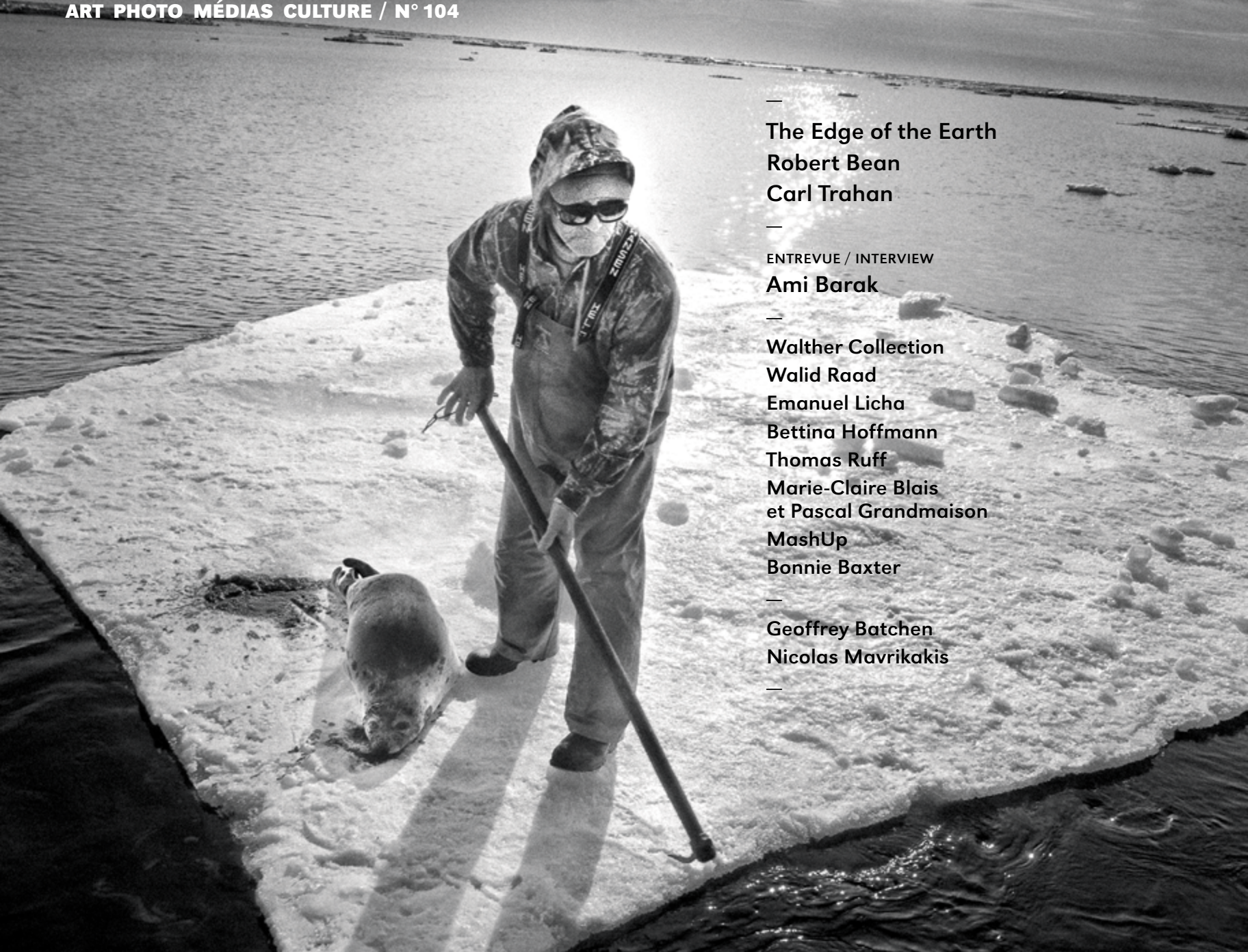


CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 104



—
The Edge of the Earth
Robert Bean
Carl Trahan
—

ENTREVUE / INTERVIEW
Ami Barak
—

Walther Collection
Walid Raad
Emanuel Licha
Bettina Hoffmann
Thomas Ruff
Marie-Claire Blais
et Pascal Grandmaison
MashUp
Bonnie Baxter
—

Geoffrey Batchen
Nicolas Mavrikakis
—

D'UN ANGLE DÉCALÉ FROM ANOTHER ANGLE

Yoanis Menge
Outsiders
Marisa Portolese

AUTOMNE / FALL 2016
EN KIOSQUE JUSQU'AU 13 JANVIER 2017
ON NEWSSTANDS UNTIL JANUARY 13, 2017
CANADA 12,50 \$ / USA \$ 12,50 / EUROPE 12,50 €





CIEL VARIABLE

N° 104 / SEPTEMBRE 2016 – JANVIER 2017 / SEPTEMBER 2016 – JANUARY 2017

D'UN ANGLE DÉCALÉ | FROM ANOTHER ANGLE

- YOANIS MENGE**
HAKAPIK
- OUTSIDERS: AMERICAN PHOTOGRAPHY AND FILM, 1950S–1980S**
Art Gallery of Ontario
- MARISA PORTOLESE**
Belle de jour III
Dialogues with Notman's Portraits of Women
- 05 Éditorial**
Jacques Doyon
- 11 Introduction thématique**
Jacques Doyon
- 12 Casser l'image négative**
Countering the Negative Image
Mona Hakim
- 22 Garry Winogrand, Diane Arbus, Nan Goldin and a Few Others . . . / et quelques autres...**
Jill Glessing
- 32 More than Meets Her Eye: A Dimensional Portraiture**
Plus qu'un simple regard : un portrait multidimensionnel
James D. Campbell
- ACTUALITÉ**
- EXPOSITIONS / EXHIBITIONS
- 83 WALTHER COLLECTION PROJECT SPACE**
Érika Nimis
- 85 WALID RAAD**
Sylvain Campeau
- 86 EMANUEL LICHA**
Stephen Horne
- 87 BETTINA HOFFMANN**
Guillaume Lafleur
- 88 THOMAS RUFF**
Jill Glessing
- 89 MARIE-CLAIRE BLAIS**
ET PASCAL GRANDMAISON
Sylvain Campeau
- 90 MASHUP: THE BIRTH OF MODERN CULTURE**
Ariane Noël de Tilly
- 91 BONNIE BAXTER**
Hélène Brunet Neumann
- LECTURES / READINGS
- 93 Geoffrey Batchen, Emanations: The Art of the Cameraless Photograph**
Claude Baillargeon
- 94 Nicolas Mavrikakis, La peur de l'image**
Septembre Tiberghien
- FOCUS**
- 48 BÉNÉDICTE RAMADE**
The Edge of the Earth – Climate Change in Photography and Video
Les limites de la terre : le changement climatique en photographie et en vidéo
Une entrevue de / an interview by Jacques Doyon
- 56 ROBERT BEAN**
Notes on Études (for Marconi)
Notes sur « Études (for Marconi) »
Robert Evans
- 64 CARL TRAHAN (C Joseph Wilfrid T)**
Éthique de l'agencement
The Ethics of Assemblage
Charles Guilbert
- PAROLES / VOICES**
- 106 AMI BARAK**
La photographie au-delà du témoignage
Photography Beyond Evidence
Claire Moeder



Un autre regard sur les choses

Les œuvres de ce dossier explorent des réalités qui se situent aux antipodes les unes des autres – la chasse aux phoques, la marginalité sociale et la représentation de la femme – et qui appartiennent à des époques distinctes. Ces œuvres se rejoignent tout de même dans leur remise en question des préjugés et des modes de pensée dominants. De fait, chacune se propose de peindre les gens dans leur milieu de vie et de montrer ce qui, à certaines époques, n'a pas droit de cité et ne devrait donc pas être vu.

Pour Yoanis Menge, il s'agit de modifier la perception négative que suscite la chasse aux phoques aux Îles de la Madeleine, au Nunavut et à Terre-Neuve. Pour pouvoir capter ses images faites de plans rapprochés, d'imposants panoramiques et d'intenses noirs et blancs, Menge se fait lui-même chasseur. Cela lui permet de nous amener sur les glaces à la dérive, sur les ponts ou dans les soutes des bateaux, et de nous plonger au cœur d'une activité qui est un mode de vie pour les populations qui la pratiquent. Les hauts contrastes subliment le rouge du sang et font sentir toute la difficulté du travail et la force imposante des éléments naturels.

Le Musée des beaux-arts de l'Ontario présentait récemment une exposition mettant en valeur des pratiques photographiques et filmiques de l'après-guerre aux États-Unis qui s'attachent à des modes de vie et à des « sujets » mis au ban de la société. Les Diane Arbus, Garry Winogrand, Nan Goldin et autres apportent une contribution significative à la remise en question des conventions dans l'ordre de la représentation photographique. Les modes de vie marginaux, liés à la sexualité, à la contre-culture, à la drogue et même à la folie, sortent alors de l'ombre et fondent progressivement les bases d'une politique alternative qui transforme radicalement la culture dominante.

Avec ses « belles de jour », Marisa Portolese explore depuis un moment déjà les enjeux de la représentation des femmes en se jouant des stéréotypes et en offrant l'image d'une affirmation tranquille de soi, faite d'intériorité et de sensualité. Le dernier volet de sa série, fondé sur une relecture de l'univers de William Notman, décortique les conventions du portrait de femmes à l'époque victorienne. Portolese reprend les poses et certaines mises en contexte et introduit de menues variations dans les vêtements et dans les expressions afin de transformer radicalement l'image que les femmes projettent d'elles-mêmes.

Tous ces portraits mettent en œuvre une autre façon d'appréhender les choses, d'autres valeurs. Les modes de fabrication de l'image ne sont pas tant réinventés que déconstruits, tenus loin d'une composition trop prévisible qui « façonnerait » le sujet photographié. Ici, le sujet représenté déborde : dans le mouvement de la caméra, dans la spontanéité des prises de vues, dans les détails et dans le naturel des poses. Tout y fait sens pour interpeller nos façons de voir. JACQUES DOYON

Another Look at Things

The works in this issue's thematic section are anchored in realities diametrically opposed to each other – the seal hunt, social marginality, and representation of women – and are from different times. These works nevertheless come together in their challenging of prejudices and dominant thought systems. In fact, each proposes to portray people in their living environments and to show who, in certain eras, did not have a place in society and therefore should not be seen.

For Yoanis Menge, this means changing the negative perception of the seal hunt on Îles de la Madeleine, Nunavut, and Newfoundland. To capture his close-up images, imposing panoramas, and intense blacks and whites, Menge became a hunter himself. This enabled him to take us to the drifting ice and the bridges and holds of the boats, and to immerse us in the heart of an activity that is a way of life for those living in the region. The high contrasts sublimate the red of the blood and bring out the difficulty of the work and the impressive force of the natural elements.

Recently, the Ontario Art Gallery presented an exhibition highlighting postwar American photographic and film practices that looked at marginalized ways of life and “subjects.” Diane Arbus, Garry Winogrand, Nan Goldin, and several others made a significant contribution to challenging conventions in the order of photographic representation. Marginal ways of life, linked to sexuality, counterculture, drugs, and even madness gained social legitimacy and gradually formed the basis for alternative policies that radically transformed the majority culture.

With her “Belles de jour,” Marisa Portolese has for some years been exploring the issues in representation of women by playing on stereotypes and offering the image of a tranquil self-affirmation formed of interiority and sensuality. The most recent iteration of her series, based on a rereading of William Notman's work, peels away the convention of portraits of women in the Victorian era. Portolese reuses the poses and some contexts and introduces small variations in the clothing and expressions in order to radically transform the self-image that the women project.

All of these portraits implement another way of apprehending things and different values. The modes of image making are not so much reinvented as deconstructed, distanced from a too-predictable composition that would “shape” the subject photographed. Here, the subject represented takes over: in the camera movement, the spontaneity of the shots, the details, and the natural poses. Everything comes together to challenge the ways we see. *Translated by Käthe Roth*

PAGE COUVERTURE

PAGE 10

Yoanis Menge

Terre-Neuve (détail/detail), 2014 ; *Îles de la Madeleine, Québec* (détail/detail), 2013 de la série / from the series HAKAPIK, épreuve argentique / gelatin silver print 60 × 163 cm

PAGE 2

Marisa Portolese

Corri-Lynn, 2015 de la série / from the series *Belle de jour III* épreuve couleur / c-print 127 × 102 cm

PAGE 4

Attribué à / attributed to Andrea Susan

Photo shoot, 1964-1969 (détail/detail) épreuve couleur / chromogenic print 8 × 11 cm, collection de / of the Art Gallery of Ontario acheté grâce à / purchased thanks to Martha LA McCain, 2015 © 2016 Art Gallery of Ontario

La Biennale de Montréal 19.10.16

– 15.01.17

Le Grand Balcon *The Grand Balcony*

2016

Commissaire
Philippe Pirotte

Le Grand Balcon est une réalisation de La Biennale de Montréal en
coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal

bnlmtl2016.org

**BNL
MTL**  **MAC**

Conseil des arts
et des lettres
Québec 

 Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal 

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL


Canada 

TOURISME /
MONTRÉAL

Musée des
beaux-arts
du Canada

National
Gallery
of Canada

Organisée par l'**Institut canadien de la photographie**
du Musée des beaux-arts du Canada.

Organized by the **Canadian Photography Institute**
of the National Gallery of Canada.

PARTENAIRE FONDATEUR DE
L'INSTITUT CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE



FOUNDING PARTNER OF
THE CANADIAN PHOTOGRAPHY INSTITUTE



Musée des beaux-arts
du Canada National Gallery
of Canada



THE
INTIMATE
WORLD
OF
**JOSEF
SUDEK**

LE MONDE

À MA

FENÊTRE

28 OC 2016 |
26 FE 2017

BEAUX-ARTS.CA/ICP
GALLERY.CA/CPI

Gauche / left : Quatre saisons : l'hiver / *Four Seasons: Winter*,
de la série La fenêtre de mon atelier / from the series *The Window of My Studio*, v./c. 1940–1954.
Droite / right : La fenêtre de mon atelier / *Window of my Studio*, v./c. 1940–1954.
Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa.
Don anonyme / Gift of an anonymous donor, 2010. © Estate of / Succession de Josef Sudek

SARA
ANGELUCCI

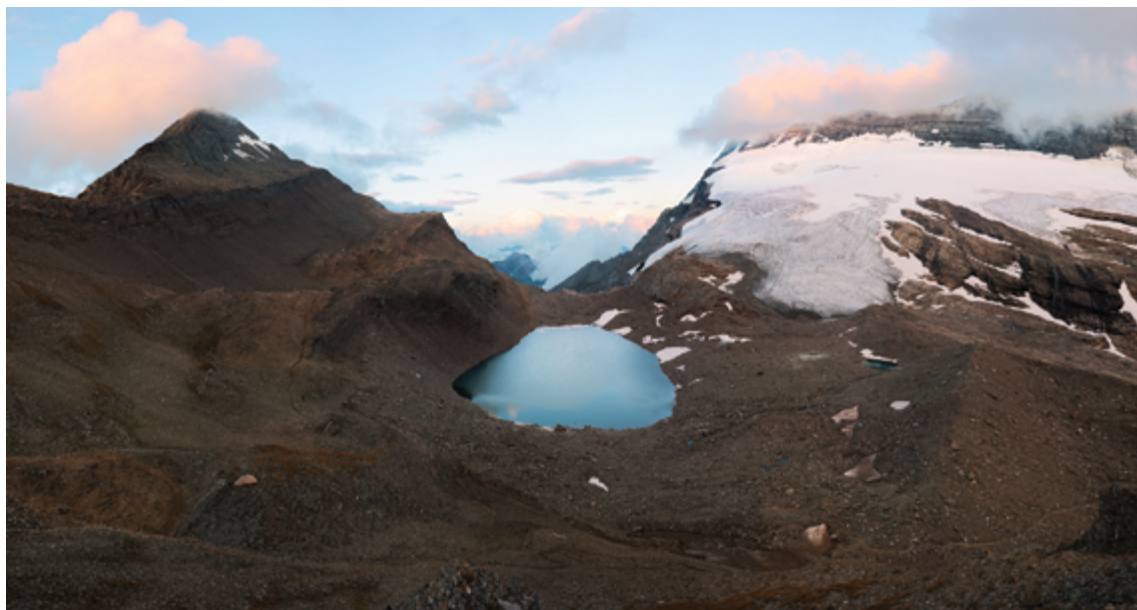
Arboretum

October 22 – November 19

SCOTT
CONARROE

Frontière, Frontiera, Grenze

November 26 – January 14, 2017



Chaltwasser Gletscher, Switzerland, 2014 © Scott Conarroe

STEPHEN
BULGER
GALLERY

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

Patricia Reed: The One and the Many

Curated by Heather Anderson

“We Are Continually Exposed to the Flashbulb of Death”: The Photographs of Allen Ginsberg (1953-1996)

Produced by the Art Museum at the University of Toronto with the Thomas Fisher Rare Book Library, and sponsored by The Rossy Family Foundation

12 September – 11 December 2016

TRANSACTIONS

Curated by Cara Tierney

12 September 2016 – 12 February 2017

Patricia Reed, *Perfect Present* (2013), customized clock. Photo by Cassander Eeftinck Schattenkerk, courtesy Witte de With Center for Contemporary Art and the artist.



cuag Carleton University
Art Gallery

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



Carleton
UNIVERSITY
Canada's Capital University

ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
an Ontario government agency
un organisme du gouvernement de l'Ontario

Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada

LES ARCHIVES
PHOTOGRAPHIQUES
DU GLOBE AND MAIL

THE PHOTOGRAPHY
ARCHIVES OF
THE GLOBE AND MAIL

28 OC 2016 –
12 FE 2017

Légende Cutline

Organisée par l'**Institut canadien de la photographie** du Musée des beaux-arts du Canada, le Globe and Mail et Archive of Modern Conflict.

Organized by the **Canadian Photography Institute** of the National Gallery of Canada, The Globe and Mail and the Archive of Modern Conflict.

PARTENAIRE FONDATEUR DE
L'INSTITUT CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE



FOUNDING PARTNER OF
THE CANADIAN PHOTOGRAPHY INSTITUTE



Dennis Robinson, *Manifestation au Nathan Phillips Square / Demonstration in Nathan Phillips Square, Toronto (détail/detail), 1970.*



BEAUX-ARTS.CA/ICP
GALLERY.CA/CPI



Musée des beaux-arts
du Canada National Gallery
of Canada



ARCHIVE OF
MODERN CONFLICT

Canada



D'UN ANGLE DÉCALÉ | FROM ANOTHER ANGLE

Avec une grande sensibilité et une qualité d'image tout à fait remarquable, les œuvres réunies dans ce dossier proposent un regard renouvelé sur des réalités et des vécus qui sont l'objet de discrédit. Elles le font en nous montrant les gens dans leur milieu de vie. Pour autant, ce sont non pas tant des individualités que ces œuvres mettent en évidence qu'un certain ordre de représentation, certains a priori, une certaine façon de percevoir les choses, qu'elles nous incitent à réévaluer. / With great sensitivity and remarkable image quality, the works brought together in this section offer a renewed gaze at discredited realities and experiences. They do this by showing us people in their living environments. And yet, it is not individuals that these works offer as much as a certain order of representation, certain priorities, a certain way of seeing things that encourages us to re-evaluate them.

YOANIS MENGE HAKAPIK

Yoanis Menge cherche à modifier la perception négative que suscite la chasse aux phoques. Il se fait lui-même chasseur pour pouvoir capter des images de ce mode de vie : des portraits en plans rapprochés, d'imposants panoramiques et d'intenses noirs et blancs qui nous plongent au cœur d'une activité à proprement parler vitale. / Yoanis Menge wants to change negative perceptions of the seal hunt on Îles de la Madeleine. He becomes a hunter himself in order to capture images of this way of life: close-up portraits, imposing panoramas, and intense blacks and whites that immerse us in the heart of an activity with its own vitality.

avec un essai de / with an essay by Mona Hakim

MARISA PORTOLOSE Belle de jour III

Avec ses « belles de jour », Marisa Portolese explore les enjeux de la représentation des femmes en se jouant des stéréotypes et en offrant des images d'une affirmation tranquille, faite d'intériorité et de sensualité. Le dernier volet de sa série, fondé sur une relecture de l'univers de William Notman, décortique les conventions du portrait de femmes à l'époque victorienne. / With her "Belles de jour," Marisa Portolese explores the issues in representation of women by playing on stereotypes and offering images of a tranquil self-affirmation formed of interiority and sensuality. The last iteration of her series, based on a rereading of William Notman's work, peels away the conventions of portraits of women in the Victorian era.

avec un essai de / with an essay by James D. Campbell

OUTSIDERS American Photography and Film 1950s–1980s

Le Musée des beaux-arts de l'Ontario présentait récemment des pratiques photographiques (et filmiques) de l'après-guerre aux États-Unis qui s'attachent à des « sujets » et des modes de vie mis au ban de la société. Les Diane Arbus, Garry Winogrand, Nan Goldin et autres ont bousculé les conventions de la représentation et transformé la culture. / Recently, the Ontario Art Gallery presented an exhibition of American postwar photographic (and film) practices that looked at marginalized "subjects" and ways of life. At the time, Diane Arbus, Garry Winogrand, Nan Golden, and several others overturned the conventions of representation and transform culture.

avec un essai de / with an essay by Jill Glessing



Yoanis Menge

HAKAPIK











YOANIS MENGE

Casser l'image négative

Countering the Negative Image

MONA HAKIM

HAKAPIK n'est pas passée inaperçue lors de son passage à Occurrence¹. Le sujet y était certainement pour quelque chose, s'agissant d'un reportage sur la chasse aux phoques vue sous la loupe de Yoanis Menge, jeune photographe madelinois qui s'est investi à part entière dans l'aventure auprès des groupes de chasseurs au large des régions côtières du Nord canadien. Rien à voir ici avec le reportage sensationnaliste et corrosif que ce sujet controversé peut commander. L'exposition, avec sa quarantaine de clichés noir et blanc, ses grands formats, ses vues panoramiques et ses personnages en action, aborde d'un point de vue pacifique et éclairé le quotidien de ces communautés isolées. Étalés généreusement sur les murs de la galerie, les clichés nous happent et nous touchent.

Initié à l'école du documentaire, stagiaire à l'agence Magnum sous l'égide de Josef Koudelka et Bruno Barbey, celui pour qui la photographie semble un outil social majeur n'en est pas à son premier reportage malgré son jeune âge.

Menge a senti le besoin de revenir aux Îles de la Madeleine afin de s'impliquer dans l'activité de la chasse, résolu à casser l'image négative et trompeuse véhiculée par les lobbys anti-chasse qui prennent de plus en plus d'importance.

Après le Salvador et le Mali, Menge a senti le besoin de revenir aux Îles de la Madeleine afin de s'impliquer dans l'activité de la chasse, résolu à casser l'image négative et trompeuse véhiculée par les lobbys anti-chasse qui prennent de plus en plus d'importance.

C'est donc en abordant la chasse de l'intérieur, à bord des chalutiers, jumelé aux membres de l'équipage et au plus près de leur activité coutumière, que ce photographe porté par un regard complice et respectueux a su donner une inflexion distinctive au projet. Un défi de taille pour celui qui se devait de composer sur le terrain avec la double posture du chasseur et du capteur d'images. Mers tantôt agitées, tantôt calmes, blocs de glace, embarcations, phoques harponnés, équipements de chasse, mais aussi cahutes, tablées et omniprésence de portraits individuels et collectifs constituent la trame de ce qui devient un journal de bord. Ici, l'accrochage des photographies par groupes et par superposition permet d'éviter avec acuité l'effet de trop-plein en formant un corps homogène où chaque image, comme chacune de leurs combinaisons, dialogue avec l'autre, guidant nos déplacements dans la séquence des événements.

À cet égard, les procédés photographiques jouent également un rôle fondamental. Menge photographie ses sujets dans des cadrages serrés, des vues rapprochées, des plongées et des gros plans qui réduisent la profondeur de champ et propulsent expressément le visiteur au cœur de l'action. De même, ciel et mer tendent à se confondre, tandis que les lignes d'horizon à peine perceptibles basculent au gré du tangage des bateaux. Éclairage le plus souvent à contre-jour, haut contraste et clair-obscur soutenu ajoutent au caractère enveloppant des scènes que les tirages en noir et blanc viennent appuyer. Sous l'effet de ces différents procédés, notre attention est amenée à s'attarder davantage sur l'expression des personnages, l'intensité de leurs gestes et la

HAKAPIK did not go unnoticed during its presentation at Occurrence.¹ The subject was an attention-grabber: a report on the seal hunt by Yoanis Menge, a photographer from Îles de la Madeleine who totally immersed himself in the lives of groups of hunters off the coast of the Canadian North. There was no resemblance here to the usual conspicuous and corrosive reporting of this controversial subject. The exhibition, with its forty large-format black-and-white photographs, panoramic views, and figures in action, approached the daily life of these isolated communities from a peaceable, enlightened point of view. Laid out generously on the walls of the gallery, these photographs are gripping and moving.

Menge was initiated into the documentary school as an intern at the Magnum agency, under the wing of Josef Koudelka and Bruno Barbey. It seems that he sees photography as an important social tool. HAKAPIK is not his first report, despite his relatively young age: he had already photographed in El Salvador and Mali. He then felt the need to return to Îles de la Madeleine and become involved in the hunt, intending to counter the negative and erroneous image conveyed by the constantly expanding anti-hunt lobby.

By looking at the hunt from the inside – on board fishing boats, side by side with crew members and following their customary activities as closely as possible – Menge, with a sympathetic and respectful gaze, gave a distinctive inflection to the project. It was a sizeable challenge for him, as he had to deal with the double position of hunter and picture taker in the field. Seas – both calm and rough – pack ice, boats, harpooned seals, hunting tools, but also shacks, dining tables, and omnipresent portraits – individual and group – formed the backdrop to what became a personal journal. Thus, the hanging of the photographs by group and by superposition pointedly avoids an overwhelming effect by forming a homogeneous corpus within which each image, like each combination, dialogues with another, leading us through the sequences of events.

Photographic techniques also play a fundamental role in this regard. Menge channels his subjects in tight framings, close-up views, high angles, and wide shots that reduce the depth of field and deliberately take the viewer into the heart of the action. Similarly, sky and sea tend to meld together, and the horizon lines, barely perceptible, tip as the boats heel over in the waves. Backlighting, high contrast, and sustained chiaroscuro are added to the enveloping sense of the scenes, and the effect is enhanced by the black-and-white prints. The exclusion of colour, like the other techniques, draws the eye to the people's expressions, the intensity of their gestures, and the texture of their environment buttressed by the contrasting light. Menge thus diverts the simple perception of cruelty and senselessness conveyed by the bloody-coloured coverage of the hunt, and he is able to extract the human and cooperative dimension implicit in this stigmatized trade. Although these images convey dramatic tension, even a certain theatricality, the intention seems to be to exalt a sense of the protagonists' labour, recklessness, and courage. To highlight the experience, Menge made a short film that plunges us into the close quarters of the fishing boat, between the ocean swell and the ineluctable fate of the animals.

Menge rightly claims the Quebec tradition of direct and sensitive filmmakers such as Pierre Perreault and Michel Brault. He is also a member of a younger generation of photographers issuing from the social documentary genre who take a position as auteur, radically opposed to the role of photojournalists. This attitude, of course, is not new – it is difficult to ignore the

Yoanis Menge est né en 1981. Il vit avec sa famille et travaille aux Îles de la Madeleine. De double nationalité, suisse et canadienne, il a étudié la photographie au Cégep de Matane (Québec, Canada). En 2002, il réalise son premier reportage sur la prostitution au Salvador. Par la suite, il approfondit sa formation à l'agence Magnum Photos (Paris) pendant quatre ans comme assistant des photographes Josef Koudelka et Bruno Barbey. L'artiste a reçu en 2015 le Prix du CALQ – Œuvre de l'année aux Îles de la Madeleine pour son installation photographique *Rouge sur blanc* diffusée par le centre d'artistes AdMare. Yoanis Menge est membre de KAHÉM, un collectif de photographes québécois indépendants. yoanis.squarespace.com





De la série / from the series
HAKAPIK, 2012-2015
35 épreuves argentiques /
35 gelatin silver prints
60 × 91 cm ou/ or 60 × 163 cm

PAGES 12-13
Terre-Neuve, 2014 ; Nunavut, 2013

PAGES 14-15
L'île d'entrée, Îles de la Madeleine,
Québec, 2015

PAGES 16-17
Dildo, Terre-Neuve, 2013 ;
Îles de la Madeleine, Québec, 2013

PAGE 19
Îles de la Madeleine, Québec, 2013

PAGE 20
Îles de la Madeleine, Québec, 2014 ;
Nunavut, 2013 ; Nunavut, 2013

Yoanis Menge was born in 1981, and he lives and works in Îles de la Madeleine. He studied photography at Cégep de Matane. In 2002, he produced his first photo report, on prostitution in El Salvador. Subsequently, he continued his training at the Magnum Photos agency in Paris, where he worked for four years as assistant to photographers Josef Koudelka and Bruno Barbey. In 2015, Menge received the Prix du CALQ – Artwork of the Year in Îles de la Madeleine for his photographic installation *Rouge sur blanc* presented by the artist-run centre AdMare. Menge is a member of KAHAM, a collective of independent Quebec photographers. yoanis.squarespace.com

texture de leur environnement qu'accentue une lumière contrastante. Le photographe contourne ainsi la simple perception de cruauté et d'insensibilité que crée la chasse aux couleurs du sang des mammifères et en arrive à mettre en relief la dimension humaine et fédérative que ce métier stigmatisé possède. Si ses images entretiennent une tension dramatique, voire une certaine théâtralité, elles tenteraient plutôt d'exalter le sens du labeur, de la témérité et du courage des protagonistes. Pour vivre l'expérience de front, un court film réalisé par Menge nous plonge littéralement dans l'exiguïté du chalutier, entre la houle et le destin irrévocable des mammifères marins.

Yoanis Menge se réclame à juste titre de la tradition québécoise du cinéma direct et de la sensibilité d'un Perreault ou d'un Brault. Il fait par ailleurs partie d'une jeune génération de photographes issue du documentaire social dont la posture d'auteur s'oppose radicalement à celle du photojournalisme. Cette attitude n'est bien sûr pas nouvelle – difficile de ne pas reconnaître chez lui quelques réminiscences de son mentor Koudelka – mais ce type plus actuel de reportage a le mérite de remettre en question l'instantanéité, l'excès et la duperie qui hantent l'information médiatique actuelle et d'exploiter ce que diverses facettes de la création peuvent apporter comme cadre d'interprétation. Ceci dans une optique renouvelée et dans un dessein assumé de préserver la pertinence sociale de la photographie. Certains travailleront dans l'après-coup de l'événement ; d'autres, comme Menge, chercheront la proximité des individus en participant à leurs actions, imprégnant le plus souvent d'un surplus d'humanité leurs clichés sans jamais tomber dans le piège du reportage plaisant ou distrayant. Là réside la force du projet HAKAPIK. Un habile parti pris esthétique, une maîtrise du médium, un engagement sincère envers le sujet capté et un sens de l'éthique ont mené Menge à un équilibre rigoureux entre la personnalisation de son approche et l'information factuelle dans laquelle son projet est toujours demeuré bien campé.

À noter la volumineuse publication accompagnant l'exposition, qui témoigne de l'ampleur véritable du projet initial. Un récit constitué de plus de quatre-vingt reproductions d'une qualité remarquable où chaque page-séquence permet, par un accès intime, une meilleure compréhension des rituels ancestraux de ces communautés tissées serrées – celles des Îles, de Terre-Neuve et du Nunavut. Une préface signée Michel Campeau, une conversation fort éclairante sur les enjeux d'un tel projet entre le photographe et Serge Allaire, des éphémérides de la chasse aux phoques consignées par Gil Thériault complètent ce bel ouvrage documentaire. Un authentique livre photographique d'auteur. Un photographe engagé à suivre...

1 Du 17 mars au 23 avril 2016 à Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains, Montréal.

Mona Hakim est historienne de l'art, critique et commissaire indépendante. Elle a enseigné l'histoire de l'art et l'histoire de la photographie au niveau collégial de 1996 à 2015. Ses recherches et ses écrits portent sur l'art contemporain et actuel avec un intérêt plus soutenu pour les enjeux liés à la photographie. Elle met sur pied des expositions tant rétrospectives que collectives, ici comme à l'étranger, et prépare actuellement en cocommissariat une exposition traçant les grandes lignes de la photographie québécoise des quinze dernières années.

influence of Menge's mentor, Koudelka – but this more contemporary type of report challenges the instantaneity, excess, and deceit that imbue current media news, and exploits what diverse facets of creativity can provide as a frame for interpretation. There is thus a renewed focus and the assumed intent of preserving the social pertinence of photography. Some artists work through casting a view back at events; others, like Menge, draw close to individuals by participating in their activities, and their photographs are often flooded with humanity, without ever slipping into complacent or distracted reporting. And this is the strength of the HAKAPIK project. A skilful aesthetic position taken by Menge, a mastery of the medium, a sincere involvement with the subject captured, and a sense of ethics have led to a rigorous balance between his personalized approach and the facts to which he is always firmly devoted.

It should be noted that there is a large book accompanying the exhibition, testifying to the true scope of the initial project. It contains a narrative composed of more than eighty high-quality reproductions, with each page-sequence allowing

The exclusion of colour draws the eye to the people's expressions, the intensity of their gestures, and thus diverts the simple perception of cruelty and senselessness conveyed by the bloody-coloured coverage of the hunt.

intimate access for better comprehension of the ancestral rituals in the closely woven communities in Îles de la Madeleine, Newfoundland, and Nunavut. A preface written by Michel Campeau, a very enlightening conversation between the photographer and Serge Allaire on the issues involved in such a project, and almanacs of the seal hunt gathered by Gil Thériault complete this beautiful documentary book – an authentic auteur's photography book. Menge is a truly engaged photographer, and there is more to come. *Translated by Käthe Roth*

1 March 17 to April 23, 2016, at Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains, in Montreal.

Mona Hakim is an art historian, critic, and independent curator. She taught history of art and of photography at the college level from 1996 to 2015. Her research and writing addresses contemporary art with a more sustained interest in issues related to photography. She has organized retrospective and group exhibitions in Quebec and abroad, and she is currently working as co-curator on an exhibition about major trends in Quebec photography over the last fifteen years.



OUTSIDERS:
American Photography
and Film, 1950s–1980s
Art Gallery of Ontario

Curators: Sophie Hackett and Jim Shedden





Garry Winogrand, Diane Arbus, Nan Goldin and a few others . . . | et quelques autres...

JILL GLESSING

The title that brings together the wild and woolly works in *Outsiders: American Photography and Film, 1950s–1980s*¹ is worthy of consideration. The word “outside” depends on its semiotic partner in crime – “inside.” As these conjoined descriptors ripple through the exhibition, however, their edges soften and make visible the shifting nature of what is accepted, praised, marginalized, and shunned.

That these “outsiders” – drag queens, druggies, and dispossessed – largely mediated through documentary photography and experimental film, now grace walls usually reserved for blockbuster shows signals a revolution, at least in the art world. The ever-increasing value of photography and film for art collectors suggests that the historical struggle of these

Their marginalized subjects fascinate mainstream viewers, . . . but the photographers’ entry into the documentary frame affirmed photography’s constructed nature and put a dent in its truth-value.

once-lowly mechanical media is now over. Sparking across these works are the dialectical clashes that advanced social and art history, bringing them to their “inside” status today.

Two artists in particular – Diane Arbus and Garry Winogrand – pushed this process along when, in 1967, they shared exhibition space in MoMA’s *New Documents*. For curator John Szarkowski, their work indicated a shift away from social reform photography and the photo essay, popularized by the Farm Security Administration (FSA) and *LIFE* Magazine, respectively. Those potent earlier forms – at once humanistic and didactic – stirred social change, while at the same time providing mass media entertainment.

Tracking closer to European street photography, Szarkowski’s “new generation of documentary photographers” joined the tradition after Robert Frank cut critically into postwar American culture. Like his “decisive moment” precursor, Henri Cartier-Bresson, Garry Winogrand danced through crowds, but what he found and framed were not sweet slices of life, but social alienation and strife. Coming of age as America’s patina of prosperity was tarnishing, the new documentarians recorded the real world but did so to pursue their own personal obsessions in an increasingly strange world. Their marginalized subjects fascinate mainstream viewers, but their own motivations are equally interesting. The photographers’ entry into the documentary frame affirmed photography’s constructed nature and put a dent in its truth-value.

Le titre sous lequel sont rassemblées les œuvres iconoclastes d’*Outsiders: American Photography and Film, 1950s–1980s*¹ mérite qu’on s’y attarde. Le sens du mot « *outside* » (à l’extérieur) est indissociable de celui de son partenaire sémiotique, « *inside* » (à l’intérieur). Cependant, à mesure que le tandem se répond dans l’exposition, leurs frontières s’estompent, révélant la nature changeante de ce qui est accepté, recherché, marginalisé ou exclu.

Le fait que ces *outsiders* – ces travestis, drogués et démunis – investissent par l’entremise de la photographie documentaire et du film expérimental des murs habituellement réservés aux expositions à succès est le signe d’une révolution, du moins dans le monde de l’art. La valeur croissante de la photographie et du film aux yeux des collectionneurs semble indiquer que la lutte historique pour la reconnaissance de ces humbles médiums mécaniques est enfin terminée. Au cœur de ces œuvres se manifestent des conflits dialectiques qui, tout en ayant fait progresser l’histoire sociale et artistique, leur a permis de se voir accorder aujourd’hui le statut d’œuvre d’art.

Deux artistes en particulier – Diane Arbus et Garry Winogrand – ont précipité ce processus lorsque, en 1967, leurs œuvres furent présentées au MoMA dans l’exposition *New Documents*. Selon le commissaire, John Szarkowski, leur travail représentait un tournant par rapport à la photographie sociale et au photoreportage popularisés respectivement par la Farm Security Administration (FSA) et le magazine *LIFE*. Humanistes et didactiques, ces approches appelaient le changement social et offraient une source de divertissement aux consommateurs de médias de masse.

La production de la « nouvelle génération de photographes documentaires » se rapprochait quant à elle davantage de la tradition européenne de la photographie de rue, une pratique que ses membres avaient adoptée à la suite du grand coup porté par Robert Frank à la culture américaine d’après-guerre. Comme Henri Cartier-Bresson, son prédécesseur dans la quête de l’« instant décisif », Garry Winogrand dansait parmi les foules, mais ses images montraient l’aliénation sociale et la misère plutôt que d’attachantes tranches de vie. Ces nouveaux documentaristes, qui amorçaient leur carrière à l’époque où le vernis de la prospérité américaine commençait à se craqueler, décrivaient la réalité d’un monde de plus en plus étrange, guidés surtout par leurs obsessions personnelles. Si leurs sujets marginalisés fascinent les spectateurs plus conventionnels, leurs propres motivations sont également intéressantes. Leur entrée dans le champ du documentaire est venue confirmer la dimension construite de la photographie et remettre en cause sa valeur de vérité.

Garry Winogrand

PAGES 22-23 (CENTRE)
New York City, 1963
printed 1970s / imprimé dans les années 1970
28 x 36 cm

PAGE 25
Los Angeles, California 1969
printed c. / imprimé v. 1974
22 x 33 cm

Diane Arbus, Love-In, Central Park
New York City, 1969
printed c. / imprimé v. 1983
41 x 51 cm

Opening, "Spaces" Exhibition,
The Museum of Modern Art,
New York, 1969
printed 1970s / imprimé dans les années 1970
28 x 36 cm

Central Park, New York, 1971
printed 1970s / imprimé dans les années 1970
28 x 36 cm

gelatin silver prints / épreuves argentiques
collection of the / de l'Art Gallery of Ontario
purchased thanks to / acheté grâce à
Martha LA McCain, 2015. © The Estate
of Garry Winogrand, courtesy / permission
Fraenkel Gallery, San Francisco



Danny Lyon

PAGE 23 (BOTTOM, ON THE RIGHT / EN BAS, À DROITE)
Sparky and Cowboy (Gary Rogues),
Schererville, Indiana, 1966
gelatin silver print / épreuve argentique
28 x 36 cm, Art Gallery of Ontario
promised gift / promesse de don James Lahey
and Brian Lahey in honour of their mother /
en l'honneur de leur mère Ellen Lahey
© 2015 Danny Lyon / Magnum Photos



From the series / de la série *Casa Susana*
 Unknown/inconnu, *Donna in a navy dress*, 1960s / années 1960, 13 x 9 cm
 Attributed to / attribué à Andrea Susan, *Dinner with Virginia Prince*
 at the *Chevalier d'Eon*, October / octobre 1961, 8 x 12 cm
 Unknown/inconnu, *Lily diving*, 1966, 13 x 8 cm

(ALSO/AUSSI PAGE 22)

Unknown/inconnu, *Susanna in black lingerie*, 1960s / années 1960, polaroid, 11 x 9 cm

chromogenic prints / épreuves couleur

collection of / de l'Art Gallery of Ontario, purchased thanks to / acheté grâce à
 Martha LA McCain, 2015 © 2016 Art Gallery of Ontario



Diane Arbus

PAGES 22 AND/ET 27

Russian midget friends in a living room on 100th Street, N.Y.C., 1963

1963, printed later / imprimée ultérieurement

gelatin silver print / épreuve argentique

38 x 38 cm, private collection / collection privée, Toronto

Like Winogrand, Diane Arbus sought subjects in her New York City environs. But, unlike Winogrand's subjects, who seemed unaware of his hyperactive presence, the "freaks" that attracted Arbus's alarmingly intense gaze looked right back at her. A Winogrand image here shows her in action, clutching a flower stem in her teeth – offered perhaps by the peacenik whom she's intent on photographing.

Arbus's solid compositions lend stability to her off-centre subjects. Lighting style fuels the Arbus mystery: in some images, harsh flash suggests a critical perspective; in others, light plays lovingly around her subjects. In *Russian Midget Friends* (1963), warm sidelight caresses the subjects' cozy home. Another living-room scene is infused with angelic morning light: a middle-aged woman sits genteelly on the edge of a sofa while her husband fills his easy chair. They look perfectly normal, but for their lack of clothing.

The weird to which Arbus was drawn included giants, transvestites, saliva-soaked losers of Diaper Derbies, and uncanny twins. Her photographic acts might have been interrogations: How do you survive here? Can I join your exile? Her deep look at the young man settled in shady grass in *Jack Dracula* (1961) reveals a body laced with tattoos. But, she also produced the weird: the subject in *Child with a toy hand grenade* (1962) looks insane clutching his would-be explosive, but seems ordinary in the remaining frames of her contact sheet, also presented here.

Concluding Arbus's section are photographs of her last subjects – residents in homes for the mentally disabled. Segregated at the farthest outposts of normality, they embody perfect freedom and joy. Struck by rich evening light, a group, costumed in nightgowns and pirate masks, walk hand in hand on a hillside.

Providing insight into Arbus's work is her statement "Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. Freaks were born with their trauma. They've already passed their test in life. They're aristocrats."² About her final subjects Arbus wrote, "FINALLY what I've been searching for."³

If Arbus is the deep soul of *Outsiders*, Winogrand occupies its chaotic centre. His black-and-white prints, most of them small, appear dwarfed in the largest gallery, an effect mitigated by their grid presentation, three rows high across a long wall. It was the AGO's recent acquisition of 443 Winogrand prints that prompted this exhibition; offered here is a smorgasbord of about 100 images from the 20,000 rolls of film that the artist shot during his short lifetime.

Winogrand roamed the realms of high art and low street, capturing the masses and the famous, in parks, protests, banquet halls, and political scums. His pictures catch those awkward exchanges between strangers in public space. In *Central Park, New York* (1971), the members of a nuclear family with cowboy-hatted boys stand in a row. Their entranced gaze seems to rest on a group of lounging hippies, who might look to them like visitors from another planet. Other pictures show the hippie-inflected fashions of socialites whose isolation remains intact even as they let loose at museum galas.

The alienation and absurdity of contemporary life seem most condensed in Winogrand's Central Park Zoo pictures. Members of a family lean over a railing and stare down into a pool of water; just above the surface, a walrus's sad face looks toward the viewer. In these lonely confrontations, lookers and looked-upon are aliens across impassable divides.

Adding further inspiration for *Outsiders* was another AGO acquisition – vernacular photographs taken of and by visitors

Tout comme Winogrand, Diane Arbus trouvait ses sujets dans les rues de New York. Cependant, tandis que les sujets du photographe hyperactif semblent ignorer sa présence, les étranges personnages qu'Arbus observe avec une intensité déconcertante lui rendent son regard sans détour. Une image de Winogrand la montre ici en action, serrant entre les dents une fleur, peut-être offerte par le pacifiste qu'elle est résolue à photographier.

Arbus ancre ses sujets excentriques dans de solides compositions. Le style d'éclairage ajoute au mystère: dans certaines images, la lumière crue du flash suggère une perspective critique, alors que, dans d'autres photos, la lumière danse autour des sujets. Un soleil oblique caresse les nains de *Russian Midget Friends* (1963) dans leur logis douillet. Une autre scène d'intérieur, baignée d'une lumière matinale angélique, nous montre une femme d'âge mûr assise d'un air distingué sur le bord d'un canapé, tandis que son mari est enfoncé dans son fauteuil. Ils ont l'air parfaitement normal, si ce n'est leur absence de vêtements.

Parmi les créatures bizarres qui intéressaient Arbus figurent des géants, des travestis, les perdants dégoulinants de salive d'un Diaper Derby et des jumeaux étranges. Ses gestes photographiques sont peut-être des interrogations:

Comme Henri Cartier-Bresson, son prédécesseur dans la quête de l'«instant décisif», Garry Winogrand dansait parmi les foules, mais ses images montraient l'aliénation sociale et la misère plutôt que d'attachantes tranches de vie.

« Comment survivez-vous ici ? Puis-je vous rejoindre dans votre exil ? » Son regard profondément attentif sur *Jack Dracula* (1961) révèle un corps recouvert de tatouages couché dans l'herbe. Parfois, c'était Arbus qui créait l'étrangeté: dans *Child with a toy hand grenade* (1962), le petit garçon qui serre dans sa main une réplique de grenade semble fou, alors qu'il a l'air normal dans les vues qu'elle a rejetées.

La section consacrée à Arbus se conclut par des photographies de ses derniers sujets: les pensionnaires de résidences pour personnes souffrant d'un handicap mental. Repoussés aux confins de la normalité, ils incarnent pleinement la joie et la liberté. Ici, un groupe costumé marchant main dans la main au flanc d'une colline, portant chemises de nuit et masques de pirate, baigne dans la chaude lumière du couchant.

En introduction à ses œuvres se trouve cette citation d'Arbus: « La plupart des gens passent leur vie à redouter une expérience traumatisante. Les gens anormaux sont nés avec leur traumatisme. Leur initiation a déjà eu lieu. Ce sont des aristocrates². » Elle écrivait à propos de ses derniers sujets: « J'ai ENFIN trouvé ce que je cherchais³. »

Si Arbus est l'âme d'*Outsiders*, Winogrand en occupe le centre chaotique. Ses tirages noir et blanc, en petit format pour la plupart, paraissent minuscules par rapport à l'échelle de la galerie principale. L'effet est atténué par leur disposition en grille: trois rangées superposées le long d'un vaste mur. C'est la récente acquisition de 443 tirages de Winogrand qui a incité le musée à organiser cette exposition. Nous découvrons ici un assortiment d'une centaine d'images provenant des quelque 20 000 rouleaux de pellicule accumulés par l'artiste durant sa brève existence.

Winogrand écumait les cercles huppés de l'art de même que les bas-fonds, immortalisant aussi bien les gens ordinaires que les célébrités, dans les parcs, les manifestations, les salles



Diane Arbus

Two girls in matching bathing suits, Coney Island, N.Y., 1967

1967, printed later / imprimé ultérieurement

gelatin silver print / épreuve argentique

36 x 38 cm, private collection / collection privée, Toronto

at Casa Susana, an upstate New York resort where cross-dressers indulged safely in their fashion crimes. The snapshots are unique only in their greater attention to the magical details of dress that transform “he” into “she.”

Viewers become outsiders when they peek into Nan Goldin’s intimate world of parties, sex, and substance abuse during punk’s exuberance and AIDS-related decline. Her colour-saturated photographs – for example, the cover image of her book *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), showing Nan and her gloomy boyfriend estranged on a bed awash in deep orange light – appear alongside her slide show of the same title. The thematically clustered images of friends living intensely pile into poignancy when paired with evocative period music. Goldin’s art invites voyeurs inside her nostalgia and loss.

Along with other works here – Danny Lyon’s photographs of the Chicago Outlaw Motorcycle Club; Kenneth Anger’s deliciously subversive avant-garde film, *Scorpio Rising* (1964); the flickering filmic exuberance of Marie Menken’s *Go! Go! Go!* (1964) – the exhibition rings with the clatter of breaking boundaries.

1 At the Art Gallery of Ontario, from March 12 to May 29, 2016. Curators: Sophie Hackett and Jim Shedden. 2 Quoted in Frederick Gross, *Diane Arbus’s 1960s: Auguries of Experience* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2012), 133. 3 Wall text, *Outsiders*, Art Gallery of Ontario, Toronto.

Sophie Hackett is associate curator of photography and **Jim Shedden** is manager of publishing at the Art Gallery of Ontario. **Jill Glessing** teaches at Ryerson University and writes on visual arts and culture.



Attributed to / attribué à Andrea Susan
Photo shoot, 1964-1969
chromogenic print / épreuve couleur
8 × 11 cm, collection of / de l'Art Gallery of Ontario
purchased thanks to / acheté grâce à
Martha LA McCain, 2015
© 2016 Art Gallery of Ontario

de banquet et les affrontements politiques. Ses photographies saisissent ces échanges maladroits entre inconnus dans les lieux publics. Dans *Central Park* (1971), les membres d’une famille nucléaire dont les fils portent des chapeaux de cow-boys se tiennent debout, en rang. Ils semblent fixer un groupe de hippies allongés sur le sol, comme s’il s’agissait d’extraterrestres. Dans d’autres photographies, des mondaines aux allures de hippies se dévergent dans les galas des musées, sans pour autant sortir de leur isolement.

Les photographies de Winogrand au zoo de Central Park soulignent avec une acuité particulière l’aliénation et l’absurdité de la vie contemporaine. Une famille contemple un bassin depuis la balustrade, tandis que les yeux tristes d’un morse, émergeant de l’eau, regardent vers l’objectif. Dans ces confrontations solitaires, regardeurs et regardés sont séparés par un fossé infranchissable.

Une autre acquisition du musée a également inspiré les commissaires : des photographies vernaculaires réalisées par les visiteurs de la Casa Susana, une propriété située dans le nord de l’État de New York, où des travestis s’adonnaient librement à leurs délits vestimentaires. Leurs clichés se démarquent uniquement par leur attention aux détails magiques des vêtements qui transforment un « lui » en « elle ».

Les spectateurs deviennent des « outsiders » lorsqu’ils sont confrontés à l’univers intime de la photographe Nan Goldin, un monde de fêtes, de sexe et de drogue à l’époque de l’apogée du punk (puis de son déclin lié au SIDA). Ses photographies aux couleurs saturées – comme cette image en couverture de son livre *Ballad of Sexual Dependency* (1986), montrant Goldin et son compagnon morose sur un lit, baignés d’une lumière orange foncé – sont présentées en même temps que la projection du diaporama éponyme. Regroupées par thèmes et accompagnées de chansons évocatrices de cette époque, ces images d’amis ayant vécu une vie intense composent un témoignage poignant. L’art de Goldin invite les voyeurs à partager sa nostalgie et ses deuils.

Grâce à ces œuvres et à d’autres encore – les photographies du Chicago Outlaw Motorcycle Club de Danny Lyon ; le film d’avant-garde délicieusement subversif de Kenneth Anger *Scorpio Rising* (1964) ; l’exubérante et trépidante création filmique de Marie Menken *Go! Go! Go!* (1964) –, l’exposition résonne du fracas des frontières qui s’effondrent. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Au Musée des beaux-arts de l’Ontario, du 12 mars au 29 mai 2016. Commissaires : Sophie Hackett et Jim Shedden. 2 Louis A. Sass, « “Hyped on Clarity”: Diane Arbus and the Postmodern Condition », *Raritan*, vol. 25, n° 1 (été 2005), p. 1-37. 3 Texte de salle, *Outsiders*, Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto.

Sophie Hackett est conservatrice adjointe de la photographie et **Jim Shedden** est responsable des publications au Musée des beaux-arts de l’Ontario. **Jill Glessing** enseigne à la Ryerson University, et écrit sur l’art et la culture visuelle.

Nan Goldin

PAGE 23
Greer and Robert on the bed,
New York City, 1982
72 × 104 cm

PAGE 31
Cookie at Tin Pan Alley,
New York City, 1983
72 × 104 cm

Picnic on the Esplanade,
Boston, 1973
57 × 77 cm

Cibachromes / épreuves couleur
Matthew Marks Gallery
© Nan Goldin, 2016



Marisa Portolese



Belle de jour III: Dialogues with Notman's Portraits of Women













MARISA PORTOLESE

More than Meets Her Eye: A Dimensional Portraiture Plus qu'un simple regard: le portrait multidimensionnel

JAMES D. CAMPBELL



Montreal-based fine-art photographer Marisa Portolese has garnered well-deserved acclaim for the clarity and lush chromatic and emotional dimensionality of her images. The third instalment of her long-running photographic series of portraits of women and girls titled *Belle de jour* – recently the subject of an exhibition at Concordia's FOFA gallery¹ – marks something of a departure in its conscious dialogue with the portrait photographs of William Notman (1826–1891). The famously lionized Victorian-era Notman was Canada's first internationally recognized photographer, acclaimed for the high quality of his portraits, composites, landscapes, and cityscapes. His portraits of the families of the ruling elite – specifically, women and young girls – have always fascinated Portolese, and she saw the logic of counterpoint and chiasmic dialogue in juxtaposing their respective bodies of work.

Before beginning the production of this new phase in her series, she spent considerable time in the McCord Museum's voluminous Notman Photographic Archives, sifting through tens of thousands of his portraits from over a century ago. She engages in a deep and vigorous critique of Notman's work as a contemporary radical feminist coming to terms not only with his portraits of women but with their backstory. Loren Ruth Lerner, writing insightfully on Notman's practice (and specifically nine of his portrait photographs of wealthy English-speaking Montreal girls), argues that the work constitutes a unique pictorial record of upper-bourgeois educational ideals pertaining to the raising of girls in the Victorian epoch and exposes the worldview of that class's ideas where they are concerned (as pre-given in literature and hugely redolent of the views of art and social critic John Ruskin).²

The arresting collision between Notman's commissioned portraits and the women and girls photographed by Portolese is more seamless and serene than hectic and dislocatory, but it still throws off a lot of live sparks, even if no outright hostility on her part is implied or espoused. It is no exaggeration to state that these photographers share a formal clarity and attention to detail that are both salutary and thematic. However, a sort of reverse or inverse parallelism of images obtains. And if Portolese reprises and effortlessly transcends

La richesse chromatique et affective de ses images limpides ont valu à Marisa Portolese de nombreux éloges. On a pu voir récemment à la galerie FOFA de l'Université Concordia¹ le troisième volet de sa série de longue haleine *Belle de jour* (dédiée aux portraits féminins), qui semble marquer un tournant dans son dialogue délibéré avec les portraits réalisés par William Notman (1826-1891). Artiste adulé de l'époque victorienne et premier photographe canadien de réputation internationale, Notman était célèbre pour la qualité remarquable de ses portraits, photographies composites, paysages et panoramas urbains. Ses portraits de la classe dirigeante – notamment ceux des femmes et des jeunes filles – ont toujours fasciné Portolese, qui souhaitait juxtaposer leurs corpus respectifs sur le mode du chiasme et du contrepoint.

Avant d'entamer cette nouvelle phase de sa série, l'artiste a passé de nombreuses heures à parcourir les archives Notman du Musée McCord, qui comptent des dizaines de milliers de portraits réalisés il y a un peu plus d'un siècle. En tant que féministe radicale contemporaine, elle propose une critique vigoureuse et approfondie du travail de Notman, en examinant non seulement ses portraits de femmes, mais également l'histoire personnelle de ces dernières.

Loren Ruth Lerner, dans un essai perspicace sur le travail de Notman (en particulier neuf portraits de jeunes Montréalaises anglophones de famille aisée) estime qu'il constitue un document visuel unique sur les idéaux de la haute bourgeoisie quant à l'éducation des filles à l'époque victorienne, révélant la vision du monde qui sous-tend ces idéaux (considérés comme postulats de base en littérature, ils reflètent en grande partie les opinions du critique d'art et essayiste John Ruskin)².

La rencontre saisissante entre les portraits de commande réalisés par Notman et les portraits féminins de Portolese s'avère relativement harmonieuse et sereine, plutôt que chaotique ou décalée; elle fait toutefois naître des étincelles, même si la photographe ne sous-entend ni n'exprime aucune hostilité déclarée. Il n'est pas exagéré d'affirmer que les deux artistes ont en commun une précision formelle et une attention au détail qui est à la fois fructueuse et thématique. On obtient pourtant ici une sorte de parallélisme inversé ou en miroir. Et si Portolese reprend et transcende avec aisance cette fameuse «immédiateté sensuelle» et inédite qui caractérise les portraits de femmes de Notman, cela n'aura rien de surprenant pour ceux qui la connaissent, puisqu'elle explore depuis des années la sexualité féminine en images avec une acuité rare, tout en déjouant les conceptions idéalisées et patriarcales de la féminité.

Si les portraits de femmes de Notman, qui se distinguent par une absence d'objectification de leurs sujets, sont imprégnés, voire embaumés, des idéaux esthétiques de Ruskin, le travail de Portolese évoque plutôt celui de Germaine Greer et de Diane Arbus. Ses œuvres possèdent une présence d'une rare profondeur. Avec une audace consommée, elle remet en cause les représentations conventionnelles du féminin, émancipe les femmes et met en lumière des critères de beauté «intemporels» profondément enracinés dans notre culture. Elle ne se contente pas d'établir des liens; elle parvient à faire implorer les conventions du portrait établies à la fin du XIX^e siècle, en réifiant l'individualité de ses sujets en contrepoint et en laissant libre cours à des postures et des expressions qui défient les normes et échappent à la camisole de force de l'ancienne taxonomie.

Portolese témoigne cependant d'un respect manifeste pour Notman et pour l'honnêteté intrinsèque de ses portraits, alors même qu'elle admet et met en évidence l'influence «toujours

something of what has been called the unprecedented sensuous immediacy of Notman's portraits of women, it comes as no surprise to her followers for she has been attentive to exploring female sexuality in images with rare acumen, and undermining idealized and patriarchal visions of femininity, for many years.

Whereas Notman's portraits, which notably do not objectify his women subjects, are soaked in (if not embalmed by) the aesthetic ideals of Ruskin, Portolese takes a more telling cue from the work of Germaine Greer – and Diane Arbus. Her work has a rare dimensional gravitas. Consummately unafraid, she challenges conventions of female representation, empowering women and exposing deeply entrenched and "timeless" standards of beauty. But instead of merely connecting the dots, as it were, she successfully explodes late-nineteenth-century conventions of portraiture by reifying the individuality of her subjects in counterpoint and giving free reign to postures and expressions that defy norms and escape the straitjacket of the earlier taxonomy.

However, it is clear that Portolese respects Notman and the innate honesty of his portraiture, even as she accepts and highlights the "always already given" presence of Ruskin's pervasive influence in his work. Rather than impose ideals on her own subjects, she lets them run with their own singularity. This leads us to reflect on the question of who ennoble his or her subjects more. Given the unbridled contemporary spirit and unfettered expression of her subjects, and the fact that she is no craven society photographer who accepts commissions but a resolute free agent, and as wayward as need be, there is no doubt that Portolese easily wins out.

Portolese engages in a deep and
vigorous critique of Notman's work as
a contemporary radical feminist
coming to terms not only with his portraits
of women but with their backstory.

Consider *Kate & Vy* (2016), her remarkable portrait of fellow artist Kate Greenslade and her young daughter Vy, taken in London. Greenslade's expression veers between a sort of startled unease and suspicion, and her young daughter's own skeptical stare is oddly dovetailed with it, as she examines a twig with one hand and clenches her mother's hand in the other. This is a kind of portraiture we have not seen before, and it speaks of letting the chips fall where they may and "letting being be" rather than foisting upon the mother-daughter entanglement any noisome artifice or false drama.

Emerging photographic historian and critic Zoë Tounisgant ably and sensitively curated the expansive *Belle de jour III* corpus. The daughter of a mother who is a noted translator and a father who is a notorious *Plasticien* painter, she has been around art all her life, and this familiarity, together with scholarly chops and a cutting-edge sensibility, gives her an edge, as evidenced in the lively dialogue between Portolese and Notman, helping to make it at once provocative and hugely inviting, and shedding welcome light on their respective bodies of work.

Portolese's portraits are obviously built with an almost cinematic authority and care, but her subjects are resoundingly iconoclastic and truly themselves. She gives us more than meets her eye. She catches the viewer in a web of expectations and then proceeds to unmoor their assumptive

Marisa Portolese was born in Montreal, Quebec. She is an associate professor in the photography program at Concordia University. Portraiture, representations of women, autobiography, and the figure in the landscape are major and recurrent themes within her photographic work. Since earning an MFA from Concordia University in 2001, she has produced many projects, which have received critical acclaim. She has travelled and exhibited widely in Canada, Europe, and the United States. She has also published two monographs: *Un Chevreuil à la Fenêtre de ma Chambre* (2003) and *Antonia's Garden* (2012). She is represented by Gallery Lilian Rodriguez. marisaportolese.com



déjà donnée » de Ruskin dans son œuvre. Au lieu d'imposer des idéaux à ses modèles, elle les laisse libres d'assumer pleinement leur singularité. Cela nous amène à nous demander laquelle de ces démarches photographiques ennoblit véritablement ses sujets? Si l'on considère l'esprit résolument contemporain et sans entrave qui s'exprime dans les portraits de Portolese, et le fait qu'elle-même soit non pas une photographe mondaine qui travaille sur commande, mais une femme indépendante, déterminée et rebelle s'il le faut, Portolese l'emporte aisément.

Prenons par exemple *Kate & Vy* (2016), le remarquable portrait qu'elle a réalisé de l'artiste Kate Greenslade et sa petite fille à Londres. L'expression de Greenslade – oscillant entre le malaise et la méfiance – fait étrangement écho à celle de sa fille, qui fait mine d'examiner un rameau tout en agrippant la main de sa mère. Nous sommes en présence d'un nouveau genre de portrait, où les éléments sont confiés au hasard en « laissant être ce qui est » au lieu d'encombrer la relation mère-fille d'une mise en scène artificielle ou d'un effet dramatique.

Le vaste corpus de *Belle de jour III* est présenté avec compétence et finesse par la commissaire de l'exposition, la critique d'art et historienne émergente Zoë Tousignant. Fille d'une traductrice reconnue et d'un peintre plasticien, Tousignant a été en contact avec l'art toute sa vie, et cette familiarité, jointe à son bagage universitaire et à une grande sensibilité, donne à son analyse une pertinence particulière. C'est le cas dans ce

Marisa Portolese est née à Montréal (Québec). Elle est professeure associée au Département de photographie de l'Université Concordia, où elle a obtenu sa maîtrise en art en 2001. Les nombreux projets photographiques qu'elle a réalisés depuis ont été salués par la critique. Le portrait, la représentation des femmes, l'autobiographie et le sujet dans le paysage sont des thèmes majeurs récurrents dans son œuvre. Elle a voyagé et exposé à maintes occasions au Canada, en Europe et aux États-Unis. Elle a également publié deux monographies : *Un chevreuil à la fenêtre de ma chambre* (2003) et *Antonia's Garden* (2012). Elle est représentée par la Galerie Lilian Rodriguez. marisaportolese.com

contexts, allowing for and encouraging a long second look. Over the course of this examination, her subjects, girls and women, retain their individuality, triumphing over the gaze, and the artist's careful, never casual choreography eludes the taxonomy that makes objectification possible.

The figure of the *chiasmus* (Latin term from Greek χιάσμα, "crossing," from the Greek χιάζω, *chiázō*, "to shape like the letter X") rules here, as the philosopher Emmanuel Levinas meant it, meaning a *crossing* or *interlacing*. Portolese's and Notman's lines of photographic thought meet in the heart of the *chiasmus*, in and beyond time, and reveal many layered points of convergence and divergence. Still, at least in the history of photography, *what might have been and what has been point to one end, which is always present*. Indeed, as the poet said, the time of Portolese's images is eternally present. Here is the truth of seeing rooted in the timeless essence of ethical dialogue.

1 Exhibition curated by Zoë Tousignant and held from February 29 to April 8, 2016. **2** Loren Lerner, "William Notman's Portrait Photographs of the Wealthy English-speaking Girls of Montreal: Representations of Informal Female Education in Relation to John Ruskin's 'Of Queens' Gardens' and Writings by and for Canadians from the 1850s to 1890s," *Historical Studies in Education* 21, no. 2 (2009): 65–87.

James D. Campbell is an author and curator who writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.

dialogue fécond entre Portolese et Notman, qu'elle participe à rendre à la fois provocateur et formidablement invitant, tout en apportant un éclairage opportun sur leurs corpus respectifs.

Marisa Portolese construit ses portraits avec un soin et une expertise presque cinématographiques, mais ses sujets sont farouchement iconoclastes et entièrement eux-mêmes. Elle nous donne à voir bien plus que ce qu'elle nous montre. Notre

**Elle parvient à faire imploser
les conventions du portrait établies à la fin
du XIX^e siècle, en réifiant l'individualité
de ses sujets et en laissant libre cours
à des postures et des expressions
qui défient les normes.**

regard est pris au piège dans un filet d'idées reçues, qu'elle s'emploie aussitôt à détacher de leurs contextes respectifs, pour nous inviter à un second regard, plus approfondi. Durant cet examen, ses sujets féminins conservent leur individualité, triomphant de notre regard; la chorégraphie savante et subtile de l'artiste se dérobe à la classification qui permet l'objectification.

On retrouve ici la figure du chiasme (terme latin issu du grec χιάσμα, « croisement », dérivé du mot χιάζω, chiázō, « formant la lettre X »), au sens où le philosophe Emmanuel Lévinas l'entendait, celui d'un croisement ou d'un entrelacement. Les lignes de pensées photographiques de Portolese et de Notman se rencontrent au cœur du chiasme, dans le temps et au-delà, révélant sur divers plans de multiples points de divergence et de convergence. Cependant, du moins dans l'histoire de la photographie, ce qui aurait pu être et ce qui a été se rejoignent en un point unique, qui est toujours le présent. Et, en effet, comme l'a dit le poète, le temps, chez Portolese, est celui d'un éternel présent. Voici la vérité de la vision ancrée dans l'essence intemporelle d'un véritable dialogue éthique. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

1 Exposition organisée par Zoë Tousignant, et présentée du 29 février au 8 avril 2016. 2 Loren Lerner, « William Notman's Portrait Photographs of the Wealthy English-speaking Girls of Montreal: Representations of Informal Female Education in Relation to John Ruskin's 'Of Queens' Gardens' and Writings by and for Canadians from the 1850s to 1890s », *Historical Studies in Education*, automne 2009.

James D. Campbell, auteur et commissaire installé à Montréal, écrit sur la peinture et la photographie.



From the series / de la série Belle de jour III

PAGES 32 TO/À 38 AND/ET 41

**Elke ; Marie ; Sophie ; Josée ; Elizabeth ;
Norine ; Ashley, Yulia & Roxanne ; Arden, 2015 ;
Kate & Vy, 2016**

c-prints / épreuves couleur, 127 x 102 cm

PAGE 40

Artist Studio, 2015

wallpaper / papier peint, variable dimensions / dimensions variables

PHOTOS DE WM. NOTMAN & SON

PAGE 36 : Miss Naomi Daintry Notman, Montreal, Qc, 1910

PAGE 36 : Miss Austin, Montreal, Qc, 1880

PAGE 37 : Miss Evans and friends, Montreal, Qc, 1887

PAGE 38 : Miss Guilmartin, Montreal, Qc, 1885

YONDER

SEPTEMBER 21 – NOVEMBER 27, 2016

SARINDAR DHALIWAL
BRENDAN FERNANDES
RAFAEL GOLDCHAIN
JÉRÔME HAVRE
LUIS JACOB
ESMOND LEE
JULIUS PONCELET MANAPUL
SANAZ AND MANI MAZINANI
DIVYA MEHRA
ZINNIA NAQVI
JOSÉ LUIS TORRES
2FIK
BLUE REPUBLIC
DIANA YOO
JINNY YU
Z'OTZ* COLLECTIVE

koffler gallery

180 SHAW ST., SUITE 104-105, TORONTO
647.925.0643 | INFO@KOFFLERARTS.ORG | KOFFLERARTS.ORG

Lead Exhibition Sponsor: Partners in Art



Image: 2FIK, *Commute M* (detail), 2015.



KOFFLER
FAMILY FOUNDATION



Réfléchir ensemble

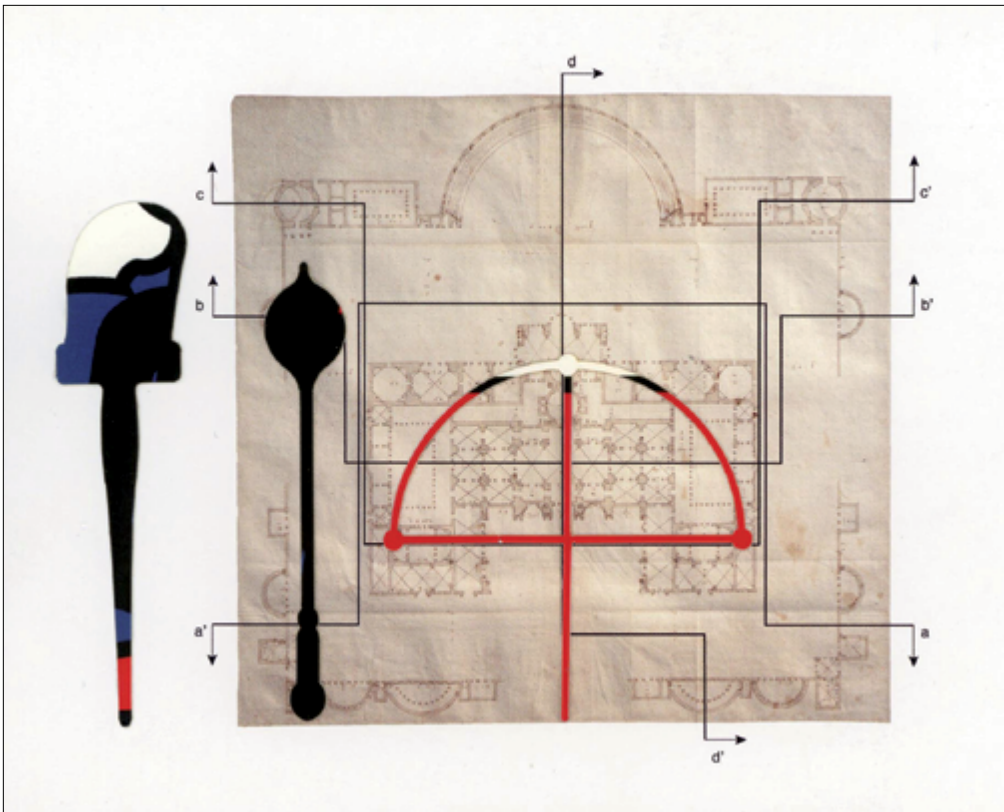
Programmation 2016-2017 — vuphoto.org



CCA

Centre Canadien d'Architecture

cca.qc.ca



Gilbert Poissant

L'OBJET ET LE TERRITOIRE

Commissaire invitée
Mona Hakim

DU 12 NOVEMBRE 2016
AU 29 JANVIER 2017

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon
Saint-Hyacinthe (Québec)

T 450.773.4209
www.expression.qc.ca

© Gilbert Poissant, *Variations sur cartes postales 01*, 2014, collage, 14,5 x 10,5 cm

PRENDRE PLACE

SÉRIE DE PERFORMANCES

16 — 25 mars 2017

Chun Hua Catherine Dong Montréal, Québec

keyon gaskin États-Unis

Francisco-Fernando Granados Toronto, Canada

Hee Ran Lee États-Unis, Corée Du Sud

La Pocha Nostra États-Unis

Martin O'Brien Royaume-Uni

Julie Vulcan Australie

Francis Marion Moseley Wilson États-Unis, Royaume-Uni

m-a-i.qc.ca

Montréal

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada



50 bulbs. Hee Ran Lee © Emilio Rojas

SEPTEMBER 8 – OCTOBER 1

MARK RUWEDEL

OCTOBER 6 – NOVEMBER 12

BARBARA STEINMAN

OCTOBER 27 – OCTOBER 31

ART T/O BOOTH C18

NOVEMBER 19 – DECEMBER 17

BARBARA HOBOT

NOVEMBER 29 – DECEMBER 4

ART MIAMI



olga korper gallery

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



Automne
2016

Knut Åsdam
Egress, 2013.
Images tirées de la vidéo,
41 min, couleur, son.

1 septembre -
8 octobre 2016

Publication

Julien Discrit
(Paris)
Simon Belleau
(Chicago)

Edith Brunette
Ce qui est séparé

Gaëlle Choisine
Grangou

19 octobre 2016 -
14 janvier 2017

Résidence de
recherche jeune
création, no. 4,
Montréal:
OPTICA et art3,
2016, 48 p.

Knut Åsdam
(Oslo)
Présenté en
collaboration
avec La Biennale
de Montréal pour
BNLMTL 2016,
Le Grand Balcon.

ISBN 978-2-922085-14-3

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

tél. 514 874 1666
optica.ca



AUVERGNE - Rhône-Alpes



BNL
MTL



TIM SMITH
HUTTERITES OF MANITOBA
&
AMALIE ATKINS
WE LIVE ON THE EDGE OF
DISASTER AND IMAGINE
WE ARE IN A MUSICAL

OCT 6 - NOV 20, 2016
CURATED BY NATALIA LEBEDINSKAIA



Tim Smith, *Young women from Deerboine Colony* (detail), digital photograph, 2013



Amalie Atkins, *The Braid Harvesters*, video still (detail), single screen installation in yellow tent, felt, driftwood, fabric, 2013

710 ROSSER AVENUE
UNIT 2
BRANDON, MB
204.727.1036
INFO@AGSM.CA
AGSM.CA

TUESDAY - FRIDAY 10AM - 5PM
THURSDAY 10AM - 9PM
SATURDAY 12PM - 5PM

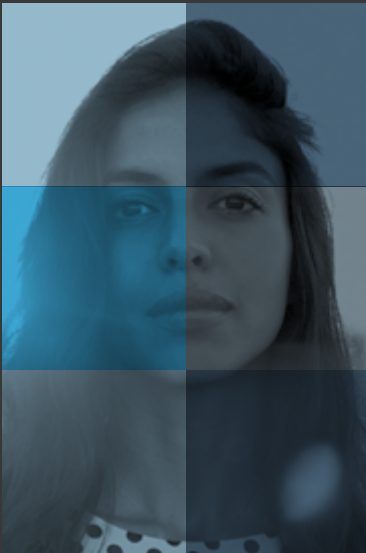




Musée des beaux-arts
du Canada National Gallery
of Canada

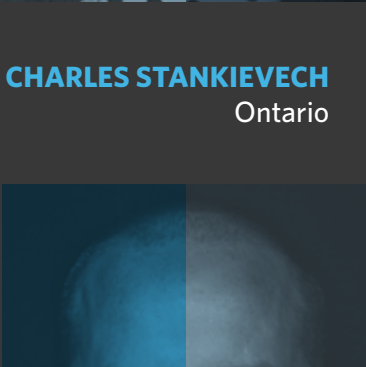
JEREMY SHAW

La Côte Ouest et Yukon
West Coast and Yukon



HAJRA WAHEED

Québec
Quebec



CHARLES STANKIEVECH
Ontario



WILLIAM ROBINSON

Les provinces atlantiques
The Atlantic Provinces



BRENDA DRANEY

Les Prairies et le Nord
Prairies and the North



**PRIX SOBEY
POUR LES
ARTS**

-
2016
-

**SOBEY
ART
AWARD**

LES 5 MEILLEURS

Exposition des œuvres des artistes finalistes,
le 6 octobre 2016, au Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa

Soirée de gala le 1^{er} novembre 2016

TOP 5

Shortlist exhibition opens 6 October 2016
at the National Gallery of Canada, Ottawa

Gala 1 November 2016

**BEAUX-ARTS.CA/SOBEY
GALLERY.CA/SOBEY**



Canada

Financé par
Funded by

**FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**

RYERSON IMAGE CENTRE, TORONTO

The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video

COMMISSAIRE INVITÉE / GUEST CURATOR: BÉNÉDICTE RAMADE
UNE ENTREVUE DE / AN INTERVIEW BY JACQUES DOYON



Hicham Berrada, *Celeste*, 2014
photo : Amandine Bajou
permission / courtesy Kamel Mennour, Paris

Le Ryerson Image Centre de Toronto inaugurerait le 14 septembre dernier une exposition intitulée *The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video* (*Les limites de la terre : le changement climatique en photographie et en vidéo*) qui rassemble des œuvres de plus d'une vingtaine d'artistes contemporains d'ici et de l'étranger de même que des images journalistiques provenant de la célèbre collection Black Star. Sous le commissariat de Bénédicte Ramade, spécialiste de l'art environnemental établie à Montréal, cette exposition fait le point sur la contribution des diverses pratiques artistiques et journalistiques à la reconnaissance

On September 14, 2016, the Ryerson Image Centre in Toronto inaugurated an exhibition titled *The Edge of the Earth – Climate Change in Photography and Video*, featuring works by more than twenty contemporary artists from Canada and abroad, as well as press photographs from the celebrated Black Star collection. Curated by Bénédicte Ramade, a specialist in environmental art living in Montreal, *The Edge of the Earth* focuses on contributions by various artists and journalists to the recognition and consideration of issues linked to climate change, with a particular emphasis on the challenges posed by recognition of the central role played by humans

Edward Burtynsky
Railcuts #4, C.N. Track,
Thompson River, British Columbia
1985, épreuve couleur /
chromogenic print
permission / courtesy
Nicholas Metivier Gallery, Toronto



et à la prise en compte des enjeux liés au changement climatique, avec une attention toute particulière aux défis actuels que pose la reconnaissance du rôle perturbateur central de l'humain sur son environnement en cette période que l'on nomme désormais l'ère anthropocène.

JD : Vous avez rédigé une thèse et réalisé un certain nombre de projets d'exposition liés à ces questions. Quel est le cheminement et les circonstances qui vous ont amenée à ce projet récent ? Quel est son origine ?

BR : Mon doctorat était consacré aux origines de l'art écologique américain dans les années 1960 et son développement sur trois décennies. Ce mouvement méconnu est resté dans l'ombre du Land art auquel il a souvent été assimilé à tort. Je me suis employée à en écrire une histoire critique chevillée à celle de l'environnementalisme américain afin de montrer la pertinence de ces pratiques même si celles-ci n'étaient pas sans défaut.

Parallèlement à ce travail d'historienne, j'ai commencé à m'intéresser aux pratiques contemporaines de l'écologie (tant artistiques que curatoriales), à questionner leur efficacité écologique et politique. Cela m'a amenée à concevoir *Acclimatation* avec le Centre d'art de la Villa Arson à Nice en 2009, une première exposition sur les enjeux de la nature artificielle, une sorte de *humanature*. L'intégralité des espaces était consacrée à un récit intuitif et implicite, très polyvalent, à partir d'œuvres d'une trentaine d'artistes, dont certaines étaient clairement engagées et d'autres dépourvues de parti pris écologique. L'éthique de cette exposition était de ne pas se prendre pour un musée des sciences ou d'être dogmatique, afin de libérer le public de ses appréhensions à propos des choses de la nature. Le mécanisme fondamental de mes expositions est celui de déconstruire les présupposés du public, les attentes générées par certains mots clefs comme « nature »,

in the disruption of their environment in what is now known as the Anthropocene Era.

JD : You wrote a doctoral dissertation and have produced several exhibition projects related to environmental questions. What path or circumstances brought you to this most recent project? What is its origin?

BR : My doctorate was devoted to the inception of American ecological art in the 1960s and its development over three decades. This little-known movement has been overshadowed by Land Art, with which it is often erroneously compared. I undertook to write a critical history of this art movement in conjunction with that of American environmentalism in order to show the relevance of these practices, even if they had their problems.

In parallel with this work as a historian, I began to be interested in contemporary ecological practices (both artistic and curatorial) and to question their performance on the ecological and political levels. This led me to organize *Acclimatation*, with the Centre d'art de la Villa Arson in Nice in 2009; it was my first exhibition on the issues of artificial nature – or, as I call it, *humanature*. All of the spaces were devoted to an intuitive, and implicit, very versatile narrative built through works by about thirty artists, some of them clearly engaged in ecological issues and others without a position. The ethical stance of this exhibition was to not try to be a science museum or be dogmatic, so that the public had the freedom to apprehend things of nature. The fundamental mechanism of my exhibitions is the deconstruction of the public's presumptions – the expectations generated by certain keywords, such as “nature” and “ecology.” Therefore, my second exhibition, *Rehab*, at the Fondation EDF in Paris in 2010, worked with the notion of recycling in the same way. As soon as the word “recycling” is uttered, everyone has a preconceived idea about it. I wanted to pick apart this mechanism



Paola Pivi, *Untitled (Zebras)*, 2003
 impression pigmentée / pigment print
 photo : Hugo Glendinning
 permission / courtesy Galerie Perrotin, Paris

« écologie », etc. Ainsi, la seconde exposition, *REHAB*, à la Fondation EDF à Paris en 2010, fonctionnait de la même façon à partir de l'idée de recyclage. Dès que ce mot est lancé, chacun a une idée préconçue de l'art du recyclage. Je voulais démontrer ce mécanisme et amener à considérer le fait que recycler n'est pas toujours très vertueux sur le plan écologique. On continue de consommer beaucoup de bouteilles d'eau, car leur recyclage rassure. Mais celui-ci est énergivore et nécessite lui-même beaucoup d'eau. L'œuvre de Tue Greenfort *1 Kilo PET* en parlait parfaitement.

Le mécanisme fondamental de mes expositions est celui de déconstruire les présupposés du public, les attentes générées par certains mots clefs comme « nature », « écologie », « recyclage » et « changement climatique ».

The Edge of the Earth, à Toronto, fonctionne sur un principe similaire. Le changement climatique, que l'on y croit ou non, active presque involontairement des images et des savoirs chez le visiteur-citoyen. Tout le monde pense savoir ce qu'il pourrait y avoir dans une exposition qui serait consacrée au changement climatique. Le visiteur a des connaissances, il s'attend à certains standards (des images de catastrophe, d'autres à la « National Geographic » montrant la résilience de la nature). Mais à l'aune de l'anthropocène, cette ère géologique où l'homme est désormais une force considérable de perturbation à l'échelle même du tellurique, il me semblait qu'il faudrait changer de paradigmes visuels. Si cette ère géologique est adoptée par les scientifiques, elle rend indissociables nature et culture. Théoriquement, elles le sont déjà,

and ask people to consider the fact that recycling is not always so very virtuous on the ecological level. We continue to be huge consumers of bottled water because the thought that the bottles will be recycled is reassuring. But recycling uses a lot of energy and requires a lot of water. An artwork by Tue Greenfort, *1 kilo PET*, explained it perfectly.

The Edge of the Earth in Toronto works on a similar principle. Climate change, whether you believe in it or not, almost involuntarily evokes images and ideas among visitors. People think they know what might be exhibited in a show devoted to climate change. They have information; they expect certain standard presentations (images of catastrophe, "National Geographic" moments showing the resiliency of nature). But at the dawn of the Anthropocene Era, the geological period in which humans have become a considerable disruptive force at the telluric scale, it seemed to me that we should change visual paradigms. If this geological era is adopted by the scientists, it will make nature and culture inseparable. Theoretically this is already so, but in fact Western humanity continues to disassociate itself from nature. Up to now, this attitude has not garnered good results. The Anthropocene Era is shaking up our paradigms, forcing us to assume full responsibility for humanity's actions. Of course, for the moment, it is in its early stages, promulgated by theoretical and ethical debates, but this period of genesis is already full of passion and bursting with publications. Visual artists such as Julian Charrière and Isabelle Hayeur have already perfectly grasped the issues at stake in this era.

JD: This project deals with the way in which climate-change issues have been addressed and highlighted in photographic and videographic production from the late nineteenth century to the 1970s and up to contemporary times. Can you point out some major landmarks and transformations of environmentalist representations?



Belluschi, *Untitled (Operation Anti-Smog, Milan, Italy)*, September 1964
 épreuve argentique / gelatin silver print
 The Black Star Collection
 Ryerson Image Centre

Gene Daniels, *Untitled (Air pollution, California, USA)*, c. 1970
 épreuve argentique / gelatin silver print
 The Black Star Collection
 Ryerson Image Centre



mais, dans les faits, la société occidentale continue de se dissocier de la nature. Jusqu'à présent, cette attitude n'a pas donné de bons résultats. L'anthropocène bouscule nos paradigmes, obligerait à assumer la pleine responsabilité de l'humanité. Bien sûr, pour l'instant, elle en est à ses balbutiements, portée par d'âpres débats théoriques et éthiques. Cette période de genèse est déjà passionnante et foisonnante d'ouvrages. Des artistes visuels comme Julian Charrière ou Isabelle Hayeur ont déjà parfaitement saisi les enjeux de cette ère.

JD : Ce projet porte sur la façon dont les enjeux du changement climatique ont été abordés et mis en valeur dans les productions photographiques et vidéographiques de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970 et à la période actuelle. Pouvez-vous nous donner quelques repères sur les grandes étapes et les transformations de cette représentation environnementaliste ?

BR : Le cœur de l'exposition est construit à partir des images de la collection Black Star, des photographies de presse qui datent principalement des années 1970, l'âge d'or de la couverture médiatique des dégradations environnementales et de l'histoire de l'environnementalisme, crise pétrolière oblige. Il était frappant de constater combien les modèles visuels édifiés durant cette décennie étaient toujours en activité non seulement dans la presse, mais aussi dans ce que l'on pourrait qualifier de photographie environnementale.

Ainsi, la saturation du cadre photographique par l'accumulation de déchets, de carcasses de voitures, de pneus, le recouvrement de sites constituent un premier groupe de marqueurs iconographiques. À ces visions en plan serré, jouant de la logique de l'oppression visuelle, s'ajoutent les vues paysagères dans lesquelles sera repérée une « erreur » visuelle, signe d'un dysfonctionnement qui est du ressort non pas de la catastrophe mais du compte-rendu

BR : The core of the exhibition is built from images from the Black Star collection – press photographs that date mainly from the 1970s, the golden age of media coverage of environmental deterioration and of the history of environmentalism (brought on by the oil crisis). It was striking to observe how the visual models built during this decade were still being used not only in the press but also in what might be called environmental photography.

For instance, the saturation of the photographic frame with accumulations of trash, car carcasses, tires – the covering up of sites – constitutes a first group of iconographic markers. To these close-up views that play on the logic of visual oppression are added landscape views in which a visual “error” will be identified, the sign of a dysfunction that is not the result of the catastrophe but an account of a normalized ecological anomaly. Whereas press photography is the most immediate and dominant platform for disseminating information about and views of industrial accidents and climatic cataclysms, environmental photography operates in the context of catastrophic situations that are not necessarily linked to events, such as the tragic consequences of oil extraction from the tar sands. Finally, we must add to this imagery the human side of the ecological disaster, mainly through portraits of victims of climate change.

The ecologically sensitive and critical approach to landscape photography and nature photography is a direct descendant of this press coverage, starting in the late 1970s. Edward Burtynsky, Peter Goin, Richard Misrach, and Sharon Stewart were among the pioneers of environmental and activist photography. They will be represented in the exhibition. It was fundamental to present such approaches. Although it seems important to me to envisage a new step in environmental photography, they are not yet obsolete. I see some series, such as the ones by Stewart and Goin, as absolutely indispensable to the project. On the other hand, the oldest link between defence of the environment through the creation of national natural

d'une anomalie écologique normalisée. Si c'est la photographie de presse qui constitue la plate-forme de diffusion la plus réactive et dominante pour informer et visualiser les accidents industriels et les cataclysmes climatiques, la photographie environnementale sera opérante dans le cadre de situations catastrophiques qui ne sont pas forcément liées à des événements, à l'instar des conséquences dramatiques de l'exploitation du pétrole de sables bitumineux. Enfin, il faut ajouter à cette imagerie le revers humain du désastre écologique, principalement par des portraits de victimes climatiques.

L'approche écologiquement sensible et critique de la photographie de paysage et de nature s'est développée dans le droit fil de cette couverture de presse à partir de la fin des années 1970. Edward Burtynsky, Peter Goin, Richard Misrach et Sharon Stewart font partie de ces pionniers qui ont constitué cette photographie environnementale et activiste. Ils seront présents dans l'exposition. Il était fondamental de présenter de telles approches. S'il me semble important d'envisager une nouvelle étape de la photographie environnementale, elle n'en est pas pour autant périmée. Certaines séries comme celles de Stewart ou de Goin sont pour moi absolument indispensables au projet. En revanche, le lien plus ancien, qui remonte à 1872, entre la défense de l'environnement par l'entremise de la création des parcs naturels nationaux aux États-Unis et la photographie n'est pas exposé, mais il structure mon essai dans le catalogue. Il était nécessaire de le rappeler, mais on a déjà trop vu ce lien. Celui avec la photographie de presse était moins convenu.

JD : Il semble que la notion d'art environnemental fasse en effet l'objet de débats et d'intenses discussions. Qu'en est-il exactement ?

BR : Il n'existe pas vraiment de consensus scientifique et critique autour de l'appellation « photographie environnementale », comme un récent symposium à Berne l'a encore démontré. Il s'est conclu par une interrogation profonde quant à la nature même de cette photographie. De plus, les débats restent vifs à propos du recours des photographes aux mécaniques du sublime et de la sublimation de la catastrophe écologique. Certains critiques

parcs in United States and photography, which dates back to 1872, is not in the exhibition but structures my essay in the catalogue. It is important to remember this link, but we have already seen this too often. The link with press photography is less well known.

JD : It seems that the notion of environmental art is in fact the subject of debates and intense discussions. What is it exactly?

BR : There is not really a scholarly and critical consensus around the label "environmental photography," as a recent symposium in Berne showed yet again. That event concluded with a profound challenging of the very nature of this genre of photography. There was also lively debate over photographers' use of the mechanics of the sublime

**But at the dawn of the Anthropocene Era,
the geological period in which humans
have become a considerable disruptive force
at the telluric scale, it seemed to me that we
should change visual paradigms.**

and of the sublimation of ecological catastrophe. Some critics, such as Paul Lindholdt, even called certain images "eco-porn,"¹ reproaching them for relying on the spectacular nature of the large format, a strategy of visual shock, and aestheticization of critical situations to construct a discourse of awareness.

"Environmental photography" is torn between an activist documentary model and more or less catastrophic landscapes. The question of the beautiful and its compatibility with ecological ethics and political meaning are constantly discussed. The genre also faces a constant in the ecological domain, which is that the local and topical nature of an environmental problem must be interwoven with its global and symbolic scope. The very subject of this type of photography involves politics, science, ethics, history – there are so many levels. Photographers find themselves having to fulfil the mission of sentinel, journalist, activist, or scientist, or sometimes all of them together. The task is far from clear. There can therefore be no consensus over the identity of the environmental photographer.



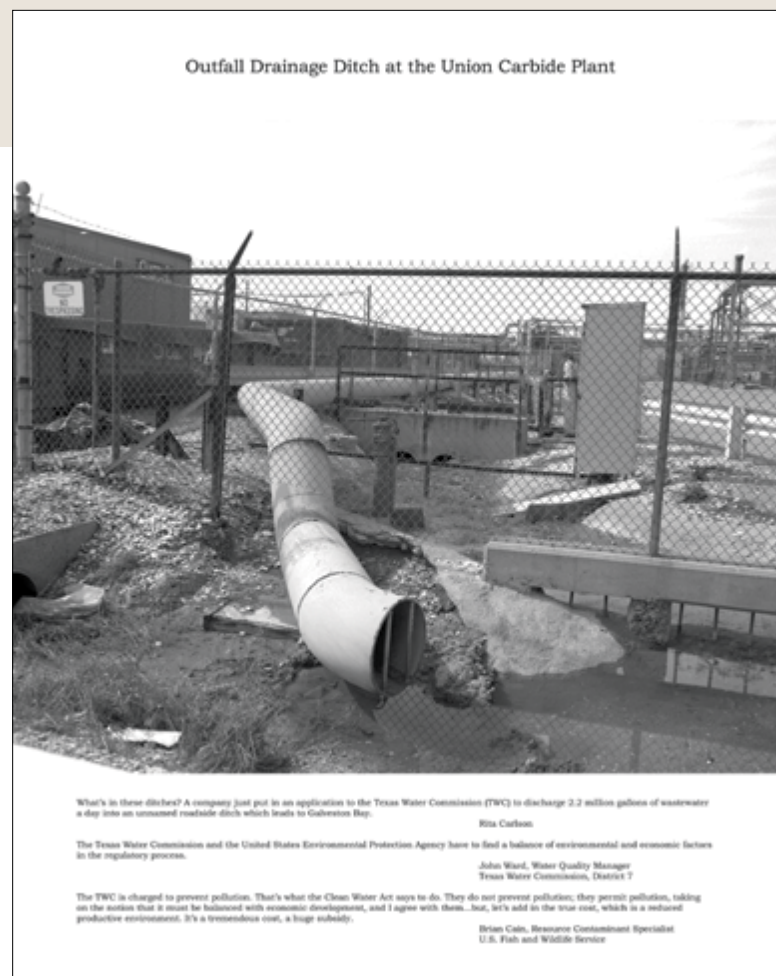
Paul Walde
Requiem for a Glacier, 2012–2014
image tirée d'une installation vidéo deux canaux avec son /
still from 2-channel video installation with sound

Richard Misrach

Norco Cumulus Cloud, Shell Oil Refinery, Norco, Louisiana, 1998, imprimé / printed 2012, jet d'encre / inkjet print, High Museum of Art, Atlanta, grâce à / thanks to the H.B. and Doris Massey Charitable Trust, Lucinda W. Bunnan, and High Museum of Art Enhancement Fund, permission / courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco, Pace/MacGill Gallery, New York, and Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles

Sharon Stewart

Outfall Drainage Ditch at the Union Carbide Plant, 1989-1992 de la série / from the series Toxic Tour of Texas, épreuve argentine / gelatin silver print



What's in these ditches? A company just put in an application to the Texas Water Commission (TWC) to discharge 2.2 million gallons of wastewater a day into an unlined roadside ditch which leads to Galveston Bay.

Rita Carlson

The Texas Water Commission and the United States Environmental Protection Agency have to find a balance of environmental and economic factors in the regulatory process.

John Ward, Water Quality Manager
Texas Water Commission, District 7

The TWC is charged to prevent pollution. That's what the Clean Water Act says to do. They do not prevent pollution; they prevent pollution, talking on the notion that it must be balanced with economic development, and I agree with them... but, let's add in the star case, which is a reduced productive environment. It's a tremendous cost, a huge subsidy.

Brian Cain, Resource Contaminant Specialist
U.S. Fish and Wildlife Service

comme Paul Lindholdt n'hésitent pas à qualifier certaines images d'« eco-porn¹ », leur reprochant de s'appuyer sur une spectacolarité du grand format, une stratégie de la commotion visuelle, de l'esthétisation de situations critiques pour bâtir un discours de sensibilisation.

La « photographie environnementale » est tiraillée entre un modèle documentaire activiste et des paysages plus ou moins catastrophiques. La question du beau et de sa compatibilité avec une éthique écologique et un sens politique sont constamment discutés. Elle fait aussi face à une constante dans le domaine écologique, qui est de devoir conjuguer le caractère local et topique d'un problème environnemental à sa portée globale et symbolique. L'objet même de cette photographie implique le politique, la science, l'éthique, l'histoire – les strates sont si nombreuses. Le photographe se retrouve lui-même confronté à une mission de sentinelle, de journaliste, d'activiste ou de scientifique, parfois tout cela ensemble. La tâche est loin d'être claire. L'identité de la photographie environnementale ne peut ainsi faire consensus.

JD : L'exposition se découpe en différents sous-thèmes – « Listen to the Landscape » (Écoutez le paysage), « Humanature » (Natur-humaine), « The Anthropocene » (L'anthropocène), « Climate Control » (Contrôle climatique), « Under Pressure » (Sous pression), « Breaking Nature » (Briser la nature) – qui semblent relever ou combiner différents niveaux d'approches, selon un mode qui n'est pas sans rappeler Borgès. Quelle est donc la logique de structuration qui a présidé à ce découpage et très probablement également à la sélection et au regroupement des œuvres?

JD : The exhibition is divided into different subthemes ("Listen to the Landscape," "Humanature," "The Anthropocene," "Climate Control," "Under Pressure," "Breaking Nature"), which seem to fall within or combine different levels of approach, in a mode that is reminiscent of Borges. So, what was the structural logic behind this division – and very likely also behind the selection and grouping of works?

BR : As I have done in previous exhibitions that I organized, I am connecting clearly political and environmental works – such as those by Sharon Stewart, an activist photographer who, during the 1990s, created a visual inventory of the damage caused to the population and territories of Texas by the petrochemical and nuclear industries (*The Toxic Tour of Texas*) – to other, much more elliptical ones. For instance, Hicham Berrada's work *Celeste*, which was also chosen for the catalogue cover, portrays a blue explosion, offering a sublime and ambiguous moment of catastrophe, as the spectator knows neither its cause nor its consequences. The spectator is invited to project, extrapolate, imagine. The work is open, between an homage to Klein and a demonstration without an objective for a claim. The entire exhibition is designed based on exchanges, principles of contamination, interference, and also dismantling, between implicit contemporary works and others, most of them more historical, that are more explicit in their desire to take action on the environmental question.

The Anthropocene era has been instigated mainly by humans; events can no longer be independent of us, but are linked to our presence, our history. That is why this movement of exchange within *The Edge of the Earth* leads to our finding ourselves at the centre of interpretation; we must take responsibility for inventing, diverting,



Nicolas Baier
Réminiscence 02, 2013
épreuve au jet d'encre /
inkjet print, permission /
courtesy Galerie Division,
Montréal & Toronto

BR : Comme pour les expositions précédentes que j'ai pu concevoir, j'articule des œuvres clairement politiques et environnementales comme celles de Sharon Stewart, photographe activiste qui a recensé visuellement dans les années 1990 les dommages causés à la population et au territoire texans par les industries pétrochimiques et nucléaires (*The Toxic Tour of Texas*), avec d'autres œuvres beaucoup plus elliptiques. Ainsi, l'œuvre d'Hicham Berrada, *Celeste*, une explosion bleue qui a été retenue également pour la couverture du catalogue, offre un moment de catastrophe sublime et ambiguë puisque le spectateur n'en connaît ni la cause ni les conséquences. Il est invité à projeter, extrapoler, imaginer. L'œuvre est ouverte, entre un hommage à Klein et une manifestation sans objet de revendication. Toute l'exposition est conçue sur les échanges, les principes de contamination, de parasitage, de désamorçage aussi, entre des œuvres contemporaines implicites et d'autres, souvent plus historiques, davantage explicites dans leur volonté d'agir sur la question environnementale.

L'Anthropocène étant une ère dont l'homme serait le principal catalyseur, les événements ne peuvent plus être extérieurs, ils sont liés à notre présence, notre histoire. C'est pourquoi ce mouvement d'échange à l'intérieur de l'exposition conduit à se retrouver au centre de l'interprétation, à prendre la responsabilité d'inventer, de détourner, d'accepter certaines informations tout en produisant un contenu plus personnel devant ces images et ces vidéos. J'espère que cela produira quelque chose d'haute intuition pour le visiteur et non une visite didactique dont il doit retirer des faits, ce qui a pour effet d'amener les images à agir davantage comme des preuves que des œuvres. Chaque section reste très ouverte physiquement, l'espace d'exposition a été structuré sans être cloisonné à cet effet. Libre est le visiteur d'opérer des glissements entre les sections.

L'espace d'exposition est par nature un lieu artificiel, détaché du monde par la blancheur de ses cimaises, son atmosphère contrôlée. Je ne prétends pas rompre avec cette irréalité-là, mais, au contraire, en tirer parti pour que la visite offre la possibilité de spéculer, de se libérer d'une tyrannie de l'information qui conditionne le changement climatique à l'extérieur, dans le vrai monde.

accepting certain information while producing more personal content through these images and videos. I hope that the exhibition will stimulate something highly intuitive for visitors and not a didactic visit from which they must draw facts, causing the images to act more like evidence than artworks. Each section is physically very open – the exhibition space has been structured without partitions for this reason. Visitors are free to move and shift among the sections.

An exhibition space is by nature an artificial place, separated from the world by its white walls and controlled atmosphere. I don't claim to break with this unreality – on the contrary, the visit should offer viewers the possibility to speculate, to free themselves from the tyranny of the information that conditions climate change outside, in the real world.

JD : The core of your project seems to involve an urgent appeal to update the ways that environmental issues are represented in order to meet the challenges of climate change in the Anthropocene Era. So, what would be the main avenues for such an updating? What current works could bring such a change to reality?

BR : Literature has already been addressing ecology for a long time – through fiction. Recently, Benjamin Kunkel signalled the advent of climate-change literature in an article in the *New Yorker*.² In 2015, Adam Trexler published a study called *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*.³ Art has remained apart from this movement in a way. But the Anthropocene Era, through its profound nature, is reuniting humans with Earth; it allows, and even requires, imagination – no longer simply information – about environmental disturbances.

When Julian Charrière made an alpine mountain out of flour in a vacant lot in Berlin, he understood perfectly that all of this had to do with belief. He also brought humour and mockery of human vanities. With his retro-future cloudy skies, Nicolas Baier offers a particularly polished and pertinent form of comprehension of our situation today. His images have an incredible ambition if we look at them from an Anthropocene point of view. They are vertiginous, combining hard facts with visual speculation. They're perfect, in the same way that Isabelle Hayeur's constructed landscapes are perfect.

JD : Le cœur de votre projet paraît porter sur un appel au nécessaire renouvellement des modes de représentation des enjeux environnementaux pour être à la hauteur des défis des changements climatiques à l'ère de l'anthropocène. Quelles seraient donc les principales avenues d'un tel renouvellement? Quelles œuvres actuelles pourraient concrétiser une telle mutation?

BR : La littérature s'est déjà permis depuis longtemps d'aborder l'écologie par la fiction. Dans *The New Yorker*, Benjamin Kunkel a récemment signalé l'apparition d'une littérature du changement climatique². Quant à Adam Trexler, il a publié en 2015 *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*³. L'art est resté en retrait d'une certaine manière. Mais l'anthropocène, par sa nature profonde, conjugue l'humain à la terre; il permet et même dicte l'imagination et non plus seulement l'information sur des désordres environnementaux.

Lorsque Julian Charrière fabrique une montagne alpine sur un terrain vacant berlinois avec de la farine, il comprend parfaitement que tout cela est une affaire de croyance. Il apporte aussi de l'humour et de la dérision sur les vanités humaines. Nicolas Baier amène avec ses ciels ennuagés du rétro-futur une forme particulièrement aboutie et pertinente de compréhension de notre situation actuelle. Ses images ont une ambition incroyable si on les regarde du point de vue de l'anthropocène. Elles sont vertigineuses, conjuguant des données dures (*hard facts*) à la spéculation visuelle. C'est parfait, à la manière des paysages construits d'Isabelle Hayeur.

Ce sont ces pistes-là que je soumetts au visiteur de *The Edge of the Earth*. Je ne confie pas à cette exposition la mission démesurée de résoudre quoi que ce soit en termes de changement climatique. Elle nous ramène sur terre parce que c'est là que commence le problème du changement climatique et que se ressentent ses effets les plus critiques. La terre est poussée dans ses retranchements; c'est cette frange critique qui constitue le territoire de l'exposition et son récit que j'espère fécond pour ses arpenteurs.

1 Paul Lindholdt, « From Sublimity to Ecopornography: Assessing the Bureau of Reclamation Art Collection », *Journal of Ecocriticism*, vol. 1., n° 1 (janvier 2009), p. 1-25. 2 Benjamin Kunkel, « Inventing Climate-Change Literature », *The New Yorker*, 24 octobre 2014. 3 Adam Trexler, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, Virg., et Londres, University of Virginia Press, 2015.

Bénédicte Ramade a obtenu un doctorat de l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne. Sa thèse était consacrée à l'art écologique américain, dont elle a proposé une réhabilitation critique (Les infortunes de l'art écologique américain depuis les années 1960: proposition d'une réhabilitation critique). Commissaire d'exposition indépendante, elle a réalisé plusieurs projets sur le revers des apparences écologiques, d'abord autour du phénomène d'acclimatation (Acclimatation à la Villa Arson, à Nice, en 2009), puis du recyclage dans les pratiques artistiques (REHAB. L'art de re-faire à l'Espace EDF, à Paris, en 2010-2011). Elle vit et travaille à Montréal, où elle est chargée de cours en histoire de l'art et chercheuse postdoctorale invitée à l'Université de Montréal.

Jacques Doyon est rédacteur en chef et directeur de la revue *Ciel variable*.



Naoya Hatakeyama
Blast (#5416), 1998
épreuve couleur / chromogenic print
permission / courtesy Yale University Gallery -
The Heinz Family Fund

These are the pathways that I offer visitors to *The Edge of the Earth*. I am not expecting this exhibition to take on the disproportionate mission of resolving anything in terms of climate change. It brings us back down to Earth because that is where the problem of climate change starts and where the most critical effects are felt. Earth is being driven over the edge; it is this critical fringe that constitutes the territory of the exhibition and its narrative, which I hope is fertile for those who take its measure. *Translated by Käthe Roth*

1 Paul Lindholdt, « From Sublimity to Ecopornography: Assessing the Bureau of Reclamation Art Collection », *Journal of Ecocriticism* 1, no. 1 (January 2009): 1-25. 2 Benjamin Kunkel, « Inventing Climate-Change Literature », *The New Yorker*, October 24, 2014. 3 Adam Trexler, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2015).

Bénédicte Ramade holds a PhD from Sorbonne University (Paris, France), specializing in the history of ecological art in the United States (The Misfortunes of Ecological Art in the U.S. since the 1960s. Proposition for a Critical Rehabilitation). In 2009, she curated the group exhibition *Acclimatation at Villa Arson (Nice)* and edited the accompanying catalogue, which analyzed the relationships between nature and culture. In 2010-11, she addressed the idea of recycling in contemporary art practices in the group exhibition *Rehab, The Art of Re-Do, at Fondation Edf (Paris)*. She lives and works in Montreal. She is a lecturer in art history at Université de Montréal, where she has been awarded a postdoctoral fellowship.

Jacques Doyon is the editor and publisher of *Ciel variable* magazine.



ROBERT BEAN

Notes on *Études (for Marconi)*

ROBERT EVANS

Robert Bean's photographs in the series *Études (for Marconi)*, though seemingly straightforward in content, continue the artist's investigations of obsolescence, its myriad relationships with and the surprisingly malleable notions of past, present, and future, and their outcomes. Each image is dominated by a flat composition of intricately connected and criss-crossing wires and birds in various configurations on a background of skies. Entry into the picture space is difficult; the viewer's gaze is kept at the surface through a composition that is dominated by pattern, rhythm, and repetition. However, despite the strong graphic elements in Bean's work, the series is certainly not a formalist retreat from the everyday world. These are rich and compelling images that are open to numerous productive readings and interpretations, some of which are informed by Bean's own statements on his work and some based on a history of looking and the often frustrated promise of photographic images. The thoughts offered below are starting points for more discussion and, like Bean's photographs, are intended to provoke reflection on the images without offering definitive interpretations.

Notes sur «*Études (for Marconi)*»

Avec *Études (for Marconi)*, une série de photographies au contenu en apparence plutôt simple, Robert Bean poursuit ses recherches sur le thème de l'obsolescence et sur ses multiples rapports avec les concepts étonnamment malléables de passé, de présent et d'avenir, ainsi que sur les effets de ces interactions. Chacune des images de la série est dominée par une composition bidimensionnelle où des entrecroisements de fils et d'oiseaux dessinent une partition savante sur un arrière-plan de ciel. L'entrée dans l'espace pictural est difficile; le regard du spectateur est retenu à la surface par le jeu du motif, du rythme et de la répétition. Cependant, malgré la présence marquée d'éléments graphiques, la série ne constitue pas pour autant un retrait formaliste du quotidien. Ces images riches et fascinantes sont ouvertes à de nombreuses lectures et interprétations fécondes, certaines éclairées par les déclarations de Bean sur son œuvre,



PAGES 56 TO/À 63
Études (for Marconi), no. 1–5, 2014
inkjet prints / épreuves à jet d'encre
81 × 112 cm

Bean, a professor in the Media Arts Department of the Nova Scotia College of Art and Design, has been investigating notions of obsolescence for a decade, producing series and works such as *Metamorphosis*, *Verbatim*, and *Equations*, each of which considers objects, artefacts, and processes that are no longer viable, useful, or common in our hyper-linked contemporary world. Even his project *Illuminated Manuscripts*, based on the handwritten manuscripts of media theorist Marshall McLuhan, touches on the nostalgic novelty of physical inscription and the information bleed that occurs in a two-sided analogue medium. (Screen-based digital information is emphatically one-sided; even the transparent gesture-controlled displays in the fifteen-year-old futuristic movie *Minority Report* are essentially one-sided.) Bean's recent oeuvre is heavily weighted with works that look simultaneously backward and forward, situated at a topological knot in which the threads of the past, present, and future are profoundly intertwined and impossible to untangle. Indeed, his *Equations* series is literally an exploration of historical physical models of mathematical knots that were long ago replaced by computer modelling and are now part of a museum collection. Their narratives have changed from powerful and revelatory tool of visualization to quaint, almost crafty examples of how things were done before everyone started carrying powerful computers in their pockets that we call "phones."

Discussions of the "truth value" of photography may seem quaint and dated in 2016 – do we really believe photographs anymore? Should we ever have believed photographs? – but working

d'autres par une histoire du regard et par la promesse souvent frustrante des images photographiques. Les considérations proposées ici invitent à de plus amples discussions et, comme les photographies de Bean, sont destinées à susciter une réflexion sur les images, sans imposer d'interprétations.

Robert Bean, qui est professeur au Département des arts médiatiques du Nova Scotia College of Art and Design, explore depuis une décennie le thème de l'obsolescence, produisant des séries et des œuvres telles que *Metamorphosis*, *Verbatim* ou *Equations*, qui abordent chacune des objets, des artefacts et des procédés qui ne sont plus viables, utiles ni courants dans notre monde contemporain hyper-connecté. Son projet sur les manuscrits du théoricien des médias Marshall McLuhan, *Illuminated Manuscripts*, invoque la nouvelle forme de nostalgie suscitée par les textes écrits sur papier ainsi que la perméabilité visuelle des médiums analogiques à deux faces. (L'écran numérique est foncièrement et physiquement *unilatéral*: même les images transparentes produites par interface gestuelle dans le film futuriste *Minority Report*, tourné il y a quinze ans, ne sont essentiellement lisibles que d'un seul côté). La production récente de Bean est grandement axée sur des œuvres à la fois rétrospectives et anticipatoires se situant à un nœud topologique où les fils du passé, du présent et de l'avenir sont étroitement entrelacés et impossibles à démêler. En effet, sa série *Equations* explore de manière littérale d'anciens modèles physiques de nœuds mathématiques qui ont depuis longtemps été remplacés par la modélisation informatique et qui sont désormais conservés dans un musée. Leur rôle est





toward a final art product that is printed and displayed in discrete locations, such as an art gallery, references a time when photographs were resolutely considered emblems of, as Roland Barthes so famously phrased it in his investigation of the ontology of photography, “that has been.”¹ The referential power of photography, its status as a document, has been decimated in the world of critical theory, and the contemporary digital version of the medium has been elevated in the art world to yet another means of active and authored image making. But despite the dominance of digital sensors over light-sensitive silver salts, the transition from photography to photography has been relatively painless. We still tend to read photographs as photographs. I would argue

Bean’s recent oeuvre is heavily weighted with works that look simultaneously backward and forward, situated at a topological knot in which the threads of the past, present, and future are profoundly intertwined and impossible to untangle.

that ostensible naturalism, even when fantastic or surreal, is one of the reasons that we continue to read photographs as photographs. However, this can lead to a tautological and frustrating definition of photography: photographs are photographs because we treat them like photographs.

Études (for Marconi) contains multiple grids, both visible in the image and as latent structure. The wires create a pseudo-structure with a promise of organization and communication in a wide-open sky. But, for the most part, they have failed to organize the birds into a structured set of data. Many of the birds include outliers, and they create noise and interference within and outside the asymmetrical matrices. They are unruly, much like analogue photography, in which the image grain could be uneven, the law of reciprocity might fail, and results were not necessarily repeatable. Today, photographs are (perhaps they have always been) data. Each byte of information in a digital photograph represents a small, well-defined portion of the overall image. Each pixel is adjacent to, but discrete and separate from, the next. The underlying structure is rational and repeatable.

Bean’s photographs, despite being digital creations, remind us of photographic practice from the first century of the medium’s existence. The collodion photographic emulsions of the mid- to late 1800s were not as responsive to all of the light spectrum’s various wavelengths as are today’s digital sensors or yesterday’s panchromatic silver halide films. They were more sensitive to blue than red, and a second negative exposed for dramatic clouds was used in the final print to add expected detail to the overexposed skies. (For example, see Gustave Le Gray’s stunning seascapes.) The obsolescence of collodion was just a matter of time; indeed, in terms of the early expectations of photographic technology as a mirror of nature, it was obsolete from the very beginning.

The sky in Bean’s *Études (for Marconi) no. 1* has a similar presence within the picture frame. More than a background landscape, it is an equivalent element and promises a story of its own. It competes with the wires and birds for attention through an almost impenetrable screen – the wires act as a musical score and the birds are



passé de celui d’outils de visualisation puissants et éloquents à celui d’exemples désuets et presque artisanaux de la façon dont l’on procédait avant que tout le monde ne se promène avec de puissants ordinateurs de poche appelés « téléphones ».

Les discussions sur la « valeur de vérité » de la photographie peuvent paraître démodées en 2016 – avons-nous encore foi dans les photographies ; cette foi a-t-elle déjà été justifiée ? – mais le fait d’élaborer progressivement une œuvre qui sera finalement imprimée et exposée dans des lieux particuliers tels que les galeries d’art renvoie à une époque où les photographies étaient résolument considérées comme des emblèmes de « ce qui a été », pour reprendre la fameuse formule de Roland Barthes dans son enquête sur l’ontologie de la photographie¹. Le pouvoir référentiel de la photographie, son statut de document, a été démantelé par la théorie critique, tandis que sa version numérique contemporaine est désormais élevée au rang de médium reconnu dans le domaine de la création et de l’expression artistiques. Mais malgré le triomphe des capteurs numériques sur les sels d’argent photosensibles, la transition entre ces deux incarnations de la photographie a été relativement facile.



free-flying notes in this most difficult étude. Regardless of whether it was added or altered, it seems to be from another time and place and is insistent, pushing forward and trying to dominate the image. The three elements – sky, wires, and birds – are at their most uneasy relationship in this image, each fighting for space, for our attention, while we try to come to a conclusion, or at least a plausible interpretation.

Bean's photographs force us to look up at the sky, and we are not given a horizon or position from which to insert ourselves into the picture. The history of looking up and down is generally one in which the embodied viewer moves from the ground to the air, from looking up to a mountain top to looking down on the valley below, from a position of longing and desire to a position of knowledge, often associated with the Enlightenment. The bird's-eye view is an all-encompassing, revelatory, and even powerful position from which the viewer can see the many parts of the whole in relation to one another, offering a sense of mastery. The worm's-eye view, on the other hand, gazes up at the often-sacred heights. Perhaps Bean is referencing this vantage point when he writes in

Nous avons encore tendance à lire les photographies comme des photographies. Le naturalisme apparent, même lorsqu'il est fantastique ou surréaliste, est à mon avis l'une des raisons qui expliquent ce phénomène. Mais cela peut évidemment mener à une définition tautologique et frustrante : les photographies sont des photographies parce que nous les considérons comme telles.

La série *Études (for Marconi)* contient de multiples grilles, visibles à la fois dans les images et dans leur structure implicite. Les fils électriques créent une pseudo-structure qui offre une promesse d'organisation et de communication dans un ciel largement ouvert. Mais ils ne parviennent généralement pas à organiser les oiseaux en un ensemble logique de données. Nombre de ces oiseaux sont des intrus qui créent du bruit et des interférences à l'intérieur et à l'extérieur des matrices asymétriques. Ils sont erratiques, comme l'était la photographie argentique, où le grain pouvait être inégal, où la loi de la réciprocité pouvait échouer et où la répétition ne donnait pas nécessairement de résultats comparables. Aujourd'hui, les photographies constituent (et peut-être ont-elles toujours constitué) des données. Chaque octet d'information dans une image numérique représente une petite portion bien définie de l'image globale. Chaque pixel est distinct et séparé des pixels adjacents. La structure sous-jacente est rationnelle et reproductible.

Les photographies de Bean, tout en étant des créations numériques, évoquent celles du premier siècle d'existence du médium. Au XIX^e siècle, des nuages dramatiques étaient souvent ajoutés lors du tirage des négatifs au collodion, dont le ciel surexposé était dépourvu de détails. Les émulsions photographiques disponibles entre le milieu et la fin des années 1800 n'étaient pas aussi sensibles à toutes les variations du spectre lumineux que les pellicules panchromatiques aux halogénures d'argent utilisées par la suite ou les capteurs numériques d'aujourd'hui. Ces émulsions étaient plus sensibles au bleu qu'au rouge ; un second négatif était donc superposé au premier afin que le ciel comporte les détails attendus. (Voir par exemple les saisissantes scènes marines de Gustave Le Gray.) L'obsolescence du collodion n'était qu'une question de temps. En fait, puisque la photographie se voulait un miroir de la nature, le collodion était obsolète dès ses débuts.

Dans *Études (for Marconi) n° 1*, le ciel possède une présence similaire. Bien plus qu'un arrière-plan, c'est un élément à part entière qui recèle sa propre histoire. Il fait concurrence aux fils électriques et aux oiseaux au travers d'un écran presque impénétrable : les câbles dessinent une partition musicale où les oiseaux sont des notes en vol libre dans une étude très ardue. Qu'il ait ou non été ajouté ou modifié, ce ciel semble appartenir à d'autres temps, à d'autres lieux ; il s'avance, insistant, vers le premier plan et tente de dominer l'image. Les trois éléments – ciel, oiseaux et fils – sont ici dans leur configuration la plus malaisée, chacun luttant pour dominer l'espace et retenir notre attention, pendant que nous tentons de parvenir à une conclusion ou, du moins, à une interprétation plausible.

Les photographies de Bean nous obligent à regarder vers le ciel, sans nous donner d'horizon qui nous permettrait d'entrer dans l'image. Historiquement, le regardeur s'est d'abord trouvé au niveau du sol, levant les yeux vers le sommet d'une montagne ; puis il s'est élevé vers les hauteurs, pour regarder la vallée qui s'étendait à ses pieds. Il a ainsi évolué d'une position de désir et de nostalgie à une position de connaissance, souvent associée aux Lumières. La vue aérienne offre une perception globale, révélatrice et souvent synonyme de pouvoir ; elle permet à l'observateur de voir les différents

his artist's statement that the works in *Études (for Marconi)* are "images that explore allegorical relationships between technology and divination."

At a different moment in the history of visual art, we might be tempted to read these images and their skies in light of Alfred Stieglitz's photographs of clouds or "equivalents." Stieglitz's images were dramatic and, like Bean's photographs, without a horizon, leaving the viewer to float freely without being bound to a particular place. These images grew out of an early modernism that was highly indebted to earlier symbolist approaches to art. However, Bean's photographs, according to the artist, are based on his fascination with technological obsolescence and the nature of photography, not on expressive, symbolic, or formal theories of art.

Some of the photographs in *Études (for Marconi)* were taken at the now dismantled Radio Canada International transmitter outside Sackville, New Brunswick. Anyone who drove on the Trans-Canada Highway near Sackville in the second half of the twentieth century probably remembers the anomalous collection of antennas, wires, and guy lines along the side of the road that was also a physical reminder of Guglielmo Marconi's experiments in the early twentieth century. The structure was finally dismantled in 2014, a couple of years after the CBC discontinued shortwave transmissions. As Barthes reminds us, photography is predicated on loss. All photographs portend the end of something or, more profoundly, someone. As soon as they are taken or constructed, photographs possess, as Barthes says, an "anterior future" as seen from the present because we are in a position to know what happens next, we know the future of that image.² And it's not just the future of those wires that we know, we also know the future of all mass broadcast technologies as we become increasingly compartmentalized and separated through our curated wireless digital lives.

Indeed, Bean cites Barthes's discussion of photographers being augurs and haruspices in the context of these photographs. Here, skies filled with birds, the raw material for augurs' predictions, are our guide to the future. Birds of prey swoop by smaller birds who are moving in large flocks; geese and helicopters – an updated bird for the twentieth century – fly in opposite directions; and small birds perch on power lines as contrails trace the passing of unseen aircraft. There is a sense of purpose and arrangement to the birds in the photographs that suggests a latent future. The signs seem to be ominous, but without the specialized knowledge of seers, the future is unknown to us. If it were legible, then it would no longer be the future, "it would already be," in the words of Jacques Derrida, "a predictable, calculable, and programmable tomorrow."³

The past in the present is more common than the future, especially in the peculiarly modern affliction that is nostalgia for things past. For the last 170 years, photography has been a catalyst for nostalgia, functioning as an aide-mémoire for people, place, and things. Today, this nostalgic impulse is present in personal photographs – the legacy of the obsolete Kodak film company – and in the work of photographers who assemble portfolios of ruined buildings and abandoned places. Ruins, in particular, are usually depicted in some advanced state of decay in which nature is overtaking culture, acting as a reminder of either society's past glory or its past folly. As Andreas Huyssen notes, "In the body of the ruin the past is both present in its residues and yet no longer accessible, making the ruin an especially powerful trigger for nostalgia."⁴ But this past is always already lost. It never existed, at

aspects d'un tout les uns par rapport aux autres et lui procure un sentiment de maîtrise. La vue en contre-plongée implique, au contraire, que l'on contemple d'en bas des hauteurs souvent sacrées. Bean fait peut-être référence à ce point de vue lorsqu'il écrit, en présentant sa démarche artistique, que ses *Études (for Marconi)* « explorent les liens allégoriques entre la technologie et la divination ».

À un autre moment dans l'histoire des arts visuels, nous aurions peut-être été tentés de lire ces images et leurs ciels à la lumière des photographies de nuages (ou de leurs « équivalents ») réalisées par Alfred Stieglitz. Leur atmosphère est dramatique et, comme les photos de Bean, elles sont dépourvues d'horizon, ce qui laissait le regardeur flotter sans être rattaché à un lieu particulier. Les images de Stieglitz sont liées aux débuts du modernisme, qui était encore largement influencé par les approches symbolistes. Selon Bean, cependant, ses propres œuvres sont basées sur sa fascination pour l'obsolescence technologique et la nature de la photographie, non sur des théories de l'art expressives, symboliques ou formelles.

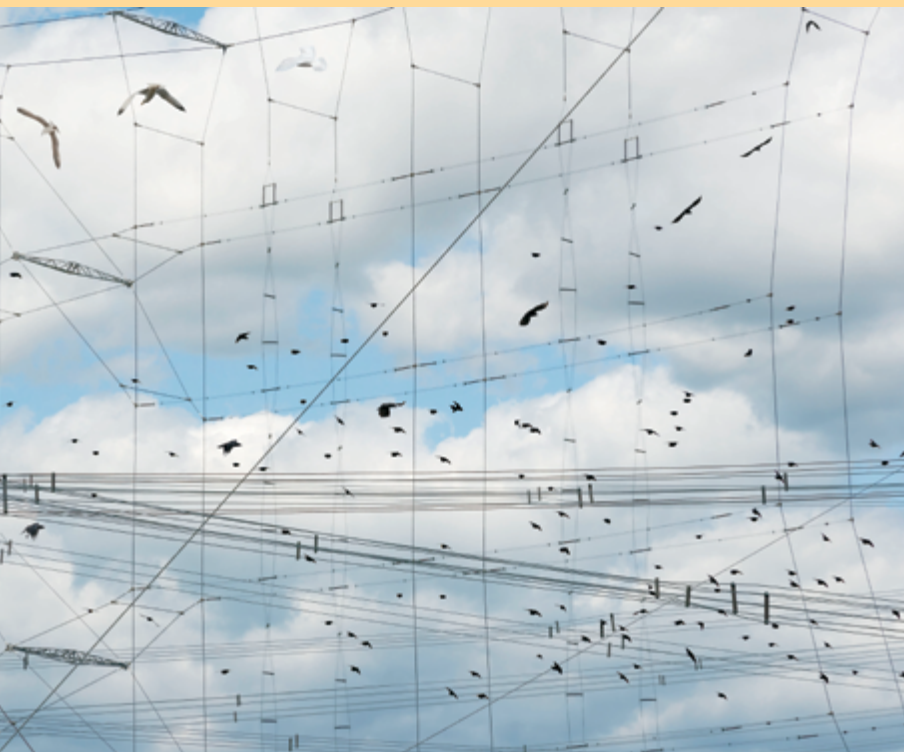
Certaines photographies de la série *Études (for Marconi)* ont été prises près de Sackville, au Nouveau-Brunswick, sur le site de l'émetteur international de Radio-Canada, aujourd'hui démonté. Quiconque s'est déjà trouvé sur la route Transcanadienne à la hauteur de Sackville au cours de la seconde moitié du XX^e siècle se souvient sans doute de cette étrange collection d'antennes, de fils électriques et de haubans le long de la route, qui évoquait les expériences effectuées par Guglielmo Marconi au début du XX^e siècle. La structure fut finalement démantelée en 2014, un ou deux ans après que Radio-Canada eut mis fin aux transmissions en ondes courtes. Barthes nous rappelle que la photographie est fondée sur la perte.

Des photographies riches en significations, qui offrent un éventail complexe de pistes d'interprétation. Examinées à travers le prisme du passé, du présent et du futur, elles révèlent, simultanément, une réflexion sur l'obsolescence de la technologie, l'avenir de la photographie et leurs présences respectives dans le monde d'aujourd'hui.

Toute photographie annonce la fin de quelque chose ou, à un niveau plus profond, de quelqu'un. Dès qu'elle est prise ou composée, elle possède, comme le souligne Barthes, un « futur antérieur » par rapport au présent, puisque nous sommes en mesure de savoir ce qu'il advient ensuite ; nous connaissons l'avenir de cette image². Et ce n'est pas seulement l'avenir de ces fils électriques qui est en jeu : nous connaissons aussi l'avenir de toutes les technologies de radiodiffusion et de télédiffusion de masse, à mesure que nos existences numériques sans fil deviennent de plus en plus compartimentées et séparées.

C'est d'ailleurs l'argument de Barthes que Bean cite au sujet de ces images, lorsqu'il compare les photographes à des augures et des devins. Des ciels emplis d'oiseaux, matériau brut dont les augures tiraient leurs prédictions, nous servent ici d'indices pour deviner l'avenir. Des oiseaux de proie frôlent en piqué des volées d'oiseaux plus petits ; des oies et des hélicoptères – un nouveau modèle de volatile adapté au XX^e siècle – volent dans des directions opposées ;





least not in the way that we imagine it in our nostalgic ruminations.

In this same vein, Bean's assemblages of wires point to a previous age when the iconography of technology was more industrial and less virtual. But the unseen secret of today's wireless technological life – where we move untethered, like the birds in the photographs – are the endless server farms fed by miles and miles of data and transmission lines, both of which have a decidedly physical and industrial presence. We may see an industrial past in Bean's photographs, but we are also looking at the technological present.

Robert Bean's *Études (for Marconi)* comprises rich and rewarding photographs that offer a complex set of notes for study. Read through the lens of past, present, and future, they are simultaneously considerations of the obsolescence of technology, the future of photography, and the presence of both in the present.

1 Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 77. 2 "I read at the same time: *This will be and this has been*; I observe with horror an anterior future of which death is the stake." Barthes, *Camera Lucida*, 96. 3 Quoted from an article in which Bean used Derrida's notion of a "monstrous future": "Posthuman Nostalgia: Remembering the Future as Images," *Arts Atlantic* no. 72 (2002): 20. The original phrase can be found in Elisabeth Weber, *Points . . . : Interviews 1974-1994* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 387. 4 Andreas Huyssen, "Nostalgia for Ruins," *Grey Room* no. 23 (2006): 7.

Robert Evans is an independent scholar who publishes and teaches mostly in the area of photography. He holds a PhD in visual culture from Carleton University's Institute for Comparative Studies in Literature, Art and Culture, and works as a consultant for cultural and social history museums when he is not researching aerial views, panoramas, and the ruined landscape.

de petits oiseaux sont perchés sur les lignes à haute tension, tandis que des traînées de condensation signalent le passage d'avions invisibles. La disposition des oiseaux dans ces images semble correspondre à un motif déterminé qui suggère un futur latent. Les signes sont sans doute clairs, mais sans l'expertise des voyants, l'avenir reste un mystère. S'il était déchiffrable, ce ne serait plus l'avenir, « ce serait déjà, selon les termes de Jacques Derrida, un lendemain prévisible, calculable et programmable³ ».

Contrairement au futur, le passé est facilement décelable dans le présent, notamment dans cette affliction étrangement moderne : la nostalgie des époques révolues. La photographie est depuis cent soixante-dix ans un catalyseur de nostalgie, fonctionnant à la manière d'un aide-mémoire qui conserve une trace des personnes, des lieux et des choses. Aujourd'hui, cette pulsion nostalgique s'exprime dans les photographies personnelles – héritage de la compagnie Kodak, aujourd'hui obsolète – et chez les photographes qui montent des portfolios d'images de bâtiments en ruine ou d'endroits à l'abandon. Les ruines, en particulier, sont souvent dépeintes à un stade de délabrement avancé où la nature reprend ses droits sur la culture, rappelant la gloire passée – ou la folie passée – d'une société. Comme le note Andreas Huyssen, « la ruine conserve des résidus d'un passé qui reste néanmoins inaccessible, les ruines devenant ainsi un vecteur de nostalgie particulièrement puissant⁴ ». Mais ce passé est toujours déjà perdu. Il n'a jamais existé, du moins pas tel que nous l'imaginons dans nos rêveries nostalgiques.

Dans le même registre, les assemblages de fils électriques de Bean dénotent une époque où l'iconographie de la technologie était plus industrielle et moins virtuelle. Le secret invisible de l'activité technologique sans fil d'aujourd'hui – grâce à laquelle nous pouvons nous déplacer librement comme les oiseaux dans ces images – réside dans les immenses parcs de serveurs alimentés en données et en électricité par des milliers de kilomètres de câbles, un système dont la présence est incontestablement physique et industrielle. Nous voyons peut-être un passé industriel dans les photographies de Bean, mais nous regardons en même temps le présent technologique.

Les *Études (for Marconi)* de Robert Bean sont des photographies riches en significations, qui offrent un éventail complexe de pistes d'interprétation. Examinées à travers le prisme du passé, du présent et du futur, elles révèlent, simultanément, une réflexion sur l'obsolescence de la technologie, l'avenir de la photographie et leurs présences respectives dans le monde d'aujourd'hui. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

1 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard et Seuil, 1980, coll. « Cahiers du cinéma », p. 133. 2 « Je lis en même temps : *cela sera et cela a été*; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. » (*Ibid.*, p. 150.) 3 Cité dans un article où Bean reprenait l'idée d'un « avenir monstrueux » évoquée par Derrida : « Posthuman Nostalgia: Remembering the Future as Images », *Arts Atlantic*, n° 72 (2002), p. 20. La phrase originale figure dans « Passages – du traumatisme à la promesse », entretien avec Elisabeth Weber, dans *Points de suspension : entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 400. 4 Andreas Huyssen, « Nostalgia for Ruins », *Grey Room*, n° 23 (2006), p. 7.

Robert Evans est un chercheur indépendant qui enseigne et publie essentiellement dans le domaine de la photographie. Il est titulaire d'un doctorat en culture visuelle de l'Institut for Comparative Studies in Literature, Art and Culture de l'Université Carleton. Quand il n'est pas occupé à faire des recherches liées aux panoramas, aux vues aériennes et aux paysages en ruine, il œuvre à titre de consultant pour des musées d'histoire sociale et culturelle.

CARL TRAHAN (C JOSEPH WILFRID T)

Éthique de l'agencement

CHARLES GUILBERT

Les arts ont été chamboulés par l'avènement d'Internet et des médias sociaux, et la photo peut-être plus que tout autre. La circulation ininterrompue d'images sur la Toile crée à la fois une fébrilité et une saturation. Ce désordre pourrait rappeler le trouble que Carl Trahan a exploré dans son exposition *The Nervous Age*, qui revisitait les discours à la fois catastrophistes et prémonitoires de la fin du XIX^e siècle. Il y cite notamment le journaliste Stefan Buszczyński qui écrit, dans *La décadence de l'Europe* (1867) : « Il faut être sourd pour ne pas entendre le tonnerre qui gronde dans le lointain. » Gravés sur des cylindres de graphite posés l'un au-dessus de l'autre, ces mots trouvent une résonance nouvelle dans un décalage spatial et temporel éclairant. Ailleurs, Trahan met en relief le sentiment de décadence spirituelle causé par le progrès en reprenant une phrase de Goethe qui accompagne deux dessins au graphite inspirés de photos spirites : « Là où il y a beaucoup de lumière, il y a aussi beaucoup d'ombre. » À travers ces deux exemples, on cerne quelques points d'ancrage du travail artistique de Trahan : la traduction (d'une langue à l'autre, mais aussi d'une forme à une autre), l'inquiétante étrangeté, la politique et l'histoire... On pourra d'ailleurs voir bientôt son travail au Musée national des beaux-arts du Québec, qui vient de lui remettre son prix en art actuel.

On peut douter de la pertinence de ce préambule pour aborder les étonnants triptyques que Trahan présente quotidiennement, et cela depuis deux ans, sur son mur Facebook, puisqu'il déclare d'emblée : « Je ne considère pas cette activité comme faisant partie de ma pratique artistique. Ces images trouvées sur Internet, je ne les altère pas, contrairement à ce que je fais pour mes œuvres. On peut voir dans leur assemblage une sorte de commissariat... Pour moi, c'est plutôt un amusement, des casse-tête que je m'invente. »

Il n'y a pas que le statut ambigu de l'activité qui soit problématique, il y a aussi sa diffusion, puisqu'on ne peut voir ces assemblages que si l'on est ami Facebook de « C Joseph Wilfrid T ». « Je tiens à cette intimité, dit-il, notamment pour éviter les plaintes. Les règles sur le type d'images qu'on peut présenter sur Facebook sont très strictes. Il s'agit qu'une personne vous dénonce pour que les images soient effacées. » L'artiste, en gommant son nom usuel au profit de noms qui lui appartiennent mais sont d'ordinaire cachés, dévoile et camoufle en même temps, ce qui n'est pas sans faire penser au contenu même de ses images. À travers cette identité déplacée, il se livre tout en se distanciant. « C'est un peu un journal que je fais. J'essaie souvent de faire en sorte que le triptyque s'accorde à l'ambiance du jour. Parfois, c'est très sombre... »

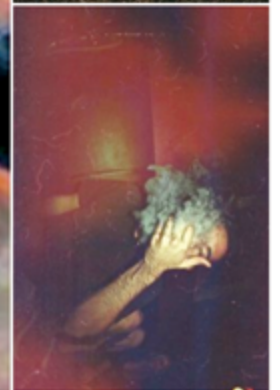
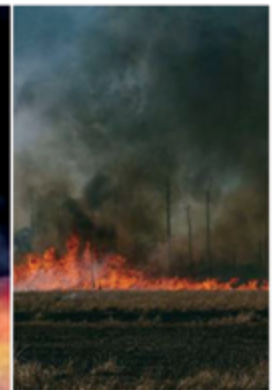
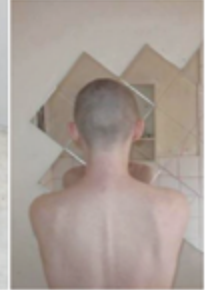
S'ajoute à cela un flou quant à l'identité des créateurs dont Trahan s'approprie les images. « Quand je connais la source des images, je l'inscris. Mais elle est souvent absente sur Internet. » L'idée d'auteur est ainsi brouillée. Les images utilisées sont d'ailleurs

The Ethics of Assemblage

The arts were turned upside down by the advent of the Internet and social media, and photography perhaps more than any other art. The uninterrupted flow of images on the Web creates both anxiety and saturation. This chaos may be echoed in the disturbances that Carl Trahan explored in his exhibition *The Nervous Age*, in which he revisited nineteenth-century discourses that were both pessimistic and premonitory.¹ Notably, he quoted the journalist Stefan Buszczyński, who wrote, in *La Décadence de l'Europe* (1867, artist's translation), "One must be deaf not to hear the thunder that growls in the distance." Engraved on graphite bars arranged on top of each other, these words find a new resonance in an enlightening spatial and temporal shift. Elsewhere, Trahan highlights the sense of spiritual decadence caused by progress by quoting a sentence of Goethe's, which accompanies two pencil drawings inspired by spirit photographs: "Where there is much light, the shadow is deep" (artist's translation). Through these two examples, we can catch a glimpse of the basis for Trahan's work: translation (from one language to another and also from one form to another), disturbing strangeness, politics, and history. In fact, his work will soon be on view at the Musée national des beaux-arts du Québec; he recently received the museum's award for contemporary art.

One might wonder what this introduction has to do with the stunning triptychs that Trahan has been presenting daily for two years on his Facebook timeline, for he declares off the top, "I don't consider this activity to be part of my art practice. These images are found on the Internet, and I don't alter them, contrary to what I do for my artworks. You might see a sort of curatorship in their association . . . For me, it's more an amusement, puzzles that I invent for myself."

Not only is the ambiguous status of this activity problematic, but so is its distribution, as we can see the triptychs only if we are Facebook friends with "C Joseph Wilfrid T." "I maintain this level of privacy," Trahan says, "to avoid complaints. The rules on the types of images that you can post on Facebook are very strict. All it takes is for one person to complain and the images will be removed." By



Images obtenues sur Internet dont la provenance n'est pas toujours identifiée / images obtained from the internet with an origin not always identified

de tous genres et de toutes époques : documentaires, artistiques, publicitaires, scientifiques, familiales, pornographiques... Le *modus operandi* de Trahan se rapproche aussi de façons de faire qui ne sont pas propres au champ de l'art. « Un ami m'a dit qu'il y a des ressemblances entre ce que je fais et les *mood boards*, ces collages d'objets, d'images, de textes utilisés par les équipes de designers pour définir la ligne directrice d'un projet, par exemple. »

Pourquoi, alors, parler dans une revue d'art d'une activité non artistique, privée, qui ne cite pas ses sources ? Parce qu'il y a, dans cette démarche de Trahan, un rapport « performatif » à l'image fort intéressant.

D'une certaine façon, ce qui ressort de ces multiples triptyques, c'est une attitude, un geste, presque un rituel. Cela suppose d'abord une recherche intensive et continue d'images, et s'accompagne d'un fabuleux travail de la mémoire. « Je collectionne des images qui m'impressionnent ou dans lesquelles je vois quelque chose qui *cloche*. Je les classe ensuite dans des dossiers : "lunettes", "chaise", "rideau",... Mon but, c'est de faire chaque jour une "phrase" avec trois de ces images, de créer des liens entre elles. Il faut souvent être patient pour trouver la troisième, dont

**Si l'activité dans son ensemble est
« performative », chaque triptyque peut aussi être
considéré comme une « performance », au sens
d'exploit, de prouesse, de gageure tenue.**

la fonction est, idéalement, de nous mener ailleurs. C'est le site Tumblr que j'exploite le plus. Les gens y présentent leurs propres collections d'images trouvées ou originales. Ce qu'on y voit est souvent pêle-mêle. Moi, je cherche une organisation. Il m'arrive même de prendre plusieurs images dans une même collection pour en faire ressortir les cohérences. »

En créant de nouvelles correspondances, Trahan fait sortir les images de l'atomisation. Ses agrégats signifiants forcent le regard à s'attarder aux images et à sortir de la compulsions propre à Internet. Il est intéressant de savoir que Trahan collabore à un autre projet avec une Américaine vivant à Varsovie et un Américain de San Francisco (smallpercentage.tumblr.com). Ils créent en collaboration une longue suite d'images qui se répondent l'une l'autre. Un fil rouge se dessine, une logique s'installe, proche de celle du catalogue. Mais comme on doit faire défiler les images pour les consulter, on replonge vite dans une frénésie de consommation d'images. La finitude des triptyques de Trahan invite, elle, à une plongée dans les signes, à la contemplation.

Ce travail d'assemblage est aussi, pour Trahan, une façon de donner une forme au temps perdu sur Internet. « D'une certaine façon, je fais en sorte de rendre productive la procrastination... » Ainsi, la pulsion scopique incontrôlée se soumet à un certain contrôle, et un sentiment d'utilité s'insinue dans la flânerie. « Je n'ai toutefois pas l'impression que ça me sert dans ma pratique artistique », insiste-t-il. À cause de son caractère non institutionnalisé et ambigu, ce jeu des triptyques prend presque une dimension absurde, dans le sens où l'entend Albert Camus : la recherche de sens, dont le non-aboutissement est pleinement assumé, doit être chaque jour relancée.

replacing his real name with names that belong to him but are usually hidden, he reveals and conceals at the same time – a state that is not dissimilar to the content of his images. Through this shifted identity, he both opens and distances himself. "It's a bit like a diary that I'm making. I often try to make it so that the triptych matches the ambience of the day. Sometimes, it's very sombre . . ."

Added to this is a lack of clarity with regard to the identity of the creators of the images that Trahan appropriates. "When I know the source of the image, I give it," he says. "But often it isn't given on the Internet." The idea of the author is thus blurred. The images used are of all genres – documentary, art, advertising, science, family, pornography, and more – and from all eras. Trahan's *modus operandi* also resembles methods that don't belong to the field of art. "A friend told me that there are similarities between what I do and 'mood boards,' the collages of objects, images, and texts used by teams of designers to define the guidelines for a project, for example."

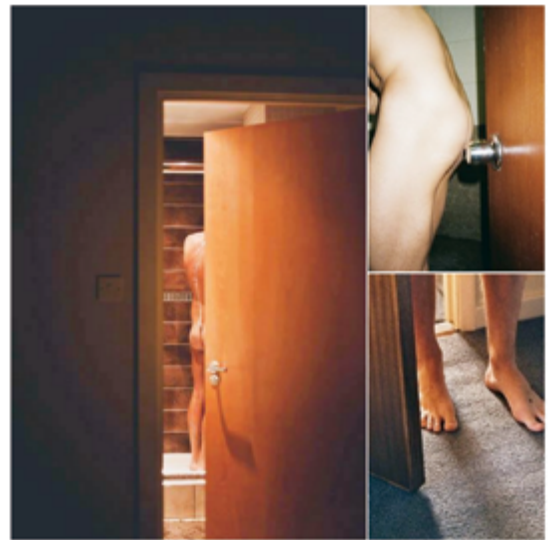
So, why talk in an art magazine about a non-artistic, private activity by someone who doesn't reveal his sources? Because Trahan's approach involves a very interesting "performative" relationship with the image.

In a certain way, what is offered through his multiple triptychs is an attitude, a gesture, almost a ritual. It supposes, first of all, an intensive and continuous search for images, and is accompanied by fabulous memory work. "I collect images that make an impression on me or that I 'click' with. Then I classify them in folders: 'glasses,' 'chair,' 'curtain.' My goal every day is to make a 'sentence' with three of these images, to make links between them. Often it takes patience to find the third one, whose ideal function is to take us somewhere else. I use Tumblr the most. People on that site present their own collections of images, found or original. What you see there is often random. I'm looking for organization. Sometimes I even take a number of images from a single collection to draw connections."

By creating new correspondences, Trahan brings images out of atomization. His meaning-laden aggregations force viewers to stop at the images and put aside the compulsiveness that is symptomatic of the Internet. Interestingly Trahan is contributing to another project, with an American woman living in Warsaw and an American man from San Francisco (smallpercentage.tumblr.com). Together, they have created a long series of related images. A red line is drawn; a logic is established resembling that of the catalogue. But since we have to scroll the images to see them, we are quickly plunged once again into frantic consumption of images. The finiteness of Trahan's triptychs, on the other hand, invites us to be immersed in signs and contemplation.

For Trahan, this assembling is a way to give shape to time lost on the Internet: "In a way, I want to make procrastination more productive." Thus, the uncontrolled voyeuristic impulse is subjected to a certain degree of control and a sense of usefulness is injected into idle wandering. "However, I don't have the feeling that it is useful to my art practice," Trahan insists. Because of its non-institutional, ambiguous nature, this play of triptychs seems almost absurd, in the sense that Albert Camus intends it: the search for meaning, the inconclusiveness of which is fully assumed, must be restarted each day.

If the activity is, as a whole, "performative," each triptych may also be considered a "performance," in the sense of exploit, prowess,



Robert Frank, *Untitled, Children With Sparklers in Provincetown*, 1958
 Brassai, *Allumeur de réverbères, place de la Concorde*, 1933
 Peter Hujar, *Nude Self Portrait*, 1966

Si l'activité dans son ensemble est « performative », chaque triptyque peut aussi être considéré comme une « performance », au sens d'exploit, de prouesse, de gageure tenue. « Divertir et surprendre » : voilà les buts de Trahan. Il y arrive en choisissant des images qui étonnent par leur aspect incongru (une horde de nudistes grimpés de nuit dans un grand pin), poétique (un livreur de fleurs affrontant une tempête de neige), vulgaire (un homme urinant dans la bouche d'un dinosaure en plastique), improbable (un éphèbe nu lisant Nietzsche, debout), étrange (un kangourou serrant dans ses bras un lapin en peluche), kitch (un Elvis en porcelaine chevauchant un vrai chat blond), coquin (un sexe en érection qui surgit de derrière un arbre), inquiétant (une main ensanglantée posée sur une chemise blanche), ridicule (un homme sur la tête duquel est juchée une perruche bleue), dérangeant (un fessier strié par des coups de cravache) ou sublime (un rayon de soleil tenu dans un poing).

Mais ce qui étonne par-dessus tout, c'est la capacité de Trahan de renouveler notre regard en adoptant des stratégies combinatoires variées. On a l'impression, en découvrant la parenté des images, de hasards extraordinaires. Comment a-t-il pu tomber sur ces trois photos de personnages ayant pour tout habit une boîte de bois ou de carton ? Ou ces images de corps entièrement moulés dans des matières argentées ? La déclinaison laisse souvent paniquer en raison du grand nombre de traits communs entre les compositions ; par exemple, ce triptyque où chacune des images présente à la fois un chien noir et une figure enserrée dans une trouée ; ou ces bras isolés ayant en commun leur allure métallique. Parfois, c'est la délicatesse du lien qui émeut : la présence d'infimes reflets irisés dans trois images très différentes, ou la similarité de l'oblique dessinée par un corps et un arbre. D'autres fois, le lien est tellement anecdotique que sa mise en relief étonne : les cigarettes que fument ces hommes à poil ou ces chaussettes blanches qu'on n'a pas pris le temps de retirer pendant la partie de jambes en l'air.

Dans le travail de catégorisation, une véritable inventivité est à l'œuvre. L'archiviste, ici, se double d'un poète dont la liberté se déploie dans la découverte de nouveaux types de recoupements : une couleur, une texture, un détail... Parmi les centaines de triptyques qui ont été produits jusqu'ici, des récurrences sont bien sûr repérables : les animaux (chiens, cerfs, oiseaux, chevaux), les voiles et les rideaux, les cours d'eau, les masques, les sculptures antiques, les mains, les reflets de toutes sortes... Mais si un motif est revisité, c'est que sa force d'évocation n'a pas été épuisée.

Le sujet le plus courant est sans contredit le corps masculin, partiellement ou complètement nu. On comprend vite que ce que Trahan poursuit à travers les rapprochements d'images, c'est une exploration du désir, tel que l'ont défini Deleuze et Guattari : « Le terme abstrait qui convient à "désir", c'est constructivisme. Désirer, c'est construire un agencement. C'est construire un ensemble. L'ensemble d'une jupe, d'un rayon de soleil, d'une rue. [...] Vous ne désirez jamais quelqu'un ou quelque chose. Vous désirez un ensemble. [...] Notre question, c'était : "Quelle est la nature des rapports entre les éléments pour qu'il y ait désir ?" »

Ces rapports, notamment entre corps et territoire, la pornographie contemporaine, multipliant les gros plans sur les organes génitaux, semble les avoir oubliés. Ce n'est pas le cas dans les images érotiques et pornographiques souvent *vintage* qu'on retrouve dans les triptyques de Trahan. « J'aime le filtre du passé

challenge met. "Entertain and surprise" – these are Trahan's goals. He achieves this by choosing images that are surprisingly incongruous (a horde of nudists climbing a pine tree at night), poetic (a flower-delivery man facing a snowstorm), vulgar (a man urinating in the mouth of a plastic dinosaur), improbable (a nude youth standing and reading Nietzsche), strange (a kangaroo holding a plush rabbit in its arms), kitsch (a porcelain Elvis astride a real yellow cat), naughty (an erect penis emerging from behind a tree), disturbing (a bloody hand placed on a white shirt), ridiculous (a man with a blue parakeet perched on his head), unsettling (buttocks striped by lashes of a whip), or sublime (a sunbeam held in a fist).

But what is most surprising is Trahan's capacity to refresh our gaze by adopting various combinatory strategies. As we discover the relatedness of the images, we get a sense of extraordinary coincidence. How was he able to find three pictures of people wearing a wooden or cardboard box? Or images of bodies completely moulded with silver materials? We are often amazed at the large number of common traits among the pictures in the compositions; for example, the triptych in which each image presents both a black dog and a face enclosed in a hole; or the one featuring isolated arms all of which look metallic. Sometimes, it's the tenuousness of the

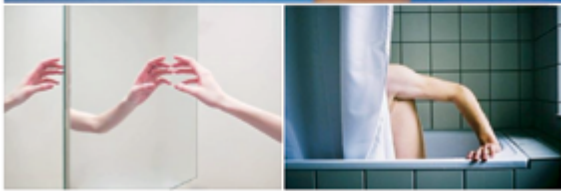
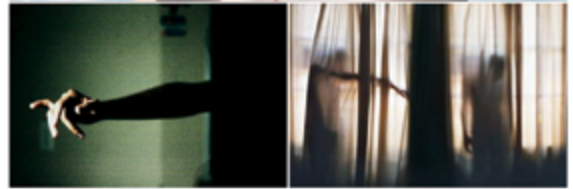
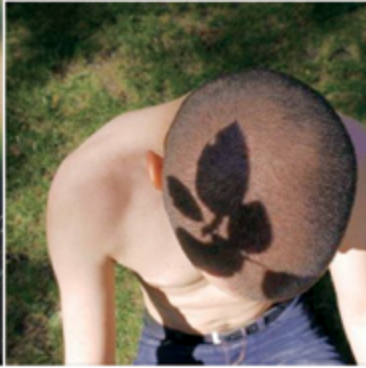
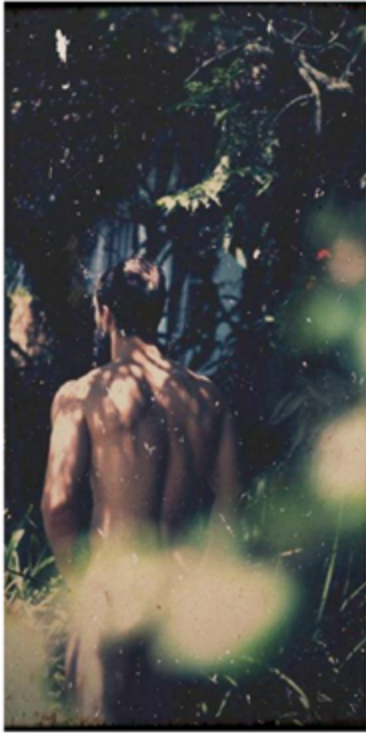
But what is most surprising is Trahan's capacity to refresh our gaze by adopting various combinatory strategies. As we discover the relatedness of the images, we get a sense of extraordinary coincidence.

connection that is touching: the presence of tiny iridescent reflections in three very different images, or the similarity of the oblique line drawn by a body and a tree. Other times, the link is so anecdotal that we are surprised to see it highlighted: the cigarettes being smoked by these naked men or the white socks that these other people didn't bother to take off before screwing.

In the task of categorization, a true inventiveness is at work. Here, the archivist doubles as a poet who is free to discover new types of divisions: a colour, a texture, a detail. Among the hundreds of triptychs Trahan has posted so far, recurrent themes are, of course, discernible: animals (dogs, deer, birds, horses), veils and curtains, watercourses, masks, antique sculptures, hands, reflections of all sorts. But when a motif is revisited, it is because its evocative power has not yet been exhausted.

The most common subject is no doubt the male body, partially or completely nude. We quickly understand that through these gatherings of images Trahan is pursuing an exploration of desire, as it was defined by Deleuze and Guattari: "If I should use the abstract term for desire I would say constructivism. To desire is to construct an assemblage. It is to construct an aggregate. The assemblage of the skirt, of a sun ray, of a street. . . . You never desire someone or something. You desire an aggregate. . . . Our question was, "What is the nature of relations between the elements in order for there to be desire?"²

These relations, notably between body and territory, seem to have been forgotten in contemporary pornography, with its multiple close-ups of genitals. This is not the case in the erotic and





The bodybuilder Carter Lovisone with a dog mask
Joel Peter Witkin, *Man with Dog*, Mexico City, 1990
Ryan McGinley, 2010

qui nous permet d'aborder autrement les images. Avant les années quatre-vingt-dix, on prêtait une attention particulière à l'ambiance, au décor. Et plusieurs scènes avaient parfois un caractère onirique, surréaliste. »

Ce qui surprend aussi, c'est la façon avec laquelle Trahan nous fait glisser d'un regard analytique – je dirais même sémiologique – à un regard désirant. En débusquant les récurrences, il montre ce qu'il y a de construit dans les images – pornographiques, entre autres. Par exemple, dans son triptyque de nus debout dans des espaces dépouillés et uniformément bleus, c'est d'abord vers la couleur qu'on tourne notre regard, étonnés de ce choix commun de directeurs artistiques. Après être passés d'une nuance à l'autre, nos yeux vont d'un corps à l'autre, puis d'un corps à un bleu, à un autre, et soudain l'étrangeté des scènes se trouve réactualisée. Dans son agencement d'agencements, Trahan redonne une fluidité à l'agencement figé et nous ramène à la source du désir, au sentiment d'immanence qui le sous-tend. Parfois, c'est tout un imaginaire cliché qui est réinvesti, celui du cow-boy par exemple ; à travers les variations sur la chevauchée, par exemple, les dimensions chorégraphique, ludique et même comique de la sexualité se révèlent.

Peut-on réaliser ce tour de force sans faire de l'art ? La question se pose... mais doit-elle être tranchée ? Les triptyques sont beaucoup moins conceptuels que les œuvres que Trahan expose dans les galeries et les musées. Ils sont aussi moins graves, moins austères, moins énigmatiques. Mais malgré leur extravagance, leur frivolité et leur dimension fantasmagorique, ils rejoignent en plusieurs points les préoccupations des productions « sérieuses » de Trahan. Des mots éparpillés ici et là rappellent son intérêt majeur pour les langues. Et puis, il y a cette fascination pour ce qui est occulté, pour les rapports entre art et design, pour l'hétérogénéité, pour la lumière, pour l'histoire... On pourrait même voir, dans le jeu des triptyques, une dimension politique et critique, certes moins directe que dans les expositions *The Nervous Age* et *Notte elettrica*, mais non moins pertinente car, par sa persistance et son engagement à étonner vraiment, Trahan ne fait rien de moins que de résister au déficit de l'attention généralisé dans lequel notre nouvel « âge nerveux » semble sombrer, mais aussi à cette tyrannie des algorithmes qui tente de nous persuader de laisser les machines désirer à notre place. Pour ne pas perdre notre essence, une éthique de l'agencement est la bienvenue.

1 Extraits de *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, réalisé par Michel Pamart en 1988.

Charles Guilbert écrit de la prose, de la poésie, un journal, des critiques. Il dessine, chante, fait des vidéos. Ses œuvres ont été présentées dans divers pays, notamment en France, au Luxembourg, au Mexique et au Japon. Au Québec, il a entre autres participé à la Biennale de Montréal (1998) et à la Manif d'art (2005). À l'automne 2016, des œuvres qu'il a créées avec Nathalie Caron seront présentées au Musée national des beaux-arts du Québec et au Centre VU.

pornographic images, many of them “vintage,” that we find in Trahan's triptychs. “I like the filter of the past that allows us to address images in a different way. Before the 1990s, we paid particular attention to ambience, to décor. And many scenes sometimes had an oneiric, surrealist character.”

What is also surprising is the way in which Trahan has us slide from an analytic – I would even say semiological – gaze to a desiring gaze. In flushing out recurrences, he shows what there is that is constructed in the images – the pornographic ones, among others. For example, in his triptych of nude men standing in stripped, uniformly blue spaces, we look first at the colour, surprised by this shared choice by art directors. After passing from one nuance to another, our eyes go from one body to another, then from one body to a blue, to another, and suddenly the strangeness of these scenes is reactualized. In his assemblage of assemblages, Trahan returns fluidity to a fixed assemblage and returns us to the source of desire, to the underlying feeling of immanence. Sometimes, it's an imaginary snapshot that is appropriated – for example, the one of the cowboy; through the variations in the ride, the choreographic, playful, and even funny aspects of sexuality are revealed.

Can one achieve this tour de force without making art? The question may be asked, but should it be decided? The triptychs are far less conceptual than are the artworks that Trahan shows in galleries and museums. They are also less serious, less austere, less enigmatic. But despite their extravagance, frivolity, and fantastical side, in many respects they match the concerns in Trahan's more “serious” productions. Words sprinkled here and there recall his strong interest in languages. And then there is his fascination with what is hidden, with the relations between art and design, with heterogeneity, with light, with history, and so on. We might even see, in the play of the triptychs, a political and critical side, certainly less direct than in the exhibitions *The Nervous Age* and *Notte elettrica*, for, through his persistence and his commitment to true surprise, Trahan is resisting both the generalized attention deficit into which our new “nervous age” seems to be slipping and the tyranny of algorithms that try to persuade us to let machines desire in our place. To keep us from losing our essence, an ethics of assemblage is welcome. *Translated by Käthe Roth*

1 See <https://carltrahan.com/about/travail-work/the-nervous-age-2015/>. 2 Excerpted from *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1988), directed by Michel Pamart (our translation, adapted from Charles J. Stivale – “A–F Summary of *L'abécédaire de Gilles Deleuze*,” accessed July 25, 2016, <http://www.langlab.wayne.edu/cstivale/d-g/abc1.html>).

Charles Guilbert writes prose, poetry, a journal, and criticism. He draws, sings, and makes videos. His works are presented in various countries, including France, Luxembourg, Mexico, and Japan. In Quebec, he has participated in the Biennale de Montréal (1998) and the Manif d'art (2005), among others. In the Fall 2016, works created with Nathalie Caron will be exhibited at the Musée national des beaux-arts du Québec and at Centre VU.

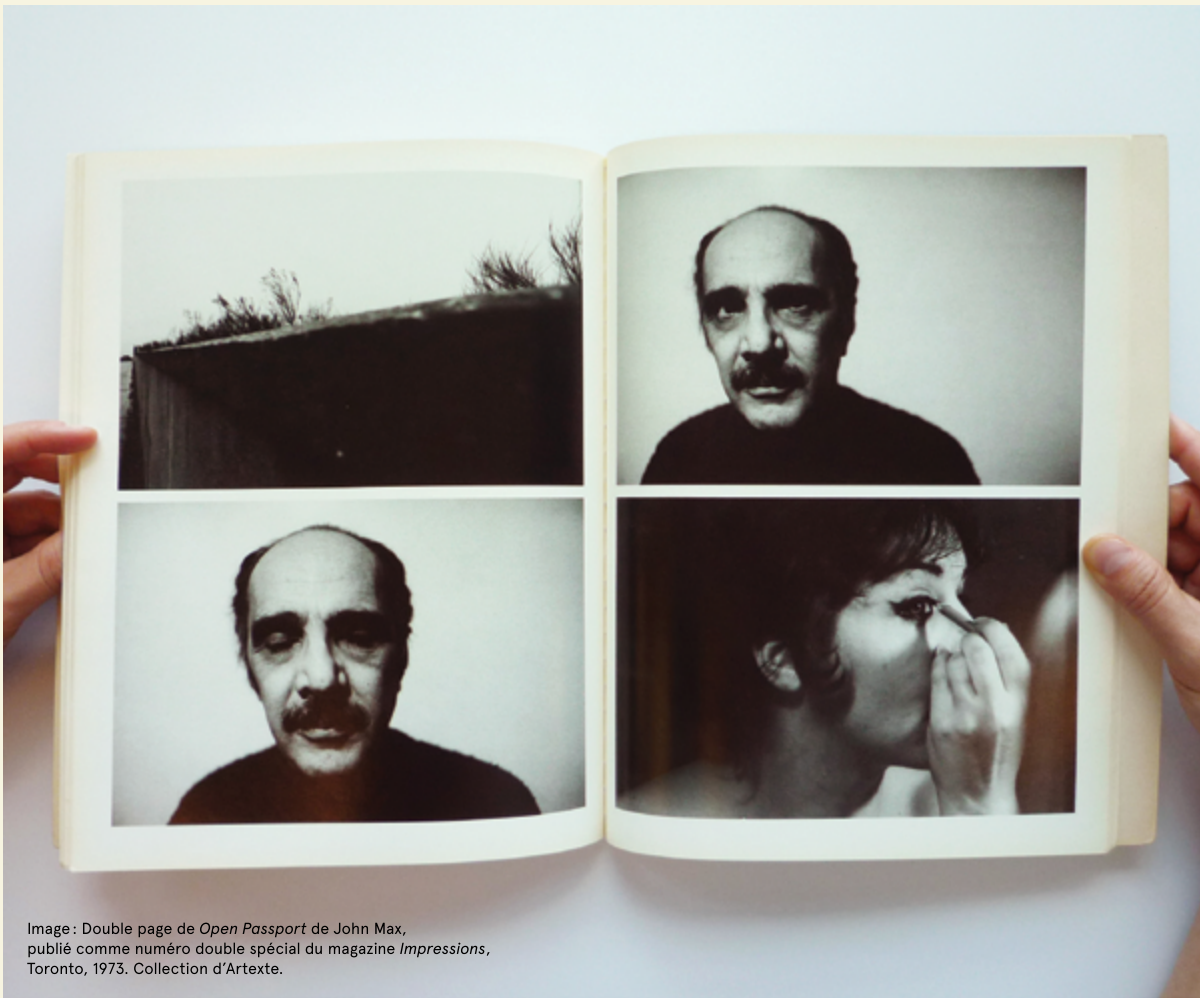


Image: Double page de *Open Passport* de John Max, publié comme numéro double spécial du magazine *Impressions*, Toronto, 1973. Collection d'Artexte.

MAGAZINES PHOTOGRAPHIQUES CANADIENS 1970-1990

Reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée

8 septembre - 5 novembre 2016

Commissaire: Zoë Tousignant

ARTEXTE

2, rue Sainte-Catherine Est, salle 301, Montréal, Qc 514-874-0049 | artexte

26.09.16 AU 06.11.16 [MONS]
07.11.16 AU 18.12.16 [QUÉBEC]

VICE VERSA

NICOLAS D'ALESSANDRO

MONS, BELGIQUE

JEAN-FRANÇOIS LAHOS

QUÉBEC, QUÉBEC



185, Christophe-Colomb Est • Québec (Québec) • G1K 3S6 • téléphone (418) 529-2715 • télécopieur (418) 529-0048 • info@chambreblanche.qc.ca

CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Un magazine qui présente et analyse des pratiques de la photographie en lien à l'art contemporain, aux nouvelles technologies de l'image et aux enjeux actuels de la culture.

/

The magazine aims to identify and examine photographic practices that share the ground with contemporary art processes, new image technologies and matters related to global culture.

cielvariable.ca


ABONNEZ-VOUS C'EST LE MOMENT !

Le prix de l'abonnement augmentera dès janvier 2017. Bénéficiez de l'ancien tarif d'ici la fin de l'année : 30\$ pour un an et 50\$ pour deux ans.

SUBSCRIBE NOW IS THE TIME!

The subscription price will rise in January 2017. Get the old price until the end of the year: \$30 for one year and \$50 for two years.

boutique.cielvariable.ca



Les mythologies singulières

ANNA TORMA

CLAIRE LABONTÉ

MARIGOLD SANTOS

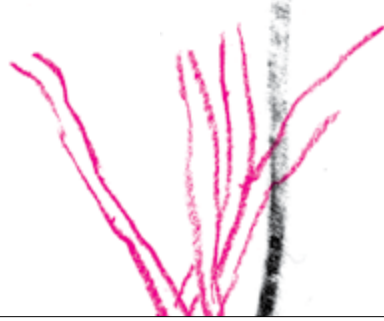
DU 6 OCTOBRE AU 18 DÉCEMBRE 2016

1700
LA
POSTE

EXPOSITION

Mercredi au vendredi 11 h à 18 h

Samedi et dimanche 11 h à 17 h



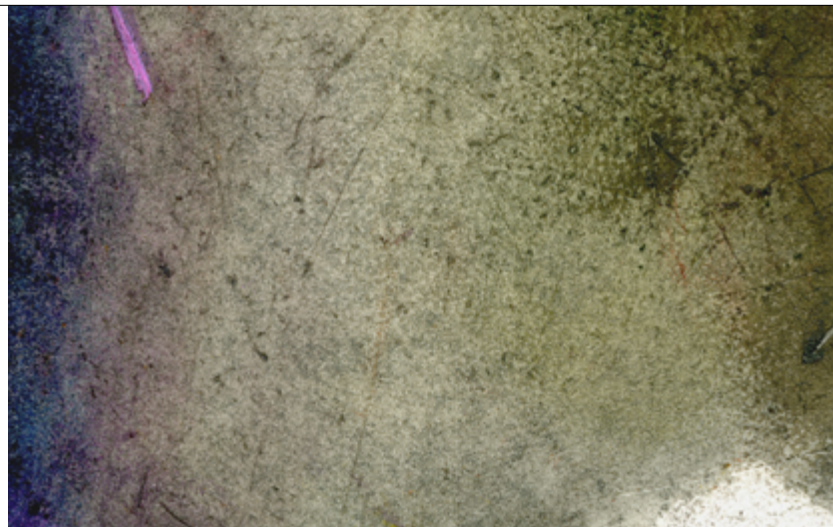
GALERIE
BERNARD

ÉRIC DAUDELIN

PAR AVION

Exposition du 29 sept. au 29 oct. 2016

Série 15-10 (détail), 2016
Terre et pigments sur carton, 10 x 10 cm

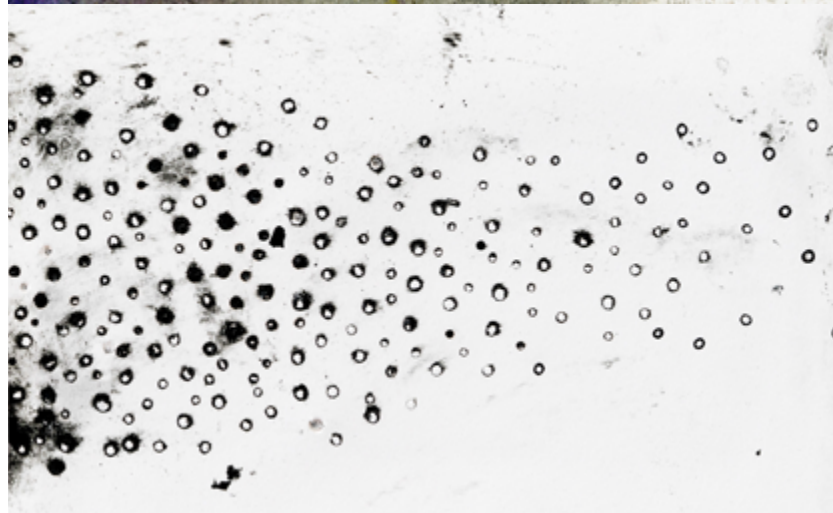


YANNICK DE SERRE

ON MY WAY, À LA MAISON

Exposition du 10 nov. au 17 déc. 2016
Vernissage le 9 novembre de 17h à 20h

Couché dans l'herbe, vie du ciel (détail), 2016
Collage de fragments de techniques de gravure, rehaussé à l'encre, 1/1
38,1 x 29,8 cm



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

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



CYCLE D'EXPLORATION 2012-2017

SAISON 2016-2017

une approche interdisciplinaire et contextuelle fondée sur la collaboration et la rencontre de divers savoirs et expériences pour soutenir, documenter, approfondir et mettre en œuvre des projets d'art qui s'infusent et se diffusent dans des particularités humaines et territoriales

Artistes

SYLVIE COTTON
VIDA SIMON
CAROLINE BOILEAU
MANA ROUHOLAMINI

Auteurs

ÈVE DORAIS
ANNE-MARIE DUBOIS

Résidences croisées France/Québec

Maison des arts Georges Pompidou, centre d'art contemporain et résidences /
3e impérial, centre d'essai en art actuel

DAVID COSTE au Québec
GUILLAUME BOUDRIAS-PLOUFFE en France



3e-imperial.org



Caroline Hayeur, projet *Abrazo*

Caroline Hayeur et D. Kimm
Abrazo

12 octobre au 12 novembre 2016

Présentée dans le cadre du Festival Phénoména
Production Les filles électriques

5455 De Gaspé - espace 108, Montréal (Québec) H2T 3B3, T : 514-907-4535 | W : occurrence.ca

3 décembre 2016 au 15 janvier 2017

La réalité n'est qu'un point de vue
Giovanni Castell, Lori Nix, Catherine Plaisance

Vernissage : Dimanche 3 décembre, 14 h

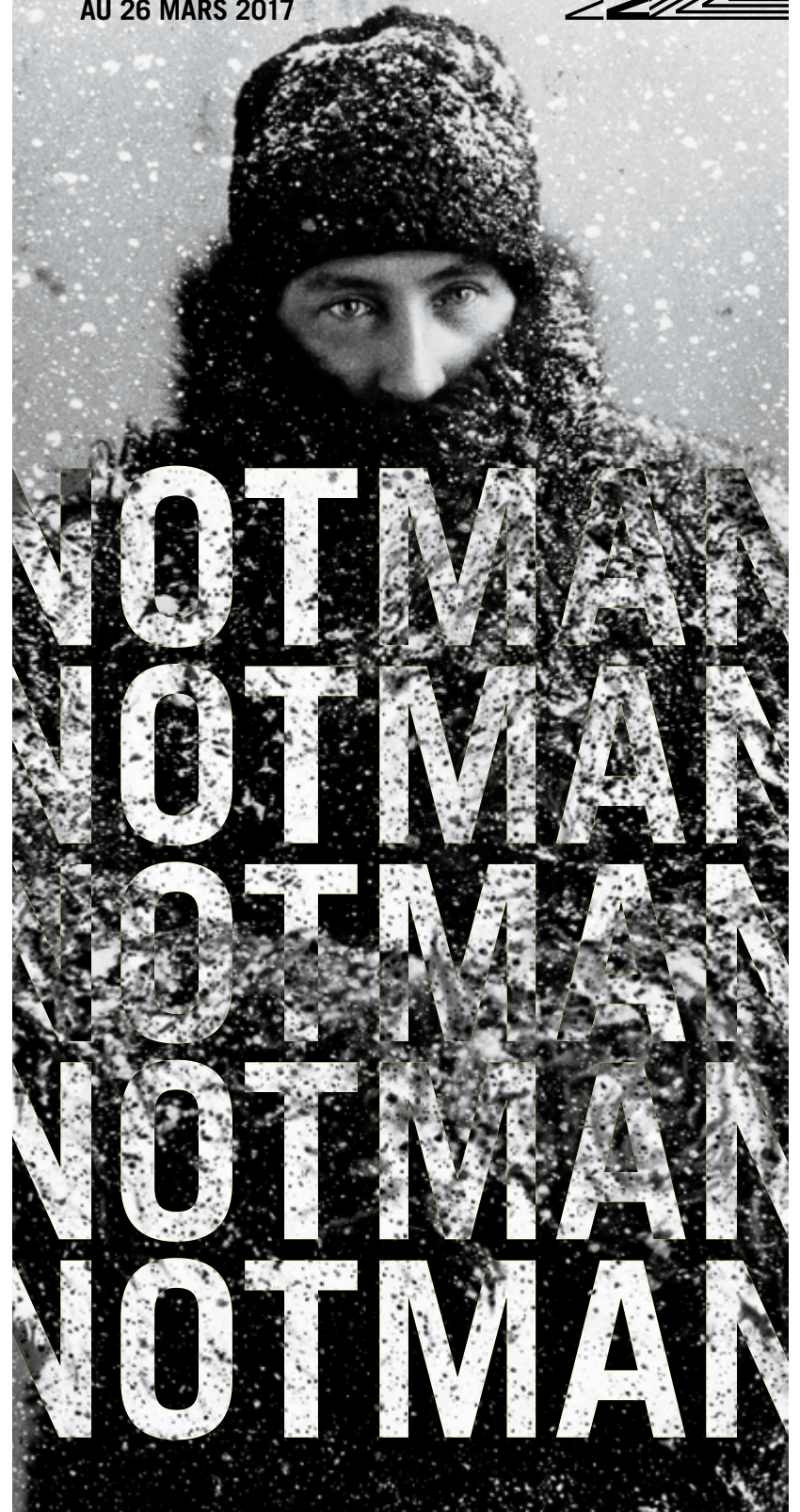


Catherine Plaisance, *Coexistence entre le chaud et le froid-6*, 2016

www.pointe-claire.ca
514 630-1254

**NOTMAN
PHOTOGRAPHE
VISIONNAIRE**

DU 4 NOVEMBRE 2016
AU 26 MARS 2017



Merci à nos donateurs : Fonds Standard Life – Notman et Fondation Molson.



Discover the top Canadian and international galleries.

**Art
/TO**

28-31 October 2016

**Canada's essential destination
for contemporary and modern art.**

PRESENTING
SPONSOR



**Metro Toronto
Convention Centre**
ArtToronto.ca

OFFICIAL
ART INSURER



OPENING NIGHT
PREVIEW PARTNER



OFFICIAL VISUAL ARTS
MEDIA PARTNER

CANADIANART

ONLINE PREVIEW
PARTNER



Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

Une approche pédagogique unique axée sur la création
et la professionnalisation, avec le soutien d'un artiste mentor.

USherbrooke.ca/dlc/artactuel



En partenariat avec

SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL



Ombres portées, oeuvre réalisée par l'artiste
Lucie Marchand durant sa formation de 2^e cycle.



oagao

OTTAWA ART GALLERY
GALERIE D'ART D'OTTAWA



ART NOW - L'ART ICI

Vue du Sud, coté Mackenzie-King. Rendu par Régis Côté et associés, architectes et Lemay Michaud Architecture Design.

L'agrandissement de la Galerie d'art d'Ottawa : un legs culturel

La nouvelle Galerie d'art d'Ottawa (GAO) doit ouvrir en 2017, coïncidant avec les célébrations entourant le 150^e anniversaire du Canada. Ces locaux considérablement agrandis accueilleront les publics d'ici et d'ailleurs dans le premier projet immobilier réunissant une galerie d'art, un hôtel et des condominiums au Canada! L'extension de la Galerie prendra la forme d'un cube contemporain et lumineux qui s'élèvera sur quatre étages et occupera tout un pâté, constituant ainsi un îlot urbain entièrement consacré aux arts.

Ce projet de construction municipal unique comprendra une nouvelle GAO aux normes muséales, un théâtre de style boîte noire et des salles de cours pour l'Université d'Ottawa, une salle de projection de 250 places, une terrasse sur le toit, des cours extérieures, un hôtel boutique réalisé par Groupe Germain Hôtels et les condominiums ArtHaus de DevMcGill.

Pour suivre le progrès :



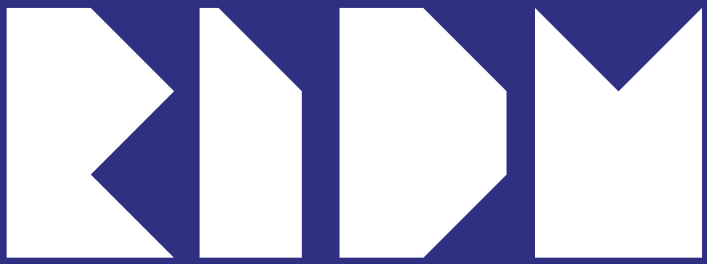
artnow-artici.ca | galeriedartdottawa.ca



[ottawaartgallery](https://www.instagram.com/ottawaartgallery)



[@OttawaArtG](https://twitter.com/OttawaArtG)



**Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal**

—
**Montreal
International
Documentary
Festival**

**10 – 20
nov.
2016**

—
**PLUS DE 120
DOCUMENTAIRES
D'ICI ET D'AILLEURS**



1 rétrospective majeure d'animation

➔ «LE RÉEL ANIMÉ»

RIDM.CA

 [RIDMFESTIVAL](https://www.facebook.com/RIDMFESTIVAL)

 [RIDM](https://twitter.com/RIDM)

 [RIDM_FESTIVAL](https://www.instagram.com/RIDM_FESTIVAL)

[#RIDM16](https://twitter.com/RIDM16)

PAUL PETRO

Paul Petro (.com) on Queen St West (#980) for twenty-four years and counting.



"About Time" by Sandra Tarantino for **TorontoART.ca**

LE NUMÉRIQUE EN REVUES

LE RAYONNEMENT DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE DANS L'UNIVERS NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ETC MEDIA INTER **CINÉMA** 24 IMAGES CINÉ-BULLES SÉQUENCES
CRÉATION LITTÉRAIRE BRÈVES LITTÉRAIRES MŒBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ**
L'INCONVÉNIENT QUÉBEC FRANÇAIS RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU
THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE

Des revues qui couvrent l'actualité cinématographique, littéraire et théâtrale, analysent les grands enjeux de société, invitent à découvrir le passé et le patrimoine du Québec, donnent à lire les textes de nos écrivains, poètes et auteurs.

Un corpus unique et d'une grande richesse!

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

POUR FEUILLETER OU VOUS ABONNER!

Conseil des arts
et des lettres

Québec 

YAN GIGUÈRE

Commissaire: Marie-Claude Landry

8 octobre 2016 - 8 janvier 2017



Vue partielle de l'exposition *Visites libres*, 2013, 700 X 180 cm © Yan Giguère



MUSÉE D'ART
DE JOLIETTE

450 756-0311
museejoliette.org



EWA MONIKA ZEBROWSKI

two residencies

HAUSER & WIRTH SOMERSET, UK
FALL 2016

EMILY HARVEY FOUNDATION, VENICE, ITALY
WINTER 2017

*in collaboration with the Museo di Palazzo Grimani
and the Museo Archeologico di Venezia*

photo: *studio*, American Academy in Rome 2014/2015

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Walther Collection
- 85 Walid Raad
- 86 Emanuel Licha
- 87 Bettina Hoffmann
- 88 Thomas Ruff
- 89 Marie-Claire Blais
et Pascal Grandmaison
- 90 MashUp
- 91 Bonnie Baxter

LECTURES / READINGS

- 93 Geoffrey Batchen
- 94 Nicolas Mavrikakis

PAROLES / VOICES

- 106 Ami Barak

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



François-Xavier Gbré, *Station CIDP #2, Segou, Mali, 2012*, permission de la Walther Collection et de la Galerie Cécile Fakhoury, Abidjan

New Photography from Africa, 2015-2017

Walther Collection Project Space, New York

Mars 2016. Un vent de fraîcheur souffle sur la grosse pomme : il nous vient des Piers 92 et 94 du West Side de Manhattan où l'Armory Show a élu domicile pendant toute une semaine. Si l'esprit révolutionnaire de 1913 n'est plus vraiment présent, reste que cette grande foire où l'on vient surtout « consommer » de l'art met en valeur, pour la première fois cette année, la jeune création contemporaine africaine, notamment les œuvres de quelques photographes que l'on retrouve par ailleurs exposées dans certaines galeries en vue de Chelsea (Jack Shainman, Axis Gallery

ou David Krut Projects) et à la foire d'art contemporain africain 1:54 tenue à Brooklyn en mai 2016. Autre lieu renommé de Chelsea, le Walther Collection Project Space, du nom du collectionneur à l'origine du projet, Artur Walther, présente depuis l'automne 2015 un cycle d'expositions intitulé *New Photography from Africa*.

Fin avril 2016, l'International Center of Photography de New York (ICP) distinguait Artur Walther aux Infinity Awards pour son implication en tant qu'administrateur de cette noble

institution, mais aussi et surtout pour son engagement à faire rayonner la photographie internationale à New York. Qui est Artur Walther ? Né en 1948, il a fait fortune dans la finance au service de la société Goldman Sachs jusqu'en 1994, année de sa retraite. Depuis, il se consacre à l'une des plus grosses collections de photographies et d'œuvres vidéo au monde. Dédiée au départ à la Neue Sachlichkeit, mouvement photographique allemand de l'entre-deux-guerres, la collection évolue pour devenir l'un des fonds privés les plus importants



Andrew Esiebo, *Monrovia, Liberia*, de « Nuances », 2012, permission de Tiwani Contemporary, London

de photographie contemporaine africaine¹ et se développe au gré des projets de recherche, qui débouchent sur des expositions et des publications.

La Walther Collection est installée depuis juin 2010 dans un complexe muséal de quatre galeries à Neu-Ulm, en Allemagne, ville natale d'Artur Walther, et dispose depuis avril 2011 de ce « Project Space » à New York, qui programme des cycles d'expositions thématiques conçus par des commissaires invités de renommée internationale tels que Tamar Garb ou Okwui Enwezor.

Dans cette collection, dont Brian Wallis, ancien commissaire à l'ICP, avait donné un très bel aperçu aux Rencontres d'Arles en 2014², se côtoient pêle-mêle des « classiques » de la photographie mondiale tels que Karl Blossfeldt, August Sander, Stephen Shore, Bernd et Hilla Becher, Richard Avedon ou encore Nobuyoshi Araki et des « incontournables » de la photographie africaine devenus eux aussi des « classiques » : Samuel Fosso, Seydou Keïta, J. D. 'Okhai Ojeikere, Malick Sidibé (disparu en avril 2016), de même que les Sud-Africains David Goldblatt, Santu Mofokeng, Zanele Muholi, Jo Ractliffe et Guy Tillim (voir le dossier sur la photographie sud-africaine, CV91).

Mais revenons au cycle d'expositions en cours, *New Photography from Africa*, qui fait le pari de la relève, en présentant les œuvres de photographes et vidéastes émergents nés au tournant des années 1980. La première partie de ce cycle, intitulée *Lay of the Land*, présentait, de septembre 2015 à janvier 2016, les travaux de trois photographes

qui explorent la ville. L'Angolais Edson Chagas, avec sa série *Found Not Taken*³, proposait trois grands formats couleur d'objets déchus trouvés au gré de ses déambulations dans Luanda ou Londres et magnifiés ici en sculptures du hasard. François-Xavier Gbré (basé à Abidjan) assurait la partie centrale de l'exposition, avec deux commandes spécifiques pour la collection, dont un papier peint représentant l'escalier en fer forgé de l'ancien palais du gouverneur à Lomé et une série de soixante-trois petits formats couleur représentant des détails architecturaux, des fragments de murales, traces d'un parcours intime dans plusieurs villes d'Afrique sahélienne. Mame-Diarra Niang (qui partage son temps entre Dakar et Paris) clôturait en beauté ce premier volet très réussi avec un montage rythmé de trois séries couleur d'abstractions architecturales prises à Dakar et à Johannesburg, *Sahel Gris*, *At the Wall* et *Metropolis*.

Le deuxième volet, *Close to Home*, proposait de février à mai 2016 le regard de cinq photographes qui documentent le quotidien de la jeunesse urbaine. Les travaux de trois d'entre eux sont déjà connus des lecteurs de *Ciel variable* (voir CV102 et CV103). La Kényane Mimi Cheron Ng'ok présentait, sous forme de diaporama, des extraits de deux séries en cours dont *The Other Country*, narrant l'expérience du retour au pays natal après une longue absence. Musa N. Nxumalo explorait quant à lui la vie nocturne des jeunes de Soweto dans deux séries, *Alternative Kidz* (2009) et *In/Glorious* (2015) : de grands portraits noir et blanc énergiques et décalés où la

musique tient un rôle central. Le travail de Thabiso Sekgala, disparu prématurément en 2014, était également présent à travers quatre portraits couleur de facture classique tirés de sa série sur les vestiges de l'apartheid dans un ancien bantoustan, *Homeland* (2009-2010), tandis que Sabelo Mlangeni, adepte du 6x6 et du noir et blanc argentique, montrait des portraits complices et ludiques, saisis sur le vif, tirés de deux séries, *My Storie* (2012) et *Black Men in Dress* (2011, portraits saisis lors de la Gay Pride de Johannesburg). À noter que ces trois photographes sud-africains, Nxumalo, Sekgala et Mlangeni, sont passés par le Market Photo Workshop, école de photographie à Johannesburg reconnue pour avoir donné un nouveau souffle à la création photographique



Mimi Cheron Ng'ok, *Kwasi*, de « Come Closer/It Always Gets Complicated When Feelings Are Involved », 2014, permission de la Walther Collection

contemporaine sud-africaine. Dernier photographe présenté dans ce second volet, et non des moindres, le Nigérian Andrew Esiebo, dans la plus pure tradition du reportage social, livrait un regard intérieur sur les salons de coiffure masculine en Afrique de l'Ouest : des cadrages sobres, des portraits couleur posés, empreints de dignité, un classicisme intemporel qui le place d'emblée dans la famille des documentaristes.

Bien que chacune des séries présentées soit très forte prise séparément, l'ensemble de *Close to Home* péchait par son déséquilibre dans l'accrochage, qui ressemblait à un montage artificiel d'images présentées dans des formats et sur des supports différents autour d'une thématique pour le moins floue. L'équipe assurant le commissariat semble en effet avoir priorisé les volontés de chaque artiste, plutôt que pensé l'exposition comme un tout.

Le troisième et dernier volet de ce cycle consacré à une certaine « nouvelle photographie d'Afrique », celle principalement des foires d'art contemporain, abordera la performance et le corps, notamment à travers des œuvres vidéo.

¹ Anne Doran, « Photographic Memory: Artur Walther Has Built What May Be the World's Largest and Most Important Private Collection of African Photography », *Artnews*, 11 juin 2015. En ligne : <http://www.artnews.com/2015/11/06/photographic-memory-artur-walther-has-what-may-be-the-worlds-largest-and-most-important-private-collection-of-african-photography-2/>. ² Brian Wallis (commissaire d'exposition), *The Walther Collection. Typologie, taxinomie et classement sériel*, Espace Van Gogh, Rencontres d'Arles, 2014. ³ Cette série lui a valu un Lion d'or pour la meilleure participation nationale à la Biennale de Venise en 2013.

Érika Nimis est photographe (ancienne élève de l'École nationale de la photographie d'Arles en France), historienne de l'Afrique, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blog dédié à la photographie en Afrique : fotota.hypotheses.org/.

Walid Raad

Institute of Contemporary Art, Boston

Du 24 février au 30 mai 2016

Walid Raad (en arabe ديو راد) est un artiste né au Liban mais vivant actuellement aux États-Unis, où il enseigne. Il présente à l'Institute of Contemporary Art de Boston¹ une exposition déjà offerte au Museum of Modern Art de New York et il le fait à nouveau avec deux corpus distincts, mieux intégrés l'un à l'autre dans la grande galerie ouest de l'édifice au bord de l'eau. Se trouvent ainsi réunis *The Atlas Group* (1998-2004) et *Scratching on Things I Could Disavow* (2007-).

La première série est nourrie par la guerre civile au Liban qui dura de 1975 à 1990. Elle examine les traces laissées par la guerre à travers des témoignages livrés par de supposés témoins. Pour ce faire, Raad a créé l'« Atlas Group », une fondation dont le but avoué était de veiller à « la recherche et la compilation

Walid Raad lui-même, qui se présentait à l'occasion sous l'identité du Docteur Fakhouhi, un personnage décrit comme étant le plus renommé des historiens du Liban. L'artiste a aussi utilisé d'autres avatars pour créer des documents photographiques et vidéographiques relatant des épisodes tout aussi inventés de la guerre, mais toujours crédibles et poignants dans leur excès même.

Ainsi trouve-t-on exposée une série de photos représentant des points d'attaques militaires. Les sites sont littéralement criblés de points de différentes couleurs, montrant les points exacts d'impact des balles. Pour arriver à un tel résultat, Walid Raad a dû ratisser les sites et ramasser toutes ces balles, de façon à être capable de les identifier. Les couleurs sont utilisées pour pouvoir différencier les calibres des projectiles.



We decided to let them say "we are convinced" twice. It was more convincing this way, 1982/2004, impression au jet d'encre à pigment, 110 x 171 cm, permission de la Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburg

Elles résultent du travail d'un technicien à qui incombait la tâche d'identifier différents types de projectiles et d'obus. Comme il commençait à éprouver des difficultés avec sa mémoire, il a choisi de photographier chacune des pièces qu'il se devait d'observer et de classer. Il a finalement perdu son emploi, alors que son trouble s'est aggravé.

Les œuvres ont souvent quelque chose de loufoque, qui provoque un

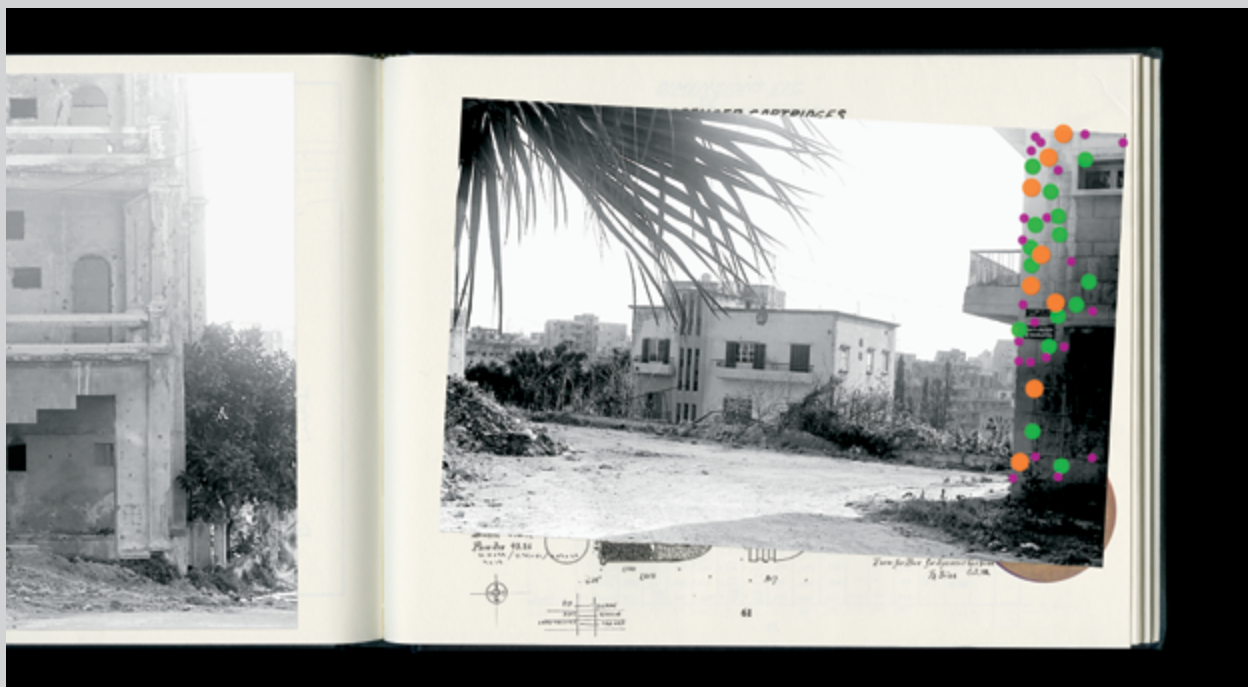
en compte de ce que le Moyen-Orient peut receler de potentiel symbolique aux yeux de l'Occident.

Dans les œuvres présentées sous le titre de *Scratching on Things I Could Disavow*, il y a un même désaveu de la valeur, non du document cette fois, mais de l'art même, quand il est exercé en temps de guerre. On reste perplexe devant l'affirmation de l'artiste voulant que, en plus des personnes tuées, blessées, handicapées ou déplacées, la guerre aurait aussi affecté les couleurs, les lignes, les surfaces et les formes au point que certaines auraient été physiquement détruites et perdues à jamais. Sur un mur et dans un environnement vaguement dévasté, vestige d'une exposition comme suspendue ou interrompue, une liste de noms apparaît. Ils sont ceux d'artistes du passé et ils ont été communiqués par télépathie par des artistes du futur cherchant ainsi à ressusciter, par l'entremise de ceux qui les ont utilisées, ces couleurs, lignes, surfaces et formes.

Comme Adorno considérant qu'écrire de la poésie après Auschwitz est barbare, Walid Raad semble créer une œuvre sur la même impossibilité de faire de l'art en temps de guerre. L'art serait aussi une sorte de barbarie. Sauf que Raad en fait par son travail même une considération artistique. Si l'on considère, bien sûr, que nous sommes là devant des œuvres et non de simples prolégomènes de l'art.

¹ L'exposition a été organisée sous le commissariat d'Eva Respini (Institute of Contemporary Art, Boston) et de Katerina Stathopoulou (Museum of Modern Art, New York).

Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambre obscure* : photographie et installation, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis de même que de cinq recueils de poésie*. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.



Let's be honest, the weather helped_Saudi Arabia, 1998/2006, impression au jet d'encre à pigment, 47 x 72 cm, collection Walker Art Center, Minneapolis, T.B. Walker Acquisition Fund

de documents sur l'histoire contemporaine libanaise ». Cette mission l'a ainsi amené à produire ou à localiser, conserver et étudier « des documents visuels, sonores, textuels et autres, qui mettent en lumière l'histoire actuelle du Liban ». Le groupe colligeait les traces de la guerre au Liban, en en faisant des archives pouvant être sauvegardées et mises à la disposition d'éventuels chercheurs. En réalité, cependant, le seul à alimenter cette banque était

Une autre œuvre est composée d'une projection vidéo racontant la captivité de dix ans de Souheil Bachar, gardé en otage en compagnie d'Américains. Ceux-ci, affirme Bachar, sont tous devenus célèbres à la suite de la publication du témoignage de cette expérience éprouvante. À cela s'ajoutent les images du voyage en Europe du Docteur Fakhouhi au Liban, à Paris et à Rome. Il y a aussi une série d'images montrant en gros plan des projectiles.

sentiment de stupéfaction amusée. Mais elles mettent aussi l'accent sur une certaine absurdité, comme le fait la série des moteurs projetés hors de véhicules ayant explosé. Il semblerait que seul le moteur demeure intact lors d'une explosion et qu'il est projeté à grande distance. On apprend du coup qu'il y a eu, au Liban, deux cent quarante-cinq voitures piégées de la sorte.

Il y a là un certain grotesque, en même temps qu'une sorte de prise

Emanuel Licha

Hotel Machine

Centre Pompidou, Paris
Cinema du Réel, World Premiere
24, 25, 26 March 2016

With his new feature film, *Hotel Machine*, artist Emanuel Licha, based in Paris and Montreal, continues his questioning of the place of media and the mediatization of place. His process takes him to the “front lines” of recent warfare – at least, the front lines in the sense of media communications. Taking the relationship between architecture and mass media as a topography, *Hotel Machine* is a cinematic inquiry into the possibility of doing film differently, especially as far as documentary and journalism are concerned.

There are many precedents for this ambition to do film “differently,” but two in particular stand out. The most historically obvious would be that of Dziga Vertov, an early Russian documentary innovator, here noteworthy for the architectural sensibility of his vision manifested in statements such as, “I am a kino eye. I am a builder. I have placed you, whom I’ve created today, in an extraordinary room which did not exist until just now when I created it.” Licha has integrated this aspect of building and framing in previous work, especially the installation *Pourquoi Photogénique*, presented at Galerie SBC in Montreal in 2010. That work, the filming for which he carried out onsite in an American military training camp at Fort Irwin,

in the Mojave Desert, featured an innovative approach to documentary pioneered by British filmmaker Peter Watkins. Watkins’s docudrama *War Games*, produced by the BBC in 1965, had the interesting distinction of having won an Academy Award and yet being censored and withdrawn by its state-run producer. His use of re-enactment or retelling of events “as they actually happened” challenges any easy linear framing of past and present or here and there, and Licha adopts similar strategies in his building with narration.

In *Hotel Machine*, co-workers exchange stories, casting us back into the last several decades in which the workings of journalism, cinema, the military, and architecture overlap. What is crucial is the claim of this film to describe the “equipment” of warfare in a media-constructed environment. Licha’s approach is to pursue the contours of the everydayness that pervades every workplace, including “the war hotel.” Hotel workers describe the operations of equipment, such as the machinery that lifts elevators to the fortieth floor, in a contemporary business hotel. Equally important is the sentiment present in the stories, in which admiration for some of the journalists is expressed but also a certain nostalgia that helps situate the film with respect to the movement of time in the event, the time of filming and the time of viewing, these being by no means secure in their compartments.

A hotel might simplistically be considered a large house, a base away from home for temporary visits – short

stays for tourism or business activities. Terminology from the military context permeates art language, the best example perhaps being “avant-garde,” but in the case of *Hotel Machine*, the hotel is clearly identified with the concept of a “base” as a type of command post, in spite of its apparent “civilian” status. In this concept the base owes everything to its positioning as an “em-place-ment” and its status as “secure.” In Licha’s film, the hotel employees themselves explain what their buildings have that made them “media fortifications” during wartime. The most important of these, of course, is their having been engulfed within war zones, in which they functioned as observation points for the journalists who temporarily occupied them. However, in terms of mass media’s role in contemporary wars and considering the multi-directionality of media dissemination, the war hotel is also a site from which “orders” are issued to distant consumer publics.

This architecture of observation is where *Hotel Machine* begins, with windows and surfaces being cleaned and polished, their transparency or reflectivity enhanced. This is daily maintenance as performed by the hotel workers who contribute to the question of “reality” as posed within the film. They are cleaners, porters, kitchen workers, chefs, security workers, clerks, receptionists, and all the other people who keep these massive hotels operational. In Licha’s film they contribute to “the body” of the hotels that are the core of the film. At the same time

they function within the “machine” that is the hotel, following Le Corbusier’s often-cited expression regarding the house as a machine for living. In this case, *Hotel Machine*’s viewpoint is from actual hotels, such as the Mayflower and the Commodore in Beirut, the Holiday Inn in Sarajevo, and the Al Deira in Gaza.

Licha presents an ostensibly simple ground-level look at the everyday workings of the hotels used during a period of intensive conflict such as the Balkan or Syrian wars. Most importantly, with its “fictional/documentary” method the film steps back from the strong imagery and urgency that we might expect to accompany his ostensible subject and instead presents an aesthetic dimension within the language of its medium, and this is essentially a sensitivity to the absence that is an aspect of any challenging communication. This incorporates an experience of the weight of the medium, its materiality, and its construction. The weight of film or video is, of course, temporal; film does not unfold at the pace of a viewer’s choice or whim, it resists and redirects, and Licha employs this quality in a film that is all the more remarkable for the aesthetic subtlety and rigour within its topicality.

Stephen Horne splits his time between Montreal and France. He writes on contemporary art for publications in Canada and abroad.



Hotel Machine, 2016, film, 67 min., courtesy Emanuel Licha et Les Contes modernes



Hold On, 2015, HD, 5 min 24 s, en boucle (danseurs : Ilya Krouglikov, Katie Philp, Keven Lee, Mélanie Lebrun), et *Suicidewarp*, 2016, HD, 6 min, en boucle, photo : Bettina Hoffmann ; *Freitod – Interference with happy memories*, performance et vidéo, 2016, HD, 18 min 40 s, en boucle (danseurs : Emmanuelle Martin, Greg Selinger, Joseph-Antoine Echegaray, Katie Philp, Marieve Rivard, Suzanne Gagnon)

Bettina Hoffmann

Touch

Occurrence espace d'art et d'essai contemporains, Montréal

Du 5 mai au 18 juin 2016

L'artiste Bettina Hoffmann continue d'approfondir une œuvre amorcée au milieu des années 1990 et marquée par la chorégraphie, qui se déploie depuis sous des formes aussi bien vidéographiques et installatives que photographiques. Hoffmann propose dans les cinq vidéos qui ont été présentées à la galerie Occurrence un souci pour le cadre de l'image tel qu'il peut servir à l'espace de la chorégraphie, en trouvant à y inscrire une singulière portée dramatique. La place du groupe dans le plan aussi bien que celle de l'individu au sein du groupe en est le motif majeur. Dans ce contexte, la mise en espace qui prévaut dans la galerie pour en rendre compte mérite d'être détaillée au même titre que le contenu des dites chorégraphies filmées.

Sur un écran plat posé au mur à l'entrée de la salle d'exposition, la première

œuvre, *Jeu de paume*, enchaîne les plans alternés d'un seul lieu (en bordure d'un escalier dans un endroit d'apparence industrielle) sous un cadre fixe, en champ-contrechamp et souvent en contre-plongée. Trois femmes lancent des balles en direction d'une quatrième, allongée près du mur où les projectiles vont rebondir sans jamais la toucher. La vitesse des lancers augmente et la protagoniste se déplace en faisant une roulade entre les balles.

La deuxième vidéo, *Hold On* est d'une durée de cinq minutes (l'œuvre la plus longue ne dépasse pas huit minutes) et témoigne à nouveau de la virtuosité et de la précision chorégraphique d'Hoffmann. Cette fois-ci nous y voyons un groupe de deux hommes et de deux femmes, en plan taille, dans un lieu quelconque, un studio au fond blanc.

Voici le principe de cette chorégraphie : chaque protagoniste est successivement en état d'affaissement et n'est retenu debout que par le groupe, qui devient solidaire de ce dernier non seulement en relevant le défi de le maintenir, mais aussi en cherchant le point d'équilibre où il ne viendrait pas à s'affaisser aussi. Le tout s'exprime par une série de postures créées avec la tension et l'exigence de demeurer dans le cadre. Mais l'objectif expressif témoigne d'une étrange langueur des corps basculant parfois dans une torpeur tranquille, vers l'affaissement toujours possible.

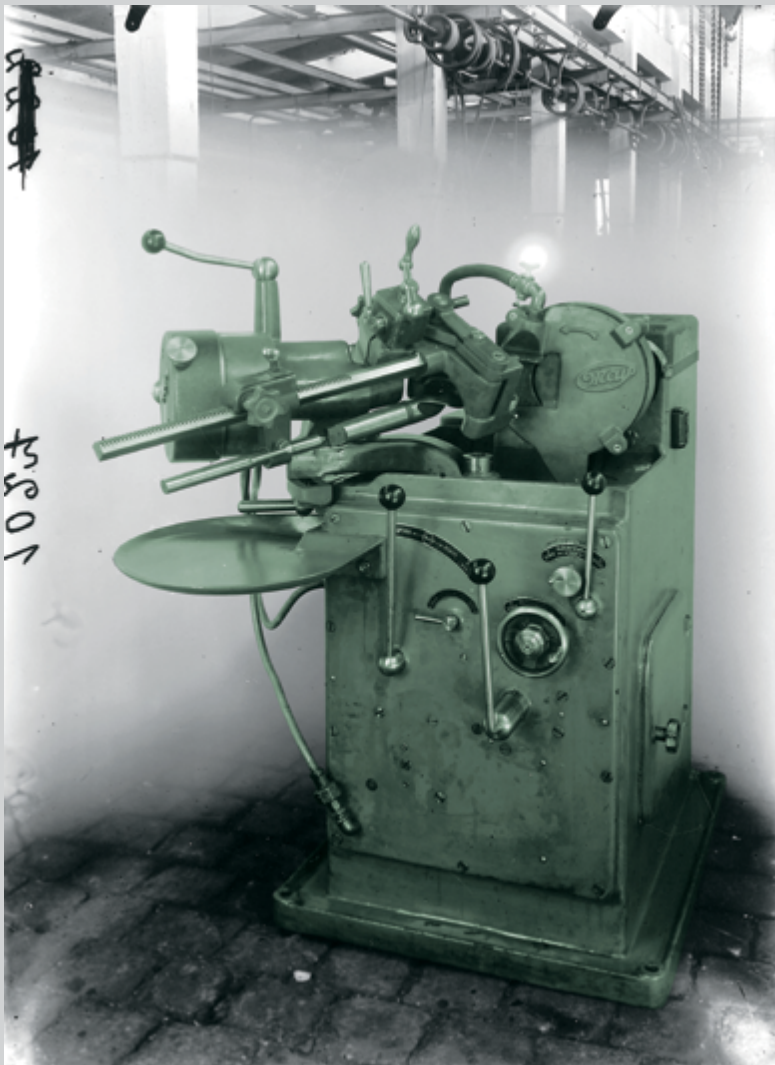
Freitod – Interference with happy memories utilise le même type d'écran plat que pour la première œuvre de l'exposition. Mais cette fois-ci un aménagement élaboré accompagne la vidéo : face à l'écran, un grand tapis, une table avec trois chaises où le spectateur peut s'asseoir et placer les écouteurs sur ses oreilles pour entendre la bande-son. Sur la table sont posés plusieurs sacs en plastique, avec des victuailles, de l'eau, du pain, etc. L'on retrouve dans la vidéo cette même table, ce même tapis, avec quatre protagonistes debout dans des poses figées. Ils ouvrent la bouche quelques secondes et la referment. Ensuite ils avancent, se déplacent, au ralenti, à dessein, en lisant un texte où une réplique dite en français par un personnage est reprise à l'identique en anglais par un autre. Toujours par des mouvements au ralenti, ils font basculer la table et les chaises, procédant ainsi à une épreuve physique spectaculaire. Le titre dit bien le propos : évocation de la mémoire, où une phrase peut être complétée par une autre phrase clé. Par exemple, la phrase « *La réalité de ta propre mort* », à laquelle succède « *Il n'y a plus de continuité* ». Cette œuvre est constituée d'un seul plan fixe qui prend la forme d'un tableau en mouvement.

Touch est montrée dans la deuxième salle de la galerie, une pièce fermée par des rideaux. Ce mode de projection

vient naturellement souligner l'importance de cette œuvre dans l'ensemble de l'exposition. Trois personnes se tiennent de chaque côté d'une table où est allongée une femme en apparence inanimée, mais qui commence à émettre des réflexions sur la situation dans laquelle elle est. Tandis que son entourage tente de placer son corps supposé sans vie dans une position adéquate sur la table, elle ouvre la bouche pour souligner la proximité des autres ou encore affirmer que le toucher est une manière de transmettre de l'information. Son corps est relâché et elle parle les yeux fermés.

Mais le moment fort de cette exposition demeure à mes yeux cette œuvre en creux dans la première salle qui campe tout le propos. *Suicidewarp* (en mémoire de Christian) développe en contrepoint une technique qui relève à la fois de l'animation et du théâtre d'ombres. Silhouette projetée au milieu de la salle, elle fonde un récit d'une simplicité extrême dont la progression correspond d'abord au mouvement d'un enfant sur une balançoire. Puis, cette silhouette s'abstrait en de longues rayures latérales qui strient le cadre. La bande-son va d'une musique électro entremêlée de cordes à des bruits de circulation routière et de trafic aérien. La silhouette se balance maintenant seule, sans vie. Voici le territoire abrupt où ces œuvres oscillent : entre le mouvement des autres et l'immobilité de la mort.

— **Guillaume Lafleur** est programmeur-conservateur à la Cinémathèque québécoise. Il a publié *Pratiques minoritaires*, fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois (1937-1973) chez *Varia* en 2015.



Maschinen 1027, 2003, chromogenic print with Diasec, 145 x 113 cm, courtesy David Zwirner, New York/London, © Thomas Ruff/SODRAC (2016)

Thomas Ruff

Object Relations

Art Gallery of Ontario, Toronto
April 28 to July 31, 2016

A desire to produce and circulate images drove the invention of photography. Almost two centuries later, the dream verges on nightmare as archivists and image theorists scramble to find space and meaning for all the photographs that have been produced. It's a good time for collectors. One of them – German artist Thomas Ruff – has, for nearly three decades now, been exploring the properties and potential of images made by others. The Art Gallery of Ontario exhibition *Object Relations*¹ emphasizes Ruff's role as artist-collector-curator.

Ruff's appropriation and repurposing of photographs joins a tradition that developed alongside new technologies that facilitated the proliferation of mass-media images. Many engaging in the form – John Heartfield in the 1930s, the Situationists in the 1960s, and Barbara Kruger in the 1980s – sucked the potency out of found imagery to

make hard political critiques. Others, less polemically, used it self-reflexively to explore the nature and history of the photographic medium. Ruff is among these. An eclectic mix of archival and reworked images – none originating in his own camera – engage with diverse media and genres across photographic history: science, photojournalism, industrial photography, and art – all now processed into “art.” Drawn from a much larger oeuvre that also explores pornography, landscape, architectural works, and portraits, the selection in this show exhibits the artist's breadth and openness to diverse inspirations.

Ruff gained art-world recognition in 1986 for his large-scale, museum-friendly colour portraits of his Düsseldorf peers (*Porträts*). The work's straight, typological approach makes clear that Ruff took the instruction of his teachers, Bernd and Hilla Becher, deeply to heart.

But beneath the portraits' realism lies the perverse tendency of resistance to authority: the evenly lit faces offer up every surface detail, yet their blank expressions bar any deeper access. The series was made in the wake of the “German Autumn,” when officials, roused by the Baader-Meinhof Group, were slipping toward a surveillance state and demanding photo ID at every turn. Beneath what might seem to be a student's adoption of his professors' straight style were critiques of both the aesthetic convention of realist transparency and, in showing all but telling nothing, the state panopticon. These contradictory currents persist through Ruff's oeuvre: his documentary images line up behind the German *Neue Sachlichkeit* tradition, but his polymorphous play promiscuously challenges hierarchies of genre, media, and historical process and undermines the possibility of photographic “truth.”

Anchoring the centrality of archival materials for Ruff are pieces from his collection, including Étienne Léopold Trouvelot's 1885 albumen print of an electrical charge and two stunning photograms made by Arthur Siegel in the 1940s. Examples of Ruff's own 3-D digital photograms, inspired by Siegel's, would have lent illustrative symmetry, but were surprisingly absent.

Most conceptually intriguing were digitally produced negatives based on historical photographs from Ruff's series *negative* (2014–16): one group based on Étienne-Jules Marey's chronophotographs, from the AGO vaults, and another on late-nineteenth-century prints of artists in their studios, from Ruff's collection. Accentuating Ruff's wanton disregard for purity of process and genre (by intertwining science, photography, and art) are their smaller size – diverging from large-format presentation, almost standard now

for contemporary photographic art, a phenomenon that Ruff himself helped establish – and their blue tones that suggest the historical cyanotype process. Inspiring these works, Ruff explained during an exhibition tour, was his daughter's unfamiliarity with what had been the master of almost all photographs since 1835 – the negative. Ruff asks us to reconsider this primal technology, either in nostalgic tribute or, for the first time, as a unique aesthetic object in its own right.

In addition to antiquated image technologies, *Maschinen* (2003) explores outmoded industrial processes. Ruff's collection of historical glass-plate negatives of factory equipment had been made for reproduction in advertising catalogues. The machines, too large to move to studios to be photographed, were instead isolated from their factory environments by sheets of white fabric that was then airbrushed to a gauzy, ghostly haze. Further delineated by Ruff with colour, the lowly behemoths – appearing as strange beasts from an earlier time or alien monsters – are here made grand through their large-format presentation. Clearly resonant with the Bechers' typologies of obsolete industrial infrastructure, their influence is undercut by Ruff's playful obstruction of authenticity.

The four images from Ruff's latest series, *Press++* (2015), based on archival press images made originally for news media, entered the artist's collection via eBay. Once published on disposable newsprint, they are here transformed into monumental displays, both by their massive enlargement and by the choice of subject – masculine conquests, both military and astronomical, showing soldiers in battle, astronauts landing, and the equipment they play with. The once-discrete fronts and backs of the photographs are conjoined, making a



neg_artist_01, 2014, chromogenic print with Diasec, 71 x 81 cm, courtesy David Zwirner, New York/London, © Thomas Ruff/SODRAC (2016)

dense image-text palimpsest of signs: the original photograph, the coloured lines marking out the edited version, and a nest of textual information – labels, catalogue numbers, and directions for use.

A more diminutive collection of rephotographed newspaper images is encased in a long vitrine in the centre of a third gallery (*Zeitungsfotos*, 1991). Ruff had clipped the originals from newspapers earlier; revisiting them years later, he found that, bereft of their contexts, they were incomprehensible.

The exhibition is beautifully installed overall, but the final room slips into the realm of stunning. It is, no doubt, the four elegant, vertical frames holding deep black skies sparkling with celestial bodies that brings it there. *Sterne* (1989) was the work that first led Ruff into territories of appropriation.

With a keen interest in astronomy, but acknowledging his inability to photograph it properly, Ruff purchased telescopic negatives from the European Southern Observatory in Chile, which he digitally edited. Unlike Ruff's other

series – for example, *Nudes* (2012) and *jpegs* (2004–07), which were obviously distorted through pixilation or softening – the manipulation here is imperceptible, thereby advancing his work deeper into the slippery terrain of appropriation.

Ruff's *Object Relations* offers an intricate and beautiful foray through the history of photographic image making, asking us to consider existential questions about the presentation, mobility, and meaning of this frighteningly omnipresent medium.

1 The exhibition was curated by Sophie Hackett, the AGO's associate curator of photography, and was part of the 2016 Scotiabank CONTACT Photography Festival.

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

Marie-Claire Blais et Pascal Grandmaison

La vie abstraite (volets 1 et 2)

Galerie René Blouin, Montréal

Du 5 mars au 23 avril 2016



cette pièce est inspirée d'un écrit du peintre abstrait, *Réalité naturelle et réalité abstraite*. L'eau et le feu dominant dans ces séquences en quatre images. La toile est en effet brûlée, et la surface de l'écran semble souvent être crevée par un incendie ouvrant la toile, ici réduite à un voile noir. Comme Pascal Grandmaison l'a déjà fait dans d'autres œuvres, la progression destructrice du feu se trouve parfois inversée, recomposant la toile depuis les cendres. Le feu détruit et reconstruit à la fois la grille, et l'eau se propage en rides et ondes dont on ne sait d'où elles proviennent ni où elles vont.

Pourrait-on en conclure que le duo Blais/Grandmaison choisit d'illustrer

La première collaboration entre Marie-Claire Blais et Pascal Grandmaison a donné lieu à la création de deux installations vidéographiques assez monumentales. La première, intitulée *Le temps transformé*, est d'une durée de 40 minutes et se présente sous la forme d'une double projection aux images synchronisées reprenant la figure du carré noir du peintre Kazimir Malevitch, fondateur du mouvement suprématisme. La seconde, *Espace du silence*, est composée de quatre projections présentées par groupes de deux sur des murs opposés dans des espaces adjacents. Elles ont été installées de telle sorte qu'il est possible de les voir en même temps pour peu que l'on se positionne entre les deux salles et qu'on tourne fréquemment la tête. On en vient alors à voir comment elles se redoublent efficacement, se reprenant l'une l'autre en des images semblables mais pas tout à fait identiques pour autant.

Dans la première projection, la référence au *Carré noir* est évidente. Une toile noire flexible est présentée dans un décor naturel. Elle chatoie selon les mouvements qui lui sont imprimés

par un manipulateur invisible; elle gonfle, se plie, se tasse même. Elle danse entre les herbes et crépète sous l'action de la pluie. Ainsi suivie par la caméra, elle se présente comme une matière totale, entière, d'intérêt certes, saisie dans sa réalité matérielle, montrant ses effets multiples, dans ses couleurs comme dans ses formes.

Ce n'est pas la première fois que la vidéographie sert à semblable entreprise de mise à distance critique d'un autre médium. Sauf qu'il pourrait être hasardeux qu'une œuvre non figurative aussi déterminante soit soumise à pareille épreuve critique, au moyen d'un médium qui sait si mal, de par sa nature, faire fi d'un certain naturalisme. Or, ici, tous les choix techniques faits pour filmer les contorsions de ce carré noir, que ce soit par l'entremise de l'angle choisi, de la lentille employée, du mouvement imprimé à la caméra, du réglage de la mise au point et de la profondeur de champ; tout, vous dis-je, concourt à la production d'une sorte de travail non figuratif, à la création d'images vaguement abstraites. Ce n'est pas qu'il soit difficile de ramener



La vie abstraite 1 : le temps transformé, 2015, 2 projections vidéo synchronisées; *La vie abstraite 2 : espace du silence*, 2016, 4 projections vidéo synchronisées, 6 m ch., 30 min, photos : Pascal Grandmaison, permission de la Galerie René Blouin

celles-ci à des éléments naturels identifiables et recomposables; c'est plutôt qu'on ne sait plus parfois par quel bout, dirais-je, elles ont été prises. C'est par l'intermédiaire d'éléments isolés, de prises en plans rapprochés, de flous aussi parfois, que l'œuvre tend à une certaine non-figuration.

Il en va de même avec *Espace du silence*. La référence prend cette fois la forme d'une toile au quadrillé évident, évocateur des grilles colorées auxquelles Piet Mondrian nous a habitués. Car

une forme de réconciliation entre abstraction et réalité concrète? Ils vont certes aussi loin que faire se peut dans cette direction, mettant la photographie à l'épreuve par une approche qui valorise ses possibilités de création de formes et d'espaces abstraits. Car ils le font au moyen d'un médium dans lequel le référent ne cesse jamais de revenir hanter le résultat final.

Pour eux, les formes montrées peuvent provenir aussi bien du champ de la peinture que de celui de la photographie,

comme s'il s'agissait de représenter celles produites en peinture par des moyens photographiques. Cela crée un effet d'équiformalisme, comme si les formes d'un médium pouvaient aisément migrer vers un autre et se retrouver reproduites dans ce dernier. Comment, en effet, concevoir autrement, de façon critique, les œuvres ici réunies? La photographie, par les moyens qui lui sont propres, s'emploie à reprendre et à commenter des questions formelles typiques de la peinture. Cela ne se fait pas sans infléchir à la fois sur la photographie et sur la peinture, puisque ce pari amène une confrontation comparative des médiums.

Dans ces deux œuvres, *Le temps transformé* et *Espace du silence*, réside donc ce que les artistes ont réussi à faire dire à la peinture par la photographie. Ou bien est-ce plutôt le contraire? Car il est vrai que les termes de l'équation peuvent être inversés...

—
Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambre obscure: photographie et installation*, *Chantiers de l'image et Imago Lexis de même que de cinq recueils de poésie*. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.
 —



La vie abstraite 1: le temps transformé, 2015, 2 projections vidéo synchronisées, 6 m ch., 30 min, photo: Pascal Grandmaison, permission de la Galerie René Blouin

MashUp: The Birth of Modern Culture

Vancouver Art Gallery

Du 20 février au 12 juin 2016

De février à juin 2016, la Vancouver Art Gallery (VAG) a présenté son exposition la plus importante en quatre-vingt-cinq ans d'existence, *MashUp: The Birth of Modern Culture*. Le projet au titre racoleur visait un objectif fort ambitieux, soit mettre en évidence la radicalité des collages que Pablo Picasso et Georges Braque ont créés entre 1912 et 1914, tout en démontrant à quel point la technique du collage s'est par la suite propagée dans les différents secteurs de la production culturelle pour finalement en devenir le modèle de production dominant au XXI^e siècle. Les commissaires Daina Augaitis, Bruce Grenville et Stephanie Rebick ont choisi d'utiliser un terme de la fin du XX^e siècle, *mashup*, pour désigner l'ensemble des pratiques liées à la méthode du collage: montage, ready-made, assemblage, décollage, citation, détournement, appropriation, *splicing*, *sampling*, *hacking*, *postproduction*, etc. Cette notion de *mashup* est abordée, tant dans les textes affichés sur les murs de l'exposition que dans le volumineux catalogue, comme une méthodologie employée par des artistes de diverses disciplines depuis le début du XX^e siècle¹.

MashUp s'inscrit dans la lignée des grandes expositions comme celle organisée par Alfred H. Barr Jr. au Museum of Modern Art de New York en 1936, *Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theater, Films, Posters, Typography*, ou encore l'exposition *Les immatériaux* de Jean-François Lyotard, présentée au Centre Pompidou en 1985. Tandis que l'exposition de Barr rassemblait, comme son sous-titre

l'indique, diverses pratiques artistiques allant bien au-delà des catégories traditionnelles de peinture et sculpture, l'événement organisé par Lyotard avait pour but, entre autres, de faire réfléchir les visiteurs sur les relations entre l'art et la technologie. L'exposition *MashUp* est également présentée comme « une réponse à des impératifs précis liés aux conditions culturelles contemporaines qui exigent de nouvelles méthodes

de mise en exposition embrassant l'interdisciplinarité, la collaboration et la coproduction² ». Ce pari a certainement été relevé avec brio puisque l'exposition, fruit d'une collaboration entre trois conservateurs de la VAG et trente commissaires invités, rassemble des pratiques des plus diverses. Du collage aux modèles d'architecture, de la musique à la sculpture, du cinéma à la mode, de la vidéo au design, l'exposition regroupe en tout trois cent soixante-et-onze œuvres.

Déployée sur les quatre étages du musée, l'exposition est divisée en autant de sections suivant les quatre phases retenues par les commissaires pour décrire l'évolution de la méthodologie *mashup*. Cette structure chronologique suit aussi un fil conducteur: l'évolution

des différentes technologies ayant contribué à la production et à la circulation des images au XX^e siècle. Par l'entremise de quelques œuvres bien choisies, la première section de l'exposition présente de manière éloquent la grande variété de moyens auxquels les artistes ont fait appel pour recontextualiser les objets, images et sons du quotidien. On y trouve deux collages de Pablo Picasso, des pointes sèches de Georges Braque, des photomontages d'Hannah Höch, des rotogravures de John Heartfield, les *intonarumori* de Luigi Russolo ainsi que des ready-mades de Marcel Duchamp, dont la *Roue de bicyclette* de 1913.

La deuxième section de l'exposition est consacrée à la période de l'après-guerre et rassemble des œuvres où il est question de découpage, de copie et de citation à l'ère des médias de masse. Cette section s'ouvre sur des images et le plan de l'exposition phare du pop art anglais, *This Is Tomorrow*, présentée à la Whitechapel Gallery à Londres en 1956. Le parcours enchaîne avec le pop art américain, représenté par Andy Warhol, à qui une salle et demie a été consacrée. On peut remettre en question le choix d'avoir séparé le pop art britannique du pop art américain alors qu'il y avait ici l'occasion d'accrocher côte à côte *My Marilyn* (1965) de Richard Hamilton et la série *Marilyn* (1967) de Warhol. La juxtaposition de ces œuvres aurait permis de mettre en lumière le traitement fort différent de la star américaine par ces deux artistes. De plus, il aurait été pertinent de mieux contextualiser les portraits de Mao de Warhol, puisque c'est avec ce sujet que Warhol a repris la peinture en 1972 après s'être consacré presque exclusivement à la réalisation de films pendant plusieurs années. La création de ces portraits concordait avec le moment où Mao avait invité le président Richard Nixon à visiter la Chine en février 1972. Il y avait ici une excellente occasion de discuter de la circulation des images dans le contexte



Barbara Kruger, *Untitled (SmashUp)*, 2016, œuvre in situ pour la Vancouver Art Gallery, photo: Rachel Topham, Vancouver Art Gallery

de la guerre froide. Comme l'a souligné Arthur Danto, il était inacceptable à l'époque d'accrocher un portrait de Mao dans une institution publique américaine. Toutefois, un portrait du leader communiste signé par Warhol changeait complètement la donne³.

Au troisième étage sont regroupées, sous l'intitulé « Splicing, Sampling and the Street in the Age of Appropriation », des œuvres postmodernes incontournables des artistes de la Pictures Generation (Sherrie Levine, Jack Goldstein et Richard Prince), entre autres. Un peu plus loin, de la musique hip-hop accueille le visiteur dans une salle où une œuvre de Jean-Michel Basquiat est présentée en compagnie de graffitis de Keith Haring. Toujours à cet étage, la salle

d'Hito Steyerl. Cette installation vidéo raconte de manière fragmentaire la vie de Jacob Wood, un financier qui a dû réorienter sa carrière après la crise économique de 2008. Des plans montrant de l'eau au fil desquels la notion de liquidité dans le monde financier est expliquée en termes simples alternent avec différentes scènes, dont des animations de la magnifique estampe d'Hokusai, *La grande vague de Kanagawa* (v. 1831), ainsi que des capsules météorologiques singulières dans lesquelles on annonce au public que la météo à venir relève des sentiments plutôt que d'un quelconque phénomène atmosphérique.

L'exposition et le catalogue *MashUp* offrent une synthèse fort intéressante de l'histoire du collage et des pratiques



Hito Steyerl, *Liquidity Inc.* (image vidéo), 2014, vidéo HD monobande dans un environnement architectural, permission de la Andrew Kreps Gallery, New York

consacrée au travail de Brian Eno et de David Byrne arrive à point pour offrir une immersion sonore et visuelle des plus fascinantes et permettre aux visiteurs de reprendre leur souffle dans cette exposition très dense.

La visite se termine avec une sélection d'œuvres de l'ère numérique. On y trouve, entre autres, *Liquidity Inc.* (2014)

artistiques qui en découlent ou qui s'y apparentent aux XX^e et XXI^e siècles. Conjuguant une organisation chronologique avec une approche thématique, l'exposition s'affiche elle-même comme un *mashup* en ce sens qu'y sont juxtaposées et mélangées diverses pratiques de la production culturelle des cent dernières années. Même si les assises



Hannah Höch, *Untitled (Large Hand Over Woman's Head)*, 1930, photomontage, collection Art Gallery of Ontario, Toronto, © Estate of Hannah Höch / SODRAC (2016)

théoriques de cette exposition auraient gagné à être mieux explicitées et que le catalogue souffre de l'absence d'un lexique regroupant les nombreux termes associés au mot *collage* employés dans l'exposition, il s'agit d'un projet qui se démarque par son originalité et la portée de son regard. En ratisant aussi large, les commissaires auront su attirer les publics les plus divers et donner à plusieurs l'occasion de découvrir un important corpus d'œuvres sous la loupe de la pratique du collage et de ses dérivés, soit le *mashup*.

1 Voir le texte de Bruce Grenville, « MashUp: The Birth of Modern Culture », dans Daina Augaitis, Bruce Grenville et Stephanie Lebeck (dir.), *MashUp: The Birth of Modern Culture*, Vancouver, Vancouver Art Gallery; Londres,

Black Dog Publishing, 2016, p. 18-41. Il y a lieu de remettre en question le choix de parler de *mashup* comme méthodologie plutôt que comme approche artistique. 2 *Ibid.*, p. 20, traduction libre. 3 Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009, p. 113.

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 diffusion 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 à Vancouver.

Bonnie Baxter

La mort tragique et prématurée de Jane

Galerie Division, Montréal

Du 19 mars au 30 avril 2016

Le langage visuel de Bonnie Baxter s'articule autour de personnages fictifs tirés du réel et des lieux où se déroulent leur histoire. Ses impressions numériques et ses gravures au laser sur plaques les mettent en scène dans des environnements qui lui sont familiers ou des clichés de voyage revisités. Ceux-ci sont transformés en lieux à l'atmosphère incertaine où le banal côtoie le fantastique. Le connu devient un nouvel espace à découvrir. Une tension demeure sous-jacente. Dans ces environnements, des êtres se cherchent, s'échangent leurs identités. Empreintes d'autofiction, les

œuvres de l'exposition *La mort tragique et prématurée de Jane* dévoilent une trame narrative affirmée intrinsèque aux œuvres. C'est par elle qu'elles émergent. Celle-ci devient le souffle, l'impulsion, la source.

L'artiste emprunte à la culture cinématographique une trame narrative, mais, dans l'aspect formel de ses œuvres, elle explore le mystère et la force du moment figé propre à la photographie. L'avant et l'après y demeurent indéfinis, l'accent est mis sur le moment, le maintenant nous est donné à voir. L'air en suspens. Le réel imbriqué dans le sublime. « L'art



Repulse Bay III, 2016, impression numérique sur polypropylène, 102 x 150 cm



Guilin, 2016, impression numérique sur polypropylène, 102 × 150 cm

est une manifestation de ce que les hommes ne peuvent pas voir : sacré, surnaturel, irréel – de ce qu'ils ne peuvent voir que par lui¹. » Ce passage du livre *La tête d'obsidienne* d'André Malraux traduit bien l'atmosphère présente dans les œuvres de Bonnie Baxter. Sa sensibilité à une dimension spirituelle et son regard sublimé sur le monde qui nous entoure s'infiltrant en filigrane dans son œuvre.

Ce monde fictionnel teinté de réel met en scène principalement six personnages : Jane, Dick, M, Joy, Le détective et Le rat. Présents dans l'ensemble des œuvres de l'exposition, on les découvre individuellement sous forme d'impressions numériques en noir et blanc gravées au laser sur des plaques. L'artiste renoue ici avec son vieil amour : la gravure. La technologie lui sert de moyen pour revisiter la gravure à travers de nouvelles méthodes et de nouveaux outils. En arrière-plan des personnages, des mots sont gravés. Ces phrases, tirées d'un projet d'écriture de Christine Unger, relatent le récit qui lie les œuvres de Bonnie Baxter entre elles. On découvre plus loin dans l'exposition une autre série d'impressions numériques en noir et blanc également gravées au laser sur des plaques acryliques. « L'usage de cette nouvelle technologie me fait renouer avec la gravure et son langage pictural propre », précise l'artiste. Celle-ci photographie des lieux de son entourage et les transmute en lieux chargés d'histoires. Toujours, on devine la trame narrative d'une œuvre à l'autre. Dans ces compositions fortes, l'artiste explore les tensions, les contrastes et l'emprise des lieux sur les êtres qui y déambulent. L'utilisation de

cette nouvelle technologie favorise une approche dans laquelle la photographie, la gravure et le langage pictural propre à la peinture se rencontrent, comme en témoignent les œuvres *Twilight* et *Mont Alta II*.

Au-delà d'une narration complexe liant les personnages et les mises en situation que proposent les œuvres, ces dernières vivent par elles-mêmes. On y découvre des compositions fortes et éloquentes dans lesquelles la nature est omniprésente. Une nature surnaturelle, comme en témoigne l'œuvre *Guilin*. Le langage visuel des œuvres laisse transparaitre l'influence du surréalisme. On pourrait ici parler de surnaturalisme, puisqu'il est question de photographie. Une tension inquiétante, un sentiment de mystère se dégagent des compositions. « Le surréalisme veut favoriser

l'osmose du réel et de l'imaginaire². » Ce qui nous est donné à voir dans *Pool rat I ou M in Hong Kong* se positionne entre le songe et la représentation du réel, par le jeu des couleurs et les mises en situation. L'ensemble des impressions numériques révèle des photographies transformées, travaillées, presque peintes, qui témoignent d'un long travail de composition.

L'univers créé par les œuvres de Bonnie Baxter rend hommage à la nature, à l'incertitude de nos destins et à la complexité de notre représentation identitaire. À travers celles-ci, l'artiste parvient à mettre en relief la part d'inconnu, toujours présente, même dans le familier. Les personnages s'y mélangent, s'empruntent, se déguisent en l'un et l'autre. L'être se cherche. Jane est déclarée morte, mais ne l'est pas. Joy

veut tuer Dick. Mat se déguise en Jane pour que Jane puisse prendre des photos d'elle-même. L'entrelacement des personnages, les emprunts identitaires, les emprunts de genre posent des pistes interrogeant notre lien au corps, ce que l'on révèle ou ne révèle pas. Jane, qui ne se laisse voir que de dos, ne peut être réellement identifiée. « Rien n'est jamais et tout devient toujours », disait Platon. Dans l'impression numérique *Pool rat I*, le rat entre en scène dans un environnement banal, devenu mystérieux et tragique à la fois, où deux instants se superposent. Le rat, figure du subconscient de Jane, pose un regard interrogateur sur ce lieu sans nom.

Les œuvres de Bonnie Baxter nous parlent de sa vie, nous font parcourir ses déplacements comme un carnet de voyage, et ce, toujours par l'entremise de personnages fictifs. Elle s'inspire de l'histoire des lieux photographiés, des gens, moitié réels, moitié fictifs. Ainsi, l'artiste explore la représentation, la perception que l'on a de soi-même par rapport à celle que les autres ont de nous. La perception que l'on a de notre entourage et la mémoire des lieux. Lui, elle, moi, l'autre, dans une superposition d'états et de liens.

L'exposition *La mort tragique et prématurée de Jane* marque la fin d'un cycle et le début d'une nouvelle ère d'exploration pour l'artiste. Jane, personnage omniprésent dans les œuvres de la série précédente, ne sera désormais plus la figure récurrente et centrale.

Jane disparue, n'est plus, comme le suggère l'œuvre *Repulse Bay III*, où l'on reconnaît la barque rouge de Jane de la série *Jane's journey*, mais sans elle. « *La mort tragique et prématurée de Jane* est une déclaration de maturité. Avoir séparé sa réalité individuelle de son existence fictionnelle, tout en demeurant pleinement consciente que ce n'est pas entièrement possible, la laisse libre d'aller de l'avant. Au revoir Chintamani³ », déclare l'artiste, bien qu'elle affirme aussi : « Dans mes futures œuvres, Jane sera peut-être présente comme un chuchotement⁴. »



M in Hong Kong, 2016, impression numérique sur polypropylène, 102 × 150 cm

1 André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, p. 213. 2 Gérard de Cortanze, *Le monde du surréalisme*, Paris, Éditions Complexe, 2005. 3 Énoncé de l'artiste : « Jane's tragic and premature death is really a declaration of maturity. Having separated her individual being from her fictionalized, pulp, existence—while remaining completely aware that it's not entirely possible—she is free to move forward. Farewell Chintamani. » 4 Énoncé de l'artiste : « Jane might be there as a whisper in my future works. »

Artiste et critique d'art, **Hélène Brunet Neumann** est aussi couramment commissaire d'exposition. Elle s'implique activement dans le développement de l'art actuel dans les Laurentides. Elle est titulaire d'une maîtrise en étude des arts et d'un baccalauréat en arts visuels de l'Université Visva Bharati à Santiniketan, en Inde.

Emanations: The Art of the Cameraless Photograph

Geoffrey Batchen

Munich: DelMonico Books; New Plymouth, NZ:
Govett-Brewster Art Gallery, 2016

Published to coincide with and provide a broader context for a similarly titled exhibition, *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph* surveys a vital form of image making traditionally relegated to the margins of the medium's history. Its author, the renowned art historian Geoffrey Batchen, based at Victoria University in Wellington, New Zealand, also curated the companion exhibition for the Govett-Brewster Art Gallery located in New Plymouth, New Zealand. Although many artists are featured in both components, the publication aims to present a more global overview that is less susceptible to the limitations and exigencies of exhibition curating.

In contrast to Batchen's more theoretically engaged reflections on photography, *Emanations* is, by the author's own admission, "primarily a picture book" (p. 199). Notwithstanding this acknowledgment, it should not be misconstrued as merely a coffee-table book. On the contrary, it can be argued that *Emanations* exemplifies how a carefully conceived visual essay can be effective as a form of discursive practice. What better way is there to demonstrate that "throughout photography's history the cameraless photograph has always been a subversive element, an auto-critique of everything that photography is supposed to represent" (p. 47) than to rest one's argument on a cross section of highly diverse images from all periods and locales?

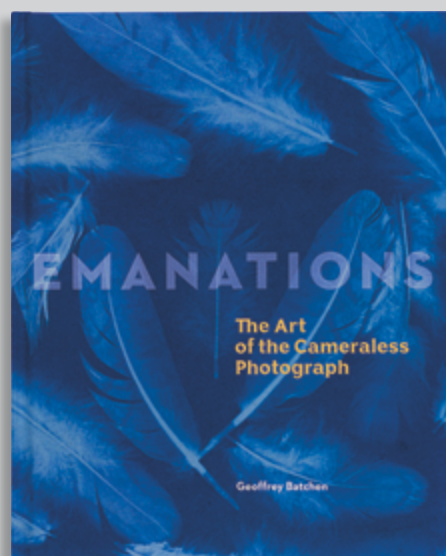
Emanations is lavishly illustrated with 144 plates and 33 in-text figures, all impeccably reproduced in full colour, with the scale of individual images (representing works ranging from 6.0 x 8.0 cm to room-sized installations) intuitively adjusted to modulate their sequential reading. Complemented by an unobtrusive design eschewing images that are full-bleed and spill across the gutter, the sequence is mainly chronological, though one suspects that the final selection of images must have been determined with their pairing in mind. The fact that Batchen's essay addresses each plate in the order in which it appears strongly suggests that he deserves credit for the often-exquisite pairing of images and their overall sequencing, both of which are conceptually and visually driven.

To anchor this portfolio, the publication opens with a lengthy essay structured in six chronologically

arranged sections: "The Pioneers," "The Wonders of Science," "The Avant-Garde," "Between the Wars," "Postwar," and "Toward the Present." It concludes with a coda summing up why cameraless photographs matter.

In his introductory remarks, Batchen underscores the essential difference between cameraless photographs and their lens-based counterparts: "Unmediated by perspectival optics, photography is here presented as something to be looked at, not through, and to be made, not taken. After all, a cameraless photograph is not just of something; it is something." Thus, Batchen continues, "photography is freed from its traditional subservient role as a realist mode of representation and allowed instead to become a searing index of its own operations, to become an art of the real" (p. 5). Intrigued by the profusion of committed photographers who made or are making cameraless photographs, Batchen formulated two questions to guide his inquiry: "Could it be that putting the camera aside has allowed them to experiment in creative ways with their medium that would not otherwise be possible? Can one in fact impart ideas or experiences in these kinds of photograph that can't be expressed in other ways?" (p. 5).

As he strove to answer these questions, Batchen surveyed the field far and wide, making a concerted effort to reach beyond the established canon. By availing himself of a wide array of recent scholarship, not only in English, but also in French, German, Spanish, Portuguese, Polish, and Czech, Batchen successfully integrated within a single narrative several lesser-known figures alongside more familiar ones. Furthermore, his proficiency in addressing both historical and contemporary practitioners enabled him to trace a detailed account of cameraless photography from a global perspective mindful of cultural and ethnic diversity. Thus, in addition to the expected contributions of William Henry Fox Talbot, Anna Atkins, Man Ray, László Moholy-Nagy, Frederick Sommer, Floris Neusüss, Robert Heineken, and Adam Fuss, we encounter engrossing works by August Strindberg (Sweden), Marta Hoepffner (Germany), Miroslav Háek (Czechoslovakia), Luigi Veronesi (Italy), Lin Shou-yi (Taiwan), Nakaji Yasui (Japan), Pierre Cordier (Belgium), Bronisław Schlabs (Poland), Anne Ferran (Australia), Roberto Huarcaya (Peru),



Lynn Cazabon (USA), and Zhang Dali (China), to name a few. Where the selection falters, however, is in gender equity, since only 15 percent of the artists represented are women. Given Batchen's prominence in the field, it is incumbent upon him not to perpetuate the status quo.

Although Batchen's ambitious reach is self-evident, it is worth noting that he made no claim to author a comprehensive history of the cameraless photograph. Indeed, one can easily think of other accomplished figures similarly deserving of critical attention, including many featured in the earlier overviews mentioned in the acknowledgments (p. 199). What Batchen aimed to achieve, instead, was "the telling of a distinctive little history of photography, a history with a global reach but discernible boundaries, a history that is self-consciously about the telling of any such history" (p. 47).

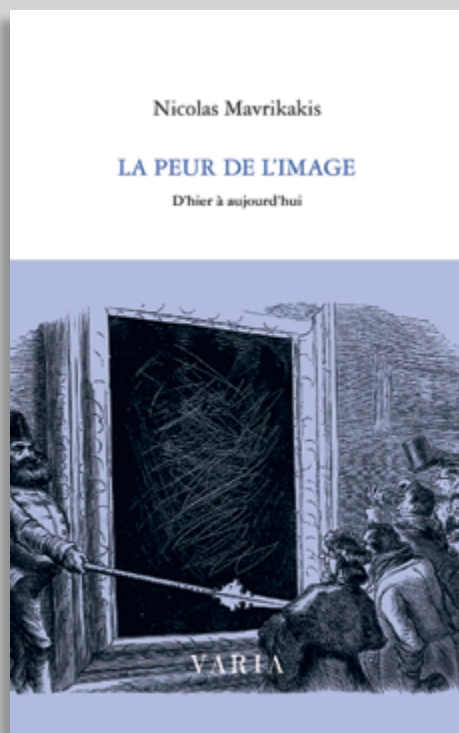
Among the many trenchant observations to emerge from this account is the recognition that many contemporary artists "inherit and reflect on the modernist heritage," which established two primary modes of production: pictures that are made "grounded in the real world or let loose to create a visual experience peculiar to themselves" (p. 38). As Batchen notes, the exploration of this "dual capacity" informs much of contemporary production, oftentimes within the scope of a single artist's career.

A case in point is the work of Michael Flomen, well known to the readership of *Ciel variable* (see issues nos. 32, 70, 84, and 97), who is represented by a photogram in which he uses the bioluminescence of male fireflies to record their movement through space and time. As one peruses *Emanations*, it is striking to observe many works prefiguring aspects of Flomen's practice, the most unmistakable connection being Fritz Goro's 1945 documentation of the bioluminescent "railroad worms." An even earlier

photogram by the surrealist Jacques-André Boiffard echoes not only Flomen's work with flies and spiders, but also his more recent experimentations with handmade glass-plate negatives, which make a virtue of flaws and inconsistencies. Other works, such as Max Dupain's *Rayograph* from circa 1936, which uses strong raking light to defamiliarize water droplets resting on photo paper, and Heinz Hajek-Halke's *Light Play* from circa 1944, "made by mysterious means, a combination of chemical and mechanical manipulations" (p. 34), strikingly anticipate Flomen's diverse working methodologies, as do Susan Derges's more recent underwater exposures. The breadth and diversity of Batchen's survey makes it possible to trace similar parallels and relationships between other contemporary figures and their forerunners.

All in all, there is little to quibble with in Batchen's erudite essay or in the publication as a whole, except the gender imbalance already noted and the absence of an artist index, which would facilitate research. Ultimately, the success of this publication rests on two closely interwoven components, both well resolved. On the one hand, Batchen has assembled a rich and diverse sampling of representative images, each testifying in its way to the unique creative and expressive potential of the cameraless photograph. On the other hand, his detailed probing of these images, the context of their production, and their significance vis-à-vis lens-based photographs makes it increasingly difficult to continue treating them "as second-class citizens" (p. 5) within the larger history of photography.

—
Claude Baillargeon is an associate professor of art history at Oakland University, Rochester, Michigan. He currently serves as vice-chair of the Society for Photographic Education, a vital not-for-profit organization dedicated to understanding how photography matters in the world.



La peur de l'image, d'hier à aujourd'hui

Nicolas Mavrikakis

Montréal, Varia, 2015, 310 pages

S'attaquant à un sujet très vaste et déjà largement débattu dans la sphère publique, le critique d'art et commissaire d'exposition Nicolas Mavrikakis examine dans cet ouvrage la question de la dévalorisation de l'image au sein de la société occidentale actuelle. D'emblée, l'auteur se positionne comme une figure d'autorité, dénonçant le dogmatisme du discours dominant relayé par les médias et les intellectuels toutes catégories confondus. « L'idée que nous sommes à l'ère de l'image est devenue un lieu commun rarement remis en question », débute-t-il (p. 13). C'est pourquoi il s'applique à démontrer comment l'image a toujours occupé une place prépondérante dans la tradition judéo-chrétienne, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

Ce faisant, il s'élève contre le poncif qui voudrait que la manipulation des masses par l'image soit un phénomène récent : « Cet essai est issu d'un malaise par rapport à des idées convenues et il souhaite s'opposer à ce cliché persistant, résistant, de notre culture contemporaine qui veut que l'image en soi,

l'image seule (ou presque), l'image contemporaine qu'on décrit comme étant appauvrie, soit toute puissante et manipulatrice à l'endroit d'un spectateur dit idiot. » (p. 35)

Divisé en deux parties, respectivement qualifiées de « polémique » et d'« historique », l'essai propose une analyse partielle – et partielle – des enjeux qui fondent notre rapport dialectique à l'image. De toute évidence, l'intention de l'auteur est non pas de participer au débat universitaire, ni de s'adresser à un lectorat spécialisé, mais de toucher un public plus large. Cependant, même dans le genre de la vulgarisation, force est de constater que l'ouvrage n'est pas convaincant. Les principaux reproches qu'on peut lui adresser concernent l'argumentation, fondée sur des jugements de valeur et de goût plutôt que sur une construction rigoureuse du sujet. L'absence de références récentes constitue par ailleurs une faiblesse pour le lecteur qui souhaiterait se forger une opinion vis-à-vis de phénomènes relativement nouveaux,

comme la démocratisation et la démultiplication du *selfie*. Aussi Mavrikakis privilégie-t-il des règlements de compte envers certains auteurs, dont l'urbaniste et essayiste français Paul Virilio, dont les théories sur la technologie et la vitesse ont pourtant déjà été décriées.

Il arrive également à retracer l'histoire de l'iconoclasme en contournant savamment les ouvrages de Marie-Josée Mondzain¹ et en citant des sources de seconde main tirées de médias populaires. Il en va de même pour André Gunther, maître de conférences à l'Écoles des hautes études en sciences sociales à Paris qui publie depuis quelques années ses recherches autour des pratiques contemporaines de l'image, dont l'auteur n'a, semble-t-il, pas jugé bon de prendre connaissance². Par ailleurs, l'absence de définition clairement énoncée de la notion d'image – qui est tantôt associée au genre du portrait, voire à l'autoportrait, tantôt à la photographie et à l'art au sens large – alimente une ambiguïté vis-à-vis de l'objet étudié.

Enfin, l'appareil iconographique semble curieusement détaché du texte et sert relativement peu son propos. Relégué à un rôle d'illustration, au sens quasi décoratif du terme, les visuels font état de la difficulté de l'auteur à articuler sa pensée autour de l'image, thème pourtant central de son essai. À la fin de la seconde partie de l'ouvrage, consacrée à la création contemporaine, les illustrations ont même été bannies sous prétexte que les droits de reproduction seraient trop onéreux. Une justification qui apparaît éminemment contradictoire dans le cas d'un ouvrage qui souhaite en découdre avec *la peur de l'image*. À l'inverse, les reproductions des œuvres de Michel de Broin et d'Alana Riley qui parsèment la première partie de l'ouvrage, sans que ce choix ne fasse l'objet d'aucune explication, témoignent d'un manque d'à-propos qui décrédibilise le travail du critique d'art et ne sert pas la démarche des artistes.

Esquissée à grands traits, la seconde partie de l'ouvrage dite historique n'est pas plus concluante que la première. Réductrice, cette histoire de l'image se cantonne aux grands faits de la philosophie et de l'histoire de l'art, sans en offrir une analyse détaillée. Il en va de même pour la question de la nature séductrice de l'image et celle du rôle de la mimésis, rapidement expédiées.

Quant au fameux débat entre le texte et l'image, soit la théorie de *l'ut pictura poesis*, l'absence de chronologie paraît à tout le moins invalidante pour une compréhension plus approfondie des conséquences sur l'histoire des arts au sens large et non seulement celle des arts visuels. L'ennui étant que cette longue révision de l'histoire ne sert pas le propos de l'auteur et échoue à établir la moindre corrélation avec les pistes

initialement lancées : « L'autoportrait démocratisé remettrait-il en question notre vision du pouvoir et même la manière de faire de l'Histoire? » (p. 35) Nicolas Mavrikakis semble se fourvoyer et, par conséquent, entraîner avec lui son lecteur sur une fausse piste lorsqu'il fait son plaidoyer pour la libéralisation et l'émancipation de l'image. Au bout du compte, il choisit le mauvais cheval de bataille, alors que toutes les critiques et ripostes qu'il adresse (et qui, en retour, pourraient lui être adressées) semblent prendre pour cible l'art contemporain. C'est d'ailleurs sur ce registre que s'achève la dernière partie du livre, examinant avec une attention particulière les œuvres de Sophie Calle, d'Hervé Guibert, de Thomas Hirschhorn et d'Alfredo Jaar. Des artistes qui ont pour seul point commun d'avoir un jour fait l'objet d'opprobre relativement au caractère amoral de leur démarche ou de ce qu'ils donnent à voir. Concernant ces pratiques, le discours de l'auteur se fait laudatif, mettant de côté tout esprit critique.

Incapable de conclure cet essai qu'il aura voulu polémique, Mavrikakis proclame « le retour du récit » comme solution finale à cette peur de l'image dont on aura eu peine à saisir la nature hystérique, tellement elle aura été diluée tout au long de la démonstration.

¹ Pour ne citer que quelques titres : *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996 ; *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002 ; ou encore *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007. ² Voir à ce propos A. Gunther, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015 ; « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique », *Études photographiques*, n° 31 (printemps 2014), p. 54-71 ; ou encore « L'image partagée. Comment Internet a changé l'économie des images », *Études photographiques*, n° 24 (novembre 2009), p. 182-209.

Septembre Tiberghien est critique d'art et commissaire indépendante. Elle vit à Bruxelles et collabore régulièrement aux revues *l'art* même, *Flux News*, *H-art* et au journal *Hippocampe*.



La CASTIGLIONE

galerie d'art contemporain
photographie

WWW.LACASTIGLIONE.CA

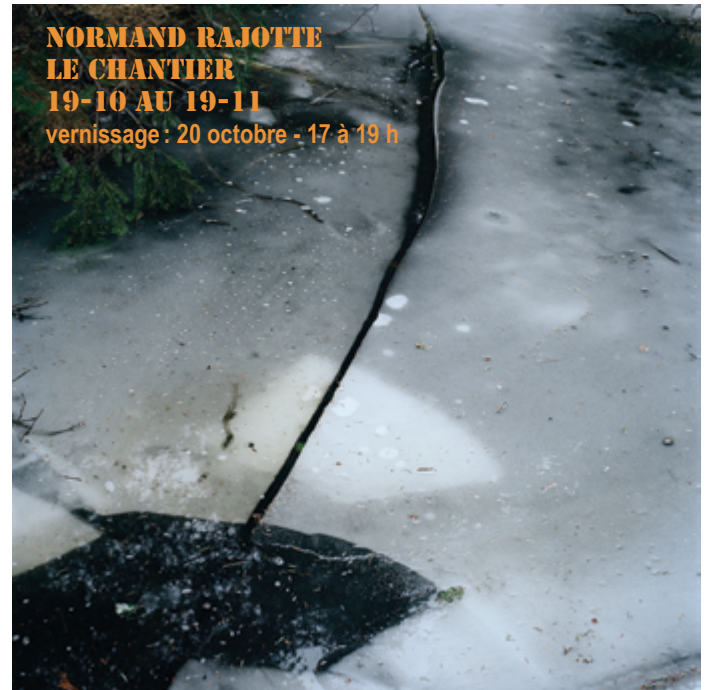
Fondée en 2014, La Castiglione est une galerie d'art montréalaise nouvellement située à l'édifice Belgo, spécialisée en photographie contemporaine. Elle représente des artistes émergents et établis qui nous offrent des photographies uniques pour contempler et explorer le monde qui nous entoure.

Founded in 2014, La Castiglione is an independent gallery in Montreal, newly located in the Belgo Building, specialized in contemporary photography. It represents emerging and established artists who offer distinctive photographs that possess the influential capacity to encourage further contemplation and exploration of the world that surrounds us.

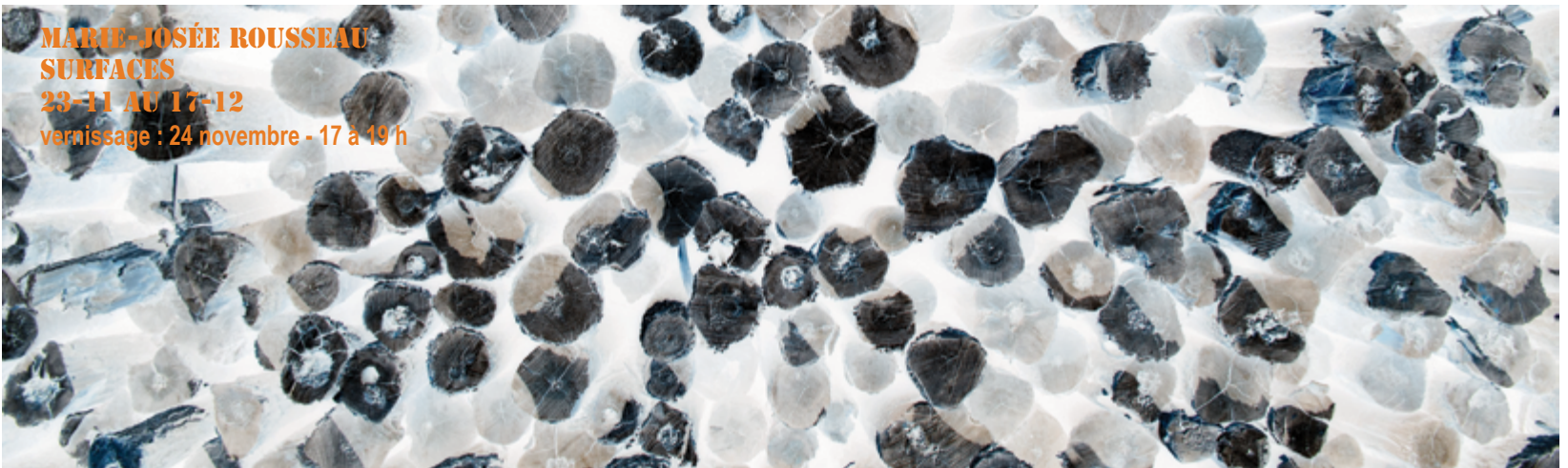
NOÉMIE DA SILVA
LES OMBRES DE SOCRATES
14-09 AU 15-10



NORMAND RAJOTTE
LE CHANTIER
19-10 AU 19-11
vernissage : 20 octobre - 17 à 19 h



MARIE-JOSÉE ROUSSEAU
SURFACES
23-11 AU 17-12
vernissage : 24 novembre - 17 à 19 h





2016
2017

Léna Mill-Reuillard

art
actuel

du 21 octobre au 17 décembre

SPOROBOLÉ www.sporobole.org



ALAIN LEFORT
LE MONDE QUI PENCHE 1996 ∞ 2016

26.01.17
26.03.17

CENTRE D'EXPOSITION LETHBRIDGE
2727 Boul. Thimens, Saint-Laurent Qc H4R 1T4

LES ÉDITIONS CAYENNE
www.editionscayenne.com

ERRANCES
WANDERINGS

DANIEL MILLER LES ÉDITIONS CAYENNE

LES ÉDITIONS CAYENNE Photographies de Daniel Miller
Textes de : Gilbert Duclos et Sylvain Rivière

40\$ CDN/ 35\$ USD
8x10 po, 114 pages
Français/English
ISBN : 978-2-923980-13-3

DAiMōN 30 ANS

photo - vidéo - art audio daimon.qc.ca

PIMENTEL : LE POUVOIR DE LA LIGNE

20 OCTOBRE AU
17 DÉCEMBRE 2016

centre d'exposition

Université  de Montréal

2940, CHEMIN DE LA CÔTE STE-CATHERINE
PAVILLON DE LA FACULTÉ DE L'AMÉNAGEMENT, SALLE 0056
WWW.EXPO.UMONTREAL.CA

Dessin: Victor Pimentel



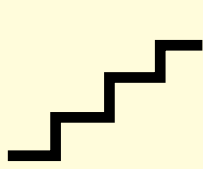
FORMATS



Saint-Laurent

Sainte-Catherine

* 2-22



③



LIBRAIRIE • ART • BOOKSTORE



COLLOQUE
**UN ART
CONTEMPORAIN
NUMERIQUE**
Conservation,
diffusion et marché
23–24–25 novembre 2016

Centre Canadien
d'Architecture


molior.ca

EXPOSITION
**RYTHMES DES
IMAGINAIRES,
OUTILS ET ŒUVRES
TECHNOLOGIQUES**
10–19 novembre 2016

Boîte noire
d'Hexagram-Concordia


Commissaire Marie Perrault


Molior

 Canada Council
for the Arts

 Concordia
University

 La Fondation
Daniel Langlois
pour l'art, la science
et la technologie

 CCA
Centre Canadien
d'Architecture

 hexagram

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

- Programmation hors les murs
- Club de lecture
- Laboratoire résidence
- Laboratoire numérique

Appel de dossiers
31 OCTOBRE 2016



verticale.ca

2016
7^e ÉDITION **LA FOIRE D'ART
CONTEMPORAIN**
La FAC! DE SAINT-LAMBERT
DU 20 AU 23 OCTOBRE



PHOTO : JEAN-MICHAEL SEMINARO

PLUS DE **30 ARTISTES**
PRÉSENTS

ARTISTE HONORÉ
Marc Séguin



PHOTO : ANNE BERTRAND

GALERIE INVITÉE
Art Mûr



81, RUE HOOPER, SAINT-LAMBERT J4P 2H9 • LAFACDESAINTLAMBERT.COM 



ENCADREX

.com



CONSERVER

RESTAURER

TÉMOIGNER

mettre en valeur

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

l'atelier 4235, rue Hochelaga
Montréal **514 397 1900**

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

prim

Centre de production
et de postproduction
au service des créateurs
indépendants depuis 35 ans

Programmes d'aide à la
création, de formations
et de résidences.



Studio de mixage sonore
Salle de montage vidéo et de colorisation
Salle d'exploration numérique / Réalité virtuelle
Copies DCP et transferts

primcentre.org
514.524.2421

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
pour le monde des Arts.

Collections
Galleries d'art
Ateliers d'artistes
Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs et évaluateurs d'objets d'art
Centres d'artistes autogérés

1 855 382-6677

www.assurart.com



MAISON DU
DÉVELOPPEMENT
DURABLE

VISITEZ EXPOSEZ

Credit Alexandre CV

lamdd.org

50, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 3V4
info@lamdd.org 514 394-1108

partenaire principal



In 2014, SAW Video initiated a
three year project as an
artistic response to the physical
transformation unfolding at
Arts Court in Ottawa.

SAWVIDEO ³⁵

JUST RELEASED: the publication with essays by
Tom Sherman, Zoe Todd, Michael Davidge,
and contributions from artists
Timothy Smith, Meredith Snider,
and Vera Wabegijig

Purchase at SAWVIDEO.COM/MARKETPLACE

Cultural Engineering

Visit the project's online journals at CULTURALENGINEERING.CA

www.sawvideo.com
facebook.com/sawvideo
[@sawvideo](https://twitter.com/sawvideo)



Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada

CIEL VARIABLE

N° 104 / SEPTEMBRE 2016 – JANVIER 2017 / SEPTEMBER 2016 – JANUARY 2017

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 du Canada et du Conseil des arts de Montréal.

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 and the Conseil des arts de Montréal.

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.

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

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUC

Infographie / Web design
BIBIANA VERA

Administration
MICHEL GÉLINAS

Conception graphique
Graphic Design
DIANE HÉROUX

Traduction / Translation
EMMANUELLE BOUET
KÄTHE ROTH

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)

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et Archives nationales
du Québec, Bibliothèque et Archives
Library and Archives Canada
ISSN 1711-7682
ISBN: 978-2-924357-10-1 (PDF)
3^e trimestre 2016—3rd Trimester 2016
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2016

Éditeur / Publisher
PRODUCTIONS CIEL VARIABLE
5445, AVENUE DE GASPÉ
BUREAU 334
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2T 3B2
info@cielvariable.ca
www.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 INGEVICHS
MARTHA LANGFORD
VINCENT LAVOIE
KAREN LOVE
HELGA PAKASAAR
SUZANNE PAQUET
CHERYL SIMON

Site Web / Website
www.cielvariable.ca

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

Achats en ligne / Online Purchase
boutique.cielvariable.ca
et/and
www.sodep.qc.ca/numero/cielvariable
www.scopalto.com/revue/ciel-variable

Abonnements / Subscriptions
boutique.cielvariable.ca

Société de développement
des périodiques culturels québécois
abonnement@sodep.qc.ca
T : 514 / 397-8670

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL
Montréal

La Bande Vidéo Centre en arts médiatiques

Expositions

Jocelyn Robert

Aurèle Ferrier

Carol-Ann Belzil-Normand

Manif d'art

Patrick Doyon

Johann Baron Lanteigne

Résidences

Anne-Marie Bouchard

Ji Yeon Lim

Patrick Doyon

Guillaume Vallée

Johann Baron Lanteigne

Barbara Claus



Jocelyn Robert, image tirée de *Bélugas*, 2016.

Abonnements / Subscriptions

INDIVIDUS / INDIVIDUALS

Canada

● 1 an / year 30 \$
● 2 ans / years 50 \$

International

● 1 an / year 40 \$
● 2 ans / years 70 \$

INSTITUTIONS

Canada

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

International

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



boutique.cielvariable.ca

ou / or

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

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

Eye to Eye

TCR 3.29 (Summer 2016)

a co-publication with Presentation House Gallery
The Capilano Review (est. 1972)
a literary and visual arts journal

Raymonde April, *Autoportrait Rideau*, 1991
gelatin silver print, 56 x 85.5 cm

thecapilanoreview.ca | presentationhousegallery.org

Funded by
the Government
of Canada

Canada

POST PUNK NOW

ART

Post-Punk Art Now is the printed
counterpart to the exhibition
In a Post-World: Post-Punk Art Now

Post-Punk Art Now est le pendant
imprimé de l'exposition *In a
Post-World: Post-Punk Art Now*

LANCEMENT DE LA PUBLICATION
ArPrim (Montréal, 20 - 23 octobre 2016)

EXHIBITION
In a Post-World: Post-Punk Art Now
The Invisible Dog Art Center
(Brooklyn, October 27 - November 6, 2016)

Ami Barak

Photography beyond Evidence

An interview by Claire Moeder

Ami Barak is the curator of the next edition of Le Mois de la Photo à Montréal, which will take place in September 2017. Invited to create a series of exhibitions and activities devoted to contemporary photography, he decided to explore the theme of the document and the ambiguity of images, and to examine whether it is still possible to have an objective picture of the world. Involved in public programs and events, including La Nuit Blanche in Paris and in Toronto, an exhibition curator who has extensively explored the work of Taryn Simon and Douglas Gordon, and a teacher, Barak defines himself as a “conservator.” He defends the high standards of those who take care of artworks and artists and look closely and watchfully at both established artists and a generation of emerging creators. In Montreal, he is planning an extensive program of exhibitions, intersecting international and national contexts to challenge our relationship with photography in an era when the daily image is omnipresent and proliferating.

CM: To create your conception of the next edition of Le Mois de la Photo à Montréal, you focused on images that activate the definition of the document and the question of the veracity of what we look at. How did you decide on this approach?

AB: This approach to photography has been a constant for me. I have pursued it from the first exhibitions that I organized in the early 1990s, which juxtaposed the Dusseldorf school and the Bechers, with the protagonists Thomas Ruff, Thomas Struth, and Andreas Gursky, against the Vancouver school composed of artists Jeff Wall, Rodney Graham, and Ken Lum. These two approaches were “objectivist” because they were based on a search for objectivity.

The exhibitions produced for Le Mois de la Photo à Montréal will not deviate from this approach and these positions and will be in continuity with my career. In the past, I produced numerous exhibitions in which the image was used as a material of predilection, more than anything else. In Montreal, my intention is to affirm a subjectivity and a particular exhibition signature through thematic exhibitions. For this purpose, I insisted on creating an event that is expressed more as a single group exhibition, which I have defined as a main exhibition, than a series of individual exhibitions. I am interested in supporting a theme with a more articulated deployment in which

the works are side by side, in dialogue with and reflecting each other to substantiate and highlight the ideas.

CM: Can this approach to photography, placed under the aegis of objectivism and addressed by you in the past, be pursued today?

AB: I have not changed my relationship with photography, even though photography has changed direction constantly. Historically, objectivity was invalidated following the Dusseldorf school. There were radical changes related to the evolution of the status of the image and the medium itself. Digital photography created a real earthquake: now, images are everywhere and nowhere. In a sense, we could consider that it has become a sort of syndrome of absolute democracy: everyone is a photographer, takes pictures, and is convinced that his or her images are absolute evidence. The photographic gesture is everywhere; it has become something natural.

CM: It seems that this omnipresent photographic gesture requires a change in the aesthetic evaluation of images, our relationship with them, and our capacity to formulate theoretical tools for comprehension. How does this global democratization change our thinking about photography?

AB: Photography is no longer a defined object that may be determined, for example, by its support, as was the case for silver photography, and based on an essentialist philosophy that makes it possible to define borders. Today, the image, formed of millions of pixels, has become immaterial and falls within an excessively complicated context in which it becomes difficult to know where the image is. This leads us to rethink the image in a completely different way. Such a redefinition is linked no longer to processes as such, but to the way in which we may think of the ultimate purpose of the image. What can this image teach us and what can it inform us about? And according to which value criteria? For even here, there is no longer any levelling, or any hierarchy, in value judgments; we are no longer able to judge.

CM: So, what role could the artist have in this “ocean of images,” within this dizzying context in which we are compulsively producing images?

AB: In the postwar context there was a rupture and the birth of what I will call a “radical tradition”: from minimalism to conceptual art, via happenings,

situationism, and Arte Povera, the object was distanced and dissected and the plastic artist’s gaze became predominant. Photography, however, took a different path: it forsook the tradition of evidentiary photography to find itself confronting “event-related” photography. The new art photography posed the question no longer of a print or a format, but of the status and purpose of the image. Artists introduced an aspect of attitude into their approach and took a

**I am interested, in fact,
in artists who use fixed images and
video to support a political discourse
or a sociological charge.**

position toward the subjectivity specific to the photographic act. I note also that this idea of calling upon an image to defend a thesis is becoming a constant. Now, images are made with the desire to bear a message, linked to a gaze or a critical attitude in which “what you see is not what you get.”

The artist’s image has become an image of the real, whereas the image of the real has not become an artist’s image. The thrust of aesthetic adrenaline is maximal: the artist takes the image far from a semblance of the real. Even in a search for objectivity, one recognizes these images as falling under their signature. The reality of the artistic approach has taken the place of the real.

In this context, artists are trying to find a form of expression, a type of approach that sets them apart. They appeal to images only when they have a project for which the image has a specific role. They use photography, video, or even return to the object in an approach in which discourse takes priority over medium. I am interested, in fact, in artists who use fixed images and video to support a political discourse or a sociological charge. Here, the question of the document becomes a political question, with an activist dimension. A good example is Taryn Simon’s *Innocence* project: the image is a piece of evidence in a trial, it serves as proof.

CM: How does the theme chosen for Le Mois de la Photo à Montréal intersect with this highly subjective fabrication of the image?

AB: For the theme of the next Mois de la Photo à Montréal, *What Does the Image Refer To?*, I wanted to

refer to the fact that, for artists who use photography in a significant manner, the idea is no longer to take pictures, but to use them astutely. This consists of saying that the image has never been a window on the world, despite what the collective unconscious continues to consider the truth of the image. I want to bring together artists whose work constitutes an advance. And, in the spirit, I am trying to show that there exist positions that have been constant across the generations. There is renewal, of course, but also something that fades in every generation, something that is presented in the form of ricochets, returns, reprises, and that continues for many years.

CM: What makes photography unique today?

AB: Photography has settled down, but it may still rise up. The artists of the new generation are still laying claim to great freedom, a freedom that was inscribed in radical postwar research. We are the continuers of this radical tradition, even if certain artists use photography only, or even if they move on to installation or performance or other media. In other cases, the image is used as a sort of third material for the

establishment of mechanisms in three dimensions. This does not necessarily renew practices, but it shows the share of freedom in a context in which use of the image has become a kind of democratic excess, a context in which everyone makes images.

CM: You will touch upon a different geographic and identity-related era with Montreal. What will that change for you?

AB: We are experiencing a revolution in community that abolishes borders and opens up to a global village. I am particularly interested in these “glocal” cultural horizons, a mixture of global and local, in order to understand how diversity constitutes a formidable wealth within the great human family. One of my early aspirations was to bring Asia, Europe, and the Americas together. In fact, I have a personal and philosophical interest in diversity that integrates the First Nations. It is interesting to look at this in a transversal way, without making ghettos, so that we are able, on the contrary, to promote the existing diversity. The artists of the new First Nations generation are doing remarkably intelligent, well-positioned

work that points out partisan and racist failures and attitudes. These communities, which have been marginalized, today want to take their place in our societies with a sophisticated and intelligent form of identity-based expression. This is the issue of globalization. So how can we manage to keep our finger on the horizon? *Translated by Käthe Roth*

—
Claire Moeder is a curator, author, and commentator. She has appeared on the Web and on radio, and has written for a number of magazines (*Spirale*, *Esse*, *Ciel variable*, *Zone occupée*, *Marges*) and books on photography (*Mois de la Photo à Montréal*, *Christian Marclay*). She has attended a number of research residencies (*ISCP*, *Est-Nord-Est*, *La Chambre Blanche*). She has organized individual exhibitions (*Sayeh Sarfaraz*, *Jacinthe Lessard-L.*) and recently presented a group exhibition devoted to current uses of the image (*Optica*).
—

SUITE DE LA PAGE 106

semblant de réel. Même dans une recherche d’objectivité, l’on reconnaît ces images comme relevant de leur signature. La réalité de la démarche artistique a pris la place du réel.

Dans ce contexte, les artistes tentent de trouver une forme d’expression, un type de démarche qui leur permettent de se distinguer. Ils font appel à l’image seulement lorsqu’ils ont un projet dans lequel l’image a un rôle spécifique. Ils utilisent la photographie, la vidéo ou font même un retour à l’objet dans une approche où le discours prime sur le médium. Mon intérêt porte justement sur ces artistes qui utilisent l’image fixe et la vidéo pour soutenir un discours politique ou une charge sociologique. Là, la question du document devient une question politique, avec une dimension militante. Un bon exemple est celui du projet *Innocence* de Taryn Simon : l’image est une pièce à conviction dans un procès, elle qui sert de preuve.

CM: Comment la thématique abordée pour le Mois de la Photo à Montréal est-elle traversée par cette fabrication de l’image hautement subjective ?

AB: Pour la thématique du prochain Mois de la Photo à Montréal, *De quoi l’image est-elle le nom ?*, j’ai voulu rappeler que, pour les artistes utilisant la photographie de manière significative, le propos n’est plus de produire des images, mais de les utiliser à bon escient. Ce qui consiste à dire que la photographie n’a jamais été une fenêtre sur le monde, en dépit de ce que l’inconscient collectif continue de considérer comme la vérité de l’image. Je désire réunir des artistes dont le travail constitue une avancée. Et, dans cet esprit, je cherche à montrer qu’il existe des partis pris qui sont des constantes à travers les

générations. Il y a renouvellement bien sûr, mais aussi quelque chose qui déteint sur toutes les générations, qui se présente sous forme de ricochets, de retours, de reprises et qui se poursuit depuis de nombreuses années.

CM: Qu’est-ce qui singularise la photo actuellement ?

AB: La photo s’est assagie, mais elle peut encore se rebeller. Les artistes de la nouvelle génération se donnent encore une grande liberté, une liberté qui s’inscrit dans les recherches radicales d’après-guerre. Nous sommes les continuateurs de cette tradition radicale, et ce, même si certains artistes utilisent uniquement la photographie, ou même s’ils passent à l’installation ou à la performance, etc. Dans d’autres cas, l’utilisation de l’image est une sorte de matière tierce pour des mises en place de dispositifs en trois dimensions. Cela ne renouvelle pas forcément les pratiques, mais cela montre la part de liberté dans un contexte où l’utilisation de l’image est devenue une forme d’excès démocratique, où tout le monde fait des images.

CM: Vous allez toucher une aire géographique et identitaire différente avec Montréal. Qu’est-ce que cela va changer pour vous ?

AB: Nous vivons une révolution de la communauté qui abolit les frontières et ouvre sur un village global. J’ai un intérêt particulier pour ces horizons culturels « glocaux », mélange de global et local, afin de comprendre comment, au sein de la famille commune de l’homme, la diversité constitue une formidable richesse. D’emblée, une de mes aspirations a été de croiser l’Asie, l’Europe et les Amériques. J’ai de fait un intérêt personnel et philosophique pour une

diversité qui intègre les Premières Nations. Il est intéressant de regarder cela de manière transversale, sans fabriquer de ghettos, pour arriver, au contraire, à défendre la diversité existante. Les artistes de la nouvelle génération des Premières Nations font un travail remarquable d’intelligence et de positionnement pour pointer les failles et les attitudes partisans ou racistes. Ces communautés, qui ont été marginalisées, ont aujourd’hui la volonté de reprendre une place dans nos sociétés avec une forme d’expression sophistiquée et intelligente fondée sur leur identité. C’est cela l’enjeu de la globalisation. Alors comment arriver à garder le doigt sur l’horizon ?

—
Claire Moeder est commissaire, auteure et chroniqueuse. Elle intervient sur le Web, à la radio et dans nombre de revues, dont *Spirale*, *Esse*, *Ciel variable*, *Zone occupée* et *Marges*. Elle a contribué à divers ouvrages consacrés à la photographie (*Mois de la Photo à Montréal*, *Christian Marclay*). Elle a effectué plusieurs résidences de recherches (*ISCP*, *Est-Nord-Est*, *La Chambre Blanche*), a conçu plusieurs expositions individuelles (*Sayeh Sarfaraz*, *Jacinthe Lessard-L.*) et a récemment organisé une exposition collective consacrée aux usages actuels de l’image (*Optica*).
—



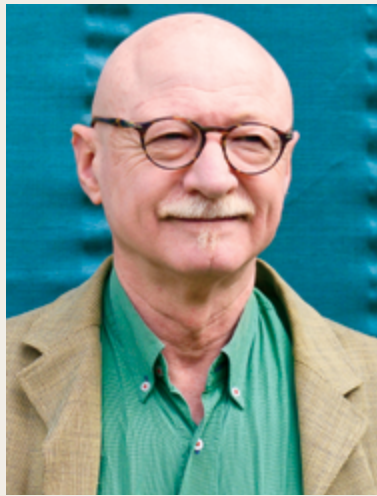
Pierre Huyghe

image tirée de / still from *(Untitled) Human Mask*, 2014

film, couleur, stéréo, son, 2:66 / film, colour, stereo, sound, 2:66

19 minutes, permission / courtesy Pierre Huyghe, Hauser & Wirth et/and Anna Lena Films, Paris

Le film *Human Mask* s'inspire d'une histoire vraie : au Japon, un singe femelle – portant un masque de jeune femme – a appris à jouer le rôle d'une serveuse. Le film débute avec des images du site déserté de Fukushima en 2011, où la caméra révèle l'étendue du désastre, à la manière d'un drone. Les séquences suivantes nous montrent la femelle, seule, dans son habitat, sa silhouette se détachant sur le fond sombre du restaurant vide. Dans ce décor dystopique, elle incarne la condition humaine, prise au piège d'un rôle inconscient qui est joué indéfiniment. / *The Human Mask* film is inspired by a real situation in Japan, in which a monkey – wearing the mask of a young woman – has been trained to work as a waitress. The film opens with footage of the deserted site of Fukushima in 2011, the camera functioning as a drone scaling the wreckage. This is followed by scenes of the monkey alone in her habitat, silhouetted against the empty, dark restaurant. In this dystopian setting, an animal acts out the human condition, trapped, endlessly repeating her unconscious role.



Ami Barak

La photographie au-delà du témoignage

Une entrevue de Claire Moeder

Ami Barak est le commissaire du prochain Mois de la Photo à Montréal, qui sera présenté en septembre 2017. Invité à concevoir une série d'expositions et d'activités consacrées à la photographie actuelle, il a placé cette édition sous le thème du document et de l'ambiguïté des images qui remet en question la possibilité de pouvoir encore être une capture objective du monde. Impliqué dans des programmes publics et des événements, de la Nuit Blanche à Paris jusqu'à celle de Toronto, commissaire d'exposition abordant de manière approfondie le travail de Taryn Simon ou de Douglas Gordon, enseignant, Ami Barak se définit comme «curateur». Il défend l'exigence de celui qui prend soin des œuvres et des artistes et porte un regard approfondi et bienveillant sur des artistes établis autant que sur une génération de créateurs émergents. Il prévoit concevoir à Montréal un ample programme d'expositions, croisant contexte international et local pour interroger notre rapport à la photographie à l'ère où l'image est omniprésente et démultipliée.

CM : Pour concevoir la prochaine édition du Mois de la Photo à Montréal, vous vous êtes intéressé aux images qui mettent en cause la définition du document et la question de la véracité face à ce que nous regardons. Comment avez-vous déterminé cette approche?

AB : Cette approche de la photographie est d'abord une constante pour moi. Elle se poursuit depuis les premières expositions que j'ai réalisées au début des années 1990, mettant en parallèle l'école de Düsseldorf et des Becher, avec les protagonistes Thomas Ruff, Thomas Struth et Andreas Gursky, d'un

côté, et l'école de Vancouver constituée des artistes Jeff Wall, Rodney Graham et Ken Lum, de l'autre. Ces deux approches sont dites objectivistes parce qu'elles se fondaient sur une recherche d'objectivité.

Les expositions qui seront présentées dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal ne démentiront pas cette approche et ces partis pris et s'inscriront dans la continuité de mon parcours. Par le passé, j'ai réalisé de nombreuses expositions qui ont utilisé l'image comme matière de prédilection, davantage que tout autre chose. À Montréal, mon intention est d'affirmer une subjectivité et une signature d'exposition particulières par l'intermédiaire de l'exposition thématique. J'ai, à ce propos, insisté pour mettre en place un événement davantage articulé comme une seule exposition de groupe que comme une suite

L'arrivée de la photographie
plasticienne ne pose plus la question
du tirage ni du format, mais
plutôt celle du statut de l'image
et de sa finalité.

d'expositions individuelles, et que je définis comme une exposition de tête. Ce qui m'intéresse est de défendre un thème par un déploiement plus articulé où les œuvres qui vont se côtoyer vont dialoguer entre elles et se faire écho pour étayer les idées et les mettre en évidence.

CM : Est-ce que cette approche de la photographie placée sous le signe de l'objectivisme et que vous avez abordée auparavant peut encore se poursuivre aujourd'hui?

AB : Je n'ai pas modifié mon rapport à la photographie bien que la photographie, elle, ait changé de cap de manière constante. Historiquement, l'objectivité a été mise en défaut à la suite de l'école de Düsseldorf. Il y a eu des changements radicaux liés à l'évolution du statut de l'image et du médium en lui-même. Le numérique a créé un vrai séisme : l'image est dorénavant partout et nulle part. En un

sens, on peut considérer qu'elle est devenue une sorte de syndrome de la démocratie absolue : tout le monde est photographe, prend des photos et est convaincu que ces images sont un témoignage absolu. Le geste photographique est partout, il est devenu une chose naturelle.

CM : Il semble que ce geste photographique omniprésent exige de changer l'évaluation esthétique des images, notre rapport à elles, de même que notre capacité à proposer des outils de compréhension théoriques. Comment cette démocratisation globale change-t-elle notre conception de la photographie?

AB : La photographie n'est plus dans un objet défini qui serait déterminé, par exemple, par son support, comme c'est le cas de la photographie argentique, et qui reposerait sur une philosophie essentialiste permettant d'en définir les frontières. Aujourd'hui, l'image, formée de millions de pixels, est devenue immatérielle et relève d'un contexte excessivement compliqué où il devient difficile de savoir où est l'image. Cela nous amène à repenser l'image de manière totalement différente. Une telle redéfinition n'est plus liée à de quelconques procédés, mais bien plutôt à la manière dont la finalité de l'image peut être pensée. Qu'est-ce que cette image peut nous enseigner et en quoi peut-elle nous renseigner? Et selon quels critères de valeurs? Car, même là, il n'y a plus de niveaux, plus de hiérarchie dans les jugements de valeur, nous ne sommes plus à même de juger.

CM : Quel rôle pourrait alors avoir l'artiste dans cet «océan d'images», au sein de ce contexte vertigineux dans lequel nous produisons de manière compulsive des images?

AB : Dans le contexte artistique d'après-guerre s'opèrent une rupture et la naissance de ce que je nommerais une «tradition radicale» : du minimalisme à l'art conceptuel, en passant par le *happening*, le situationnisme et l'Arte Povera, l'objet est mis à distance et décortiqué, et le regard plasticien devient prédominant. La photographie, quant à elle, prend des chemins de traverse : elle sort de la tradition de la photographie de témoignage pour se retrouver face à une photo «événementielle». L'arrivée de la photographie plasticienne ne pose plus la question du tirage ni du format, mais plutôt celle du statut de l'image et de sa finalité. L'artiste introduit une part d'attitude dans sa démarche et un parti pris envers la subjectivité propre à l'acte photographique. Je remarque également que cette idée de faire appel à une image pour défendre une thèse devient une constante. Il y a désormais une fabrication de l'image avec la volonté de porter un message, lié à un regard ou à une attitude critique selon laquelle «*What you see is not what you get*».

L'image de l'artiste est devenue une image du réel, alors que l'image du réel n'est pas devenue une image de l'artiste. La poussée d'adrénaline esthétique est maximale : l'artiste amène l'image loin d'un

SUITE À LA PAGE 104

20TH EDITION

PARIS PHOTO

**10.13 NOV 2016
GRAND PALAIS**

Organised by
 Reed Expositions

#parisphotofair
parisphoto.com

With the support of



J.P.Morgan



10. SEPT. 2016



22. JANV. 2017

FOCUS: PERFECTION

ROBERT MAPPLETHORPE



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

Une présentation de



Mécène de l'exposition

**Salah
BACHIR**

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

AIR CANADA 

Bell



Montréal 



Canada Council
for the Arts

TOURISME /
MONTREAL



Cette exposition est organisée par le Los Angeles County Museum of Art et le J. Paul Getty Museum, en collaboration avec la Robert Mapplethorpe Foundation et le Musée des beaux-arts de Montréal. L'exposition et sa tournée internationale bénéficient du soutien de la Terra Foundation for American Art. | Robert Mapplethorpe, *Melody (Shoe)* [Melody (Chaussure)], 1987. Don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission. Le MBAM remercie le ministère de la Culture et des Communications du Québec pour son appui essentiel.