a frenetic response in the sensor.

Backster's style of intelligence seeking may be frightening, but other perils attend this project. The collision that Stankievec has orchestrated between the real military world and the symbolic realm of art opens up an interpretive space that can travel in multiple directions. Audiences, especially the more paranoid among us, risk spiralling into a black hole of meaning that doubles the shadowy space of the double agent. It is hard not to perform the very subject of this exhibition.

Jill Glessing is a writer, artist, and teacher of art and cultural history at York University and Ryerson University.



Harun Farocki, *Serious Games IV: A Sun With No Shadow*, 2010, two-channel video, 8 min, photo: Toni Hafkenscheid, courtesy of Harun Farocki Filmproduktion and the Justina M. Barnicke Gallery

Manif d'art 7

Résistance. Et puis, nous avons construit de nouvelles formes

Québec

Du 3 mai au 1^{er} juin 2014

En s'intéressant aux rapports critiques qu'entretiennent les œuvres d'art avec les champs social et politique, la Manif d'art 7 répond à la nécessité de réfléchir sur la dimension politique de l'art dans le Québec du printemps 2014. L'évènement, orchestré par la commissaire Vicky Chainey Gagnon, regroupe une diversité de pratiques artistiques, dont plusieurs pratiques de l'image, qui réagissent à l'actualité politique. Il s'inscrit ainsi dans le virage documentaire qui caractérise les développements récents de l'art contemporain à l'échelle internationale. Sous le titre *Résistance. Et puis, nous avons construit de nouvelles formes*, les expositions permettent de dégager quelques déclinaisons des approches documentaires, entendues ici dans le sens large du rapport instauré par les

lesquelles les associations entre images et documents textuels constituent des corpus de recherche autour de phénomènes sociaux, architecturaux, historiques et patrimoniaux. Qu'il s'agisse d'aborder la privatisation de terrains boisés d'usage public (*Mon boisé*, 2014, de Geneviève Chevalier) ou l'avenir réservé aux structures architecturales érigées partout dans le monde pour accueillir les Jeux olympiques (*Post-Olympiques*, 2014, de Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière), les stratégies d'enquête et de collection privilégiées pour la réalisation de ces œuvres leur confèrent un caractère à la fois ouvert et opératoire.

Pour d'autres artistes, il s'agit de reconfigurer des images ou de détourner des situations afin de proposer des



Darlene Laponse, *Perimeter*, 2013, image tirée de la vidéo

œuvres avec une multitude de récits, figures, symboles et discours contribuant à la fabrication de la réalité sociale.

Les œuvres filmiques de Mark Boulos, Oliver Ressler et du groupe d'action en cinéma Épopée s'intéressent aux visages de la résistance. Elles se construisent autour de l'expérience et du discours de l'engagement tel qu'il est vécu et pensé par des militants. À cet égard, la proposition la plus remarquable est sans doute l'installation vidéo de Mark Boulos, *No Permanent Address* (2010), qui parvient à ouvrir un espace de réflexion en montrant les paradoxes inhérents à la pratique de la résistance.

Plusieurs œuvres prennent la forme d'installations photographiques dans

formes alternatives de récits. La vidéo *Border Musical* (2013) du collectif russe Chto Delat ? soulève avec ironie la question de l'identité nationale et des normes sociales en contexte d'immigration. Elle présente une mise en scène théâtrale dans laquelle une habile exposition des stéréotypes révèle, selon le principe brechtien de distanciation, les rapports entre racisme et identité nationale. Le duo Carol Condé + Karl Beveridge fabrique également des mises en scène. À l'aide de la photographie numérique, ils élaborent des univers fictionnels manichéens, peuplés de figures et de scènes allégoriques qu'ils juxtaposent dans l'espace saturé de l'image. Toutefois, comme pour l'installation *At the*



Mark Boulos, *No Permanent Address*, 2010, installation vidéo, permission de la Galerie Diana Stigter, Amsterdam, photo: Renaud Philippe

end of the visible spectrum (2014) de Gisèle Amantea et la série *Photo op* (2013) de Dominique Blain, les artistes s'aventurent sur des terrains symboliques qui invitent à de malheureuses simplifications du discours.

La singularité du projet de Vicky Chainey Gagnon réside dans une interprétation de la résistance qui fait appel à l'individu et à sa posture dans une perspective intime. En plus des voix singulières émergeant des propositions documentaires, l'importante présence de la performance dans l'évènement invite à reconnaître le corps comme premier lieu de résistance. Transmises par le regard attentif d'une caméra fixe, les propositions performatives de Regina José Galindo mettent en contraste la présence chargée et immobile de l'artiste avec différentes actions de destruction qui s'opèrent autour d'elle. La performativité du corps est aussi au centre de la vidéo *Visions of a Sleepless World* (2014) de Richard Ibghy et Marilou Lemmens, dans laquelle un personnage féminin effectue avec acharnement une série d'actions dans des espaces abstraits qui nous rapprochent de son espace mental. Sans recourir à la parole, cette œuvre restitue le sens du geste et évite d'établir une dichotomie entre corps et pensée, entre forme et discours. Il en va de même pour *Perimeter* (2013) de Rebecca Belmore, qui montre l'artiste traversant une partie du territoire ontarien, selon la proposition suivante : « *somewhere between a town, a mine and a reserve, is a line* ». Alors que les gestes qu'elle accomplit inscrivent la résistance dans la présence, la trajectoire de sa marche transforme le

paysage ainsi que le corps en territoires polysémiques. Plusieurs des œuvres déploient ainsi l'action comme un chemin à tracer ou comme un raisonnement à faire pour activer notre rapport au monde.

De nombreuses œuvres trouvent une signification particulière dans et avec leur contexte spécifique d'exposition, révélant la rigueur de la mise en dialogue entre les pratiques artistiques et leurs lieux de présentation. Au Musée de la civilisation, par exemple, les œuvres de Jamalie Hassan, Rebecca Belmore, Nadia Myre et Dominique Blain sont rassemblées avec une grande justesse autour d'un ensemble de préoccupations touchant au rapport des peuples au territoire, à la construction des identités collectives, à la mémoire et aux symboles que nous nous donnons pour nous raconter. L'espace d'exposition invite au recueillement, non pas en proposant de commémorer une histoire passée, mais en insistant sur l'urgence de réfléchir à une histoire en train de se faire.

Il faut aussi souligner la présentation de plusieurs projets d'artistes canadiens anglophones qui esquisseraient l'horizon d'un art politique au Canada, ainsi que la contextualisation du projet d'exposition dans l'histoire récente de la ville de Québec, notamment marquée par les affrontements entre policiers et manifestants lors du Sommet des Amériques de 2001 et la mobilisation autour de la grève étudiante de 2012. À ce propos, l'intervention sonore *This Is Not a Riot* (2011) de Mathieu Beauséjour et l'installation sculpturale *Des hélicos sur l'Îlot Fleuri* (2014) de Jean-Robert Drouillard font image.

Bien que les œuvres présentées ne soient pas toutes à la hauteur d'une reconfiguration des possibles annoncée par le titre de l'événement, plusieurs d'entre elles parviennent à aborder la complexité de leur rapport au réel et à la fabrication des imaginaires. En nous conviant à observer des façons d'habiter, de traverser et d'entraver le monde, plusieurs des œuvres décrites plus haut semblent envisager la résistance – et peut-être l'art – comme une attitude à cultiver pour penser une vie commune consciente de ses altérités radicales, de ses mécanismes d'exclusion et de ses contradictions profondes.

Véronique Leblanc est commissaire, auteure et chargée de cours en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Titulaire d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM, elle s'intéresse aux liens qui se tissent entre art, éthique et politique. Elle contribue à titre d'auteure à plusieurs publications en art actuel.



Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Post-Olympiques*, 2014, vue de l'exposition

Home Sweet Home

À propos de l'inquiétude
Dazibao, Montréal

Du 27 mars au 17 mai 2014

Dazibao ne pouvait trouver meilleur titre pour sa première exposition dans ses nouveaux locaux au sein du pôle de diffusion sis au 5455, avenue de Gaspé, à Montréal. Après quelques années d'occupation à la Cinémathèque québécoise et quelques projets satellites réalisés hors les murs dans l'attente de la fin des travaux d'aménagement, il fait sans doute bon de se retrouver enfin chez soi.

Toutefois, cette migration vers un foyer stable, chaleureux et réconfortant comporte aussi sa part d'inconnu et d'incertitude, créant, comme le laisse entendre le titre de l'exposition, une situation « d'inquiétude ». Cela dit, ce sont habituellement les conditions les plus favorables à l'émergence de l'art et à sa médiatisation.

Plusieurs interrogations animent la

proposition d'exposition développée par Olivia Boudreau et France Choinière. La maison est le principal motif de la plupart des œuvres présentées, mais il y règne une inquiétante étrangeté. La surprenante et judicieuse sélection frappe dès l'arrivée et amène le spectateur bien au-delà d'un concept, de son historicité ou d'une représentation convenue. En perturbant la perception que l'on a du réel et de l'imaginaire, tant sur le plan de l'authenticité du document que sur celui de son expression, les œuvres donnent à voir un univers quelque peu déstabilisant. Nous sommes loin d'un chez-soi douillet; rapidement, l'inconfort installe une piste d'intelligibilité qui déborde de l'appréhension générale d'une exposition.

Il n'y a pas à dire, le thème de la maison est dans l'air. En parallèle à cette exposition paraissait une publication, *L'a-maison*¹, qui faisait aussi référence à l'imposture que peuvent créer la familiarité intrinsèquement liée à la demeure, le quotidien sécuritaire qu'elle présuppose. L'ouvrage nous livre des réflexions sur l'habitat dans une perspective de développement de la ville et de mobilité, et ce, en aval d'un projet d'installation vidéo intitulé *L'a-maison* (2011), réalisé par Marie-Christiane Mathieu. Les auteurs analysent ce que signifie habiter, s'installer et demeurer, tout en mettant de l'avant l'expérience du corps. En résumé, ils montrent comment se redéfinissent la maison d'aujourd'hui et son idéal au-delà de sa matérialité et de son bâti. Dans le même esprit, on se souviendra de l'événement *La demeure* (2002), diffusé par Optica sous le commissariat de Marie Fraser, qui a lui aussi donné lieu à la publication d'un ouvrage du même nom². Dans la perspective du



Søren Lose, *Home Video*, 2006, image tirée de la vidéo

phénomène aujourd'hui élargi de l'engagement de l'artiste dans l'espace public, ce sont les modes d'habitation temporaires, engendrés par l'accélération de notre monde, qui y étaient notamment traités ainsi que les lieux et non-lieux de l'art et de la vie. Enfin, au moment de la rédaction de ce compte rendu, le festival montréalais Chromatic lançait sa 5^e édition sur le thème de l'habitat³. En somme, les manières d'habiter l'espace privé et public, voire notre planète, semblent figurer parmi les principales préoccupations au sein des pratiques artistiques actuelles.

À Dazibao, en tout, plus de vingt-cinq artistes d'ici et de l'étranger ont présenté leurs images vidéographiques, photographiques ou filmiques en galerie, tandis que des œuvres monumentales de Jennifer Campbell et de Thomas Kneubühler ont été installées dans la ville. Deux projets textuels ont également été créés par Rob Kovitz et Christof Migone spécifiquement pour la publication accompagnant *Home Sweet Home*.

En plus de la notion d'inquiétude qui domine l'ensemble des œuvres, ce sont des lieux de réflexion critique qui jalonnent le parcours en invoquant tour à tour les notions antinomiques d'intérieur/extérieur, de sédentarité/nomadisme, de précarité/confort circrites par l'espace privé et l'espace public. Sous le signe de l'instabilité physique, le film de Paulette Phillips, *The Floating House* (2002), est sans doute l'une des œuvres les plus emblématiques de l'ensemble, car elle renferme à elle seule tous les paradoxes associés à la maison et à ces principales caractéristiques. Il s'agit de la mise à l'eau à l'aide d'une grue d'une jolie petite maison de deux étages très douillette que l'on souhaiterait même habiter. Sa projection a quelque chose d'onirique. Tout en se berçant avec elle, on se complaît à penser que c'est la maison qui déménage et non ses occupants, qu'elle est vide, mais paisible, flottant et tanguant sur l'eau tranquille jusqu'à ce qu'elle coule doucement et devienne une épave. L'efficacité de cette œuvre est aussi redevable à sa



Juan Betancurth, *Limpia*, 2012, image tirée de la vidéo

présentation, car le format de projection induit dans la temporalité une ambiguïté qui se joue entre le réel et l'imaginaire.

Dans un tout autre ordre d'idées, mais toujours selon le paradigme de l'espace physique, *Home Video* (2006) de Søren Lose introduit le spectateur dans un intérieur dérangé et dérangeant où les traces de l'homme subsistent symptomatiquement. En visionnant la vidéo sur un moniteur, nous comprenons vite à voir l'amoncellement d'objets dans toutes les pièces qu'il s'agit d'un espace délaissé, peut-être l'habitation d'un individu aux prises avec le syndrome de Diogène. L'état alarmant des lieux, où cohabitent la vie (on entend le téléphone sonner dans la trame audio) et la mort, témoigne de l'insalubrité et de la négligence qui caractérisent ce trouble obsessionnel. La désaffectation des lieux laisse perplexe, alors que nous écoutons avec consternation l'artiste, équipé d'une lampe de poche et d'une caméra, qui commente la découverte de cet endroit insolite.

Le dispositif de projection en coin de la vidéo *Limpia* (2012) de Juan Betancurth rend l'intériorité et le confinement au cœur de sa proposition plus patents. Dans un espace contraignant, neutre, anonyme et faisant coin, un individu portant un masque se tient sur place, presque immobile, avec comme unique objet une brosse avec laquelle il se nettoie en prenant des postures de replis et d'isolement. Non loin de la pénitence ou de la soumission, c'est un univers intime qui nous est proposé afin de mieux voir l'assurance mitigée du bercail qui occulte le mal-être, les souffrances et la détresse psychologiques derrière des portes closes.

Soulignons l'important programme vidéo de cette exposition⁴ qui avait aussi le mérite de rendre tout en nuance et selon un angle plutôt inhabituel la douceur du logis. On y abordait l'espace physique et psychologique de l'habitation, ses mutations, ses seuils et on y revisitait sa territorialité.



Nancy Davenport, *Revolutionary (night)*, 2001, épreuve chromogénique

« ... l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale. »

VICTOR HUGO,
LES ORIENTALES, 1829

En Europe comme en Amérique du Nord, le XIX^e siècle est marqué par un attrait pour l'Orient qui se manifeste dans les domaines des arts, de la littérature et des sciences. Comme l'ont montré plusieurs penseurs, dont Edward Said, l'imaginaire de l'Orient s'ancre dans une

1 Marie-Christiane Mathieu, Jacques Perron et George Teyssot, *L'a-maison*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Phosphore, 2014, 80 p. 2 Marie Fraser (dir.), *La demeure*, Montréal, Optica, 2008, 116 p. 3 Festival organisé par MASSIVart, à l'intérieur et autour du chalet du Mont-Royal, à Montréal, du 24 au 30 mai 2014. Quatre-vingt-dix artistes de toutes disciplines y participaient. 4 Les artistes Raymonde April, Johanna Billing, Matthew Buckingham, Nancy Davenport, Bettina Hoffmann, Joseph Ismail, Patrick Jolley et Reynold Reynolds, Mazen Kerbaj, Rob Kovitz, Maria Marshall, Gunvor Nelson, James Nizam, l'ONF, Anne Parisien, William Raban, Gisela Restrepo, Ben Rivers, Jon Sasaki, Ron Terada et Chih-Chien Wang complétaient la programmation.

Sonia Pelletier est coordonnatrice à l'édition de la revue Ciel variable.

La photographie de la ville arabe au XIX^e siècle

Centre canadien d'architecture (CCA), Montréal

Du 30 janvier au 25 mai 2014

conception souvent idéalisée, simplifiée, sinon réductrice des cultures et des peuples orientaux. Appréhendé selon une vision ethnocentrique, l'Orient incarne alors un espace plus fantasmé que réel.

Le chercheur en résidence et commissaire de l'exposition, Jorge Correia, s'intéresse ici à l'interprétation occidentale des photographies de la ville arabe au XIX^e siècle. La photographie, envisagée dans sa relation au contexte idéologique de l'orientalisme, devient un moyen par lequel est véhiculée une impression de chaos, voire d'insalubrité émanant des régions du Moyen-Orient et de l'Afrique



Émile Béchard, vue générale des tombeaux des califes, Le Caire, planche 14 du portfolio *L'Égypte et la Nubie: Grand Album Monumental, Historique, Architectural*, 1887, collection CCA

du Nord. À travers un corpus de quelque cinquante photographies issues de la collection du CCA, Correia propose une relecture contemporaine de l'architecture et de l'aménagement urbain de la ville islamique afin d'éclairer les principes de son organisation et, enfin, de réviser les stéréotypes méprisants.

L'exposition réunit des clichés photographiques réalisés durant la seconde moitié du XIX^e siècle par les premiers photographes-voyageurs tels qu'Émile Béchard, Hermé Désiré, Maxime Du Camp, Auguste Salzmann et Félix Bonfils, pour ne mentionner que ces noms. Les images sont réparties en cinq sections, chacune étant destinée à valoriser une particularité du cadre urbain islamique : les ceintures fortifiées ; l'organisation de l'ensemble ; le minaret comme élément central de l'architecture de la mosquée, qui, en l'occurrence, constitue le noyau de la ville ; les rues et les ruelles ; les cours intérieures. Cette division thématique invite le spectateur à pénétrer dans la ville arabe en y explorant les espaces publics, sacrés et privés, de même qu'à prendre conscience de l'intelligibilité de leur interaction. De plus, la répétition iconographique des photos qu'engendrent les regroupements en fonction du sujet choisi favorise une multiplication des points de vue. Or, ce procédé montre qu'il existe toujours nombre de perspectives possibles pour représenter un sujet, à l'opposé, sans doute, de la vision que l'on proposait de la ville musulmane.

À l'intérieur d'un présentoir vitré, on découvre une série d'albums photographiques et de livres illustrés qui représentent divers aspects des cultures orientales. Par exemple, l'album de vues et de portraits pris en Égypte et en Asie (1860-1879) par Émile Gsell montre autant de paysages construits que de portraits de femmes pris devant un fond neutre. À cette époque, le livre

photographique devient un moyen de diffuser à un large public des images des régions éloignées et encore méconnues, favorisant de surcroît l'émergence d'un imaginaire de l'Orient. Cette documentation étoffe la proposition du commissaire, car elle permet d'entrevoir la pensée dominante qui sous-tend l'orientalisme. À ce titre, une photographie à l'entrée de l'exposition

s'avère révélatrice. Il s'agit du portrait d'un homme coiffé d'un turban et vêtu d'un *qamis*, se tenant près d'un âne dans un environnement désertique. Si à première vue l'image donne l'impression qu'elle fut prise dans un pays arabe, la légende nous indique plutôt que l'Américain Charles Dudley Arnorld a fait ce portrait lors de l'exposition universelle de 1893 à Chicago. Cet exemple souligne l'importance de connaître le contexte de la prise de vue d'une image avant de prétendre en dégager une vérité.

En préconisant une approche didactique par l'introduction de textes explicatifs pour chaque segment, Correia cadre l'interprétation du visiteur et parvient en cela à renverser celle qui fut empreinte d'idées préconçues sur la ville islamique au XIX^e siècle. La lecture des textes reste donc nécessaire afin de saisir toute l'ampleur de l'exposition et de doter l'image d'une fonction documentaire qui tranche avec la valeur fictionnelle qui lui avait été accordée à l'époque.

Enfin, au terme de la visite, on ne peut s'empêcher de réfléchir aux tensions sociopolitiques dans les pays du Proche-Orient, aux diverses transformations de la ville provoquées par les guerres et puis aux images qui nous sont transmises par les médias. Enfin, quelle perception est aujourd'hui véhiculée vis-à-vis des pays arabes et de leurs habitants ? Notre regard est-il plus éclairé ?

Mirna Boyadjian poursuit actuellement une maîtrise de recherche en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal portant sur l'œuvre de l'artiste new-yorkaise Taryn Simon. Parallèlement à ses activités de recherche, elle travaille au sein de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC).



John Beasley Greene, rangée de maisons montrant des moucharabiehs, Le Caire (1854), épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, collection CCA



Asbestos Storm, 2014, vue de l'installation, photo: Tanya St-Pierre

Louis Couturier et Jacky Georges Lafargue

Asbestos Storm

Sporobole, centre en art actuel, Sherbrooke

Du 13 mars au 27 avril 2014

Avec l'installation *Asbestos Storm*, le duo artistique composé de Louis Couturier et Jacky Georges Lafargue poursuit son exploration de territoires hors normes et aux caractéristiques physiques distinctives. Comme le titre l'indique, les artistes se sont penchés sur l'industrie de l'amiante dans la ville d'Asbestos, plus précisément la mine Jeffrey, la plus grande mine à ciel ouvert au monde, qui fut en opération pendant une certaine d'années. Le mot *amiante*, d'origine grecque, signifie « incorruptible » et suggère l'ininflammabilité du matériau, et c'est cette caractéristique qui propulsera sa popularité, jusqu'à la découverte de ses méfaits sur la santé des travailleurs.

Chez Sporobole, Couturier et Lafargue offrent au public un retour sur leur séjour à la mine Jeffrey et le résultat des recherches de nature archivistique sub-séquentiellement effectuées. Tout d'abord, en pénétrant dans la galerie, le visiteur découvre, trônant au centre de la pièce, un abri pour voitures « Tempo » renfermant une vidéo projetée en boucle. Celle-ci donne à voir le paysage de la mine sur lequel a été superposé une simulation de tempête de neige créée à partir de minuscules particules de styromousse. On y entend le maire de la ville affirmer, en conférence de presse : « La ville d'Asbestos est maintenant orientée vers le futur », à la suite de l'annonce de l'obtention d'une subvention du gouvernement provincial visant la relance de l'industrie.

Faisant écho à la vidéo, des pelles sont accrochées au mur et recouvertes de cartons publicitaires sur lesquels est

écrit que l'amiante est « pure white ». De fait, les légers filaments blancs ont été abondamment utilisés pour simuler la neige sous les sapins de Noël. Dans le même esprit, un diaporama composé d'images publicitaires vantant les vertus de l'amiante nous rappelle, entre autres, que les employés des entreprises logées au World Trade Center avaient mis deux

heures pour effectuer un exercice d'évacuation et qu'en conséquence tous les nouveaux édifices devaient être isolés avec de l'ininflammable amiante.

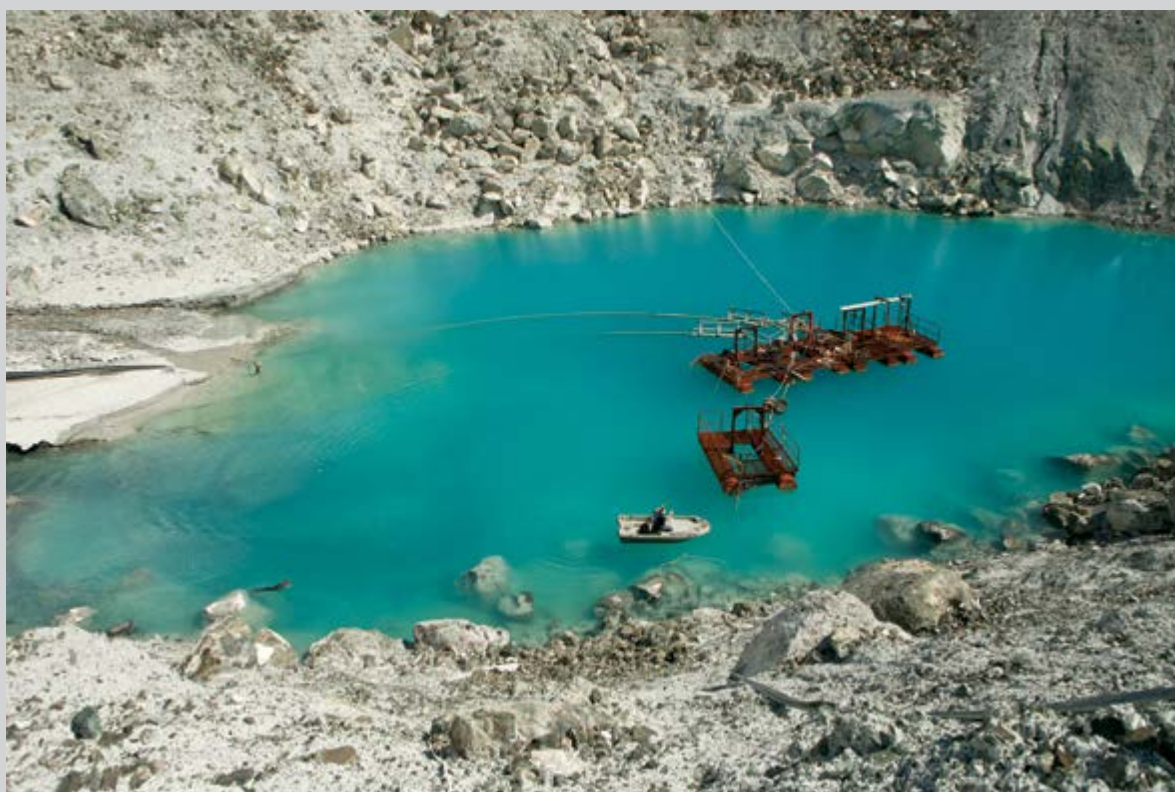
Enfin, tout au fond de la galerie, cinq photographies documentent le séjour de quatre jours effectué par les artistes dans le puits minier. On y découvre un lac aux eaux très calmes et d'un bleu azur typique des mers du Sud, coloration produite par la serpentine, un minéral présent dans la mine. Ce lac aux allures surréalistes est entouré de parois rocheuses fortement escarpées faisant spontanément penser aux façades taillées des temples mayas, opposant ainsi la majesté des lieux à la dégradation de l'environnement naturel.

« La beauté de la destruction », titre d'une série d'œuvres réalisées à Murdochville en 2013 et 2014, reflète bien la posture des artistes à l'égard de ces paysages industriels plus grands que nature et symbolisant non seulement un secteur d'activité, mais également un rhizome social et humain qui a su s'adapter aux différentes phases de l'exploitation. Ainsi, la démarche des artistes consiste à arpenter un territoire, mais également à sonder l'opinion des habitants de la région afin de mieux saisir les enjeux sociaux et politiques auxquels ils ont été confrontés. Ces rencontres revêtent une grande importance dans le processus de découverte et d'appropriation des lieux et c'est la frontière entre ces deux pôles qui porte tout le sens de l'œuvre. Par exemple, à Asbestos, ce sont les dirigeants et les travailleurs qui ont installé la roulotte au fond de la mine pour faciliter l'expérience

immersive des artistes qui ont pu alors observer, documenter et explorer les deux kilomètres de superficie de la mine, une démarche déambulatoire dans un territoire autrement difficile, voire impossible d'accès sans cette précieuse collaboration.

Il est à noter que l'installation ne met pas l'accent sur les retombées positives ou négatives de cette exploitation, mais pose plutôt un regard ouvert et impartial sur le paysage et les expériences vécues par les habitants de la ville. Au final, que l'on soit pour ou contre cette industrie, la mine, avec son gigantesque trou béant et abandonné, constitue un objet patrimonial symbolisant les choix d'une société qui était en pleine effervescence et qui croyait fermement aux promesses de son produit. Les images et la mise en espace de cette installation témoignent d'un regard critique, certes, mais aussi respectueux sur un projet industriel qui a laissé, au propre comme au figuré, une profonde cicatrice dans la région estrienne.

— **Line Dezaïnde** est artiste des arts numériques et a collaboré à plusieurs revues et publications canadiennes. Elle poursuit actuellement des études doctorales en sémiologie et a été récemment nommée directrice artistique de Sporobole.



Puits d'Asbestos n° 4, 2014, impression jet d'encre, 81 cm x 107 cm

Bettina Hoffmann

Drain

Oboro, Montréal

Du 18 janvier au 22 février 2014

affecté que cela paraît obéir à un caprice. Les conditions de la captation visuelle ne peuvent qu'influer sur le résultat cinématographique final, et c'est à explorer ces conditions que l'artiste se consacre. Elle nous rappelle que tout ce que le cinéma peut maintenant avoir dans sa panoplie d'effets de caméra connus – gros plan, plan américain, travelling, panoramique et toutes les contorsions que la caméra peut aujourd'hui accomplir – n'est pas né spontanément avec l'avènement du cinéma, n'a pas surgi du néant avec lui. Il s'agit du résultat d'une construction tranquille

connus ; et un second où l'angle de vue choisi crée une vague malaise. *Swing* appartient vraisemblablement à la première catégorie. Mais c'est dans la seconde qu'il faut classer *Drain* (2012).

Dans cette dernière œuvre, cette fois la caméra est fixe. C'est son angle par rapport à la scène reproduite qui est assez inattendu. La captation est effectuée depuis un angle de 90 degrés en totale contre-plongée. Nous dominent dès lors trois personnages qui semblent chercher à se faire tomber. Entre ces trois femmes, ce ne sont qu'empoignades et chamailleries. Elles se tiraillent les unes les autres, dans un étrange ralenti qui évoque un ballet heurté. Elles sont sans cesse en mouvement et sans cesse animées par le fait d'être touchées, mises en mouvement par une autre. Il émane de cette scène un rien agressive le sentiment que le toucher est affaire vitale, comme s'il en allait d'une affectivité à ras de geste, comme si une tendresse infinie, le besoin essentiel d'un contact se cachaient derrière ces étreintes.

On aurait tort de penser que ce sont seulement les angles et les mouvements de la caméra qui intéressent l'artiste. Certes, nous sommes invités à comprendre comment ceux-ci créent une vraisemblance des émotions et un fil narratif. Mais il n'y a pas que cela. Posture et mouvements sont également dans la ligne de mire de Bettina Hoffmann. Ceux-là aussi, comme éléments de constructions émotives, forment un champ d'exploration infini. Le sens nous vient des gestes et poses des protagonistes. Les lutteuses de *Swing* sont là pour le prouver.

Nous sommes cependant dérouterés par la présence de l'eau dans cette œuvre. Il s'avère bientôt qu'une nappe d'eau semble séparer la caméra de la scène. Nous le voyons bien quand quelque chose paraît troubler la contemplation : ondes, bulles, remous. En regardant de plus près, nous comprenons qu'une des danseuses (appelons-les ainsi !) tient, cachée dans sa main, une éponge gorgée

d'eau. Elle la presse à l'occasion. Des gouttes en tombent et éclaboussent la surface de l'image. Du coup, nous doutons d'être installés au pied de ces tiraillements. Peut-être bien que les personnages ne nous dominent pas, mais qu'ils évoluent dans une masse d'eau, non plus debout sur terre mais se débattant dans les flots.

Une dernière projection, *Myopia* (2011), nous convie cette fois à apprécier une autre caractéristique indissociable de la vision à travers une lentille : le flou. La mise au point est en effet une opération inévitable des prothèses visuelles que sont les caméras. Celle effectuée par l'œil se fait à une telle vitesse que nous ne pouvons voir, comme cela arrive au cinéma ou sur une photo, avant-plan net et arrière-plan flou (ou vice versa !) en même temps. Or, dans cette dernière pièce, tout est uniformément flou. La caméra bouge, suit des figurants. Mais on ne peut rien savoir des actions exécutées. Tout au plus éprouve-t-on un vague malaise qu'on n'aurait peut-être pas ressenti devant la même scène si l'image avait été nette.

Les œuvres de Bettina Hoffmann ne sont pas que des ballets, des images dansantes au gré des mouvements de caméra. Elles sont chargées d'affects, provoqués par une sorte de grammaire mobile de l'appareil de captation. C'est à établir cette grammaire, à la rendre évidente, à montrer son expressivité, que l'artiste veut s'employer. Car tout ce qui bouge, inévitablement raconte.

— **Sylvain Campeau** a collaboré à de nombreuses revues tant canadiennes qu'européennes (Ciel variable, ETC, Photovision, Inferno). Il est également l'auteur des essais *Chambre obscure : photographie et installation*, *Chantiers de l'image et Imago Lexis*. Sur Rober Racine, ainsi que de cinq recueils de poésie. II a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger.

—



Drain, 2012, image tirée de la vidéo

Il y a plusieurs années déjà que Bettina Hoffmann crée des œuvres vidéographiques cherchant à montrer ce que la captation opérée par la caméra peut apporter à la construction narrative. Elle le fait à nouveau dans sa dernière exposition, *Drain*, présentée à Oboro. Et, à nouveau, le mouvement et l'angle de la captation s'emploient, parfois de façon concertée, à composer un ensemble narratif particulier, chargeant d'affects et d'effets les scènes montrées.

La pièce *Swing* (2011) est à l'avant de ce à quoi Bettina Hoffmann nous a déjà habitués. Une scène aux personnages figés est balayée par une caméra dans un mouvement oscillant et répétitif. Peu à peu, d'un déplacement à l'autre, nous finissons par faire le tour de ce théâtre d'attitudes et de poses, passant du champ au contrechamp, et bénéficiant bientôt d'une préhension visuelle totale. Comme fixité nous semble égarer tension, nous croyons nécessairement à la saisie d'un moment particulier, du point culminant d'un quelconque incident. Ce qui est toutefois inédit ici, dans l'esthétique de l'artiste, c'est qu'elle n'en reste plus au seul accompagnement musical, mais double la scène d'une bande sonore faite de paroles répétées, entrelacées par montage, dont la teneur générale nous fait croire à un différend entre les protagonistes.

On aurait tort de voir, dans cette fascination et cette exploitation de la posture et de la cinétique de la caméra, quelque chose de si plastique et de si

du médium, d'une exploration des captations et des affects possibles qui peuvent être provoqués par les particularités motrices de la caméra. Le gros plan, par exemple, est utilisé pour la première fois par George Albert Smith, en 1900, dans un film intitulé *As Seen Through a Telescope*, quelque neuf ans après la naissance du médium. Et on sait tout ce que l'esthétique d'Eisenstein doit à Smith.

De cette préoccupation de Bettina Hoffmann naissent deux types opératoires (parfois sollicités de concert) : un premier, employé à la production d'un mouvement de la caméra en rupture par rapport aux mouvements de travelling



Exit, 2012, image tirée de la vidéo

Caroline Hayeur

Adoland

Maison de la culture
de Côte-des-Neiges, Montréal
Du 15 mars au 27 avril 2014

Encore les adolescents ! N'ont-ils pas assez de place dans la publicité, la télé, le cinéma, la littérature, la mode ? N'ont-ils pas assez de Facebook, d'Instagram, de Twitter pour nous inonder de leurs bêtises et de leur *selfies* ? Faudrait-il encore que l'art contemporain se penche lui aussi sur eux, sur leur vie, leurs boutons ou leur beauté ? Marre de tous ces ados, attardés, retardés. Marre de tous ces *wannabes* du mannequinat qui sont déjà vieux et nostalgiques de leur jeunesse quand ils atteignent vingt-cinq ans. Ras le bol de tous ces jeunes qui ont une vie sexuelle de débauche, qui font des orgies à l'école et qui ne croient plus en l'amour. Les médias nous le disent et doivent bien avoir raison, non ? Des sexologues nous le répètent dans des émissions de télé et dans des livres pas du tout démagogues. Ils doivent bien savoir de quoi ils parlent, non ? De nos jours les jeunes sont crottés, incultes, ne lisent plus rien, ne savent pas écrire et sont mal élevés, un point c'est tout.

La photographe Caroline Hayeur nous offre pourtant un portrait bien différent de ces clichés. Dans ses images, elle donne la parole à des ados ou à des adultes revenant sur ce moment de leur vie. Pas à des adultes dépassés ou jaloux. Son projet *Adoland* est composé de trois parties. La première est une série d'une trentaine d'images montrant des chambres d'ados (ou d'anciens ados) avec des commentaires de ceux-ci sur leur chambre, inscrits en dessous des images. La seconde est une série de cinq courtes vidéos qui permet, entre autres, de voir un ado rangeant sa chambre, de scruter d'anciens agendas d'adolescents, d'entendre les commentaires d'une mère qui dit s'ennuyer de ses enfants partis du nid... La troisième partie est un babillard semblable à ceux que les ados réalisent. Il est construit de trois cents images, prises par Hayeur, détaillant les chambres des individus qui ont participé à son projet, de deux cents autres clichés où nous pouvons voir la photographe et sa sœur alors qu'elles étaient adolescentes et de quelques images de visiteurs qui ont voulu eux aussi exposer leur adolescence.

Dans *Adoland*, Hayeur va au-delà du dénigrement des jeunes qu'effectuent les médias et bien des adultes, qui les représentent comme tous drogués, alcooliques, violents, suicidaires, anorexiques, responsables de la majorité des accidents de la route et de la propagation des maladies sexuellement

transmissibles... Dans les photos d'Hayeur, les adolescents, ou anciens adolescents, parlent étrangement beaucoup de leurs parents, des valeurs de ceux-ci, qu'ils semblent peu remettre en question. Ils discutent de la différence des espaces et des règles qu'ils ont chez chacun de leurs parents, dans les cas de couples séparés. Ces ados parlent aussi de leur chambre et de sa décoration comme de l'extension de leur personnalité. Ces chambres sont parfois couvertes d'affiches de vedettes, mais elles sont aussi très souvent décorées de manière plus originale. Ces pièces sont parfois rangées, parfois totalement en désordre. Une est remplie de vélos, l'autre le fut de Lego. Un de ces jeunes appuie le mouvement Anonymous, une autre porte le voile, dont elle fait une collection en suivant les modes. En entrevue, Hayeur disait qu'elle n'avait peut-être pas trouvé de chambres aussi « flyées » que la sienne alors qu'elle était adolescente et qu'elle croit que les jeunes maintenant s'expriment plus sur leur page Facebook... Il s'agit non pas de tomber dans une béate admiration de la belle jeunesse actuelle, mais de montrer un portrait plus complexe de cet âge.

Et il y aurait beaucoup à dire – en dehors des clichés – sur les changements que vivent réellement ces jeunes. Ils vivent dans des familles recomposées (phénomène qui n'est pas tout à fait nouveau, mais qui a pris de l'ampleur dans les dernières décennies) et ne semblent pas du tout être troublés par cette situation. Ils sont moins en rupture que les générations précédentes. Un exemple : alors que nous n'écoutions pas du tout la même musique que nos parents, ces jeunes écoutent les mêmes airs que notre génération : Pink Floyd, Harmonium... Cela devrait peut-être nous inquiéter. Les ados d'aujourd'hui ont totalement intériorisé la grande majorité des valeurs que nous leur avons données. Mes élèves de cégep sont à l'école pour avoir la meilleure moyenne afin d'entrer à l'université dans des programmes contingentés, problème dont ma génération se moquait presque. Il faudrait aussi dire comment cette jeunesse se fait souvent copier ses styles par les plus vieux. J'ai entendu quelqu'un dire que jusqu'aux années 1960 les jeunes allaient au cinéma voir les adultes dans des scènes d'amour et que maintenant ce sont les vieux qui vont voir les jeunes s'aimer. Les plus vieux ont envahi Facebook et les plus



Simon-Nicolas, 19 ans, Montréal
« Ma chambre c'est mon petit monde, c'est mon petit coin où j'expose mes œuvres, ce que je fais, ce que je suis. Ma mère, elle aimerait ça que je mette des choses partout dans la maison, mais ça me tente pas, j' préfère garder ça dans ma chambre. Les LEGOS, c'a toujours fait partie de ma vie, c'était ma mère qui m'en achetait quand j'étais plus jeune. Elle dépensait presque toutes ses payes pour me gâter. »

ADOLAND (Simon-Nicolas, 19 ans), 2014, impression numérique, 86 x 60 cm

Simon-Nicolas, 19 ans, Montréal

« Ma chambre c'est mon petit monde, c'est mon petit coin où j'expose mes œuvres, ce que je fais, ce que je suis. Ma mère, elle aimerait ça que je mette des choses partout dans la maison, mais ça me tente pas, j' préfère garder ça dans ma chambre. Les LEGOS, c'a toujours fait partie de ma vie, c'était ma mère qui m'en achetait quand j'étais plus jeune. Elle dépensait presque toutes ses payes pour me gâter. »

jeunes doivent lentement trouver des espaces pour se retrouver à l'abri du regard de papa ou de maman. Nous les dépossédons beaucoup de leurs modes et dans une certaine mesure nous les avons même dépossédés de leur avenir (écologique, économique, politique...).

Il faudrait aussi expliquer comment les choses changent pour eux sur le plan juridique. De plus en plus de politiciens en Occident veulent que les ados soient jugés en appliquant les dispositions du code judiciaire et les peines réservées aux adultes. Le discours antijeune d'aujourd'hui fait penser aux discours racistes ou antigaïchs d'une époque pas très lointaine. Au Canada, le récent changement de la loi quant à l'âge du consentement permet de poursuivre quelqu'un de vingt et un ans qui coucherait avec quelqu'un de quinze ans... Hayeur explique que pour elle il y a non pas une crise de l'adolescence, mais une crise parentale, d'adultes qui croient que leur jeune, qui a un corps d'adulte, devrait déjà

se comporter comme tel, même si psychologiquement il est encore un peu un enfant. A-t-elle tort ?

Nicolas Mavrikakis est critique d'art. Il écrit dans le journal *Le Devoir* après avoir publié dans *Voir* pendant près de quinze ans. Il a aussi écrit des textes pour plusieurs revues canadiennes, dont certaines où il était membre du comité de rédaction (ETC et Spirale). De 2010 à 2012, il a été adjoint à la direction de la revue *Espace*. Commissaire d'exposition, il prépare, pour 2015, une rétrospective Pierre Ayot à Bibliothèque et Archives nationales du Québec. En plus de ces activités, il enseigne l'histoire de l'art et la littérature française. Il est aussi en train de terminer un livre sur l'histoire des rapports entre texte et image depuis l'antiquité ainsi qu'une biographie de Pierre Théberge.

STEPHEN ALTHOUSE • MARINÉ ANAKHATOUNIAN • DIANNE BOS

STEVEN JAMES BROWN • DAVID BURDENY • ROY HARTLING

THADDEUS HOLOWNIA • BRADLEY D. MUIR

3944, rue Saint-Denis
Montréal, Qc
H2W 2M2

T 514-481-2111 F 514-481-7113
beauxartsdesameriques.com
art@beauxartsdesameriques.com



beaux-arts des
AMÉRIQUES

JEAN-PIERRE RUEL

LÉGENDE DU MARCHEUR

30 OCTOBRE - 23 NOVEMBRE

Tradition endormie II, 2014, huile sur toile

GALERIE
D'ESTE

4396 SAINT-LAURENT • MONTRÉAL • 514.846.1515
WWW.GALERIEDESTE.COM

ART TORONTO

THE TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR

DU 24 AU 27 OCTOBRE 2014
METRO TORONTO CONVENTION CENTRE
SOIRÉE D'OUVERTURE 23 OCTOBRE

ARTTORONTO.CA
En ligne exclusivement à Artsy.net

PRÉSENTÉE PAR:



RBC Wealth Management

ASSUREUR D'ART OFFICIEL:



ARTSY

Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

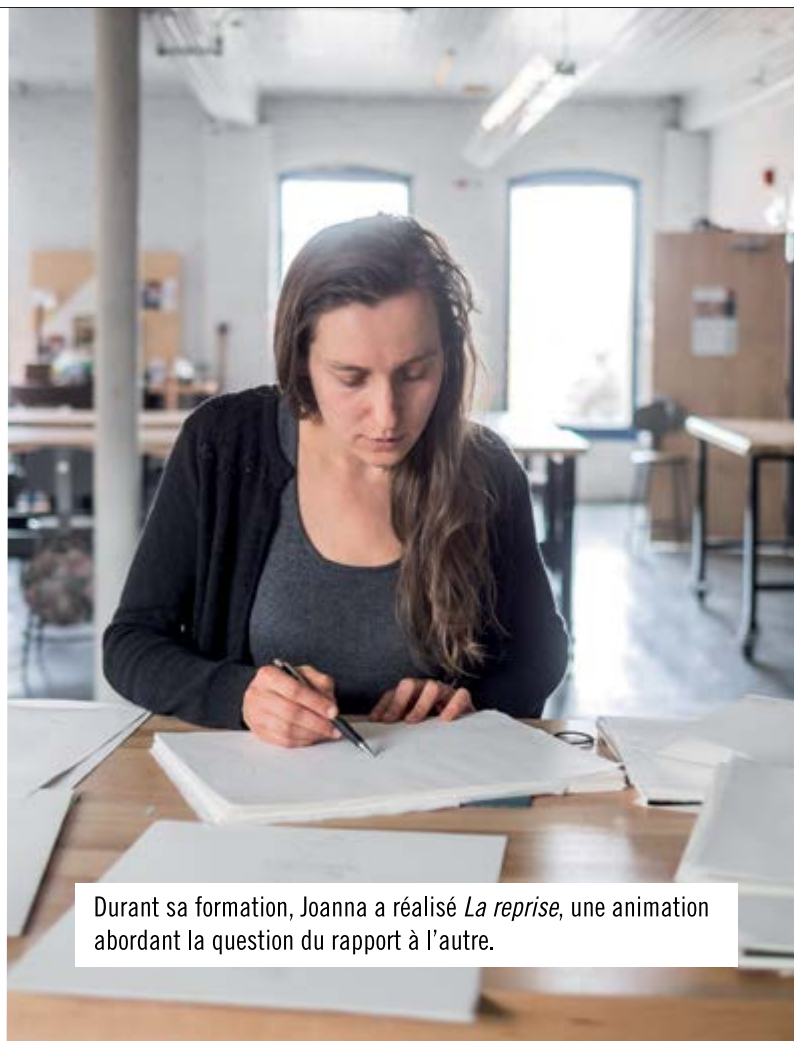
Une approche pédagogique unique

- ✓ Réaliser un projet de création sous la supervision d'un artiste mentor.
- ✓ Accéder aux ateliers de notre partenaire, le Centre en art actuel Sporobole.
- ✓ Interagir avec plusieurs artistes professionnels tout au long de ses études.

USherbrooke.ca/dlc/artactuel



En partenariat avec
SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL



Durant sa formation, Joanna a réalisé *La reprise*, une animation abordant la question du rapport à l'autre.



**Festival International
du Film sur l'Art**

Matinées du Film sur l'Art



Présentation du Palmarès du 32^e FIFA

28 septembre – 2 novembre 2014

Les dimanches à 13 h 30
Musée des beaux-arts de Montréal
Auditorium Maxwell-Cummings
1379, rue Sherbrooke Ouest, Montréal
Informations : artfifa.com

33^e FIFA

19 – 29 mars 2015 | Montréal

artfifa.com

ENCADREX

.com



CONSERVER

TÉMOIGNER

mettre en valeur

RESTAURER

1830, rue Marie-Anne Est
Montréal **514 524 9991**

ENCADREX *l'atelier*
.com

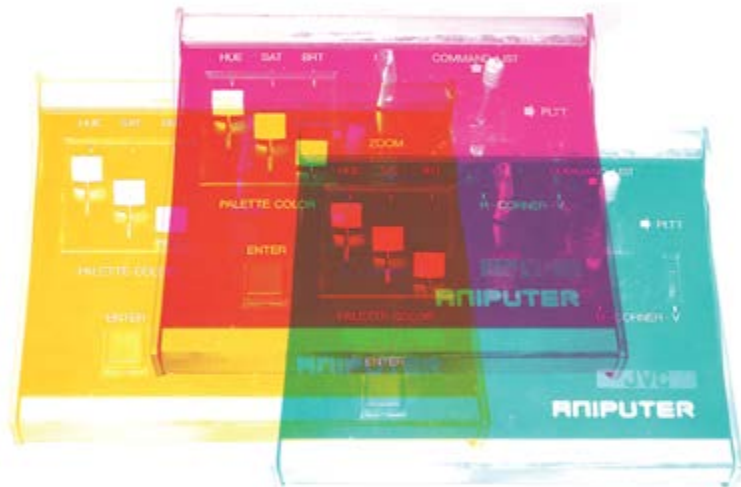
4235, rue Hochelaga
Montréal **514 397 1900**

ENCADREMENTS ET FOURNITURES POUR ARTISTES
CARTON, TOILE, FAUX-CADRE ET PLUS ENCORE!

ENCADREMENT ŒUVRES D'ART MOULURES EXCLUSIVES ENCADREMENT MUSÉOLOGIQUE MOULURES À L'OR FIN TEINTURES ORIGINALES
RESTAURATION DE MEUBLES, DE TABLEAUX ET DE CADRES ANCIENS LAMINAGE MATÉRIAUX ET QUINCAILLERIE POUR ENCADREMENT
MISE EN CAISSE EXPÉDITION NATIONALE ET INTERNATIONALE

EQUIPMENT
TRAINING
MENTORSHIP
GRANTS
SCREENINGS

ÉQUIPMENT
FORMATION
MENTORAT
SUBVENTIONS
PROJECTIONS



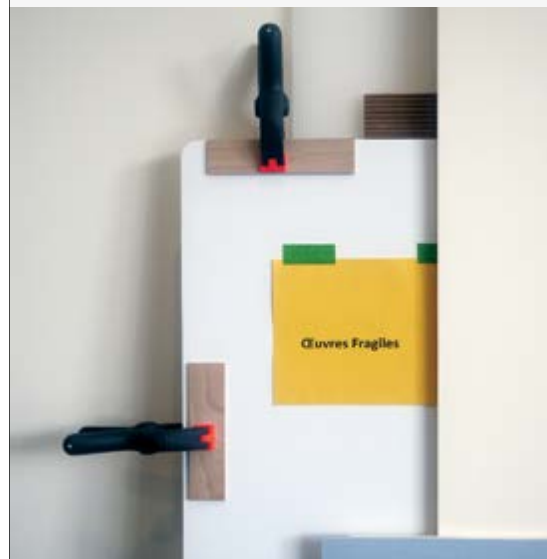
 **SAWVIDEO**

Supporting artists since 1981 | Soutien pour les artistes depuis 1981

WWW.SAWVIDEO.COM

les encadrements **Marcel Pelletier**

Depuis 30 ans
nous prenons
toutes les
responsabilités
nécessaires
au choix
d'encadrements
de vos œuvres.



514 875 9389

info@marcelpelletier.com

DAIMON

Centre de production
et de diffusion
en arts médiatiques

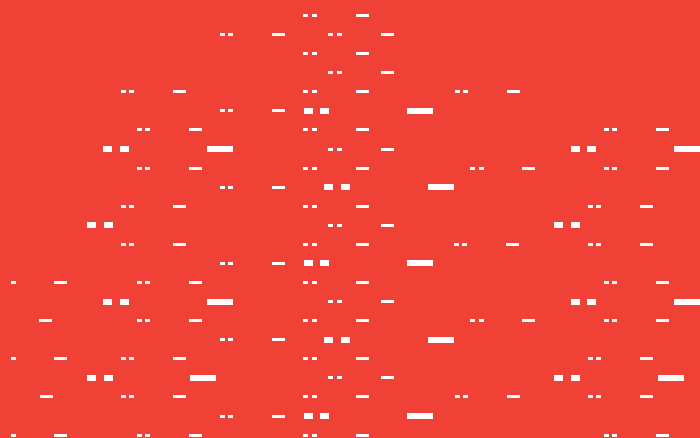


photo - vidéo - art audio

www.daimon.qc.ca

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
complet pour les entreprises
et les particuliers qui œuvrent
dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives
Galleries
Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs d'objets d'art
Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de

S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

CIEL VARIABLE N°98

AUTOMNE - HIVER / FALL - WINTER 2014

septembre 2014 - janvier 2015 / September 2014 - January 2015



Rédacteur en chef et directeur
Editor-in-chief and Publisher
JACQUES DOYON

Coordonnatrice à l'édition
Editorial Coordinator
SONIA PELLETIER

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUC

Administration
MICHEL GÉLINAS

Conception graphique
Graphic Design
DIANE HÉROUX

Conception de la maquette
Layout Design
MATHIEU COURNOYER
ATELIER LOUIS-CHARLES LASNIER

Traduction / Translation
KÄTHE ROTH
EMMANUELLE BOUET

Révision et correction d'épreuves
Editing and Proofreading
MAGALIE BOUTHILLIER
KÄTHE ROTH

Préresse / Pre-press
PHOTOSYNTHÈSE

Impression / Printing
IMPRIMERIE HLN

Distribution
LES MESSAGERIES DE LA PRESSE
INTERNATIONALE (LMPI)
UBIQUITY

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et Archives nationales
du Québec, Bibliothèque et Archives /
Library and Archives Canada
ISSN 1711-7682
ISBN: 978-2-924357-05-7 (PDF)
3^e trimestre 2014 — 3rd trimestre 2014
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2014

Éditeur / Publisher
PRODUCTIONS CIEL VARIABLE
5445, AVENUE DE GASPÉ, #334
MONTREAL (QUÉBEC) H2T 3B2
info@cielvariable.ca
cielvariable.ca
T : 514 / 390-1193
F : 514 / 390-8802

Conseil d'administration
Board of Directors
JACQUES DOYON
JEAN GAGNON
MARIE-JEANNE MUSIOL
COLETTE TOUGAS

Comité conseil
Advisory Committee
CLAUDE BAILLARGEON
ANNE BÉNICHOU
VINCENT BONIN
VID INGELEVIC
MARTHA LANGFORD
VINCENT LAVOIE
KAREN LOVE
HELGA PAKASAAR
SUZANNE PAQUET
CHERYL SIMON

Site Web / Website
www.cielvariable.ca

Infographie / Web design
BIBIANA VERA (site)
JAIME ANDRÉS RUIZ (archives)

Archives en ligne
Online Archives
www.cielvariable.ca/archives
www.erudit.org/culture/cielvariable

Abonnement / Subscriptions
SODEP – société de développement
des périodiques culturels québécois
abonnement@sodep.qc.ca
T : 514 / 397-8670

La revue *Ciel variable* est publiée trois fois l'an, en janvier, mai et septembre, par les Productions Ciel variable, un organisme culturel sans but lucratif reconnu comme organisme de bienfaisance, qui se consacre à la présentation et l'analyse des pratiques artistiques contemporaines de la photographie et de l'image. *Ciel variable* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de Magazines Canada et reçoit un appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts et du Canada et du Conseil des arts de Montréal. Nous reconnaissons l'aide financière accordée par le gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds pour les périodiques de Patrimoine canadien, volet Innovation commerciale.

Ciel variable accepte en tout temps les soumissions d'œuvres et de publications récentes de même que les propositions d'articles et de recensions. Les opinions découlant des photographies ou exprimées dans les textes n'engagent que leurs auteurs. Tous les droits sur les photographies et les textes demeurent la propriété des auteurs. La reproduction totale ou partielle des portfolios et des textes publiés dans ce numéro nécessite l'autorisation du présent éditeur et des auteurs concernés.

Ciel variable Magazine is published three times a year, in January, May and September, by Les Productions Ciel variable, a cultural, non-for-profit, and registered charitable organization, which is dedicated to the appreciation and understanding of contemporary photography and media arts images. *Ciel variable* is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep) and Magazines Canada. It is financially supported by the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts de Montréal and the Canada Periodical Fund.

Ciel variable accepts at all times submissions of recent works and publications, as well as proposals for essays and reviews. Any opinions suggested by or expressed in the photographs and texts are those of their respective authors. All rights to the photographs and texts appearing herein are retained by the respective authors. The portfolios and texts published in this issue may not be reproduced, in whole or in part, without the authorization of the current publisher and of the author(s) concerned.

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts



Canadian
Heritage
Patrimoine
canadien

43^e FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA

8 > 19 OCT. 2014 NOUVEAUCINEMA.CA MONTRÉAL

Présenté par QUÉBECOR

© Jarek Puczel

#FNC2014

prim

CENTRE DE PRODUCTION
ET DE POST-PRODUCTION
AU SERVICE
DES CRÉATEURS
INDÉPENDANTS

4 SALLES DE MONTAGE AVID, 1 STUDIO DE SON PRO TOOLS HD

PROGRAMMES DE SOUTIEN ET DE FORMATION

PROGRAMME D'AIDE À LA CRÉATION (50%)
Accorde un rabais sur le coût d'utilisation des équipements de production et de postproduction (AVID, DA VINCI et studio de son Pro Tools) ainsi que sur les services de transfert. Toutes les propositions de productions indépendantes sont admissibles : court ou long métrage, fiction, documentaire, expérimental, vidéo, animation, essai, web, audio et projet d'exploration surround (rabais de 75% sur le temps d'utilisation du studio de son, max 100h). Plusieurs projets acceptés par dépôt.
Date limite d'inscription **24 octobre 2014 et 24 avril 2015**

Le programme **Documentaire à risque** est dorénavant intégré à ce concours. Une proposition dont la majorité des étapes de postproduction se fera chez PRIM sera privilégiée.
Date limite d'inscription **24 octobre 2014 et 24 avril 2015**

**RÉSIDENCE DE RECHERCHE
ET CRÉATION EXPÉRIMENTALE**
Date limite d'inscription **30 avril 2015**

RÉSIDENCE CONJOINTE PRIM/DAZIBAO
Accompagnement d'un artiste pour la création, la production et la diffusion d'un projet en photographie/art audio/vidéo.
Date limite **1^{er} mai 2015**

BOURSE DE FORMATION
En vidéo (AVID) 30h ou audio (Pro Tools HD) 24h.
Date limite d'inscription **25 octobre 2014**

D'autres formations sur mesure, individuelles ou en groupe, peuvent être données sur AVID, Pro Tools ou sur nos équipements de tournage (prise de son, caméra)

PRODUCTIONS RÉALISATIONS INDÉPENDANTES DE MONTRÉAL
7180 FULLUM, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2K 3N6 TEL 514-524-2421
WWW.PRIMCENTRE.ORG INFO@PRIMCENTRE.ORG

Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Abonnements / Subscriptions

Individus / Individuals

Canada	International
● 1 an / year 30 \$	● 1 an / year 40 \$
● 2 ans / years 50 \$	● 2 ans / years 70 \$

Institutions

Canada	International
● 1 an / year 40 \$	● 1 an / year 60 \$
● 2 ans / years 60 \$	● 2 ans / years 90 \$

Paiement à l'ordre de / Make your payment to: **SODEP (Ciel variable)**
En devises canadiennes uniquement / in Canadian currency only

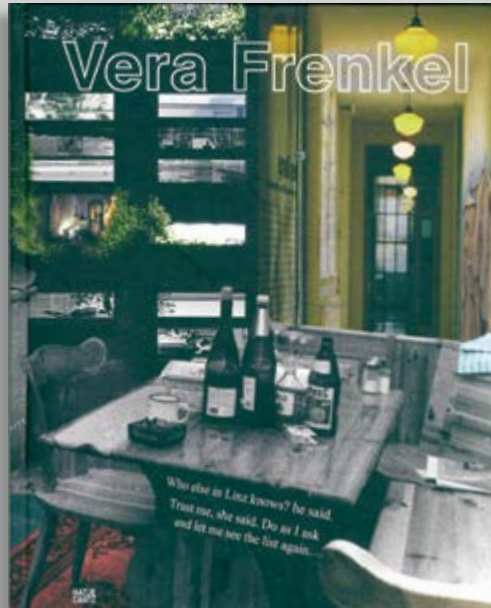
SODEP (Ciel variable)
Service d'abonnement / Subscription Department
C. P. 160, succ. place d'Armes, Montréal QC H2Y 3E9
T : 514 397-8670 F : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

ou / or **www.cielvariable.ca**



Vera Frenkel

ed. Sigrid Schade, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, 310 pp.



Vera Frenkel, a monograph published last year by German art book publisher Hatje Cantz, offers the most comprehensive study of this Canadian multidisciplinary artist's work to date. Remarkable for its reach, the book includes twelve essays focused on nine projects completed over a forty-year span, their "travel histories" and some of their source texts, nearly three hundred illustrations of a broader selection of Frenkel's work, and extensive biographical and bibliographical information. If the scope of the inquiry is extraordinary, so, too, are the efforts made by the contributors to this book to reconcile the dictates of art-historical accounting with the very different approach to historical representation that the artist enacts in her work. Frenkel's work is fluid and dynamic, difficult to categorize, and nearly impossible to fix.

In early writings about the creative process, Frenkel made a distinction between the concepts of "fixed" and "interim closure" as different end-points in artistic and historical endeavours – a distinction that explains something of her thinking about history making. Favouring the latter term, she approaches her work as a continuous process of discovery, momentary resolution, reformulation, transition, and change. Her multimedia installations build factual and fictional fragments of images and texts, along with thematically related ephemera, into interactive narrative productions that explore real-life encounters with transition and change. Experiences of migration, exile, displacement, and loss and ways of knowing, remembering, and representing history are the principal interests driving her art practice.

Hers is a work of collection and dispersal in which the discrete elements within individual artworks are incomplete on their own terms, and are made sensible only through associations between other

"traces" and "clues." Art historian and essay contributor Anne Bénichou suggests that the viewer encounter the work as a type of mystery story – or, better, a *nouveau roman* – in which she must come to terms, as best she can, with the idea that truth is ultimately unknowable, or at least not known in any direct way.

Frenkel's projects also unfold in different phases. Both concrete and conceptual elements of individual installations are reworked and reconfigured in later stagings, and sometimes find their way into completely new works. *No Solution: A Suspense Thriller* (1976–79), an early work exploring the relationship forged among truth, lies, and fiction in the production of knowledge began as an installation with slide projection and sound; video and video-puppet theatre were added to later incarnations. A much more radical transformation occurred when *...from the Transit Bar* (1992–96) and *Body Missing* (1994–2010), two video-installation works produced separately to address very different experiences of displacement and loss, were brought together in the Web version of *Body Missing*, launched in 1995. The effect was to reorient the specific interests of each work, expanding the reflections on migration and displacement taken up in *...from the Transit Bar* and shifting *Body Missing's* investigation into the plundering of Jewish art collections by the Third Reich to encompass a critical reflection on the metaphysics of absence/presence, and to inaugurate an online exchange sharing information about the stolen artworks. *...from the Transit Bar* and *Body Missing* lie at the heart of this publication – both literally and conceptually. Although the themes explored in the various iterations of these two projects are certainly discernible in some form or another in all of the works gathered here, more significantly the

approach taken by the contributors to this study mirrors the combinatory strategy enacted in the *Body Missing* Web site. The writers engage the projects selected for study as "interactive transit stations" in which the themes, questions, and forgotten and repressed histories fully developed in the Web project are anticipated, expanded, or revisited in earlier and later productions.

Conceived to respond to the location and historical circumstances within which it was staged, *...from the Transit Bar* was originally presented as a site-specific video installation and fully functioning piano bar at *Documenta IX* (1992). The first presentation since the Berlin wall fell in 1989, the 1992 exhibition also coincided with a dramatic rise in immigration to Germany as conflict escalated in the former Yugoslavia. Whereas the stories of immigration and homelessness that played on the video monitors of the *Transit Bar* made the installation into a gesture of witnessing, the bar provided a place of community – a home away from home, so to speak.

In the preamble to the essay that Frenkel contributed to this publication, she notes that the *Documenta* presentation marked a culminating point in a string of coincidences and events that linked her personal history to that of Germany before and since the start of the Second World War, the first of which was her birth on the same night as *Kristallnacht* in Bratislava, on November 10, 1938. Observing the feeling of connectedness and "the shared longing for reconciliation" among the patrons of the *Transit Bar*, Frenkel proposed that the Kassel experience was a homecoming.

If ideas of migration, exile, and loss provide the conceptual foundation for *...from the Transit Station*, absence is the theme most fully developed in *Body Missing*. In his contribution to the book,

John Bentley Mays approaches this work as an elegy, a lament that "commemorates loss, registers absence, conducts the work of mourning in public" (p. 196). "What loss is being mourned?" Mays reminds the reader that the missing bodies to which the title of this work refers are not the paintings recovered at the end of the war from the Linz salt mine where Hitler hid them, but the artworks that were stolen and never found. In the end, Mays suggests, it is not the loss of these great works of art that Frenkel's work laments, but what Jean-Luc Nancy calls "the singularity of every being." Their absence registers the loss of all that has passed, all people, places, and things that are missing or gone.

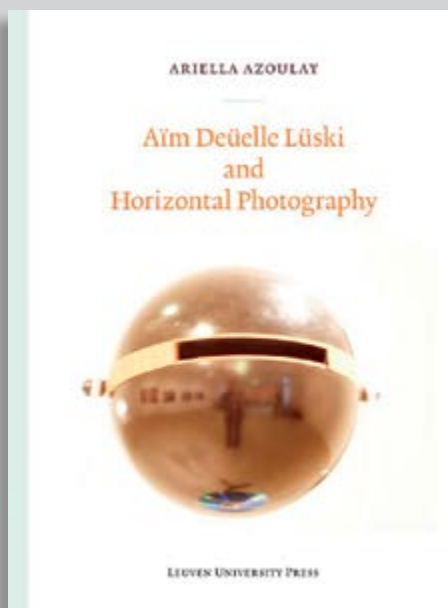
The retrospective and relational reviews undertaken by the authors offer fascinating and affecting new insights into the issues, politics, and practices at play in Frenkel's works. In her retrospective reading of *String Works* (1974), Frenkel's pioneering experiment with telematics, Dot Tuer discerns the "poetics of absence" in embryonic form. Although, at the time of its staging, this nine-hour teleconferenced interactive performance was celebrated for its distance-shrinking, real-time linking of participants in the CBC's Montreal television studio with others in its Toronto studio, in hindsight, the reduction of connectivity in virtual sociality becomes more apparent. The retrospective viewing of *String Games* alongside *Body Missing* clearly makes this loss even more significant, but the archival view, which is the perspective that recognizes the very particular material dimensions of Frenkel's work, is more affective still. In considering the documentary lens through which one views the *String Work* performance at present, the performers become "agents of remembrance, who by reaching out to each other across time and space guard against their own disappearance from the screen and in doing so, guard against oblivion" (p. 47).

Since the late 1980s, Frenkel has developed a body of works that approach the subject of loss as an epiphenomenon of late-stage global capitalism. Reacting to the emergence of the New Economic Order after the Reagan and Thatcher years, *This is Your Messiah Speaking* (1987–2012) used the forms and language of advertising to mock the rhetorical means by which corporate culture is sustained. Lampooning the discourse of corporate

public relations, *The Institute™: Or, What We Do For Love* (1998–2006) responded to this same economic change as it impacted Canadian social and cultural policy. Initially conceived as a publishing project, *The Institute™* later served as the Web portal to a string of fictional retirement homes for mid-career artists located in hospital buildings abandoned in the wake of healthcare cuts. If, as Elizabeth Legge notes, *The Institute™* points to “the loss of a Canadian national vision,” *Once Near Water: Notes from the Scaffolding Archive* (2008–12) mourns the loss of an actual, physical view. The scaffoldings referred to in the project’s title frame the proliferating building sites for luxury condominiums on the lake-shore of Frenkel’s hometown, effectively blocking Torontonians’ visual access to the landscape that surrounds them. Sylvie Lacerte envisions the scaffolding archive as an “archaeological tale of a city buried deep beneath the greed of developers” (p. 247). It is the same for almost every other major city in the world. If, as the work observes, “Mapping greed is a thankless task,” it also seems endless.

In her introduction to this study, Schade observes the special problem that Frenkel’s work poses to publication in book form. Beyond the difficulty of translating moving-image and sound works into a static structure, the changing aspects of Frenkel’s practice are hard to equal. Reading relationally and retrospectively, in dialogue with the artist, her interlocutors, and the works themselves, Schade and her co-contributors have succeeded beautifully in reanimating this dynamic work, enacting, for themselves and their readers, the kinds of movements and encounters of mind and history inspired by Frenkel’s eloquent art.

— Cheryl Simon is an academic, critic, and curator whose research interests include explorations of time in media arts and collecting and archival practices in contemporary art. She teaches in the MFA-Studio Arts program at Concordia University and in the Cinema + Communications Department of Dawson College, both in Montreal.



Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography

Ariella Azoulay

Leuven University Press, Leuven, 2014, 262 pages

Dans ce récent ouvrage, la théoricienne Ariella Azoulay poursuit une réflexion sur la photographie entamée dans *The Civil Contract of Photography* (Zone Books, 2008) et *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (Verso, 2012), mais, cette fois, ses analyses sont orientées et stimulées par le travail du photographe et philosophe israélien Aïm Deüelle Lüski. La structure de ce livre édité par le Lieven Gevaert Research Centre for Photography (KU Leuven, Belgique) est assez singulière. Il débute par une série de photographies qui présentent l’artiste maniant les appareils photographiques qu’il a lui-même fabriqués. Ces appareils sont au centre du propos, car ils ont été conçus afin de photographier un phénomène ou un événement spécifiques. Chacune des trois parties qui suivent donne un point de vue différent sur la façon dont le travail de Deüelle Lüski peut être envisagé et théorisé. La première partie est un essai d’Azoulay intitulé *A Short History of Photography in Dark Times*. La seconde partie est consacrée à la présentation des appareils photographiques. Une centaine d’illustrations (schémas et dessins tracés par le photographe, photographies des appareils et, surtout, photographies produites à l’aide des appareils) permettent d’en saisir le fonctionnement, tandis que les textes expliquent comment la forme et la structure de chaque appareil répondent à la nature du phénomène à photographier et aux circonstances à l’origine de sa création. Enfin, le livre s’achève sur un long entretien entre Azoulay et Deüelle Lüski dans lequel ce dernier présente son travail en insistant sur les enjeux théoriques, historiques et biographiques qui ont motivé la création de ses œuvres.

Comme dans ses ouvrages précédents, la réflexion d’Azoulay s’accompagne de la remise en question des éléments les

plus conventionnels de la photographie. C’est aussi le cas des appareils imaginés par Deüelle Lüski, dont la forme ne laisse en rien deviner l’usage auquel ils sont destinés – ils n’offrent aucune aspérité facilitant la prise en main ou permettant d’y coller l’œil, et sont en outre souvent percés de plusieurs ouvertures. Ces appareils remettent ainsi en cause de nombreux éléments traditionnellement associés à la photographie tels que l’intervention du regard du photographe dans le choix de la prise de vue, son extériorité, le point de vue monofocal ainsi que le rapport entre le photographe et l’objet/sujet photographié qui s’articule autour de l’appareil photographique. En mettant en évidence la contingence des choix qui ont été faits alors, ces créations renvoient à la fin des années 1830, lorsqu’ont été fixées les modalités de ce qu’il est depuis convenu d’appeler la photographie. S’inscrivant notamment dans la lignée de Jonathan Crary, Azoulay entend déstabiliser la distinction fondamentale entre la chambre noire et la photographie afin de pouvoir repenser à neuf la photographie et, surtout, réécrire son histoire. En faisant apparaître l’éventail de significations que peut revêtir le procédé photographique, les appareils photographiques créés par Deüelle Lüski lui fournissent une nouvelle occasion d’interroger la pertinence de s’intéresser exclusivement à l’image photographique et d’accorder au photographe un rôle majeur. En retournant au moment de l’apparition de la photographie, Deüelle Lüski ouvre la voie, selon Azoulay, à une histoire potentielle de la photographie qui ne serait pas celle des vainqueurs. Grâce à cet anachronisme volontaire, le fil de l’histoire officielle et traditionnelle de la photographie se trouve rompu et l’hégémonie du modèle dominant est alors remise en question. C’est à ce titre que les œuvres de

Deüelle Lüski sont présentées comme iconoclastes. La démarche consistant à contester l’Histoire par l’entremise de l’histoire de la photographie relève, selon l’auteure, de l’engagement civil. Elle peut être identifiée, selon elle, dans le travail de plusieurs photographes tels qu’Allan Sekula, qui se consacre à l’archive.

La pratique de Deüelle Lüski repose sur une opposition avec ce qu’Ariella Azoulay appelle la photographie verticale. Par ce terme, elle désigne ce qui a été reconnu comme l’ontologie de la photographie au XIX^e siècle : un appareil posé verticalement, doté d’une façade orientée vers l’objet photographié et d’un dos derrière lequel se place le photographe. Selon ce modèle, le négatif est placé verticalement et l’obturateur est frontal. Les appareils photographiques imaginés par Deüelle Lüski empêchent l’opérateur de manipuler le résultat depuis l’extérieur, de sorte que le photographe fait toujours partie de l’événement photographié. Ne pouvant se percevoir comme extérieur à celui-ci, le photographe est ainsi délogé de sa position de pouvoir et affranchi de la violence de la démarche dans laquelle il s’inscrit par l’usage traditionnel de la photographie. Les photographies produites par Deüelle Lüski au moyen de ses appareils ne sont pas celles d’un sujet ou d’un photographe ; l’événement de la photographie y est substitué à l’événement photographié, et le rapport au savoir qu’elles offrent est de nature différente. La multiplication des points de vue permet ainsi de présenter des images de l’occupation du territoire palestinien, sujet de prédilection du photographe, à partir desquelles il est possible de penser cet événement.

Après cette réflexion mettant en exergue les enjeux éthiques et politiques du travail de Deüelle Lüski, une partie

très illustrée de l'ouvrage présente ses appareils photographiques un par un, en ordre chronologique. Les textes développent le rapport entre l'objet ou l'évènement à photographier et l'appareil créé pour le faire. La *Lemons Camera* (1977-1978), première occurrence de cette série, était faite pour photographier des citrons et exploitait le rapport convexe/concave typique de ces fruits. D'un aspect évoquant lui aussi le bricolage, la *Neighborhood Camera* réalisée en 1977 présente une structure architecturale permettant aussi la captation de plusieurs points de vue. À l'exception de quelques appareils tels que les *Musical Notes Cameras*, la plupart des autres appareils fabriqués par Deüelle Lüski ont une signification essentiellement politique. C'est le cas notamment de l'*Horizontal Camera* (1998), de la *Refugee Camp Camera* (1994-1995), faite en argile comme le sont les habitations provisoires des réfugiés, de la *Shoulder Camera* (1996), sa réplique en argile synthétique qui se place sur l'épaule, ou encore de la *North-East-South-West Camera* (1992), qui offre un point de vue simultané sur les quatre points cardinaux.

Enfin, l'entretien entre Ariella Azoulay et Aim Deüelle Lüski offre encore une nouvelle perspective à la fois sur le travail du photographe et sur celui de la théoricienne. Il rend tout d'abord compte d'une collaboration entre eux et précise la nature de l'influence que chacun d'eux a pu exercer sur l'autre. Ainsi, le photographe situe régulièrement sa pratique par rapport à ce qu'Azoulay appelle le *civil contract of photography*. En outre, cette partie de l'ouvrage permet de situer le travail de Deüelle Lüski par rapport aux circonstances historiques ou biographiques qui l'ont fait naître. On découvre, par exemple, que lorsqu'il a reçu sa formation dans les années 1970, l'histoire de la photographie n'était pas encore une discipline et sa pratique n'était pas enseignée. Il explique ce que les appareils photographiques doivent à sa formation en sculpture et à la fréquentation des étudiants en architecture qui avaient accès à des laboratoires de développement photographique. Il s'agit là d'un détachement du caractère mécanique de la photographie au profit d'un rapport à la création plus proche de celui des arts plastiques. Outre plusieurs aspects techniques de la pratique de Deüelle Lüski, comme la différence des appareils

qu'il crée avec les sténopés, le photographe présente enfin les affinités théoriques qui ont orienté sa réflexion sur son propre travail et nourri ses écrits et son enseignement. Il évoque ainsi le caractère eurocentriste de la conception de la photographie fixée à la fin des années 1830 et la perspective que lui a apportée l'histoire islamique des sciences qui développe des conceptions différentes quant à la formation et à la perception de l'image. Ainsi une des questions auxquelles il tente de répondre par la production de ses appareils est celle du devenir de l'image lorsqu'elle n'est pas perçue par une conscience humaine. Il s'agit de comprendre la représentation au-delà de la conception étroite qu'en développe ce qu'il appelle l'axe *Descartes-Kant-Husserl-Merleau-Ponty*, afin d'éviter la réduction de l'expérience sensorielle au point de vue unique qu'affectionne la philosophie depuis Descartes et Kant. La remise en question du statut traditionnel de la photographie explique aussi son refus de produire des images séduisantes susceptibles de faire l'objet d'une fétichisation. Visant à repenser la photographie à neuf, le travail conjoint d'Ariella Azoulay et Aim Deüelle Lüski amène à reconsidérer l'histoire de la photographie ainsi que ce par quoi on la définit. Il s'agit là d'une expérience déconcertante, mais cette réflexion apparaît nécessaire pour se dégager des conceptions qui entravent un rapport citoyen à la photographie.

—
Erika Wicky est historienne de l'art. Elle enseigne et effectue un stage de recherche postdoctoral à l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse tout particulièrement aux écrits sur l'art et à l'histoire culturelle du XIX^e siècle.
—

The Contemporary, the Common: Art in a Globalizing World

Chantal Pontbriand

Berlin: Sternberg Press, 2013, 462 pp.

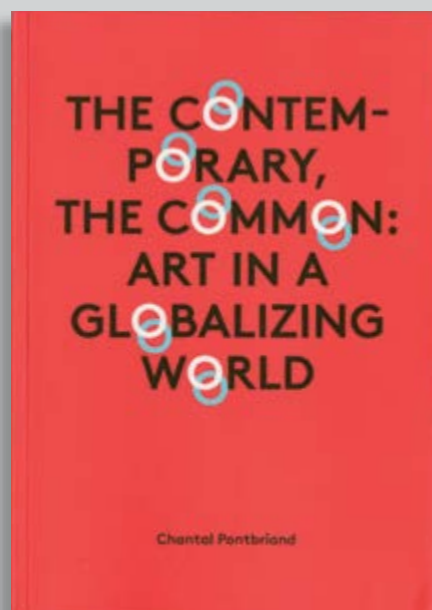
Few art critics command respect. Chantal Pontbriand is one critic who, without question, should command respect. In my opinion, she deserves the position that she has earned in the contemporary art world. As a co-founder of *Parachute*, a publication that is sorely missed, her impact on art writing, art criticism, and art history is enormous and still difficult to measure. *Parachute* was a high-water mark, offering proof that a journal of contemporary art theory and criticism can exist in Canada. *Parachute* closed up shop in 2007, one year after the Conservative Party of Canada took over the PMO and one year before the financial collapse of 2008. In the democratically chosen Conservative™ era, our era, circumstances are different and, consequently, our reality is different. These differences expose both the strengths and the weaknesses of Pontbriand's latest work, *The Contemporary, the Common: Art in a Globalizing World*.

The title is intriguing and situates the book among others that have addressed globalization of the "contemporary art" brand¹ and contemporaneity in recent years. Recently, Peter Osborne's meditation on the contemporary designation in art and his claim that all contemporary art is post-conceptual² have weighed on my thoughts, so I was interested to read Pontbriand's take on the current issues driving the globalization of contemporary art. In typical fashion, she did not disappoint.

The book is a collection of essays on contemporary art history written by Pontbriand between 2000 and 2011 (other than the new writing undertaken to contextualize and draw together the at times disparate essays). It is a personal reflection upon and an example of an early-twenty-first-century sensibility that we experience collectively – the knowledge that we are caught in the past yet

intrigued by an unknown future – as well as a meditation on a decade that will be recognized for both its triumphs and its failures. The book, published by Sternberg Press, is divided into three sections: "The Idea of Community"; "Globalization: The Common and Singular at Large"; and "Expanded Consciousness: Art without Borders."

In the introduction, Pontbriand refers to the book as a "test-drive," and I find this admission curious. She is reluctant to recognize, perhaps even pessimistic about, the possibility that her book will be considered authoritative. The essays explore various art practices yet stay theoretically consistent with significant and identifiable themes, such as utopia, enhanced-medium, the art of the everyday, and borderless expression. Each one of these themes owes a debt to theoretical anarchism. In this way, she remains within the trajectory of a theory of the avant-garde proposed by the Italian theorist Renato Poggioli during the 1960s.³ However, the globalization of contemporaneity occurred during the 1990s, "when contemporary art finally reached the most remote outposts and 'contemporaneity' was no longer the distinct domain of the Americas and Europe."⁴ This is a tall order for art – to be the messenger of contemporaneity and to deliver it to the farthest regions of the world – and the comment reveals Pontbriand's faith in the radical potentialities that are encountered when the liberation of expression is achieved and a globalized contemporary designation that neither defines nor lays claim to expression is established – to use contemporaneity, much like art, in name only so that the sign can fulfil a moral and political purpose. Whether this global contemporary, or borderless expression, is an example of the borderless neo-liberal global financialization



exported from the Americas and Europe in the post-1989 era remains to be seen.

Pontbriand's method for analyzing the contemporary is to analyze artwork. In exemplary fashion, she leads with the work and lets the work develop the theoretical concepts that she references and explores in her essays. She takes up many of the notable philosophers of our time who discuss the contemporary paradigm and, indeed, some proto-contemporary art historians as well. Jean Luc Nancy and Giorgio Agamben are influential in these texts, as is the early-twentieth-century art historian Aby Warburg, who, Hans Belting observes, "sought to locate art within a vast repertoire of forms of cultural expression, as one of an entire array of symbolic languages within world culture."⁵ Collectively, they explore and theorize the potential of a utopian future community, a global community with a one-world aesthetic vision. This global aesthetic, or art without borders, is positioned in the first section of the book and solidified in the second, and the third section relies upon this established foundation to facilitate a vision of the coming common and contemporary art. The question of the gift and the theorization of exchange among community members dominate Pontbriand's reading of community. This theoretical being-with, exchanging with, and giving to the other is a major theme throughout. Of note is an interview with Pontbriand and Nancy, in which they discuss the possible ramifications of a new universalism, which I see as commensurate with the desire for a global aesthetic or world culture. Nancy calls this global aesthetic the coming universal language of communication, and Pontbriand theorizes the potential for radical direct actions to hack into and exploit the ubiquitous presence of the image in twenty-first-century culture.

For Pontbriand, the body being in time, or the body being-with movement, draws attention to the ephemeral nature of bodily action and its relationship with the commodity-form of the fixed image. Art is thus a mediator, an interlocutor, and intended to unfix the fixity of the human-world – and, moreover, capitalism in general. Any attack on capitalism is problematic because it begs questions such as how contemporary art, which is a luxury good and luxury experience by any other name, can manage to evade its own parasitic relationship with monopoly capitalism. I am thinking here about Claire Fontaine's *Capitalism Kills (Love)* (2008) and *Foreigners Everywhere* (2005), which Pontbriand theorizes. Although it is certainly plausible to argue that Fontaine problematizes "the failure of utopias, the worldwide proliferation of homogenized lifestyles, the systematization of modes of functioning, and the objectives of growth that also mark the field of art" and are powerless to do anything about this situation, the theory reads as hollow in the post-2008 era.⁶ As such, any art theory, art criticism, or art history that claims to be global must account for and confront the luxury of contemporaneity, the luxury of criticism. If criticism does not address the social position of the artist – whether the artist fulfils a moral obligation – then criticism resists being-with much of the global population.

Are contemporary artists defined by the potential that they embody to produce and reflect upon betterment? Do globalized artists remain in the post-conceptual realm of permanent critical distance? Like Yves Klein, will they take your money and make you burn it too – but just your half? The purpose of avant-garde antagonism, which in theory produces an agonistic moment when art expands our consciousness and is elevated

to the status of the mythic, will always posit that the artist reacts against, as opposed to with, a dominant hegemonic order. Yet, it is difficult to take this antagonism seriously when one of the longest essays is reserved for the work of Rirkrit Tiravanija, who has made a career of exploring the gutters and the high-rises of the privileged and imagines a post-modern utopia that decries social engineering while simultaneously socially engineering the participant's experience: this is the aporia of relational art.

We read about the coming community, the being-with that many of us are prone to discuss, the way an unbounded and free contemporary art claims inclusiveness; yet, these ideas are instigated by and popularized among a global avant-garde group that is distinctly privileged. These ideas continue to exist within a global economic system that ironically sells a vision of an idea of community that is enforced over the totality of the globe. How can contemporary art somehow remain at a critical distance from these phenomena? In the global art world and the global contemporary art economy, are we given a space for radicalism, a site that is designated for protest, an autonomous zone where direct actions and criticisms of globalization validate the dominant institutions of global capital?

As I wrote at the beginning of this essay, our time is different and we must develop different strategies, different methods, for confronting the issues of this contemporary era. Where is the common? Is it at the global limit of an unfixed and free expression? Or is the global limit on the ground, in the streets, and within the trajectory of a self-aware consumer who ethically engages a consumable world? What is the purpose of an institution? Is a globalized institution that manages control over its own position and the critical discourse written about it much different from the censorship exerted by a nation-state? Are we the cogs in a global machine of everyday living? As Wodiczko declared some time ago about any authoritarian control over art, including its globalization, "The beer is getting hot (warm)."⁷ Certainly for Pontbriand, who has the last word, this contemporary is beyond the corrupted centre of the institution: "In the consumerist and institutionalized society that defines postcapitalist culture, there are hordes of artists literally being produced

by universities and art schools everywhere in the world. . . . From the museum to the university, the artists of today know what is expected of them and how to fulfill their tasks in order to please the system."⁸ Art must break through borders to remain relevant.

1 See Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007); Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009); Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel, *Global Studies: Mapping Contemporary Culture* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011); Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Cambridge: MIT Press, 2013); Sylvia Von Bunnigsen, Irene Gludowacz, and Susanne Van Hagen (eds.), *Global Art*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009); Charlotte Bydler, *The Global Art World INC: On the Globalization of Contemporary Art* (Uppsala: Uppsala University, 2004); Jonathan Harris, *Globalization and Contemporary Art* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011); Peter Osbourne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (London: Verso, 2013). 2 See Osbourne, *Anywhere or Not at All*. 3 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (New York: Harper & Row, 1968). 4 Pontbriand, *The Contemporary*, p. 8. 5 Hans Belting, *The End of the History of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 19. 6 Pontbriand, *The Contemporary*, p. 71. 7 Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews* (Cambridge: MIT Press, 1999), p. 34. 8 Pontbriand, *The Contemporary*, p. 141.

Michael Frederick Rattray is an independent researcher and a practising artist. His recent PhD dissertation, *Functional Anarchism(s) and the Theory of Global Contemporary Art* (2014), theorizes that global contemporary art promotes a theoretical anarchism that can be traced to the aesthetic philosophy of modern art. He currently resides in British Columbia.

Ouvrages à souligner New and Worthy

Des monographies

After publication of the 2004 and 2006 versions, *The Photobook: A History Volume III* extends the impressive work by co-authors Martin Parr and Gerry Badger on the history of the photobook. In this third and last volume of the series, Parr and Badger examine the advent of the Cold War, the new millennium, and the Internet in nine thematic chapters with introductions referring to the respective political and artistic context and discussions on the photobooks chosen for inclusion. More than two hundred images of these books are presented. The authors shed new light on this aspect of photographic culture by reporting in detail on recent developments, including the self-publishing boom, the proliferation of personal photo albums, and the widespread use of page layout models. **The Photobook: A History Volume III**, ed. Martin Parr & Gerry Badger, New York: Phaidon Press, 2014, 304 pp.

Le couple formé par les artistes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige élabore un travail multidisciplinaire depuis le milieu des années 1990. La publication rend compte de la richesse de leur production élaborée au fil de quinze ans de guerre civile au Liban. À la frontière du réel et de l'imaginaire, films, photos, installations et projets plastiques façonnent leur parcours artistique qui tente à la fois la reconstruction et la déconstruction d'une ville aux prises avec les traces d'une dévastation et d'une désolation extrêmes. Face à cette situation, selon leur but avoué, « assumer la nécessité de représenter » un territoire public et privé leur a semblé le chemin le plus salutaire. Une chronologie commentée par Michèle Thériault et les artistes complète cet ouvrage, qui documente par ailleurs abondamment l'ensemble de leurs projets. **Clément Diré et Michèle Thériault (dir.), Joana Hadjithomas + Khalil Joreige**, Zurich, JRP Ringier; Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2013, 160 p., angl. et fr.

Accompagnant l'exposition éponyme, *Home Sweet Home* regroupe le corpus d'œuvres présenté en galerie et en périphérie lors de l'ouverture du nouvel espace de Dazibao à Montréal. La maison y est traitée sous ses aspects physique et psychique à travers des histoires d'habitation où plane l'inquiétude. Pour l'essentiel, la publication laisse une large part aux œuvres photographiques, vidéographiques et filmiques ainsi qu'à la biographie de chacun des artistes. Deux textes de Rob Kovitz et Christof Migone ont spécialement été conçus pour l'ouvrage. **France Choinière (dir.), Home Sweet Home. À propos de l'inquiétude**, Montréal, Les Éditions Dazibao, 2014, 172 p., fr. / angl.

Publié dans le cadre de l'exposition éponyme *Alain Laframboise. Le sens du quotidien*, cette monographie présentée par le commissaire et auteur Karl-Gilbert Murray fait état de tout le parcours (de 1983 à 2014) de l'artiste à partir de ses objets-témoins jusqu'à ses plus récentes séries photographiques. L'essai donne à lire une recherche, dont la vision très personnelle apporte un éclairage sensible sur ce corpus d'une



soixantaine d'œuvres. Qualifiant de voyage l'aventure artistique de Laframboise sur plus de trente ans, l'auteur s'approche des assemblages sculpturaux et des images avec beaucoup de curiosité pour livrer la symbolique de cet univers fait d'objets du quotidien. **Karl-Gilbert Murray, Alain Laframboise. Le sens du quotidien**, Saint-Jérôme, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2014, 64 p., fr.

L'ouvrage intitulé *Michel Lamothe* documente l'exposition *Fréquenter le paysage* présentée en deux volets à Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, et à Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil. Dans cette monographie, le commissaire et auteur Pierre Rannou, en plus de présenter l'ensemble du travail de l'artiste, souligne les enjeux liés aux images relevant du paysage. Les propositions mêmes des séries de Lamothe permettent de reconsidérer le genre sous son aspect naturel, urbain et humain. L'ouvrage aura permis à l'auteur d'inscrire une production de plus de quarante ans dans l'histoire de la photographie québécoise actuelle. **Michel Lamothe**, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe; Longueuil, Les éditions Plein sud, 2014, 92 p., fr. / angl.

Des essais

Dans l'essai *Un imaginaire institutionnel*, Anne Bénichou soulève les enjeux liés aux œuvres en forme de collections et d'archives et à leur incidence sur les institutions muséales qui les reçoivent. Ce type d'œuvres s'est largement développé depuis les années 1960 et incite à adopter de nouvelles approches de collectionnement, notamment pour ceux qui s'en portent acquéreurs. L'auteure démontre comment ces projets fonctionnent sur le plan d'un imaginaire institutionnel en inspirant de nouveaux rapports entre les œuvres et les différents intervenants. Elle suggère en ce sens une réévaluation du discours sur la critique institutionnelle. Cinq cas emblématiques de ces pratiques dont ceux de La Documenta 5, Glenn Lewis, Christian Boltanski et Antoni Muntadas sont analysés dans cet ouvrage. **Anne Bénichou, Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes**, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2013, 330 p., fr.

Dans *Errances photographiques*, Suzanne Paquet aborde la photographie sous deux angles contiguës aussi les deux principales parties de cet ouvrage collectif : mobilités photographiques, aires et errances de circulation, et migrations et médiations, perspectives intermédiaires. De fait, en affirmant que les images sont le plus souvent accompagnées par d'autres moyens de transports, véhicules et modes de communication, l'auteure met en avant cette idée d'association entre la photographie et la mobilité spatio-temporelle. Comprend des essais de Louise Vigneault, Philippe Despoix, Martha Langford, Kirsten Emiko McAllister, Jim Brasebin, John O'Brian et Anne Bénichou. **Suzanne Paquet (dir.), Errances photographiques. Mobilité et intermédialité**, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, 240 p., fr.

—
Sonia Pelletier est coordonnatrice à l'édition de la revue Ciel variable.
—

MaryAnn Camilleri

The Magenta Foundation

UN ENTRETIEN AVEC JILL GLESSING

MaryAnn Camilleri est directrice administrative de la fondation Magenta. Après avoir terminé son baccalauréat en arts photographiques à la Ryerson University, Camilleri s'est installée à New York où elle a passé dix ans à l'emploi de l'agence Magnum Photo. En 2003, elle est revenue dans sa ville natale de Toronto avec l'ambition de publier des livres d'art de haute qualité et de faire la promotion des photographes d'art canadiens. Elle a alors entamé la production de *Carte Blanche*, projet qui a mené à la création de la fondation Magenta l'année suivante. Depuis, cette maison d'édition à but non lucratif a organisé nombre d'événements offrant aux photographes une visibilité internationale. La liste de ses projets comprend Flash Forward, titre générique donné à des festivals, à des expositions, à des publications (dont la tout récente *Flash Forward Tenth*) ainsi qu'au programme Incubator; des monographies d'artistes (notamment *The Station Point* de Robert Bourdeau); la revue *Magenta Magazine*; et des installations temporaires (comme *Magenta POP: Pittsburgh Exhibition*). www.magentafoundation.org

JG : Magenta a la réputation de mêler les genres photographiques (documentaire, artistique, éditorial), les catégories d'artistes (d'émergents à établis) et les parcours professionnels (publications faisant appel à des jurés et des auteurs issus de divers domaines). Cela crée un environnement de travail dynamique pour les artistes que vous mettez en valeur. Quelle est la réflexion qui guide cette pratique curatoriale ?

MC : Lorsque j'ai fondé Magenta, j'avais déjà une expérience des combinaisons gagnantes en matière de publications et d'expositions. Je suis convaincue depuis longtemps qu'il est essentiel d'associer un corpus d'œuvres solide avec le bon auteur lorsqu'il s'agit de promouvoir et de vendre des produits.

J'aime aussi l'idée des éditions limitées, et d'apporter à nos réalisations un soin particulier qui fera la différence pour les artistes et les consommateurs.

Dès le début, il y a dix ans, nous avons décidé de rester flexibles dans notre direction et notre approche. Nous avons à maintes reprises encouragé des artistes émergents et donné une meilleure visibilité à des artistes qui en avaient besoin. Nous misons sur eux pour la qualité de leur travail, tout simplement, et nous souhaitons les promouvoir. *Phantom Shanghai*, de Greg Girard, en est un excellent exemple.

Nous avons beaucoup évolué au cours de ces dix années, mais la conviction que les artistes canadiens méritent une reconnaissance internationale est toujours l'un des moteurs de notre démarche.

JG : À votre avis, qu'est-ce qui distingue Magenta au sein du paysage artistique canadien et torontois, particulièrement en ce qui a trait à l'édition de livres photographiques ?

MC : Nous consacrons autant de temps et d'argent que nécessaire pour produire les meilleures publications possibles. Tous nos livres sont des œuvres d'art, et c'est extrêmement important pour nous. Nous avons eu une vision ambitieuse avec notre programmation éducative, Flash Forward, en investissant dans une plateforme qui encourage les nouveaux talents et les met en valeur. Flash Forward est reconnue dans le monde de l'art comme l'un des meilleurs programmes pour artistes émergents. Cette année, nous avons organisé notre quatrième Flash Forward Festival à Boston. Nous travaillons à soutenir, éduquer et encourager des élèves du secondaire, comme nous le faisons lorsque nous avons lancé Flash Forward, mais cette fois en soutenant le financement des arts dans les écoles secondaires afin que celles-ci puissent continuer à offrir des cours en arts. Bien qu'il n'en soit qu'à sa deuxième année, le Flash Forward Incubator Program est d'ores et déjà prometteur.

La plus grande qualité de Magenta est sa capacité à se diversifier et à innover. La refonte de *Magenta Magazine* et sa mise en ligne ont joué un rôle clé à cet égard. Tout le mérite en revient à notre rédacteur en chef, Bill Clarke, qui a fait un travail remarquable en créant pour nous une plateforme artistique complète et cohérente.

JG : L'industrie du livre connaît actuellement d'importantes fluctuations, notamment dans le domaine du beau livre. Comment situez-vous vos projets de livres photographiques face aux défis que présente le contexte international des publications artistiques ?

MC : Je vois plutôt le côté positif de cette évolution, que je trouve très stimulante. Cela oblige les gens

à sortir des sentiers battus et à produire des publications de meilleure qualité. J'apprécie d'ailleurs le développement de l'auto-édition, et j'espère que cela va également remettre en question nos façons de penser. Pour un éditeur, la clé du succès est de soutenir la qualité de ses artistes et projets par des expositions nationales et internationales. Beaucoup de maisons d'édition ont malheureusement tendance à travailler sur un livre, puis à négliger l'autre moitié de leur travail. C'est la raison pour laquelle nous publions une quantité limitée de livres par an. Nous pouvons ainsi passer deux ans à élaborer la stratégie d'un projet avant de le mettre en œuvre.

Je ne suis pas inquiète pour l'avenir de Magenta dans ce contexte. Nous avons quelques nouveaux projets qui sont déjà en cours et qui nous amèneront encore plus loin. Je souhaite aussi réaliser plus d'éditions spéciales, comme nous l'avons fait avec *The Dead* de Jack Burman. Il faut savoir que toutes les ventes de *The Dead* ont été générées uniquement par les réseaux sociaux et que le livre est épuisé depuis quelque temps. Je pense que cela deviendra d'ailleurs une nouvelle plateforme pour nous.

JG : D'après vous, comment la rapide expansion des médias sociaux et numériques affecte-t-elle les styles et les approches de la photographie canadienne, et de votre activité d'éditeur ?

MC : C'est passionnant. J'adore le fait que les frontières soient floues. La photographie numérique, par exemple, a provoqué une révolution,

Pour un éditeur, la clé du succès est de soutenir la qualité de ses artistes et projets par des expositions nationales et internationales.

et les artistes repoussent sans cesse les limites de leur médium. Il y a bien d'autres changements en perspective et je trouve cette évolution enthousiasmante. Nous venons tout juste de célébrer le dixième anniversaire de Magenta et de Flash Forward, et la diversité des pratiques entre les artistes et les pays me paraît très prometteuse. Cela me donne vraiment envie de trouver des façons de nous y impliquer plus encore.

Quant aux médias sociaux, ils représentent un moyen formidable de diffuser son travail et de se faire reconnaître. Je ne peux pas vous dire combien de fois j'ai suggéré à des artistes de créer un projet sur Instagram pour le partager. Faire connaître son travail à de nouveaux publics est capital pour développer sa carrière, et chacun devrait utiliser au

maximum ces plateformes. Cette année, au Flash Forward Festival de Boston, Stacey Baker du *New York Times* a déclaré à l'assistance qu'elle cherche ses photographes en parcourant des profils Instagram.

JG : Magenta s'est développée assez rapidement à une époque où, particulièrement au Canada, le milieu artistique est soumis à des pressions financières. Quels sont les défis liés au financement de projets ambitieux comme les vôtres ?

MC : Le défi, pour n'importe quelle organisation, est toujours la croissance. Magenta se trouve actuellement à un point tournant. Nous sommes implantés dans trois villes (Toronto, Boston et Pittsburgh). Nos programmes – comme le Flash Forward Incubator, qui est déjà en demande – ont connu un franc succès, et nous souhaitons les développer plus encore. Je suis entourée de gens fiables auxquels je fais confiance lorsque j'élabore nos stratégies, d'un conseil d'administration solide qui planifie nos initiatives, et de plusieurs excellents sponsors qui s'impliquent dans tous nos projets et travaillent avec moi à soutenir notre développement. Je suis toujours à la recherche de nouveaux sponsors pour offrir à nos programmes l'élan qu'ils méritent. Mais, même si ce que nous avons accompli n'est pas négligeable, nous refusons en fait beaucoup de projets. J'écoute toujours

l'avis de mes conseillers avant de déterminer notre plan d'action. Nous avons obtenu de bons résultats grâce à nos projets et à l'aide de nos sponsors, mais nous devons prendre plus d'essor. Il est stimulant de ne pas savoir ce que l'avenir nous réserve, ni quels sont ceux qui se joindront à nous.

JG : D'après mon aperçu de la prochaine édition de Flash Forward, il est clair que le soutien de Magenta aux artistes émergents a été récompensé. Avez-vous une idée de vos futurs projets ?

MC : Encourager les artistes émergents est l'une des missions que je me suis fixées dès la fin de mes études. Lorsque j'ai entrepris d'investir dans les nouveaux talents et de rallier des gens à cette vision, beaucoup d'artistes canadiens estimaient au contraire que j'aurais dû accorder plus de place aux artistes établis ou en milieu de carrière. Il n'existait pas de soutien aux artistes émergents lorsque nous avons créé Flash Forward, et notre initiative a été déterminante – non seulement pour les artistes canadiens qui participent à ce programme, mais également pour les artistes britanniques et américains. Je connais énormément de rédacteurs, au niveau national et international, qui se réfèrent aux recueils de Flash Forward pour dénicher de nouveaux talents et engager des photographes. Je le constate régulièrement lorsque je feuillette des publications comme *The New York*

Times, *Wired Magazine* ou *En Route* d'Air Canada, et que je vois que nos photographes travaillent pour eux.

Nous avons présenté le travail de nombreux grands artistes au Canada et leur avons donné la visibilité qu'ils méritent. Outre les artistes émergents que nous faisons connaître, nous avons consacré des monographies à des artistes comme Greg Girard, Jack Burman ou Sandy Nicholson. *Volume 2, Carte Blanche: Painting* se penche sur d'autres médiums. Je pense d'ailleurs à quelques peintres canadiens dont je serais ravie de publier le travail si l'occasion se présentait.

Je ne sais pas encore à quoi ressemblera la prochaine décennie. Notre parcours a été assez incroyable jusqu'ici ! Ce qui est sûr, c'est que je me réveille chaque matin avec le souhait de découvrir des talents autour de moi, et de participer à leur épanouissement.

—
Jill Glessing enseigne à la Ryerson University ; ses écrits portent sur les arts visuels et la culture.
—

CONTINUED FROM PAGE 106

have been very successful, and we want to expand more. I have solid people around me whom I trust when I am strategizing, a solid board of directors that plans how we make our moves, and some great sponsors who are invested in everything we do and work with me to keep us growing. I keep striving to bring in more sponsors to allow our programs the growth they deserve. But, as much as we appear to be doing, we say no to so much more. I really listen to my advisors and then plan the best route to take. We've done very well with what we have created and our sponsors, but it is time to grow. It's exciting not knowing what our future will look like and who will be brought into the mix.

JG : From my sneak peak at the next edition of Flash Forward, it is clear that Magenta's support of emerging Canadian artists has paid off. What are you anticipating for future projects ?

MC : Supporting emerging artists has been a mission of mine since I graduated from Ryerson years ago. When I started investing in emerging talent and getting people on board with my vision, I took a lot of heat from Canadian artists who thought I should be focusing more on mid-career and established artists. When Flash Forward started, there was no support for emerging artists, and we took a huge step in providing that. Not only has it helped the Canadian artists we feature, but it has

helped British and American artists as well. I know so many editors, nationally and internationally, that call the Flash Forward books their go-to for finding talent and hiring photographers. I witness it myself when I open publications such as *The New York Times*, *Wired Magazine*, and *Air Canada's enRoute*, and see our photographers shooting for them.

We've covered many great artists in Canada and have given them the platforms they deserve. Aside from the emerging artists we promote, there have been monographs for artists such as Greg Girard, Jack Burman, and Sandy Nicholson. *Volume 2, Carte Blanche: Painting* featured other media. I have my eye on a few Canadian painters and, should the opportunity arise, I will make sure to publish them.

I don't know where we will end up in the next decade. It has been a crazy journey thus far. The one thing that I do know is that I wake up each day, eager to see what's out there and find a way to help.

—
Jill Glessing teaches at Ryerson University and writes on visual arts and culture.
—



Evgenia Arbugaeva, *Stone Skipping*
from *Rusty Barge*, 2012

Alma Haser, *Lilly and Anastasia*, 2013,
from the series / de la série *Cosmic Surgery*

Adam Makarenko, *Bee Truck*, 2008,
from the series / de la série *Miniature*
Apiary / Langstroth Range

Simon Roberts, *Equestrian Jumping*
Individual, Greenwich Park, London, 2012
from the series / de la série *XXX Olympiad*

MaryAnn Camilleri

The Magenta Foundation

AN INTERVIEW BY JILL GLESSING



MaryAnn Camilleri is the executive director of the Magenta Foundation. After completing her BA in photographic arts at Ryerson University, Toronto-born Camilleri moved to New York, where she worked at Magnum Photo for ten years. In 2003, she returned to Toronto and, with the goal of publishing high-quality art books and promoting Canadian photographic artists, she started up Carte Blanche. The project gave rise to Magenta, founded the following year. Since then, the non-profit arts publishing house has organized promotional opportunities for photographic artists, in an international context. Its projects include Flash Forward, an umbrella title that encompasses festivals, exhibitions, and publications – most recently, *Flash Forward Tenth* – and the Incubator program; individual artist monographs (such as Robert Bourdeau’s *The Station Point*); *Magenta Magazine*; and pop-up art installations (such as *Magenta POP: Pittsburgh Exhibition*). www.magentafoundation.org

JG: Magenta is known for a lot of “mixing” in its projects – mixing of photography genres (documentary, fine art, editorial), career stages (from emerging to established artists), and professional backgrounds (jurors and literary voices from different fields in your publications). This creates a dynamic working environment for the artists you highlight. What is the thinking behind this curatorial practice?

mc: When I began Magenta, I already had experience creating successful combinations within books and exhibitions. I have always felt that matching a solid body of work with an author is key to marketing and selling products. I also like the idea behind limited editions and making things special for artists and consumers.

When Magenta began, ten years ago, we decided to keep it flexible in terms of direction and of how we wanted to work. We have had a great track record championing emerging artists and making sure that artists who have fallen off the radar gain attention. We have taken chances on those who

simply have good work and given them the spotlight. Greg Girard’s *Phantom Shanghai* was a great example of this.

We have changed a lot in the past ten years but our original conviction to highlight Canada on an international stage has always been a key factor in what we do.

JG: What do you think distinguishes Magenta within the Toronto and Canadian arts context, particularly in relation to publishing photography books?

mc: We spend a great deal of time and spare no expense in producing the best possible publications we can. All of our books are works of art, and that’s extremely important to us. We stepped up in a big way with our educational programming, Flash Forward, to invest in a platform that encourages and brings awareness to new talent. Flash Forward is regarded as one of the most valuable emerging artists programs in the art world. This year, we hosted our fourth Flash Forward Festival in Boston. At present, we are working toward helping, educating, and encouraging high school artists in the same way that we did when we started Flash Forward. The difference here is that we are trying to help sustain arts funding in high schools so that they can afford to keep arts programs. Although it’s only in year two, we’re really excited about the future of our Flash Forward Incubator Program.

Magenta’s strongest quality is its ability to diversify and keep ahead of the curve. The redesign of *Magenta Magazine* and putting it online was a key factor in this success. Our editor, Bill Clarke, deserves full recognition for that. He has done a remarkable job in creating a complete and fully rounded arts platform for us.

JG: The book industry is currently in great flux, particularly for quality imprints. How do you situate your photography book projects within the challenges of the international art publication landscape?

mc: I seem to be on the other side of this argument. I love the state that books are in. I think it’s making people think outside of the box and produce better-quality publications. I also embrace the self-publishing influx and hope that it too challenges

the way we think. As a publisher, the key to success is lining up a good artist and project with national and international exhibitions. The problem that many publishing houses face is that they work on a book and then walk away from the remaining 50 percent of the work. That’s one of the main reasons that we don’t publish too many books per year. Instead, we spend two years strategizing on a project and then initiate it.

I am not worried about Magenta’s future in this climate. We have a few new projects that are already underway that will stretch us out even further. I will also do many more boutique editions like Jack Burman’s *The Dead*. To take it one step further, all sales of *The Dead* were driven solely by social media and the book has been sold out for a while. I see this becoming more of our platform in the future, as well.

JG: How do you see the intense expansion of digital and social media affecting the styles and approaches of Canadian photography and your publishing activity?

mc: The future is totally exciting. I love the blurring of lines. For example, digital photography has started a revolution and artists are pushing the boundaries of their media. There is so much more to come and it’s so great to embrace the change. We just celebrated the tenth anniversary of Magenta

I cannot tell you how many times I have told artists to create a project on Instagram and let everyone know. Bringing a new audience to your work is key to all success . . .

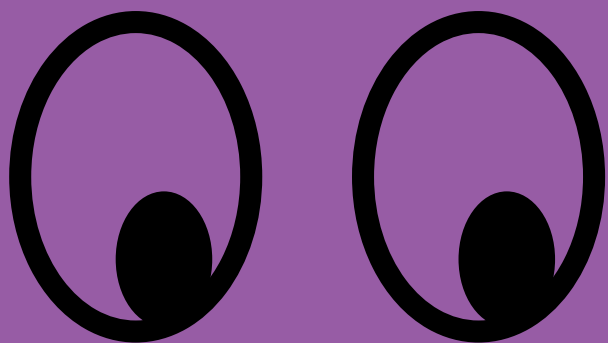
and Flash Forward, and seeing the diversity among artists and countries really makes me excited about what’s to come. I am inspired to figure out how we can be a bigger part of it.

As for social media, it is such a great way for getting things out there and recognized. I cannot tell you how many times I have told artists to create a project on Instagram and let everyone know. Bringing a new audience to your work is key to all success stories and everyone should be making the most out of these platforms. This past year at the Flash Forward Festival in Boston, Stacey Baker of *The New York Times* told the crowd that she looks for photographers by going through Instagram profiles.

JG: Magenta has expanded quite quickly at a time when, particularly in Canada, the arts have been under financial pressure. What are some of the challenges in funding such ambitious projects?

mc: The challenge for any organization is always growth. Right now Magenta is at a tipping point. We have expanded into three cities (Toronto, Boston, and Pittsburgh). Our programs – such as our Incubator program, which is already in demand –

CONTINUED ON PAGE 105



BNLMTL 2014.ORG

L'avenir

**22.10.14
04.01.15**

**(looking
forward)**

**Commissaires
Gregory Burke
Peggy Gale
Lesley Johnstone
Mark Lanctôt**

**BNL La Biennale
MTL de Montréal**

 **MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL** Québec 

BNLMTL 2014 est une réalisation de La Biennale de Montréal
en coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal

Partenaire majeur
 **UBS**

 **Collection**
Loto-Québec

présentateur de BNLMTL 2014 et partenaire
principal du Musée d'art contemporain de Montréal

**Conseil des arts
et des lettres**
Québec 

 **Conseil des arts
du Canada** Canada Council
for the Arts

**CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL**


Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal 

Canada 

DIANA THORNEYCROFT

Du 1 novembre au 20 décembre 2014



**Canadians and Americans
(Best Friends Forever... It's Complicated)**