

CV94

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Un dossier thématique sur l'art public autour des travaux de Nicolas Baier, de Dominique Auerbacher, de Patrick Dionne et Miki Gingras et qui traite des enjeux de l'affirmation communautaire dans l'espace public et de la révélation, ou de la contestation, de ses usages et de ses régulations. Entre le portrait collectif, l'autoportrait « objectif » et l'anti-esthétique urbaine...

A thematic section on public art featuring the works of Nicolas Baier, Dominique Auerbacher, and Patrick Dionne and Miki Gingras, highlighting the issues of community affirmation in the public space and the revelation, or contestation, of its customs and regulations. Somewhere between group portrait, "objective" self-portrait, and urban anti-aesthetic . . .

ART PUBLIC TRAJECTURES

Nicolas Baier
Dominique Auerbacher
Patrick Dionne et Miki Gingras

—
Richard Baillargeon
Omer Fast
Sitegeist

—
Milutin Gubash
Agence Stock
Robert Duchesnay
Jacynthe Carrier
Alain Laframboise
Lorna Bauer
Birthe Piontek
C.-A. Blais-Métivier et S.-O. Rondeau
Archival Dialogues

—
Bonnie Rubenstein

Printemps-été / Spring-Summer 2013 Canada 12,50 \$
En kiosque jusqu'au 13 septembre 2013 USA \$ 12.50
On newsstands September 13, 2013 Europe 12.50 €





CIEL VARIABLE

N°94

Inscrire autrement l'art public dans la ville

Ce numéro fait retour sur la question de l'art public, un sujet que nous avons déjà abordé dans nos numéros 82 et 90 notamment. Les œuvres retenues pour ce dossier se distinguent par l'acuité de la prise en charge de leur contexte d'insertion. Chacune de ces œuvres, à sa façon, apporte une réponse exemplaire aux enjeux de l'intervention artistique dans la ville. Elles incarnent de plus des modes de gestation fort différenciés : l'une naît en réponse à une commande, la seconde se fait le relais du graffiti urbain, la troisième s'ancre dans la communauté qui l'accueille.

En raison de sa nature même, le travail photographique s'inscrit dans la ville la plupart du temps sous le mode de l'affichage et sur des surfaces largement dominées par la publicité commerciale. Rien d'étonnant alors à ce que les interventions artistiques ne puissent advenir que sur un mode de collaboration avec les autorités et le marché publicitaire. Pour autant, l'enjeu demeure majeur : il s'agit de pouvoir inscrire dans la sphère publique urbaine, et sur le mode de la publicisation (littéralement : de la visibilité publique), des valeurs autres que celles de la consommation.

Dans les œuvres réunies ici, le photographique prend par ailleurs des formes inusitées : en devenant sculpture-installation, en se faisant le relais d'interventions graffitistes ou en se métamorphosant en fresque narrative monumentale.

L'œuvre sculpturale de Nicolas Baier retient ainsi du photographique les notions d'empreinte, de reflet et de désignation. Elle les met en œuvre dans des surfaces et moulages d'objets qui renvoient entièrement à son contexte d'insertion. D'où ce titre énigmatique d'*Autoportrait* ; un autoportrait objectif en quelque sorte, au sens où l'œuvre est une représentation exacerbée de ce par quoi la Place Ville-Marie se définit : soit le travail de bureau et la modernité architecturale. Avec son écrin de verre, son mobilier et ses appareils *high-tech* aux reflets démultipliés, l'œuvre matérialise les valeurs fonctionnelles et symboliques du lieu et leur contemporanéité.

Les travaux de Dominique Auerbacher prennent pour objet d'autres pratiques, plus marginales, d'art sur la place publique : celles des graffitistes. Ces pratiques, l'artiste les capte sur les vitres des transports publics de Berlin, en révélant ainsi par transparence leur contexte d'inscription. Ce qui a pour mérite de se situer à l'exact opposé d'une simple transposition du graffiti en galerie. Et qui est aussi une forme de reconnaissance à l'opposé de celles qui voudraient voir ces pratiques circonscrites dans un espace urbain désigné par les autorités. Une façon de mettre en lumière les prescriptions qui définissent l'usage de l'espace public.

Nous revenons enfin sur les travaux de Dionne/Gingras dont la pratique d'art public repose sur un niveau d'engagement assez peu fréquent. Une pratique de l'image qui se fait l'instrument d'une affirmation communautaire, fondée sur le partage des savoirs et l'offre d'une expérience esthétique active. Il en résulte ici une grande fresque, faite de portraits individuels (presque des autoportraits), mettant en scène les personnalités, les engagements, les valeurs et les combats des habitants d'un quartier défavorisé. Ce portrait collectif présenté en format monumental sur la façade de la Maison de la culture du quartier, devient ainsi une véritable intervention dans la « sphère publique ». **JACQUES DOYON**

Other Ways of Inscribing Public Art in the City

In this issue, we return to the question of public art, a subject we previously addressed in issues 82 and 90. The artworks chosen for this portfolio stand out for the acuity with which their context for integration has been managed. Each of these artworks, in its way, offers an exemplary response to the issues of artistic intervention in the city. From each also emerges a very different imperative: the first was created in response to a commission, the second sees urban graffiti in a different light, and the third is rooted in its host community.

By its very nature, photographic work is most often inscribed in the city in the form of posters and on surfaces largely dominated by advertising. It's therefore not surprising that these artistic interventions could come to life only via collaboration with the authorities and the publicity marketplace. And yet, the stakes are high: to be able to inscribe in the urban public space, and in the mode of publicizing (literally, increasing public visibility), values other than those of consumption.

In the artworks brought together here, the photograph takes unusual forms: it becomes a sculpture installation, it draws upon graffiti actions, or it metamorphoses into a monumental narrative fresco.

Nicolas Baier's sculpture retains from the photographic the notions of imprint and index. It implements them in surfaces and mouldings of objects that refer entirely to its context of integration – whence its enigmatic title *Self-portrait*, an objective self-portrait in that the work is an intensified representation of how Place Ville-Marie is defined: office work and architectural modernity. With its glass casing, its furniture, and its high-tech devices with multiplied reflections, the work materializes the functional and symbolic values of the site and their contemporaneity.

Dominique Auerbacher's works take as a subject other, more marginal practices in the public space: those of graffiti artists. Auerbacher takes pictures of graffiti on the windows of Berlin tramcars, thus revealing their context of integration through transparency. This action has the merit of being situated in diametrical opposition to a simple transposition of graffiti into the gallery. In this way, Auerbacher also positions herself in contrast to those who would see these practices contained to an urban space designated by the authorities. It's a way of shedding light on the prescriptions that define the use of the public space.

Finally, we revisit the artworks of Dionne/Gingras, whose public art practice is based on an uncommon level of commitment. It is an image-based practice intended to be the instrument of a community affirmation, based on sharing knowledge and offering an active aesthetic experience. The result in this case is a large fresco composed of individual portraits (almost self-portraits), featuring personalities, involvements, values, and struggles of inhabitants of a disadvantaged neighbourhood. This group portrait is presented in a monumental format on the façade of the neighbourhood's cultural centre, thus becoming a real intervention in the "public sphere."

Translated by Käthe Roth



ART PUBLIC / PUBLIC ART

Ciel variable n°94, mai – septembre 2013 / May – September 2013

DOSSIER

ÉDITORIAL

- 03 Inscrire autrement l'art public dans la ville**
Other Ways of Inscribing Public Art in the City
Jacques Doyon

PORTFOLIOS

- 12 Nicolas Baier**
Autoportrait
En passant par la photographie
Transiting through Photography
Sylvain Campeau
- 22 Dominique Auerbacher**
Scratches
Sur la vitre-écran du tramway
Through a Tramcar Window-Screen
Emmanuel Hermange
- 32 Patrick Dionne et Miki Gingras**
Identité Centre-Sud
Au-delà d'un quartier, une collectivité
Beyond a Neighbourhood, a Community
Pierre Rannou

FOCUS

- 46 Anticoste de Richard Baillargeon**
Fragments pour une histoire
Fragments for a History
Pierre Dessureault
- 53 Omer Fast**
Continuous Coverage
En couverture continue
Blake Fitzpatrick
- 60 Sitegeist**
L'esprit des lieux
The Spirit of a Place

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 77 Milutin Gubash**
Anne-Marie St-Jean Aubre
- 78 Agence Stock Photo**
Jérôme Delgado
- 79 Robert Duchesnay**
Pierre Rannou
- 80 Jacynthe Carrier**
Manon Tourigny
- 81 Alain Laframboise**
Sylvain Campeau
- 82 Lorna Bauer**
Stephen Horne
- 82 Birthe Piontek**
Gentiane La France
- 83 Charles-Antoine Blais-Métivier**
et Serge-Olivier Rondeau
Christelle Proulx
- 84 Archival Dialogues**
Andrea Carson Barker

LECTURES / READING

- 93 Light Years**
Felicity Tayler
- 94 Retinal Shift**
Alexis Desgagnés
- 95 Ouvrages à souligner /**
New and Worthy
Sonia Pelletier

PAROLES / VOICES

- 98 Bonnie Rubenstein**
Field of Vision
CONTACT Photography Festival
Jacques Doyon



Rebecca Belmore | What Is Said and What Is Done
 Curated by Heather Anderson
 17 June – 1 September 2013

cuag
 Carleton University Art Gallery
 (613) 520-2120 cuag.carleton.ca

SAKAHÀN-
 { International
 Indigenous Art
 Art indigène
 international }



Rebecca Belmore, *Untitled 1, 2, 3* (2004), inkjet prints on watercolour paper, photo Donna H. Hagerman, courtesy of the artist



**Isabelle
 Hayeur**
 Vraisemblances

16 juin – 15 septembre 2013

Salle TELUS

Commissaire : **Marcel Blouin**

Exposition coproduite avec EXPRESSION

Rivage (Lampsilis),
 de la série *Excavations*, 2008,
 impression jet d'encre,
 99 x 220 cm

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI
 1972 - 2012



www.museerimouski.qc.ca



Dans le cadre de Peinture Extrême

LOUIS-PHILIPPE CÔTÉ. Vidéo-spectre

19 juin–27 juillet 2013

Vernissage : mercredi le 19 juin, 18h

Vin d'honneur : jeudi le 11 juillet, 16h30



Louis-Philippe Côté, *Data No10*, 1996-2013, impression numérique
© Louis-Philippe Côté (2013)

GALERIE SIMON BLAIS

5420, boul. Saint-Laurent, Suite 100, Montréal, Qc, Canada, H2T 1S1
www.galeriesimonblais.com • info@galeriesimonblais.com
514-849-1165



Andrew Wright, *Untitled Photograph #4*, 2013, 50 x 66.5 inches, c-print mounted on dibond. Courtesy of the artist and Patrick Mikhail Gallery—PMG. © Andrew Wright, 2013.

ANDREW WRIGHT

PENUMBRA

Organized by UTAC and
the Scotiabank CONTACT
Photography Festival

Curated by
Bonnie Rubenstein

30 April to 29 June 2013

CONTACT's Primary Exhibitions are supported by Ontario Cultural Attractions Fund, Celebrate Ontario, Canada Council for the Arts and Ontario Arts Council. Also generously supported by CONTACT Presenting sponsor BMW Canada and UTAC Supporting Sponsor, Manulife Financial



15 King's College Circle
Toronto ON M5S 3H7
www.utac.utoronto.ca
utac.info@utoronto.ca

UTAC | university
of toronto
art centre

ROBERT DUCHESNAY

Le culte de Vienne 48
31 mai au 27 juin 2013

Les ruines du quartier Hoher Markt, Vienne, impression jet d'encre, 2008

Cinéma Du Parc
3575 av. du Parc, Montréal, Québec
www.cinemaduparc.com



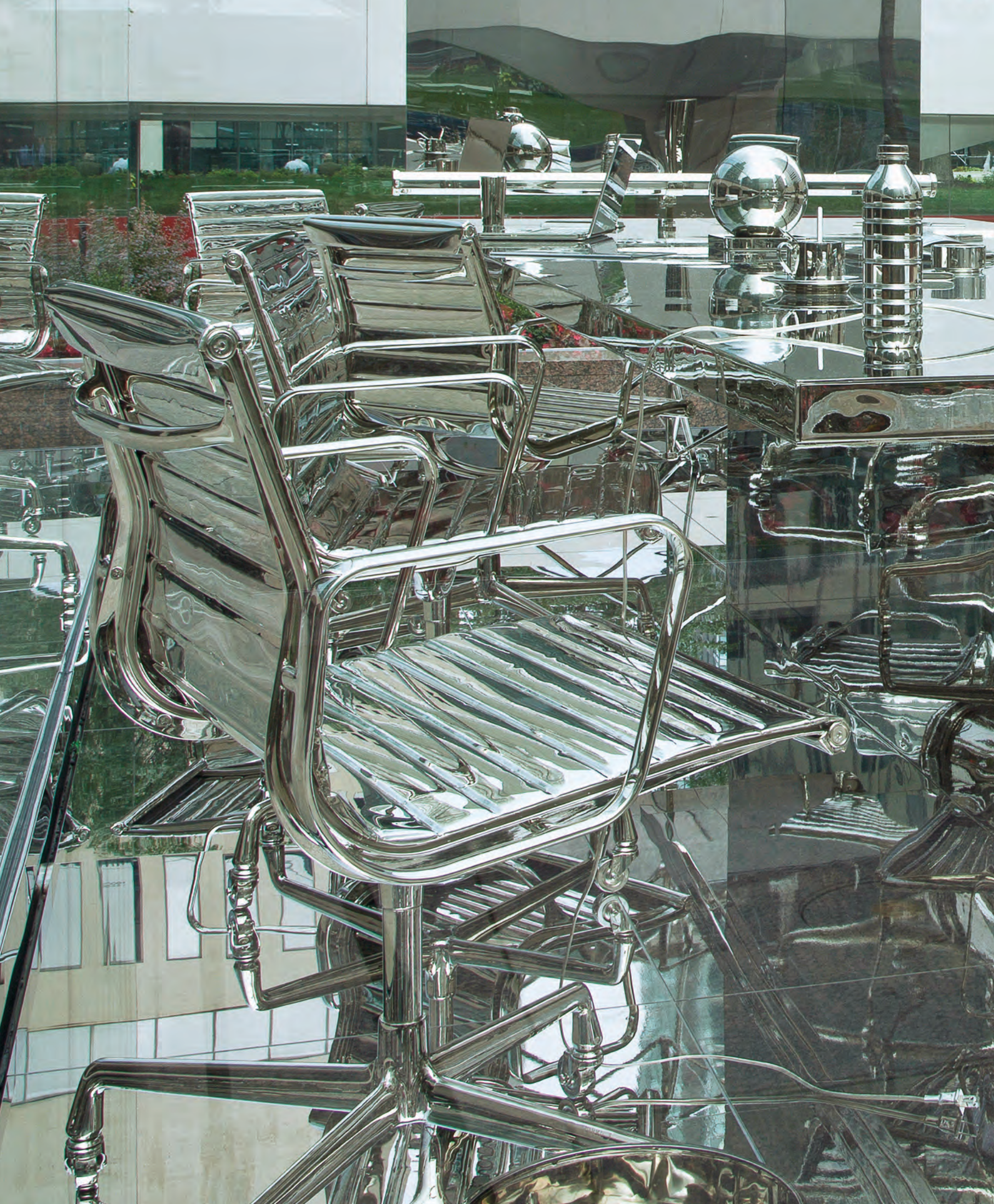
MAY 4 – 28 LYNNE COHEN

JUNE 1 – 29 BOBBIE OLIVER

JULY 11 – AUGUST 3 GROUP SHOW

AUGUST 10 – 24 UNIVERSITY OF GUELPH MFA EXHIBITION

SEPTEMBER 7 – 28 JOHN McEWEN



ART PUBLIC / PUBLIC ART

Un dossier thématique sur l'art public autour des travaux de Nicolas Baier, de Dominique Auerbacher, de Patrick Dionne et Miki Gingras et qui traite des enjeux de l'affirmation communautaire dans l'espace public et de la révélation, ou de la contestation, de ses usages et de ses régulations. Entre le portrait collectif, l'autoportrait «objectif» et l'anti-esthétique urbaine...

A thematic section on public art featuring the works of Nicolas Baier, Dominique Auerbacher, and Patrick Dionne and Miki Gingras, highlighting the issues of community affirmation in the public space and the revelation, or contestation, of its customs and regulations. Somewhere between group portrait, "objective" self-portrait, and urban anti-aesthetic . . .

Nicolas Baier Autoportrait

Une œuvre sculpturale qui retient du photographique les notions d'empreinte et d'index et dont les formes, les surfaces et les matériaux renvoient à son contexte d'insertion. D'où cette notion d'autoportrait, un autoportrait objectif en quelque sorte, au sens où l'œuvre serait la représentation exacerbée de ce qui définit ce contexte: le travail de bureau et la modernité architecturale. Avec son écrin de verre, son mobilier et ses appareils *high-tech* aux reflets démultipliés, l'œuvre matérialise les valeurs fonctionnelles et symboliques du lieu.

A sculptural work that retains from the photographic the notions of imprint and index and whose forms, surfaces, and materials refer to the context of its integration – whence the notion of self-portrait, an objective self-portrait in a sense, in that the work is an intensified representation of how its context is defined: office work and architectural modernity. With its glass casing, its furniture, and its high-tech devices with multiplied reflections, the work materializes the functional and symbolic values of the site.

avec un essai de / with an essay by Sylvain Campeau

Dominique Auerbacher Scratches

Ces travaux qui traitent d'un certain art public ont le mérite de se positionner à l'exact opposé d'un art du graffiti qui serait transposé en galerie ou circonscrit dans un espace urbain désigné par les autorités. Comment rendre compte d'une activité artistique amateur qui s'approprie ainsi la ville de façon sauvage en se jouant du design urbain, si ce n'est en prenant en compte son contexte d'inscription initial et en mettant ainsi en lumière les prescriptions qui définissent l'usage de l'espace public?

These works, which highlight a certain kind of public art, have the merit of being situated in diametrical opposition to graffiti art that would be simply transposed into the gallery or contained in an urban space designated by the authorities. How do we take account of an amateur art activity that wildly appropriates the city by defying urban design, if not by recognizing its initial context of inscription and thus shedding light on the prescriptions that define the use of the public space?

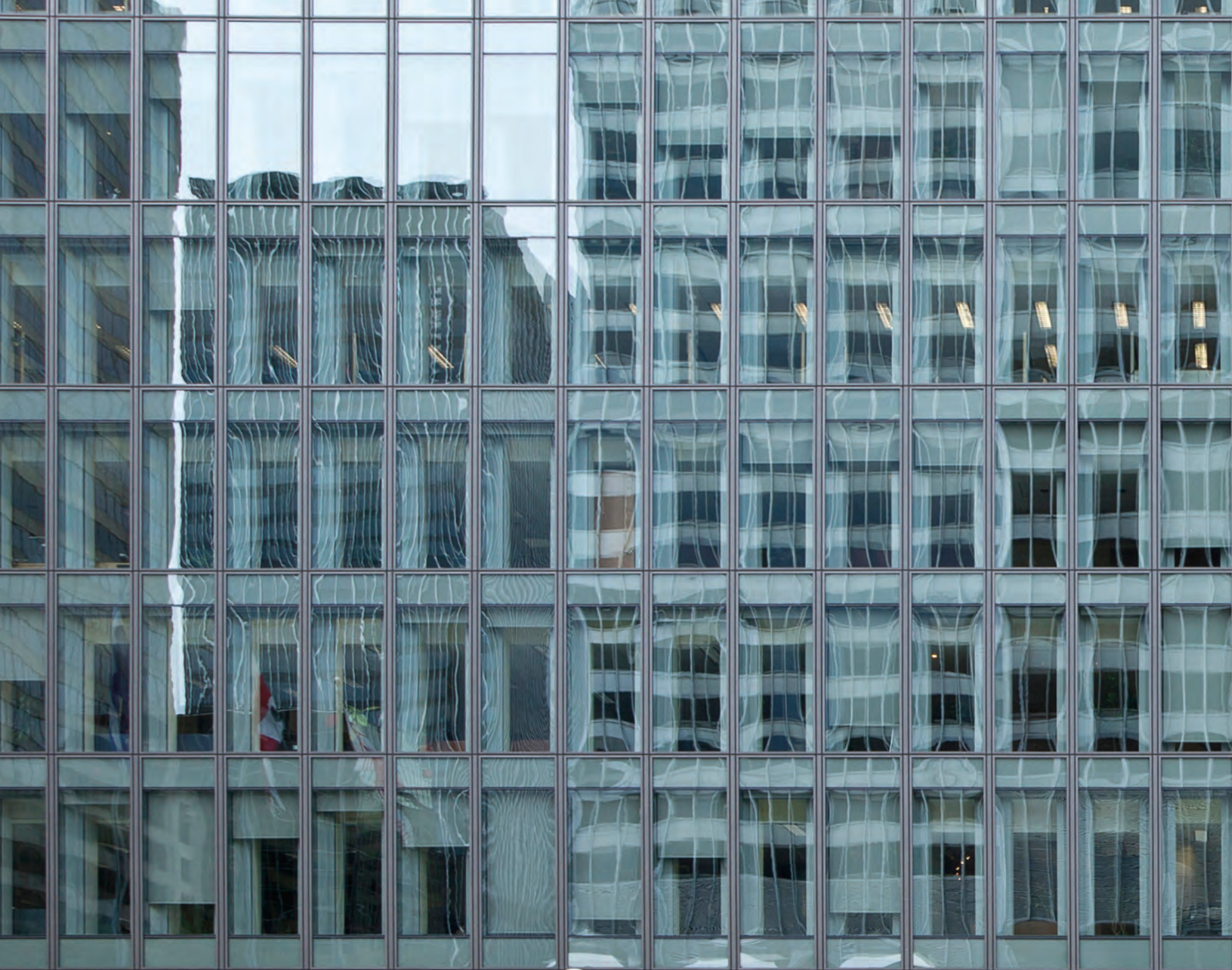
avec un essai de / with an essay by Emmanuel Hermange

Patrick Dionne et Miki Gingras Identité Centre-Sud

Une pratique de l'image qui se fait l'instrument d'une affirmation communautaire, fondée sur le partage des savoirs et l'offre d'une expérience esthétique active. Une grande fresque de portraits individuels (presque des autoportraits), qui met en scène les personnalités, les engagements, les valeurs et les combats des habitants d'un quartier défavorisé. Ce portrait collectif, présenté en format monumental sur la façade de la Maison de la culture du quartier, devient ainsi une véritable intervention dans la «sphère publique».

An image-based practice intended to be the instrument of a community affirmation, based on sharing knowledge and offering an active aesthetic experience. A large fresco composed of individual portraits (almost self-portraits), featuring personalities, involvements, values, and struggles of inhabitants of a disadvantaged neighbourhood. This group portrait is presented in a monumental format on the façade of the neighbourhood's cultural centre, thus becoming an intervention in the "public sphere."

avec un essai de / with an essay by Pierre Rannou





Nicolas Baier Autoportrait





NICOLAS BAIER

En passant par la photographie...

SYLVAIN CAMPEAU

Nicolas Baier, de par ses travaux, n'a jamais été autre chose qu'un photographe, ceux-ci étant habités par toutes les potentialités, les composantes et les mécanismes du médium. Il en est ainsi même quand les œuvres qu'il crée ne sont pas photographiques. Évidemment, il l'a abondamment prouvé dans les *Travaux récents*, exposition de 2001, et ses *Scènes de genre*, cette fois en 2003. *Paréidolies*, présentation de 2010, allaient dans le même sens. Il l'est toutefois d'une manière qui est à nulle autre pareille, parvenant à d'autres médiums par le moyen de la photographie. Ainsi, les maculations et maculatures des *Garage* et autres *Profils* (2009), des *Vieux Continents* (2007), l'imprégnation des pièces du *Chemin de l'eau* et de *La formation des nuages*, toutes deux de 2008, tout comme la représentation en pixels surdimensionnés et disruptifs d'un *Nourriture-Vaisselle* de 2001, sont des façons d'explorer et d'éclater des éléments constitutifs de la mécanique et du matériau photographiques. Bien sûr, on citera *La théorie des nuages* de Damisch, on parlera des formes à la Rorschach, du *Traité* de la peinture de Leonardo da Vinci qui voit dans les formes primaires de taches et autres wrappelons que les *Paésines*, par exemple, sont des prises numérisées, au plus proche de la matière d'origine, en reproduction voulue intégrale, de formations minérales dont la constitution élémentaire est celle, au début tout aussi minérale, de la photographie aux sels d'argent. Derrière cette stratégie de saisie, dans les replis de la chose montrée, la photographie se profile tel un spectre¹. Ce strict respect de l'échelle évoque en effet l'idée au fondement de la création du médium, qui était d'offrir de la chose montrée une copie en totale correspondance. Or l'ironie est ici que c'est en obéissant *stricto sensu* à cette modalité

que l'œuvre ainsi créée ne semble plus rien avoir de photographique.

La nature de son appartenance au médium est la même dans ses *Vanités* diverses, saisies numériques de miroirs au tain et à la surface abîmés, captés et reproduits en taille intégrale et agencés en une mosaïque qui forme œuvre sans trahir trop uniment la référence à la base de cette construction. On m'objectera que, si le médium employé est la photographie, le résultat est très ouvertement pictural, autant par le rendu final que par les références iconographiques et théoriques. Certes, mais le miroir est un élément essentiel dans le dispositif et dans la pensée présidant à l'invention de la photographie. Il est vrai que, avant de la photographie, on faisait œuvre de copiste au moyen de la *camera obscura* qui était, comme l'appareil photographique, composée d'un miroir. Il est certainement confondant de constater que le résultat final de ces saisies, par la disposition des images, déjoue le photographique au profit du pictural et détourne l'objet miroir de son opération essentielle puisqu'il ne peut ainsi, désormais, rien réfléchir. L'opération photographique qui a présidé à la création de l'œuvre finale disparaît sous le rendu définitif de celle-ci, l'aspect pictural noyant, en quelque sorte, le photographique.

N'en est-il pas de même de la plus récente œuvre d'art public de Nicolas Baier ? Cet *Autoportrait*, au titre révélateur bien qu'apparemment énigmatique, a été créé pour célébrer le 50^e anniversaire de la Place Ville-Marie. Sise dans l'intervalle façonné par les nombreuses tours environnantes, en surplomb sur une légère esplanade, la pièce est sous verre ; ou plutôt, cet enfermement est une composante fondamentale de l'œuvre. Dans cet espace fermé,





composé de verre trempé sans reflet, c'est un véritable environnement de travail qui apparaît sous l'aspect d'une salle de conférences dont tous les éléments sont taillés dans l'aluminium ou l'acier puis plaqués de nickel éclatant, dans un ensemble tout métal très attrayant. Tout y est : depuis l'écran qui recevra la projection planifiée pour l'occasion, tel qu'on s'imagine que cela doit être dans ce type de lieu, jusqu'au projecteur, aux tasses, carafes et verres d'eau, ordinateurs portables ouverts ou semi-fermés et table rectangulaire, chaises comme il se doit. Tout est d'un tel rendu métallique que la scène passe presque inaperçue, disparaissant sous les diverses réflexions offrant, sur ces surfaces, les environs encastés au sein du quadrilatère. C'est alors, sans doute, que l'on acquiesce à la sagesse du titre : *Autoportrait*. L'œuvre offre, en effet, et à plus d'un titre, l'autoportrait du lieu où elle fut installée. Elle le fait par sa matière mais aussi par sa forme même, épousant un

On pourrait dire que tout l'art de Nicolas Baier, tout son devenir-artiste, passe par la photographie. Mais voilà, il *pass*e, justement, ne s'y arrête pas, ne fige pas sur cet instant de devenir-art, devenir-œuvre.

environnement que l'on pourrait aisément retrouver si l'on se mettait à visiter les bureaux occupés en ces tours. Elle est, pourrait-on dire, en totale adéquation avec son entourage. Elle est aussi un analogon², une portion reproduite, en plus petit, des bureaux qui l'environnent. Elle renvoie à ceux-ci. Telle une photo, elle signale la chose réelle, dont elle offre la reproduction, se donnant pour celle-ci ; elle a une fonction indicielle. L'œuvre de cette fonction, qui fait tendre vers... mais n'est pas la chose montrée. De plus, il ne faut tout de même pas oublier qu'elle est sculpture, pièce moulée, volumétrique, sous verre, logée là pour la conservation et l'observation, isolée dans une sorte d'atmosphère contrôlée, jouant à l'œuvre du fait de cette inaccessibilité, s'offrant scène, tableau ; archive aussi, puisque préservée. Elle n'est plus index par son socle, pointant le sol là où quelque chose, quelque événement est advenu dont la sculpture est le rappel, la manifestation, l'élévation, tel que le proposait Rosalind Krauss. L'*Autoportrait* est tout entier absorbé dans cette fonction déictique. En fait, il est plus qu'absorbé ; il est coulé dans cette fonction. Quoique ce coulage soit lui-même création sculpturale et non stricte évocation d'une salle de conférences donnée !

Auparavant, Nicolas Baier avait livré, à la galerie René Blouin, le spectacle d'une pièce assez proche d'*Autoportrait*. Il s'agissait d'une autre *Vanité*, de 2012. On y voyait, pareillement sous verre, un espace-bureau, évoquant le lieu de travail d'un artiste visuel, avec ses trois moniteurs et ses quelques disques durs, sans oublier l'embrouillamini labyrinthique des fils

nickelés. La différence, importante, résidait en ceci que nous avons cette fois un espace plus restreint, certes, mais surtout intérieur, comme le suggérait l'imposant éclairage à tubes fluorescents qui faisait scintiller le tout en même temps qu'il créait une vague impression d'enfermement rutilant. L'espace ainsi conçu avait quelque chose de clinique et d'obsédant.

L'œuvre est aussi le résultat ultime d'un travail de mesure de pièces originales, utilisées pour concevoir un dessin en 3D. Cela vaut pour les objets simples alors que, pour les objets plus complexes, il a été nécessaire de recourir à la numérisation 3D. La méthode, il faut en convenir, obéit au même principe que celui, proprement fondateur, de la photographie : un idéal de copie conforme, de totale correspondance. Mais cet idéal est ici floué, noyé dans le coulage d'une matière peu propice à la réalisation réelle d'une salle de conférences ou d'un espace de travail informatique. Le référent est littéralement submergé par une matière qui le fait advenir et ressurgir en qualité d'œuvre. Sculpture parce que soustraction de la matière pour en arriver à l'œuvre, mais sculpture aussi parce que immergée dans une matière certes présente dans les univers de labeur professionnel mais pas autant. Si la matière est ainsi marquée, donnée pour omniprésence de l'intention artistique, elle enrobe un objet en relation de totale correspondance volumétrique avec les objets dont les œuvres s'inspirent. Leur travail de relation avec le référent est du même acabit que celui auquel se livre la photographie.

On pourrait dire que tout l'art de Nicolas Baier, tout son devenir-artiste, passe par la photographie. Mais voilà, il *pass*e, justement, ne s'y arrête pas, ne fige pas sur cet instant de devenir-art, devenir-œuvre. Et, en passant par la photographie, le photographe, dans son devenir-artiste, irrigue les matières, objets, éléments grâce auxquels la photographie doit elle-même passer, doit s'en remettre. Il les irrigue et les entraîne, les sollicite et les étend, les utilise autres et mêmes. Si bien qu'un peu du photographique ne cesse de résider dans des œuvres qui, apparemment, ne le sont pas. Photographiques, j'entends !

¹ Cela aussi, cette manifestation spectrale, est assez photographique quand on la compare à l'image latente et aux errements paranormaux dans la croyance populaire au sujet des possibilités photographiques, au cours du siècle dernier. ² Pièce travaillée, en fait, pour être ainsi entendue comme analogon !

Sylvain Campeau est poète, critique d'art, essayiste et commissaire d'exposition. Il a publié cinq recueils de poésie, un essai sur la photographie (Chambres obscures. Photographie et installation) et une anthologie de poètes québécois (Les Exotiques). Deux nouveaux essais ont vu le jour récemment : Chantiers de l'image, en 2011 et Imago Lexis. Sur Rober Racine en 2012. Comme critique et essayiste, il est l'auteur de nombreux textes parus dans des monographies d'artiste, des catalogues d'exposition et des revues étrangères (France, Espagne).

NICOLAS BAIER

Transiting through Photography

SYLVAIN CAMPEAU

To judge by his works, Nicolas Baier has never been anything but a photographer, as these works are replete with all the potentialities, components, and mechanisms of the medium. This is so even when the works he creates are not photographic. Of course, he provided abundant proof in his exhibitions *Travaux récents* (2001) and *Scènes de genre* (2003). *Pareidolias*, presented in 2010, was similar in nature. It was so, however, in a way that was like no other, as his works

The photographic operation that went into the creation of the final work disappears under its definitive rendering, [which] aspect drowns out, so to speak, the photographic.

become other media by means of photography. For instance, the waste paper and detritus of *Garage and Profils* (2009) and of *Vieux Continents* (2007), the saturation of rooms in *Chemin de l'eau* and *La formation des nuages* (both 2008), and the oversized and disruptive pixels of *Nourriture-Vaisselle* (2001) are ways of exploring and exploding the mechanics and materials that make up photography. Of course, one might cite Damisch's *A Theory of /Clouds/* or speak of Rorschach-like shapes or Leonardo da Vinci's *Treatise on Painting*, in which he sees the traces of landscapes in the simple shapes of stains and other nebulous formations. But we should recall that the pieces in *Paesines*, for example, are digitized pictures, closest to the original material, reproduced in their entirety, of mineral formations whose elementary composition is the same as that of the mineral originally used in silver-salts photography. Behind this picture-taking strategy, in the folds of the thing shown, photography looms like a ghost.¹ This strict respect for scale evokes the idea of the foundation of the creation of the medium, which was to offer a completely faithful copy of the thing shown. The irony here is that it is in strictly obeying this modality that the work created no longer seems to have anything to do with photography.

The nature of the photographs' belonging to the medium is the same in the various pieces of *Vanitas*, digital snapshots of silvered mirrors with damaged surfaces, printed life size and arranged in a mosaic that forms the work without revealing too clearly the reference upon which its structure is based. One might object that although the medium used is photography, the result is overtly pictorial in terms of both the final rendering and the iconographic and theoretical references. That's true, but the mirror is an essential element of the mechanism and the thought that went into the invention of photography. In fact, before photography, copyists used the *camera obscura*, which, like the camera,

was composed of a mirror. It is certainly astounding to note that the final result of this picture-taking, through the arrangement of the images, thwarts the photographic in favour of the pictorial and deviates the mirror object from its essential operation since it can thus, now, reflect nothing. The photographic operation that went into the creation of the final work disappears under its definitive rendering, as the pictorial aspect drowns out, so to speak, the photographic.

And Baier's most recent work of public art is no different. *Self-portrait* – a title that is both revealing and apparently enigmatic – was created to celebrate the fiftieth anniversary of Place Ville-Marie. Situated in the gap between the many neighbouring towers, overlooking a light esplanade, the work is under glass – or, rather, the enclosure is a fundamental component of it. In this closed space, composed of non-reflective tempered glass, is a working environment that looks like a conference room all the elements of which are made of aluminium or steel then plated with shiny nickel, forming an attractive all-metal setting. It's all there, from the screen on which the presentation planned for the occasion will be projected – as one imagines must occur in this type of space – to the projector, cups, pitchers and glasses of water, open or half-closed portable computers, rectangular table, and chairs. Everything is so metallic that the scene is almost unseen, disappearing behind the various reflections on its surfaces of the built-up environs facing the quadrilateral. This, no doubt, is when we understand the wisdom of the title: *Self-portrait*. In effect, the work offers, and as more than a title, a self-portrait of the place where it is installed. It does this through its materials but also through its very form, which reproduces an environment that one might easily find if one went to visit the occupied offices in these towers. It is, one might say, a perfect match for what is around it. It is also an analogon,² a reproduction, on a smaller scale, of a portion of the neighbouring offices. It refers to them. Like a photograph, it signals the real thing, of which it offers a reproduction, taking itself for that reproduction. It has an indicial function: it tends toward – but is not – the thing shown. In addition, we mustn't forget that it is a sculpture, a moulded, volumetric piece, housed there for conservation and observation, isolated in a sort of controlled environment, and the work plays on this inaccessibility, offering a scene, a tableau – an archive as well, because it is preserved. It is no longer an index because of its pedestal, which points out the ground at a spot where something, some event, took place, of which the sculpture is the reminder, the manifestation, the





Nicolas Baier a fait sa marque en manipulant des photos numériques. Il prélève des images du réel auxquelles il apporte de légères modifications. Celles-ci nous révèlent quelquefois un sens caché, une signification autrement invisible, pour ensuite les présenter en une nouvelle esthétique où s'affirment variations d'échelle, incongruités de perspective, paradoxes oniriques et hasards significatifs. L'artiste crée maintenant des œuvres tridimensionnelles dans le même esprit, en sculptant comme on photographie, pour ainsi dire, afin de capter, là encore un instant-monument, un reflet figé de notre temps. Il a exposé son travail dans plusieurs musées au Canada et à l'étranger, notamment en France et aux États-Unis. Il est représenté par la Galerie Division à Montréal et à Toronto. nicolasbaier.com

Nicolas Baier is known for his manipulations of digital photographs. He takes images from reality and makes slight modifications, which sometimes reveal a hidden sense, an otherwise invisible significance, and then presents them in a new aesthetic involving variations of scale, incongruities of perspective, playful paradoxes, and meaningful coincidences. Baier is now creating three-dimensional artworks in the same spirit – sculpting like he photographs, so to speak – in order to capture, here again, a moment-monument, a fixed reflection of our times. His work has been exhibited in a number of museums in Canada and abroad, including France and the United States. He is represented by Galerie Division in Montreal and Toronto. nicolasbaier.com

Autoportrait, 2012, acier, aluminium, nickel, verre trempé, matériaux mixtes / steel, aluminum, nickel, tempered glass, mixed media, 245 x 305 x 610 cm, photos: PAGES 12-17, 21b: Richard-Max Tremblay; PAGES 19 ET 21a: Nicolas Baier; PAGE 20: Nino Hilal

elevation, as Rosalind Krauss has proposed. *Self-portrait* is totally absorbed in this deictic function. In fact, it is more than absorbed; it is cast in this function. Except that this casting is itself a sculptural creation and not a strict evocation of a given conference room!

Previously, Baier showed a piece quite similar to *Self-portrait* at Galerie René Blouin. It was another *Vanitas* piece, made in 2012. Also under glass, it was an office space, evoking the workspace of a visual artist, containing three monitors and several hard disks, as well as a labyrinthine tangle of nickel-plated wires. The difference, an important one, was that this time the space was more limited, of course, but above all it was an interior, as suggested by the imposing fluorescent-tube lighting that made everything sparkle even as it created a vague impression of gleaming imprisonment. The place as designed had something clinical and obsessive about it.

Vanitas is also the ultimate result of the work of measuring original pieces in order to make a 3D drawing. This process was used for simple objects, whereas for more complex objects it was necessary to use 3D digitization. The method, it must be said, follows the same principle as the foundational principle of photography: the ideal of a carbon copy, corresponding perfectly to the original. But here, this ideal is blurred, subsumed in the casting of a material that is not propitious to the creation of a real conference room or computer workstation. The referent is literally submerged in a material that makes it appear and reappear as an artwork. It is a sculpture because of the subtraction of material to create the work, but also because it is immersed in a material that is certainly present in the world of professional labour but not to the same degree. If the material is thus marked, given

as omnipresent for the artistic intention, it coats an object in total volumetric correspondence with the objects that inspired the work. These objects' coming into relation with the referent is cast in the same mould as that for which photography serves.

One might say that all of Baier's art, all of his becoming-artist, transits through photography. But that's the point: it *transits*, it doesn't stop there, doesn't freeze at the instant of becoming-art, becoming-artwork. And, by transiting through photography, the photographer, in his becoming-artist, irrigates materials, objects, and elements through which photography must itself transit, must be abandoned to. He irrigates them and leads them, makes demands on them and extends them, uses them, the others and the same. So much so that a bit of the photographic persists in artworks that, apparently, aren't. Photographic, I mean! *Translated by Käthe Roth*

1 This ghostly manifestation is also quite photographic when we compare it to the latent image and the paranormal wanderings in popular belief in the subject of photographic possibilities in the last century. 2 A worked piece, in fact, which can thus be understood as an analogon!

Sylvain Campeau is a poet, art critic, essayist, and independent exhibition curator. He has published five poetry collections, an essay on photography (*Chambres obscures. Photographie et installation*), and an anthology of Quebec poets (*Les Exotiques*). His most recent publications are *Chantiers de l'image* (2011) and *Imago Lexis. Sur Rober Racine* (2012). His texts have appeared in monographs, exhibition catalogues, and foreign journals.







Dominique Auerbacher

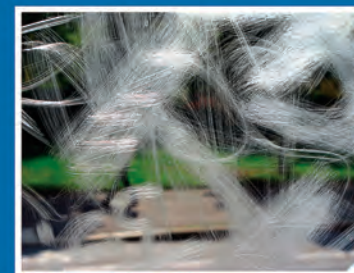
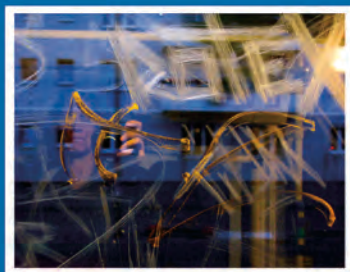
Scratches











DOMINIQUE AUERBACHER Sur la vitre-écran du tramway

EMMANUEL HERMANGE

Dans son œuvre, l'artiste plasticienne **Dominique Auerbacher** utilise divers médiums en articulant l'image photographique avec le texte, la vidéo, la peinture et le son. Née à Strasbourg, elle vit et travaille actuellement en France et en Allemagne. Elle est professeure à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. Elle a exposé dans différents musées et centres d'art dont entre autres : ARC (département contemporain du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, Museum of Contemporary Art Chicago, Casino Luxembourg, Kunstraum Innsbruck et Kunsthalle Hamburg. Elle a aussi participé à de nombreuses commandes d'art public en France et en Italie. *Scratches* sera à nouveau exposée à la Biennale Urbi & Orbi, à Sedan, France, du 1^{er} au 30 juin 2013. dominiqueauerbacher.com

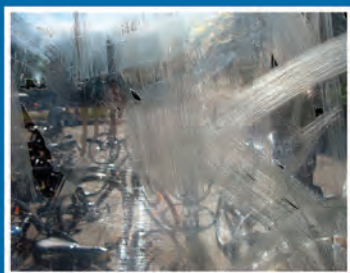
Visual artist **Dominique Auerbacher** uses various media in her work by articulating photographic images with text, video, painting, and sound. Born in Strasbourg, she currently lives and works in France and Germany. She is a professor at the École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. She has had exhibitions in various museums and artist-run centres, including ARC (contemporary section of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, Museum of Contemporary Art Chicago, Casino Luxembourg, Kunstraum Innsbruck and Kunsthalle Hamburg. She has also participated in numerous public art commissions in France and Italy. *Scratches* will be on view again at the Urbi & Orbi Biennale in Sedan, France, from 1–30 June 2013. dominiqueauerbacher.com

Scratches, 2009, tableaux photographiques / photographic tableaux, 89 x 114 cm

Le parcours de Dominique Auerbacher, à ses débuts, est étroitement lié à l'émergence des commandes photographiques consacrées au paysage en Europe, à commencer par la Mission photographique de la Datar qui l'a fait connaître au milieu des années 1980. Elle y avait ouvert un vif débat en choisissant, contre toute attente, de photographier plusieurs grandes villes européennes dans le cadre d'un travail sur la ville de Lyon, ceci afin de mettre en évidence une certaine uniformisation des grands centres urbains. Au fil des commandes et d'autres travaux, comme ceux qu'elle a consacrés à l'univers d'Ikea à partir de son catalogue (*Fauteuils* et *Catalogue Pieces*, 1995), elle a développé une réflexion sur la notion de lieux communs en examinant le lien entre paysage et territoire, ce dernier surdéterminant désormais quasi totalement à ses yeux le regard que l'on porte sur le premier. Inscrit dans une ample recherche sur les cultures graphiques urbaines, *Scratches* poursuit cette réflexion en prenant les tags comme vecteur du regard dans la ville, soit une forme d'inscription qui pose paradoxalement la question du commun dans l'espace public en partant d'un geste résolument sauvage. Car si les tags, comme les graffitis, sont désormais souvent exposés dans les galeries et les musées et leur esthétique reprise sur toutes sortes de supports commerciaux, l'opinion et les pouvoirs publics continuent de parler de « vandalisme » dès qu'ils surgissent dans leur contexte d'origine, hors des sites que leur dédient parfois les aménageurs dans l'espace urbain.

Depuis la chute du Mur, Berlin est devenue, à l'échelle de l'Europe, une sorte de laboratoire de l'urbanité du XXI^e siècle. C'est dans ce contexte où

tous les phénomènes semblent exacerbés qu'en 2007, résidant alors régulièrement dans la capitale allemande, Dominique Auerbacher s'est intéressée aux inscriptions et aux collages dont l'inventivité, la diversité et la densité singulières donnent à l'espace urbain l'apparence d'un forum diffus et discontinu dans lequel ces gestes et ces formes graphiques semblent s'interpeller et se répondre. Au moyen d'un grand nombre de clichés – une « prise de notes », précise l'artiste –, elle a élaboré un premier ensemble de vingt-sept photographies intitulé *Kunst ist Waffe* (« L'art est une arme », 2008) en référence à l'affichage anonyme sur des abribus de cette déclaration suivie du nom de son auteur, le dramaturge allemand Friedrich Wolf qui a publié un court texte sous ce titre en 1928. Défendant, contre « l'art pour l'art » bourgeois, une conception marxiste du rapport entre art et société, Wolf affirme que « l'écrivain qui ne voit pas le conflit tragique dans nos rues aujourd'hui, qui n'est pas saisi et subjugué par elles, celui-là n'a pas de sang dans les veines ! Il voit le monde depuis son bureau ou à travers les fenêtres poussiéreuses de l'église et renonce à s'engager dans une vie dure, sauvage, revêche et sans ornements à laquelle, aujourd'hui, l'art participe !¹ » Une conception de l'art et du rôle de l'artiste que Dominique Auerbacher a souhaitée mettre à l'épreuve de la période actuelle en engageant un vaste travail sur le foisonnement des formes graphiques au sein des cultures urbaines. Car l'analyse de ses « notes », dont *Kunst ist Waffe* est une première sélection, l'a amenée à distinguer dans cette matière urbaine cinq aspects devenus autant d'ensembles d'images distincts parmi lesquels figure *Scratches*, qu'elle vient d'achever après avoir présenté *Nachstücke* (« Morceaux de nuit », réalisé avec Holger Trülzsch), une installation de cent soixante images décelant des états sauvages de la ville dans certaines de ses poches désertes (galerie Nosbaum & Reding, Luxembourg, 2011). Les trois autres ensembles, *Ornements urbains*, *Assemblages collectifs* et *Psyché urbaine*, sont en cours d'élaboration. En parlant non pas de « séries » mais d'« ensembles »,



Dominique Auerbacher souligne certains traits de sa méthode de travail qui consiste notamment à laisser la sélection et l'organisation de ses images ouvertes et en mouvement.

C'est une amplification inédite de la pratique des tags sur les vitres du tramway berlinois qui est à l'origine de *Scratches* (« rayures », « griffures »). L'artiste a choisi ce terme anglais autant pour ses qualités onomatopéiques que pour le lien qu'il suggère, au sein de la culture hip-hop, entre la pratique du taggateur qui agit furtivement avec des outils aigus plus ou moins bricolés² et la technique du *scratching* grâce à laquelle,

Si les taggateurs défient un pouvoir, tout laisse à penser qu'il s'agit de celui du design. Ce design que l'on pourrait dire aujourd'hui à la fois intégral et total, qui pousse toujours plus loin une forme d'illusion de transparence et de fluidité [...]

dans le rap, un DJ accélère ou ralentit le mouvement d'un disque vinyle sur une platine, faisant ainsi entendre, comme par effraction, le frottement de la pointe de lecture sur le disque. L'intensification de cette accumulation d'acronymes, de signes et de gestes gravés dans les vitres des trams est liée au défi que se sont tacitement lancés les taggateurs et la compagnie des transports berlinois (BVG) de 2008 à 2010, date à laquelle, après plusieurs essais infructueux de protection des vitres, un film teinté et couvert du motif de la porte de Brandebourg a découragé les taggateurs. L'artiste s'est fait plusieurs fois interpellé par les passagers du tram (« Ce n'est pas vous qui avez fait ça, pourquoi ça vous intéresse ? » « Vous n'avez pas le droit de photographier ça ! », etc.) mais elle laisse aux quidams du café du commerce et aux responsables politiques l'indignation et les accusations

de vandalisme assorties d'arguments liés à la pollution visuelle et aux coûts de nettoyage.

Pour peu que l'on prenne au sérieux la référence historique aux Vandales, une question mérite d'être posée : quel empire les taggateurs menacent-ils ? La communauté invisible et insaisissable qu'ils forment ne revendique rien d'explicite. On sait seulement que les tags sont parfois liés à un marquage de territoire dans un jeu de rivalité entre bandes. Si les taggateurs défient un pouvoir, tout, dans le contexte berlinois marqué par vingt ans de reconstruction architecturale et urbaine intensive, laisse à penser qu'il s'agit de celui du design. Ce design que l'on pourrait dire aujourd'hui à la fois intégral et total, qui pousse toujours plus loin une forme d'illusion de transparence et de fluidité et dont on peut voir les effets dès qu'une zone urbaine est entièrement programmée et aménagée dans un laps de temps très court. Ce design qui augmente les surfaces vitrées de chaque nouveau modèle de métro, de bus ou de tram proportionnellement, dirait-on, à la croissance des espaces urbains réservés à la publicité. A travers la vitre-écran d'un tramway, ce design s'accroît d'une puissance cinétique qui accomplit son idéalisation. Atténuer l'efficacité de ces écrans en gravant dans leur matière même une trame collective et informelle – informelle parce que collective – issue d'une lutte de territoire, c'est sans doute résister à la violence obtuse du simulacre qui recouvre l'expérience de la ville aujourd'hui. En ce sens, *Scratches* garde la trace d'un de ces « conflits tragiques » devant lequel l'artiste, disait Wolf, se doit d'être « saisi et subjugué ».

Le format des vingt-cinq « tableaux photographiques » de l'exposition est semblable à celui d'une vitre du tramway berlinois (89 x 114 cm). Chaque mur de la salle d'exposition était peint d'une couleur issue de l'espace urbain berlinois : le jaune des tramways, le rouge du métro aérien, le bleu de la signalétique, etc. Sur ces murs colorés, les « tableaux » formaient des lignes brisées et rythmées selon trois hauteurs de regard, celles d'un passager assis, d'un passager debout et d'un passant. Autant de choix qui permettaient

de tenir à égale distance une autre transparence, celle du document, et le processus d'artialisation selon lequel des réminiscences de l'*action-painting* se superposaient parfois au regard de l'artiste lorsqu'elle photographiait. Dans cette tension, les enchevêtrements complexes de plans et de signes que présentent les « tableaux » au sein de cette installation donnaient au spectateur le sentiment de faire l'expérience d'une perception diffractée de la ville en partant d'une subjectivité collective.

1 Friedrich Wolf, "Art is a Weapon!" [1928], *The Weimar Republic Sourcebook*, dir. par Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 230-231. 2 L'acide fluorhydrique, qui a la propriété d'attaquer la surface du verre, est également utilisé par les taggateurs. D'après les photographies de Dominique Auerbacher cette technique semble peu utilisée à Berlin. Son extrême dangerosité pour le corps fait l'objet de vifs échanges dans les forums de discussion de taggateurs.

Emmanuel Hermange est critique d'art et professeur d'histoire de l'art à l'École supérieure d'art et design de Grenoble-Valence. Ses publications concernent d'un côté les rapports entre photographie et langage au XIX^e siècle et, de l'autre, les usages de la photographie dans l'art contemporain, avec un intérêt particulier pour les enjeux que posent les représentations de la ville et du travail.



DOMINIQUE AUERBACHER Through a Tramcar Window-Screen

EMMANUEL HERMANGE

Dominique Auerbacher's early career was bound up in the emergence of photographic commissions devoted to landscape in Europe, starting with the Mission photographique de la Datar, which brought her to the public eye in the mid-1980s. She sparked a lively debate by choosing, against all expectations, to photograph a number of major European cities as part of a project on Lyon, in order to highlight a degree of homogeneity among major urban centres. Through commissions and other projects, such those devoted to exploring the world of Ikea through its catalogue (*Fauteuils* and *Catalogue Pieces*, 1995), she developed a reflection on the notion of shared places by examining the link between landscape and territory – the latter now overdetermining almost totally, in her view, the gaze on the former. As part of her wide-ranging research on urban graphic cultures, *Scratches* continues this reflection by featuring tagging as a vector of the gaze in the city, or a form of inscription that paradoxically asks, using a resolutely wild gesture, about what is shared in the public space. Although tags, like graffiti, are now often exhibited in galleries and museums and their aesthetic is copied in all sorts of commercial media, public opinion and the authorities continue to speak of “vandalism” when tags are produced in their original environment, outside of the sites that developers sometimes devote to them in the urban space.

Since the wall fell, Berlin has become, in a way, Europe's laboratory on twenty-first-century urbanity, as all phenomena seem to be magnified there. In 2007, while living in the German capital, Auerbacher became interested in the inscriptions and collages whose unique inventiveness, diversity, and density

give the urban space the appearance of a diffuse and discontinuous forum, as these gestures and graphic forms seem to reach out and respond to each other. After shooting a large number of snapshots – taking notes, as she puts it – she created a first grouping of twenty-seven photographs titled *Kunst ist Waffe* (“Art Is a Weapon,” 2008), in reference to anonymous posterings on bus shelters displaying this statement followed by the name of its author, German playwright Friedrich Wolf, who published a short essay under this title in 1928. Defending, in opposition to the bourgeois concept of “art for art's sake,” a Marxist conception of the relationship between art and society, Wolf stated, “The writer who does not see the tragic conflicts of today on our streets, who is not seized by them and overpowered – he has no blood in his veins! He sees the world from his writer's studio or through the dusty windows of his church; but he does not forge ahead into hard, wild, rusty, unadorned life, of which art today is a part!”¹ Auerbacher wished to put this conception of art and of the role of the artist to the test in the present day by undertaking a large-scale project on

As part of her wide-ranging research on urban graphic cultures, *Scratches* continues this reflection by featuring tagging as a vector of the gaze in the city, or a form of inscription that paradoxically asks, using a resolutely wild gesture, about what is shared in the public space.

the burgeoning of graphic forms within urban cultures. Analysis of her “notes,” of which *Kunst ist Waffe* is a preliminary selection, led her to distinguish five aspects in this urban material that became five distinct groupings of images, among them *Scratches*, which she completed after presenting *Nachstücke* (*Pieces of Night*



produced with Holger Trülzsch), an installation of 160 images revealing the wild state of some deserted pockets of the city (Nosbaum & Reding Gallery, Luxembourg, 2011). The three other groupings – *Ornements urbains*, *Assemblages collectifs*, and *Psyché urbaine* – are in the process of being created. By speaking of not “series” but “groupings,” Auerbacher underlines certain aspects of her working method, which consists of leaving the selection and organization of these images open and in motion.

An unusual escalation of tagging on Berlin tramcar windows was the inspiration for *Scratches*. Auerbacher chose this term for its onomatopoeic qualities as much as for the link that it suggests, within hip-hop culture, between the tagger who acts furtively, using improvised sharp tools,² and the scratching technique used by rap DJs to accelerate or slow the rotation of a vinyl record on a turntable, making the sound of the needle scratching on the surface of the record as if by vandalism. The intensified accumulation of acronyms, signs, and gestures engraved on the windows of tramcars was related to the tacit battle between the taggers and the Berlin transit company (BVG) from 2008 to 2010 – when, after a number of fruitless attempts to protect the windows, BVG had a tinted film imprinted with the motif of the Brandenburg Gate placed over them, discouraging the taggers. As she photographed, Auerbacher was challenged a number of times by tram passengers (“You didn’t do that, why are you interested in it?” “You don’t have the right to take pictures of that!” and so on), but she leaves to barroom philosophers and political leaders the indignation and the accusations of vandalism along with the arguments about visual pollution and the costs of cleaning.

Although one might not take seriously a historical reference to the Vandals, it’s worth asking, Which empire do the taggers threaten? Their invisible and intangible community doesn’t demand anything explicit. We know only that tags are sometimes linked to marking territories during gang wars. If the taggers are defying a particular power, in the context of a

Berlin marked by twenty years of intensive architectural and urban reconstruction, one might think that it is the power of design. The effects of design – which, one might say, is both integral and total today, pushing ever further a type of illusion of transparency and fluidity – can be seen when an urban zone is completely programmed and planned over a very short time.

Design expands the windowed surfaces of each new model of subway car, bus, or tramcar proportionally, it seems, to the expansion of urban spaces reserved for advertising. Through the window-screen of a tramcar, design grows by a forceful kinetics that completes its idealization. Diluting the effectiveness of the window-screens by etching into their very fabric a collective and informal framework – informal because collective – resulting from a territorial struggle no doubt means resisting the obtuse violence of the simulacrum that blankets the experience of the city today. In this sense, *Scratches* retains the trace of one of its “tragic conflicts,” before which the artist, as Wolf said, must be “seized” and “overpowered.”

The dimensions of the twenty-five “photographic paintings” in the exhibition match those of a Berlin tramcar window (89 x 114 cm). Each wall of the gallery was painted with a colour from Berlin’s urban space: the yellow of the tramway, the red of the monorail, the blue of the signage, and so on. On these colourful walls, the “paintings” formed broken, rhythmic lines at three heights: those of a sitting passenger, a standing passenger, and a passerby. These choices of view made it possible to keep at an equal distance another transparency, that of the document, and the process of artialization through which reminiscences of action painting were sometimes superimposed over the artist’s gaze when she photographed. In this tension, the complex overlappings of planes and signs presented by the “paintings” within this installation gave viewers the sense of experiencing a diffracted perception of the city from the point of view of a collective subjectivity.

Translated by Käthe Roth

¹ Friedrich Wolf, “Art is a Weapon!” [1928] in Anton Kaes, Martin Jay, and Edward Dimendberg (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994), pp. 230–31 (emphasis in original). ² Taggers also use hydrofluoric acid, which etches the surface of glass. To judge by Auerbacher’s photographs, this technique isn’t widely used in Berlin. The extreme harm that it can cause to the human body has been the subject of lively exchanges in taggers’ discussion forums.

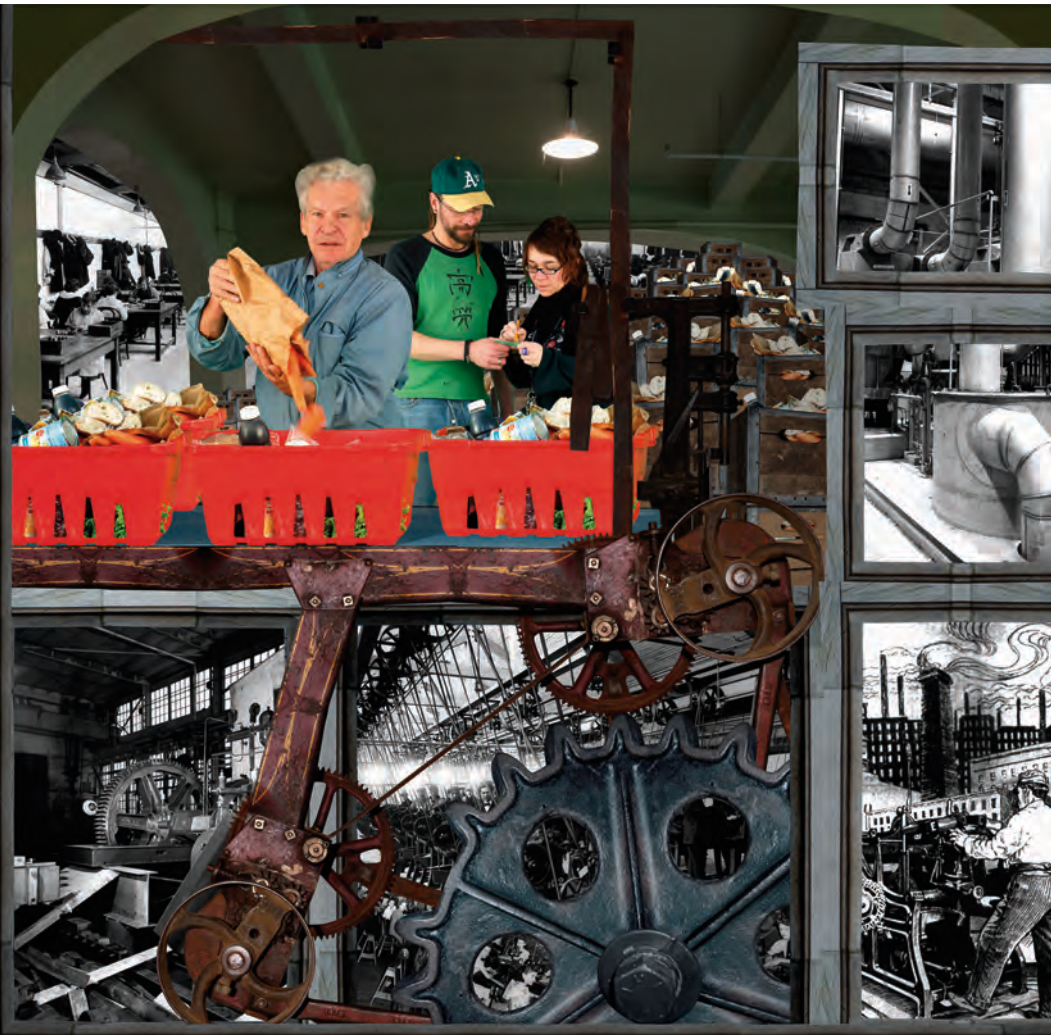
Emmanuel Hermange is an art critic and a professor of art history at the École supérieure d’art et design de Grenoble-Valence. His publications concern the relations between photography and language in the nineteenth century, as well as the uses of photography in contemporary art, focusing particularly on issues raised by representations of the city and of labour.





Patrick Dionne et Miki Gingras
Identité Centre-Sud





Depuis 1999, **Patrick Dionne et Miki Gingras** créent conjointement des œuvres photographiques qui présentent des réalités sociales. Ils réalisent leurs projets au Québec et en Amérique latine. Ils ont reçu un prix à Medellin, Colombie pour *Humanidad, les enfants travailleurs du Nicaragua* lors du 18^e Concours latino-américain de photographie. Depuis 2009, ils réalisent des murales photographiques sur le thème de l'identité avec la population dans différents secteurs de la ville de Montréal. Ils ont de nombreuses expositions à leur actif au Québec, au Canada et en Amérique latine. Patrick Dionne et Miki Gingras vivent et travaillent à Montréal. patmiki.blogspot.ca

Since 1999, **Patrick Dionne and Miki Gingras** have been jointly creating photographic works that present social realities. They execute their projects in Quebec and Latin America. They received an award in Medellin, Colombia, for *Humanidad, les enfants travailleurs du Nicaragua* during the 18th Latin American Photo Competition. Since 2009, they have been making photographic murals on the theme of identity with residents of different areas of Montreal. They have had many exhibitions in Quebec, Canada, and Latin America. They live and work in Montreal. patmiki.blogspot.ca

PATRICK DIONNE ET MIKI GINGRAS

Au-delà d'un quartier, une collectivité

PIERRE RANNOU

Tout en mettant sur pied l'organisme Diasol en 2002 et le collectif de production mexico-québécois FucalDFoco en 2007, Patrick Dionne et Miki Gingras, qui travaillent en duo depuis 1999, réalisent des projets photographiques aussi bien au Nicaragua et au Mexique qu'au Québec. Loin de la figure des chasseurs d'images et des grands reporters, ils apparaissent plutôt comme des pédagogues de l'image photographique. Leurs interventions visent autant la documentation du monde contemporain que l'enseignement des rudiments de la photographie. Ainsi, si certains projets du duo, comme *Humanidad* et *Mémoire*, s'articulent autour de la formation de sténopistes, à qui on montre aussi bien la fabrication d'appareils de fortune que la prise de vue, afin qu'ils documentent leurs milieux de vie, d'autres donnent plutôt l'occasion à Dionne et Gingras de produire des portraits marqués par leur intérêt pour les questions politiques, sociales et culturelles. En 2009, ils se sont donc lancés dans un immense chantier visant à mettre en question la figure des différents quartiers de la ville de Montréal. Intitulé *Identité*, le projet a pris naissance au cœur de Montréal-Nord, avant de se transporter du côté de Notre-Dame-de-Grâce, puis de Côte-des-Neiges. Deux ans plus tard, les deux photographes se tournent vers le quartier Centre-Sud.

Dans chacun des quartiers, les deux photographes ont voulu produire un portrait collectif sous forme de fresque. Dans Centre-Sud, 350 citoyens ont répondu à l'invitation et été mis à contribution pour la construction de l'image, alors qu'on leur déléguait la responsabilité de choisir aussi bien la pose que les accessoires avec lesquels ils voulaient être représentés. Au-delà de la simple possibilité donnée aux participants de se mettre en valeur, car il est évident que Dionne et Gingras ont pris le parti de photographier des individus et non une masse anonyme, il s'agissait de leur faire réaliser qu'ils allaient ainsi se dévoiler, en rendant visible ce qui les constitue en propre, mais aussi révéler leur relation aux autres habitants de ce coin de la ville. Certains ont opté pour une mise en scène

individuelle, mettant en avant leur passion pour les sports, comme Mario (vélo), Josué et Maxim (hockey), Okeya et Mahjabin (soccer), Tariq (karaté) ou Kelly, Alpha et Rimsky (basketball), ou leur amour de la création, comme Anne (courte-pointe), Nicole (broderie), Pierre (peinture), Laurent (design), Robert (danse) ou Jeanne (musique et chant). D'autres ont plutôt choisi le modèle du portrait collectif, comme les participants de l'Atelier des lettres qui apparaissent lisant leur ouvrage littéraire ou encore les gens du Marché solidaire Frontenac et des Rencontres Cuisines, qui se montrent déguisés en aliments. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Dionne et Gingras aient décidé d'inclure dans la fresque une séance du conseil d'administration de DIASOL. Plus qu'un simple clin d'œil, ce morceau de fresque peut indiquer qu'ils ne font pas

genre, comme Oscar Gustav Rejlander et Henry Peach Robinson, pensèrent rivaliser ainsi avec les peintres. D'autres, comme le Montréalais William Notman, considéraient plutôt la technique comme une façon simple et efficace de réaliser les commandes de portraits de groupe. Contrairement à leurs prédécesseurs historiques, les deux photographes ne pré-déterminent pas la composition de l'ensemble et n'en dressent aucune esquisse *a priori*. Il importe d'ailleurs de signaler que le portrait collectif du quartier Centre-Sud ne s'articule pas sur un décor unique. Il s'agissait plutôt de traduire ses différentes facettes et de mettre en lumière le grand dynamisme des organismes du quartier (Comité social Centre-Sud, Comité logement Ville-Marie, Écomusée du fier monde), tout en y intégrant son histoire (les usines de l'ancien Faubourg

Dans chacun des quartiers, les deux photographes ont voulu produire un portrait collectif sous forme de fresque. Dans Centre-Sud, 350 citoyens ont répondu à l'invitation et été mis à contribution pour la construction de l'image, alors qu'on leur déléguait la responsabilité de choisir aussi bien la pose que les accessoires avec lesquels ils voulaient être représentés.

que recevoir passivement les propositions, mais qu'ils s'impliquent directement en considérant l'ensemble des suggestions qui leur sont soumises.

Peu étonnant dès lors de constater qu'ils aient choisi de renouer avec l'esprit des photographies composites, fort populaires à la fin du XIX^e siècle, pour réaliser les portraits photographiques de groupe. À l'origine, c'est la longueur du temps d'exposition pour la prise de vue qui amena les photographes à adopter cette pratique, afin de diminuer les risques de flou occasionnés par les sujets bougeant lors de la réalisation du cliché. Le procédé, assez simple, consistait à effectuer un portrait individuel que l'on découpait consciencieusement avant de le joindre à d'autres portraits individuels sur un fond peint ou photographié selon les cas. Certains des maîtres du

à mélasse, la grève des pompiers d'octobre 1974) et les grandes institutions qui y sont établies (la tour de Radio-Canada, le clocher de l'UQAM). En analysant la disposition de chacun de ces éléments dans la fresque, on peut en déduire que les photographes laissent entendre que malgré leur importance, les grandes institutions ne jouent qu'un rôle marginal dans la vie réelle du quartier : elles sont regroupées en bordure de l'image, contrairement aux organismes placés vers le centre de la composition.

En renouant avec l'idée d'une image composite, Dionne et Gingras nous obligent aussi à prendre conscience du caractère construit de notre identité collective, qui, à l'instar de la réalisation de l'œuvre, est une aventure pleine de riches rencontres humaines. Ainsi, en déployant leur studio improvisé pour la

réalisation des portraits dans les locaux du Comité social Centre-Sud, Dionne et Gingras ont choisi un lieu à la fois symbolique et essentiel, puisqu'il constitue un véritable carrefour pour de nombreux résidents du coin et un des pôles importants de la vie du quartier. De même, le choix d'en exposer le résultat dans le hall de la maison de la culture Frontenac est aussi très judicieux, car il marque le désir de reprendre l'espace public, de l'occuper, et de rappeler le rôle que ces gens jouent dans la vitalité de ce coin de la ville. Collée à même les fenêtres du grand hall, la fresque photographique, extrêmement lumineuse, n'est pas sans rappeler les immenses placards qu'utilisent les publicitaires pour attirer notre œil. Ici, l'éclat n'est pas mis au service d'une marchandise dont il faut mousser les ventes, mais sert à magnifier les gens, à leur donner une sorte de caractère héroïque. À cet égard, la mise en représentation des participants de Sentier urbain et de l'écoquartier Sainte-Marie leur donne des allures de résistants et de protecteurs de l'environnement. De même, la section de l'œuvre consacrée aux femmes militantes du quartier, représentées avec leur bande-roule, leur porte-voix et soutenant le pont Jacques-Cartier va bien au-delà de la simple figuration. D'ailleurs, leur rapprochement avec les manifestants du printemps érable peut apparaître comme un commentaire politique fort de la part des photographes.

En ce sens, j'aime à penser que le recours par deux fois à des petites scènes tirées d'œuvres de Diego Rivera indique la vision avec laquelle Dionne et Gingras voudraient que l'on scrute leur travail. Au-delà du simple recensement visuel des habitants du secteur, le portrait collectif est une invitation à prendre le temps de se voir vivre ensemble, de comprendre ce qui lie les gens qui bien souvent ne prennent plus le temps de se percevoir comme une collectivité. En discutant avec les participants, Dionne et Gingras activent moins une mémoire des lieux qu'un projet, une vision se construisant au jour le jour. À lire les récits, les mots ou les explications des gens qui ont pris la pose, on saisit encore un peu plus ce qu'ils perçoivent d'eux-mêmes, de leurs valeurs et de leurs cultures¹. Loin de l'habituel recours à l'esthétique du « storytelling », le dispositif déployé par les photographes redonne toute la place aux participants, leur cède complètement le rôle d'identifier la collectivité. Voilà pourquoi il me semble que Dionne et Gingras apportent un tout nouveau sens à la notion de photographie humaniste.

1 À consulter sur le blog : projetidentite2012.blogspot.ca

Critique et historien de l'art, Pierre Rannou agit à titre de commissaire d'exposition. Il a publié quelques essais, participé à des ouvrages collectifs, rédigé plusieurs opuscules d'exposition et collaboré à différentes revues. Il enseigne au département de cinéma et communication et au département d'histoire de l'art du collège Édouard-Montpetit.

PATRICK DIONNE AND MIKI GINGRAS

Beyond a Neighbourhood, a Community

PIERRE RANNOU

In addition to founding Diasol in 2002 and the Mexico–Quebec production collective FueralDFoco in 2007, Patrick Dionne and Miki Gingras, who have been working as a duo since 1999, have produced photographic projects in Nicaragua, Mexico, and Quebec. Far from fitting the image of picture chasers and big-time reporters, they seem, rather, to present themselves as pedagogues of photography, as their projects are intended both to document the contemporary world and to teach the rudiments of photography. For some of their projects, such as *Humanidad* and *Mémoire*, they have shown people how to make improvised pin-hole cameras and become photographers in order to document their living environments; for other projects, they have produced portraits marked by their interest in political, social, and cultural issues. In 2009, they began a huge project aiming to raise the issue of the image of different Montreal neighbourhoods. This project, *Identité*, started in the heart of Montréal-Nord before moving on to Notre-Dame-de-Grâce and, after that, to Côte-des-Neiges. Two years later, the photographers turned to the Centre-Sud neighbourhood.

In each neighbourhood, the photographers set out to produce a community portrait in the form of a fresco. In Centre-Sud, 350 residents responded to the invitation to contribute to construction of the image; they were delegated the responsibility of choosing their pose and the props with which they wanted to be portrayed. Beyond simply offering an opportunity to be singled out – as it was obvious that Dionne and Gingras intended to photograph individuals and not an anonymous mass – the project enabled participants to realize that they could step forward and make their uniqueness visible, and also reveal their relationship with other inhabitants of the neighbourhood. Some opted for an individual setting and highlighted their passion for sports, such as Mario (cycling), Josué and Maxim (hockey), Okeya and Mahjabin (soccer), Tariq (karate), and Kelly, Alpha, and Rimsky (basketball), or their love of creativity, such as Anne (needlepoint), Nicole (embroidery), Pierre (painting), Laurent (design),





PAGES PRÉCÉDENTES ET SUIVANTE : *Identité Centre-Sud*, 2012, impression jet d'encre / inkjet print, 18 tableaux / panels 2 m², ch. / ea
PAGE 40: Vue de la murale / mural view, maison de la culture Frontenac, 72 m²

Robert (dance), and Jeanne (music and singing). Others decided to have a group portrait, such as members of the Atelier des lettres, who were photographed reading their book, and the people of the Marché solidaire Frontenac and Rencontres Cuisines, who appear dressed up as foods. It isn't insignificant that Dionne and Gingras decided to include in the fresco a session with the board of directors of Diasol. More than a simple nod to the organization, this section of the fresco

light the dynamism of its organizations (Comité social Centre-Sud, Comité logement Ville-Marie, Éco musée du fier monde), while integrating its history (the factories of the former "faubourg à mélasse," the firefighters' strike of October 1974) and the great institutions established there (the Radio-Canada high-rise, the UQAM bell-tower). In analyzing the arrangement of each of these elements in the fresco, one can deduce that the photographers were letting it be understood

instance, members of the Sentier urbain and Éco-quartier Sainte-Marie are portrayed as strong protectors of the environment. Similarly, the section of the work devoted to the community's activist women, portrayed with their banner and bullhorn and holding up the Jacques-Cartier Bridge, goes far beyond simple figuration. Finally, the photographers' connection with the "printemps érable" protesters seems to be a powerful political comment.

Beyond simply offering an opportunity to be singled out, the project enabled participants to realize that they could step forward and make their uniqueness visible, and also reveal their relationship with other inhabitants of the neighbourhood.

may imply that they didn't simply passively receive proposals but got directly involved in considering all of the suggestions that were submitted to them.

It's not surprising to note that Dionne and Gingras chose to revive the spirit of composite photographs, a technique popular in the late nineteenth century, to make their photographic group portraits. In the early days of photography, exposure times were very long, and photographers adopted the technique of making composite photographs in order to reduce the risk of blurriness caused by subjects moving while the image was being captured. This simple procedure consisted of taking individual portraits against a painted or photographed backdrop. Some masters of the genre, such as Oscar Gustav Rejlander and Henry Peach Robinson, saw themselves on an artistic par with painters. Others, such as Montrealer William Notman, considered composite photography a simple and effective way to produce commissioned group portraits. Unlike their historical predecessors, Dionne and Gingras did not predetermine the composition of the group and made no sketches beforehand. In fact, the community portrait made in the Centre-Sud neighbourhood was not set against a single background. Rather, the idea was to convey the community's different facets and high-

that despite their imposing size, the major institutions have played only a marginal role in day-to-day life in the neighbourhood, as they are grouped at the edges of the image, whereas community organizations take centre stage in the composition.

By reviving the idea of the composite image, Dionne and Gingras also force us to become aware that constructing a community identity, like the production of their artwork, is an adventure full of rich human encounters. Thus, when they set up their improvised portrait studio in the premises of the Comité social Centre-Sud, Dionne and Gingras were choosing a spot that is both symbolic and essential, as it is a meeting-place for many neighbourhood residents and an important hub of community life. Similarly, the decision to exhibit the result in the main lobby of the Maison de la culture Frontenac was very perceptive, as it marked the desire to appropriate and occupy the public space and to point out the role that the people portrayed play in the community's vitality. Stuck to the windows of the lobby, the brightly backlit photographic fresco was reminiscent of the gigantic displays used by ad agencies. Here, the radiance was being used not to sell yet more merchandise but to magnify the people and endow them with a sort of heroic character. For

Dionne and Gingras twice used little scenes drawn from works by Diego Rivera, and I like to think that this indicates the vision that they would like their work to convey. Beyond a simple visual census of the area's inhabitants, the community portrait is an invitation for people to take the time to see themselves living together, and to understand that what connects people often takes no more than seeing themselves as a community. In talking with the participants, Dionne and Gingras evoked not so much a record of the neighbourhood as a project, a vision that is built day by day. When one reads the stories and explanations of the people who posed, one grasps even better how they perceive themselves, their values, and their cultures.¹ Far from the usual recourse to the "storytelling" aesthetic, the mechanism deployed by the photographers puts the participants centre stage and leaves it completely up to them to identify their community. This is why, it seems to me, Dionne and Gingras give an entirely new meaning to the notion of humanistic photography. *Translated by Käthe Röth*

1 See projetidentite2012.blogspot.ca.

Pierre Rannou is an art critic and art historian who works as an exhibition curator. He has published essays in collected works and magazines and written several exhibition catalogues. He teaches in the Film and Communications Department and the Art History Department at Collège Édouard-Montpetit.



Weegee [Stanley Kubrick making frame with his hands on the set of his film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*], 1963 © Weegee/International Center of Photography

SLAVS AND TATARS

*FRIENDSHIP OF NATIONS:
POLISH SHI'ITE SHOWBIZ*

APRIL 12 TO MAY 26, 2013
CURATOR: BABAK GOLKAR

STRANGELOVE'S WEEGEE

JUNE 15 TO JULY 28, 2013
CURATOR: JOHN O'BRIAN

333 CHESTERFIELD AVENUE, NORTH VANCOUVER BC, CANADA V7M 3G9 TEL 604 986 1351 WWW.PRESENTATIONHOUSEGALLERY.ORG

Presentation House Gallery is grateful for the support from our funders: The Canada Council for the Arts, BC Arts Council, The City of North Vancouver and the District of North Vancouver Arts Office, BC Gaming Commission, Metro Vancouver, Yosef Wosk Foundation.

NÔTRE MONTREIL NOS HISTOIRES
**MUSÉE
McCord**

690, SHERBROOKE OUEST
McGILL | MUSEE-MCCORD.QC.CA

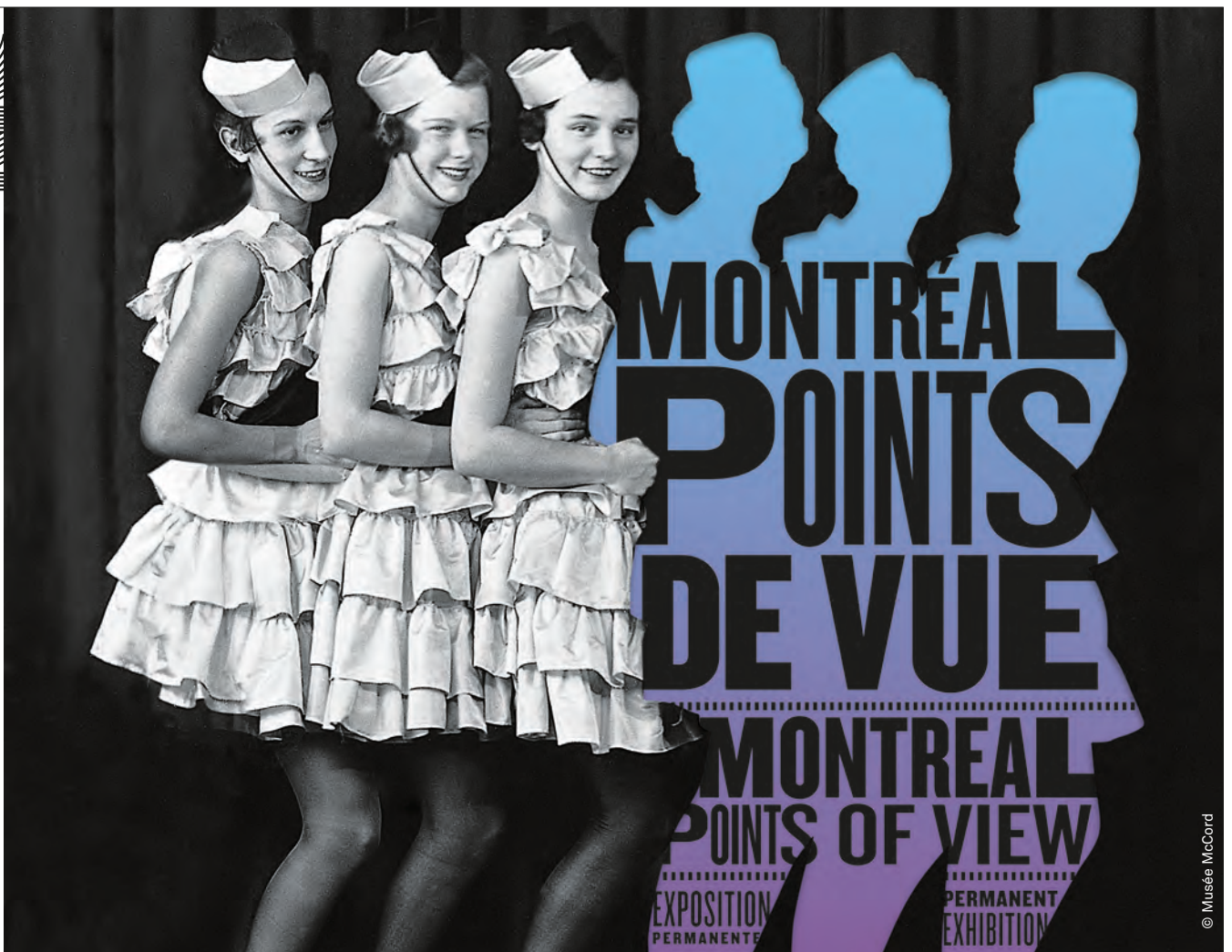
HISTORIA

Culture
et Communications
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

The Gazette
montrealgazette.com

24h



2013 4^e édition - 4th edition

10 juillet au 11 septembre - July 10 to September 11

RENCONTRES
INTERNATIONALES DE LA
PHOTO-
GRAPHIE
EN GASPÉSIE

Expositions et installations
Exhibits and installations
PARTOUT EN GASPÉSIE - THROUGHOUT THE GASPÉ

Semaine professionnelle
Professional week
15 AU 21 AOÛT - AUGUST 15 TO 21

Le naturel de l'homme
ou comment fabriquer le **réel.**

The nature of man: crafting the real.



Télé-Québec

www.photogaspesie.ca

Photographie / Photography : Michael Wolf, Tokyo Compression #18

La photo s'expose dehors d'un bout à l'autre de la rivière...

RENDEZ-VOUS
PHOTO 
DU RICHELIEU

Expositions • Ateliers • Classes de maîtres • Conférences

15 juin - 31 juillet 2013

Formations et conférences

Éric Coté
Caroline Hayeur
Jean-François Leblanc
Linda Rutenberg

Expositions extérieures

Suzanne Bourdon
Éric Coté
Enviro Foto
Caroline Hayeur
Jean-François Leblanc
Jean Lemire
Stéphane Lemire
François Lepage
Yves Marcoux
Gabor Szilasi

www.rvpr.ca





RENCONTRE PHOTOGRAPHIQUE DU KAMOURASKA

TERRE D'ATTACHE - 21 juin au 4 août

EXPOSITIONS Raymonde April, Jessica Auer, Nadine Boulianne, Bertrand Carrière, Noémie Darisse, François Gamache.

CONFÉRENCES La photographie en 3D, Anthropologie visuelle, Les droits en photographie, Bertrand Carrière et sa démarche de création. **ATELIERS** L'éclairage en studio, La retouche photo, La macrophotographie, L'approche documentaire, La photographie de nuit, Classe de maître avec Bertrand Carrière.

+ Des expositions extérieures dans 7 municipalités du Kamouraska

CENTRE D'ART DE KAMOURASKA 111, avenue Morel, Kamouraska | 418-492-9458 | www.kamouraska.org


**CENTRE D'ART
DE KAMOURASKA**

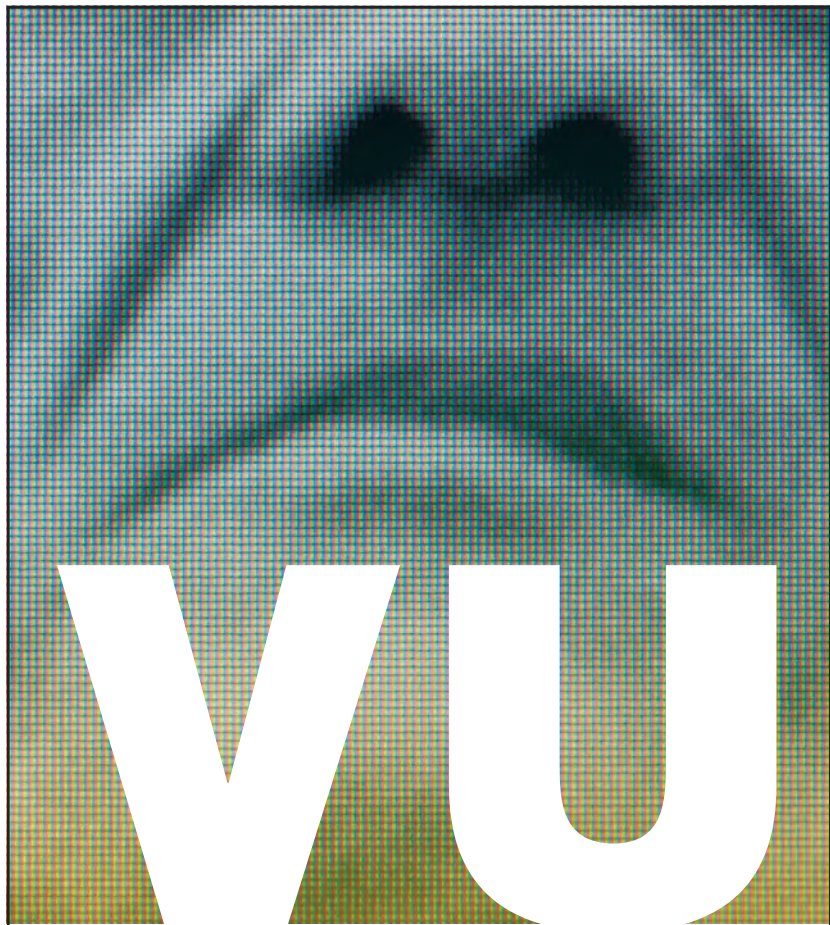
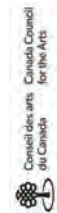
shoot

RECHER- CHE EN PHOTO- GRAPHIE



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

EXPOSITIONS ET RÉSIDENCES
EXPERTISE ARTISTIQUE ET TECHNIQUE
ÉQUIPEMENTS DE PRODUCTION DÉDIÉS À LA CRÉATION
WWW.VUPHOTO.ORG



NOUVEAU CYCLE DE PROGRAMMATION

2013

Raphaëlle de Groot

Patrice Loubier Camila Vasquez

Christian Leduc & Marc-Antoine K. Phaneuf

Sylvie Tourangeau

Daniel Canty Lalie Douglas

Stéphanie Lagueux & Jonathan L'Ecuyer

Pierre & Barbara



3e-imperial.org

explorer d'autres manières d'habiter le réel

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Granby
Ville rayonnante



RCBAQ
RENOUVELLEMENT DES CENTRES
D'ARTISTES AUTONOMES DU QUÉBEC

R>I>Q



Conseil montréalais
de la culture et des communications



Eveline Boulva, Incursions... Au détour d'une perspective nébuleuse, 122 x 183 cm, 2012

Q u é b e c

Sean Rudman

4 mai au 23 mai

Marc Garneau

25 mai au 16 juin

M o n t r é a l

Eveline Boulva

18 avril au 11 mai

Christian Gravel

23 mai au 15 juin



Lacerte

ART CONTEMPORAIN

www.galerielacerte.com

1, côte Dinan, Québec 418.692.1566 info@galerielacerte.com

6345, boulevard Saint-Laurent, Montréal 514.274.4299 montreal@galerielacerte.com



ANTICOSTE DE RICHARD BAILLARGEON

Fragments pour une histoire

PIERRE DESSUREAULT

Anticoste de Richard Baillargeon se présente comme une composition complexe de matériaux hétérogènes organisés en groupes pour créer de vastes réseaux de significations, d'échos et de résonances et constituer une réflexion tant sur l'histoire d'Anticosti que sur les procédés narratifs mis en œuvre dans la connaissance et la relation du passé. L'ensemble comprend trois mosaïques de documents divers et une d'objets, trois vues panoramiques, une imposante carte de l'île et en dernier lieu une tablette numérique interactive qui fait office de rose des vents qui viendrait orienter le spectateur dans cette vaste composition.

Les grandes mosaïques aux contours asymétriques confrontent photographies réalisées par Baillargeon lors de deux séjours dans l'île en 2004 et 2011, images d'archives, illustrations issues de la tradition populaire, textes de l'artiste, extraits d'articles de presse, comptes rendus de voyageurs, pictogrammes. Au même titre que les objets trouvés sur l'île et détournés de leur fonction utilitaire par leur déploiement dans l'espace de l'installation, tous ces fragments produits de l'histoire deviennent artefacts de la culture dont ils sont issus qui doit être vue « comme une concrétion de techniques, de coutumes, d'idées et de croyances, sans doute engendrées par des individus, mais plus durable qu'aucun d'eux¹. »

Fragments for a History

Richard Baillargeon's *Anticoste* is presented as a complex composition of heterogeneous materials organized in groups to create vast networks of significances, echoes, and resonances and to constitute a reflection both on the history of Anticosti and on the narrative processes implemented in knowledge and the relationship with the past. The artwork includes three mosaics of various documents and one of objects; three panoramic views; a large map of the island; and an interactive digital tablet that serves as a compass rose to orient viewers within this vast composition.

The large, asymmetrically shaped mosaics face photographs taken by Baillargeon during two stays on the island, in 2004 and 2011, as well as archival images, illustrations from folk tradition, texts written by the artist, excerpts of newspaper articles, travellers' accounts, and pictograms. Like the objects found on the island and diverted from their utilitarian function by their inclusion in the installation space, all of these fragments produced by history become artefacts of the culture from which they emerged, which must be seen "as a concretion of skills, customs, ideas, and beliefs, no doubt



Trois grands panoramiques décrivant des lieux emblématiques de l'île s'insèrent entre les mosaïques et ponctuent le parcours. Ceux-ci conjuguent dans leur espace allongé le domaine de la nature qui revient réclamer ses droits sur le champ jadis occupé par la culture comme en témoignent les vestiges d'occupation humaine qui émergent à peine d'une végétation boréale. Une grande carte de l'île composée de fragments prélevés sur des relevés réalisés à diverses époques est présentée pour sa part sous forme de grille.

Dernière composante, la tablette numérique que le visiteur peut parcourir et manipuler à sa guise reprend une bonne partie du matériel précédent en y ajoutant quantité d'autres documents organisés en une suite de six récits, chacun coiffé d'un titre qui gravite autour d'une compréhension historique de l'île. Comme le souligne le géographe Louis-Edmond Hamelin : « Le long isolement de l'île, en défavorisant les informations exactes et rapides, fournissait un milieu très fertile à la culture des petites histoires. Anticosti étant un au-delà, elle pouvait naturellement être interprétée comme un cimetière, une énigme, une île étrange, mais pourquoi pas aussi un paradis². »

Un premier récit intitulé *Telle une grande baleine* s'attache à l'exploration qui a décrit et nommé l'île tantôt comme territoire à conquérir, tantôt comme richesse à exploiter ou espace de découvertes à annexer au monde connu. Les descriptions de Jacques Cartier lors de son voyage en 1534 ainsi que les relevés cartographiques de Louis Jolliet, premier seigneur de l'île, la font apparaître comme une contrée mythique. Vision qui se perpétuera jusqu'à l'aube du XX^e siècle.

Le grand châtelain se concentre sur la période 1896-1926 qui voit l'île jouir, sous la gouverne de l'industriel français Henri L. Menier, d'un développement sans précédent de ses ressources naturelles

engendered by individuals but always outlasting them.¹ Three panoramic views portraying the emblematic sites of the island are inserted between the mosaics and punctuate the exhibition. In their elongated space, the panoramas contribute the domain of nature, which reclaims its position in the field once occupied by culture, as evidenced by the vestiges of human occupation that barely emerge from the boreal vegetation. A large map of the island composed of fragments plucked from various eras is presented in the form of a grid.

The last component, the digital tablet that visitors may engage with and use, reprises much of the material presented and adds a large number of other documents organized in a series of six stories, each topped by a title that refers to a historical comprehension of the island. As the geographer Louis-Edmond Hamelin notes, "The long isolation of the island, by discouraging rapid circulation of accurate information, made it a very fertile territory for the culture of local stories. Anticosti being a 'beyond,' it could naturally be interpreted as a cemetery, an enigma, a foreign island, but also – why not – a paradise."²

The story called *Telle une grande baleine* tells about the explorations that named the island and described it as a territory to be conquered, as a rich territory to exploit, or as a discovery to be appended to the known world. Jacques Cartier's descriptions during his 1534 voyage and the maps made by Louis Jolliet, first seigneur of the island, portray it as a mythic country – a vision that was perpetuated until the turn of the twentieth century.

Le grand châtelain concentrates on the period from 1896 to 1926, when, under the governance of French industrialist Henri L. Menier, Anticosti saw unprecedented development of its natural resources



PAGES 46, 47, 49 : *Anticoste*, 2012, mosaïques / mosaics, 10 éléments / elements, formats divers / various formats, impressions jet d'encre / inkjet prints, 279 x 160 cm
 PAGE 48 : *Anticoste*, 2012, panoramique 3 (Fox Bay), impression jet d'encre / inkjet print, 228 x 76 cm

Les grandes mosaïques aux contours asymétriques confrontent photographies réalisées par Baillargeon lors de deux séjours dans l'île en 2004 et 2011, images d'archives, illustrations issues de la tradition populaire, textes de l'artiste, extraits d'articles de presse, comptes-rendus de voyageurs, pictogrammes.

jumelé à la création d'infrastructures qui font d'un univers clos et isolé une société idéale en phase avec les idées progressistes de l'époque. Arthur Buies qui visite Anticosti en août 1899 salue la détermination de ces cinq cents personnes qui « préparent dans l'embryon la grandeur future de cet établissement sans exemple dans notre histoire, qui aura surgi en un jour du fond des forêts et déployé, aussitôt l'essor pris, les grandes ailes de la civilisation³. »

Les abords périlleux des côtes de l'île ont longtemps été vus comme une menace pour les hommes et les bateaux qui viennent s'y perdre corps et biens et ont valu à Anticosti le surnom de « Cimetière du Golfe ». Ce récit de survie et de perte, avec en toile de fond l'éternelle lutte de l'homme et des éléments, évoque les nombreuses catastrophes maritimes ayant eu lieu entre 1829 et 1902 à l'aide des témoignages de survivants et de gardiens de phare, notamment celui de Placide Vigneau qui, de 1861 à 1924, s'est fait le chroniqueur de la petite histoire de l'île.

and the creation of infrastructure works that made the closed and isolated island into an idealized society in phase with the progressive concepts of the time. Arthur Buies, who visited Anticosti in August 1899, praised the determination of the five hundred individuals who “are forming the embryo of the future grandeur of this settlement that has no precedent in our history, which will one day bring forth from the depths of the forests and unfold, as they soar, the great wings of civilization.”³

The treacherous coastal waters of Anticosti were long seen as a threat to ships and their crews, and the losses of lives and goods earned the island the nickname “Cemetery of the Gulf.” An account of survival and loss, against the backdrop of humans' eternal struggle against the elements, evokes the many maritime disasters that took place between 1829 and 1902, makes use of the testimonials of survivors and lighthouse keepers, notably one by Placide Vigneau, the self-appointed chronicler of the island's local history from 1861 to 1924.

In counterpoint to the series of mythical, lyric, and utopian discourses, *sont venus chercher...* cites the scholarly accounts that view the island through the lens of natural history and science. A vast body of knowledge exists, as evidenced by studies throughout the nineteenth and twentieth centuries, that includes botanical studies and photographs by Brother Marie-Victorin and Jacques Rousseau, along with the writings of hydrographers, geologists, surveyors, and geometers who succeeded each other from 1926, when the paper manufacturers began their reign on the island, to 1974, when Anticosti was acquired by the government of Quebec.

Gardien de lumière is about lighthouses and their keepers, who were the first and, for many years, only permanent population of



En contrepoint aux discours mythiques, lyriques ou utopiques successifs, *sont venus chercher...* cite des récits scientifiques qui voient l'île sous l'angle de l'histoire naturelle et des sciences. Vaste ensemble de savoirs dont témoignent tout au long du XIX^e et du XX^e siècles les études de botanique et les photographies du frère Marie-Victorin et de Jacques Rousseau, ou encore les relevés des hydrographes, géologues, arpenteurs et géomètres qui se sont succédé jusque sous le règne des papetières propriétaires de l'île de 1926 jusqu'en 1974, moment où celle-ci a été achetée par le gouvernement du Québec.

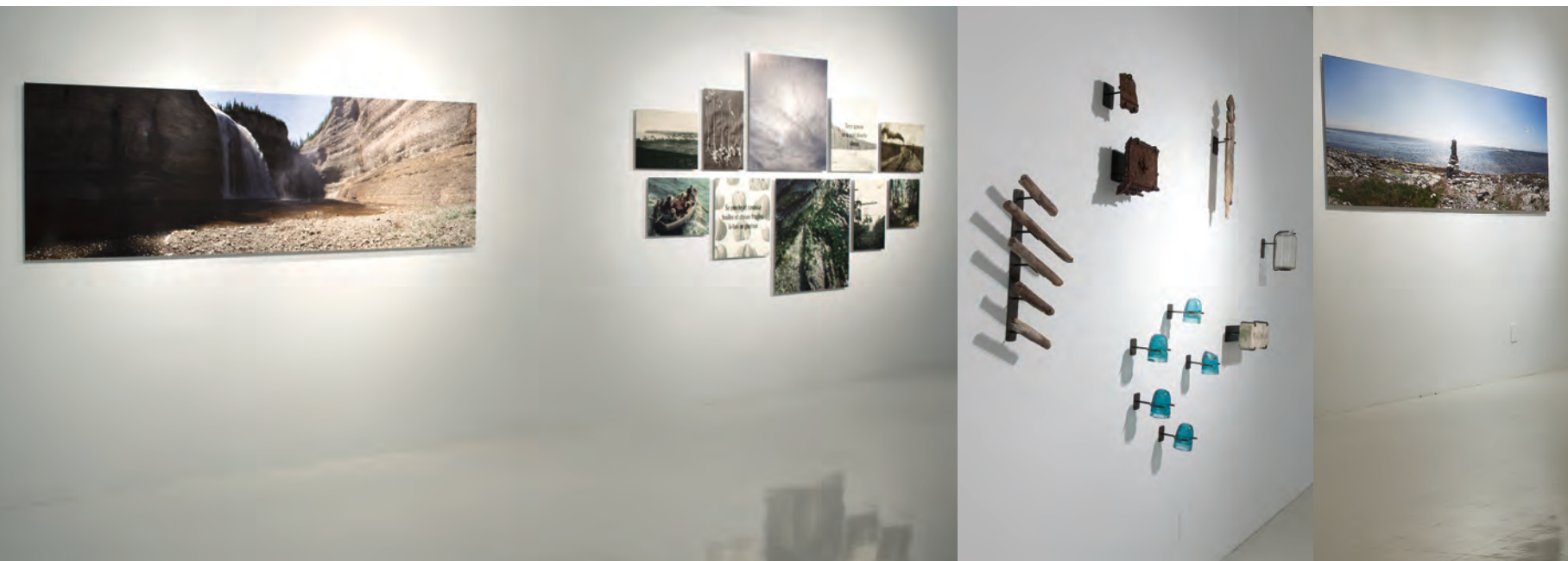
Gardien de lumière s'attache aux phares, premiers lieux de peuplement permanents pendant longtemps, et à la vie de leurs gardiens. Ces avant-postes permettent aux navigateurs d'approcher l'île en toute sécurité. M. J.U. Gregory, chef du service de la marine et des pêcheries à Québec, décrit dans son ouvrage publié en 1886 l'ingénieux système mis en place pour secourir les naufragés : « En maintes directions on voit de ces planchettes avec une main peinte dessus, le doigt tourné vers la route qu'il faut suivre, et indiquant, à chaque étape, la distance à parcourir pour arriver au premier dépôt de provisions, ou à la première maison de refuge⁴. »

Nés sur le reef s'attache au quotidien des résidents de l'île, aux métiers qu'ils pratiquent ainsi qu'à leur vie sociale. Jules Despecher rapporte que les habitants d'Anticosti « sont tous, sauf une seule exception, de simples tenanciers payant à titre de loyer, une capitation par famille, qui a pour objet de conserver à la possession de l'île son caractère de propriété privée⁵. » Au recensement de 1901 les divers points de peuplement de l'île comptent 78 familles pour un total de 429 âmes. À l'apogée de son développement, on y dénombre jusqu'à 800 résidents permanents.

Anticosti. These outposts made it possible for navigators to safely approach the island. J. U. Gregory, head of the Quebec department of marine and fisheries, described in his book, published in 1886, the ingenious system instituted to save people who were shipwrecked: "Wherever one looks one sees planks with a hand painted on them, the finger pointing the direction one must follow and indicating, at each step, the distance to go to find the closest provisions depot or shelter."⁴

Nés sur le reef describes the daily life of the island's residents, the trades that they practised, and their social life. Jules Despecher reports that inhabitants of Anticosti "are all, with one single exception, simple tenants paying, as rent, a head tax per family, the objective of which is to conserve the island's character as private property."⁵ In the 1901 census, Anticosti was shown to have seventy-eight families and a total population of four hundred and twenty-nine. At the peak of development, there were up to eight hundred permanent residents.

Thus, the vast historical fresco painted by *Anticosti* is composed of a coexisting plurality of discourses displayed on the wall of the gallery and in the combinative digital tablet. Although each of these offerings brings together a great wealth of documents, none of them, taken individually, has meaning on its own. It is because they are juxtaposed to and confront each other through the montage that we are able to sort through this magma of undifferentiated signs, create an order that links them to each other, and "build great structures from very small elements fashioned carefully and tidily."⁶ Through this displacement in time and space of the angle from which we view the traces of constructed history borne by personal and community memory, each fragment is inscribed in a new context that breaks with



Anticoste, 2012, vues de l'exposition / exhibition views, Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec, photos: Renée Méthot

Ainsi, la vaste fresque historique peinte par *Anticoste* résulte de la coexistence d'une pluralité de discours qui se déploient sur le mur de la salle d'exposition et par la combinatoire de la tablette numérique. Bien que chacune de ces propositions regroupe une grande diversité de documents, aucun de ceux-ci, pris individuellement, n'a de sens en lui-même. C'est leur juxtaposition et leur confrontation par le montage qui permet d'effectuer un tri dans ce magma de signes indifférenciés, d'y instaurer un ordre qui les liera entre eux et permettra d'« édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté⁶. » Par ce déplacement dans le temps et dans l'espace de l'angle de vue sur les traces de l'histoire constituée portées par la mémoire personnelle et collective, chacun de ces fragments vient s'inscrire dans un nouveau contexte en rupture avec ses référents d'origine pour devenir un élément dynamique dans un réseau inédit de signes discontinus qui se construit sous nos yeux.

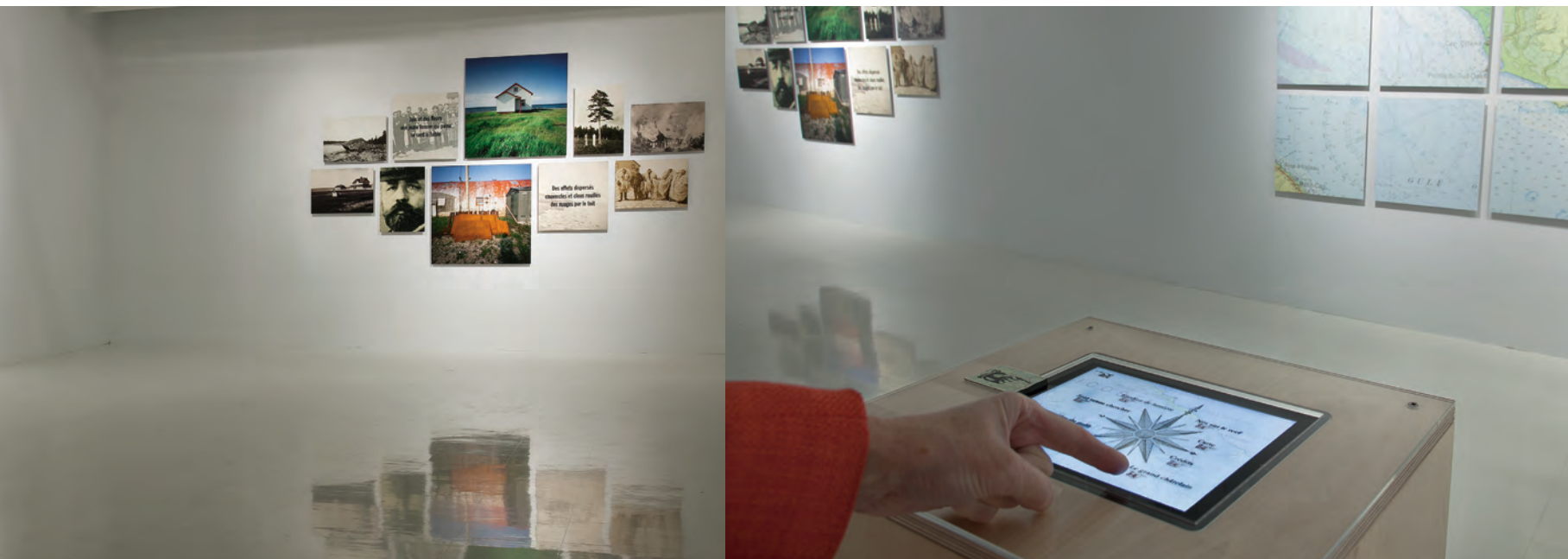
Ce traitement des documents tant visuels que textuels pris en charge par l'image photographique fait ressortir, par effet de contraste, leur matérialité. Le rendu, les textures, la diversité des formats, la trame des imprimés magnifiée par l'agrandissement et le recadrage nous rappellent qu'ils sont matériels, c'est-à-dire papier, chimie, optique, procédé d'impression. Et au même titre que les objets présentés, ils portent les empreintes d'une histoire qui leur est propre. En les reproduisant tels quels, sans recourir aux nombreux procédés de restauration qui en gommeraient les aspérités et les conformeraient au goût du jour, Baillargeon construit un parcours heurté et non linéaire qui rend son épaisseur temporelle à l'histoire qui devient superpositions de sens dans des ensembles infiniment recomposables au moyen des traces laissées par les événements, les humains et les cultures.

its original referents to become a dynamic element in an unprecedented network of discontinuous signs that is built before our eyes.

This treatment of visual and textual documents supported by photographic images creates a contrast that highlights their materiality. The renderings, textures, and diversity of formats – the screen visible in printed materials magnified by enlargement and reframing – remind us that they are material – paper, chemicals, optics, printing procedure. And like the objects presented, they bear the imprint of a history that is theirs alone. In reproducing them as is, without resorting to the numerous restoration methods that would erase the imperfections and bring them into conformity with today's tastes, Baillargeon builds a jerky, non-linear path that provides a temporal depth for this history, which becomes superimpositions of meaning in infinitely recomposable groupings of traces left by events, humans, and cultures.

Thus, "It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation."⁷ The point is no longer, in this new, exploded configuration, to engage with the literality of the images attached to the actuality of their production, but to experience their actualization in the "now of a particular recognizability."⁸ The past is not recomposed – organized and structured in the light of the present – to bring out a hypothetical hidden meaning that would emerge as if by magic from the confrontation of its debris, but as a memory brought to consciousness and returned to circulation in a series of discursive proposals that are spaces of remembering.

In this way, a permanent interpretive dialogue is constituted between the present of the images and the past that they represent.

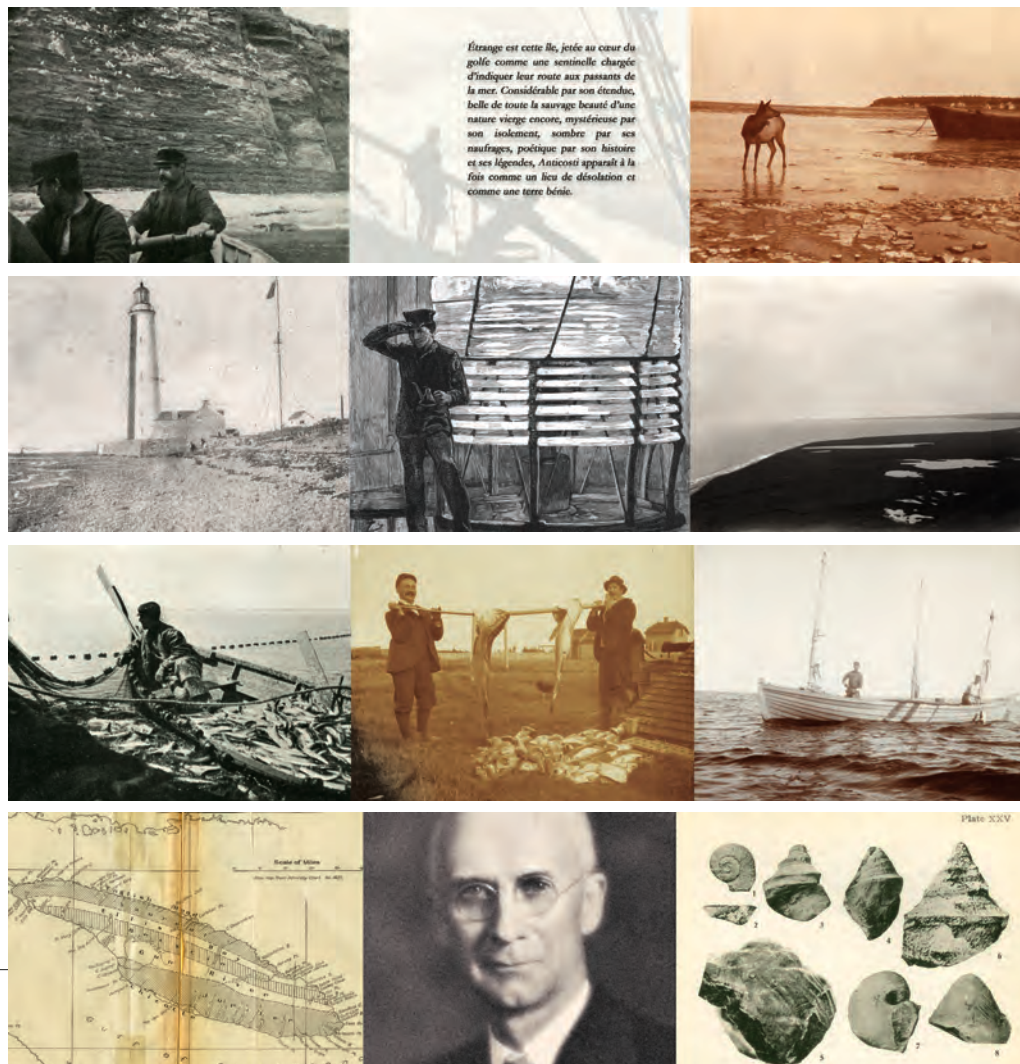


Ainsi, « il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation⁷. » Il ne s'agit plus, dans cette nouvelle configuration éclatée, de s'attacher à la littéralité des images collées à l'actualité de leur production mais plutôt d'expérimenter leur actualisation dans le « Maintenant d'une connaissabilité déterminée⁸. » Le passé n'est pas recomposé, c'est-à-dire organisé et structuré à la lumière du présent pour en faire ressortir un hypothétique sens caché qui surgirait comme par enchantement de la confrontation de ses débris, mais plutôt comme souvenir ramené à la conscience et remis en circulation dans une suite de propositions discursives qui sont autant d'espaces de mémoire.

De cette manière se constitue un dialogue interprétatif permanent entre le présent des images et le passé qu'elles représentent. À l'origine de leur parcours dans le monde visuel, les images ne transmettent pas uniquement la réalité des choses et des événements, mais aussi leur expérience par un opérateur qui, en cadrant et fragmentant le visible, y imprime le paysage culturel qui façonne son regard. D'autre part, le regard du spectateur ne se porte plus sur l'actualité que les images re-présentent mais sur l'expérience que provoque leur actualisation dans un discours qui les ramène dans le présent en confirmant leur réalité imaginaire qui s'est substituée à l'état des choses qu'elles dépeignent. « ...je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir...⁹ »

The last component, the digital tablet that visitors may engage with and use, reprises much of the material presented and adds a large number of other documents organized in a series of six stories, each topped by a title that refers to a historical comprehension of the island.

At the beginning of their path in the visual world, the images transmit not solely the reality of things and events but also their experience through a creator who, in framing and fragmenting the visible, imprints upon it the cultural landscape that shapes his gaze. What is more, the viewer's gaze no longer alights on the actuality that the images re-present but on the experience provoked by their actualization in a discourse that returns them to the present by confirming their imaginary reality, which is substituted for the state of things that they depict. "I remember that January in Tokyo, or, rather, I remember the images I filmed that January in Tokyo. They have substituted themselves for my memory; they are my memory. I wonder how people who don't film, who don't photograph, who don't record, remember, what humanity used to do to remember . . ."⁹
Translated by Käthe Roth



Anticosti, 2012, extraits des récits pour tablette numérique / extracts of the stories for digital tablet: «Telle une grande baleine», «Gardien de lumière», «Nés sur le reef» et «Sont venus chercher», documents d'archives / archival documents

1 Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, page 51. 2 Louis-Edmond Hamelin, « Mythes d'Anticosti », dans : *Recherches sociographiques*, vol. 23, n° 1-2, 1982, p. 140. 3 Arthur Buies, *Le Soleil*, Québec, 23 septembre 1899, p. 1-2. 4 M. J. U. Gregory, *En racontant – Récits de voyages en Floride, au Labrador et sur le fleuve Saint-Laurent*, Québec, sans mention d'éditeur, 1886, p. 162-163. 5 Jules Despecher, *Notice sur l'île d'Anticosti*, Québec, mai 1895. Document disponible à www.comettant.com/bibliothèque/despecher-anticosti/ 6 Walter Benjamin, *Paris capitale du XX^e siècle – Le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 1989, p. 477. 7 *Ibid.* p. 479. 8 *Ibidem.* 9 Chris Marker, commentaire de son film *Sans soleil*, 1983, DVD Criterion Collection, n° 387.

Pierre Dessureault est historien de la photographie et commissaire indépendant. Il a organisé de nombreuses expositions et publié un grand nombre de catalogues et d'articles sur la photographie actuelle. Il a dirigé l'ouvrage *Nordicité* publié en 2010 aux Éditions J'ai vu et regroupant un ensemble de photographies d'artistes québécois, canadiens et d'Europe du Nord et d'essais de spécialistes de l'histoire de l'art et des sciences humaines.

1 Claude Lévi-Strauss, *The View from Afar*, trans. Joachim Neugroschel and Phoebe Hoss (Chicago: University of Chicago Press, 1983), p. 27. 2 Louis-Edmond Hamelin "Mythes d'Anticosti," *Recherches sociographiques*, vol. 23, no. 1-2 (1982), 140 (our translation). 3 Arthur Buies, *Le Soleil* [Quebec City], 23 September 1899, 1-2 (our translation). 4 J. U. Gregory, *En racontant – Récits de voyages en Floride, au Labrador et sur le fleuve Saint-Laurent* (Quebec City, 1886), pp. 162-63 (our translation). 5 Jules Despecher, *Notice sur l'île d'Anticosti* (Quebec City, 1895) (our translation), www.comettant.com/bibliothèque/despecher-anticosti/ 6 Walter Benjamin, *Paris capitale du XX^e siècle – Le livre des passages* (Paris: Les éditions du Cerf, 1989), p. 477 (our translation). 7 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge: Harvard University Press, 1999), p. 463. 8 *Ibid.* 9 Chris Marker, commentary in his film *Sans soleil*, 1983, DVD Criterion Collection, no. 387 (our translation).

Pierre Dessureault is a historian and of photography and independent curator. He has organized numerous exhibitions and published a large number of catalogues and articles on contemporary photography. He was the editor of *Nordicité* (Éditions J'ai vu, 2010), a book that brought together photographs by Quebec, Canadian, and Northern European artists and essays by experts in art history and the human sciences.

CNN Concatenated, 2002, DVD installation / installation DVD, 18 min 7 s, courtesy of the artist / permission de l'artiste, Arratia Beer, Berlin; gb agency, Paris



OMER FAST

Continuous Coverage

BLAKE FITZPATRICK

Omer Fast is not a documentarian, but his recent solo exhibition at The Power Plant Contemporary Art Gallery did draw attention to the strategies of an artist working, as Jeff Wall put it, “near documentary.”¹ Spanning the last decade, the exhibition referenced sites of recent global conflict with three video works that quoted documentary or journalistic conventions only to subvert the anticipated veracity and assumed authority of these forms with looped narratives, traumatic repetitions, and the comically stilted utterances of what was once the “continuous coverage” of cable news.

CNN Concatenated (2002), produced in the aftermath of 9/11, is the earliest work in the exhibition, and the one in which Fast is most explicit about showing his hand. Working from a ten-thousand-word transcript of television news reports, Fast edited clips of CNN “talking heads” into single-word utterances. As an artist, Fast knows that form can be detached from content, and that meaning can be radically altered when the content of news reporting is separated from the form of the news broadcast. Halting televisual flow and re-editing single words from the barrage of non-stop news gives viewers pause from the assumed truth-telling power of the media. In this regard, it is interesting to consider the language of news reporting, and specifically the role of the news anchor. “Anchors” deliver information objectively, and they are therefore thought to anchor the truth, making them authority figures. In Fast’s project, words are cut loose from their source, de-anchored, so as to subvert the truth and authority of the official text and its agent. In the stilted phraseology of news-speak, alternative voices emerge from within the text, rewriting external events into a stream of consciousness of dissociative thoughts. To whom are these voices addressed and how does the factual voice of the news devolve into a combination of side jokes, accusations, and expressions of post-9/11 anxiety? At one point, for example, the voice inside the text iterates what might be a methodological strategy for contemporary art generally or a self-reflexive confession for Fast specifically: “It-is-so-difficult-

En couverture continue

Omer Fast n’est pas un documentariste, mais sa récente exposition individuelle à la galerie d’art contemporain The Power Plant mettait en lumière les stratégies d’un artiste dont le travail, selon la formule de Jeff Wall, est « proche du documentaire » (*near documentary*).¹ L’exposition couvrait la dernière décennie et faisait référence à des lieux qui ont fait l’objet de conflits mondiaux récents, avec trois installations vidéo citant les conventions documentaires ou journalistiques, pour mieux subvertir l’authenticité implicite et l’autorité inhérentes à ces formes – par des narrations en boucle, des répétitions déstabilisantes et les déclarations drôlement figées de ce qu’a été la « couverture continue » du fil de nouvelles sur le câble.

CNN Concatenated (2002), une œuvre produite à la suite des événements du 11 septembre 2001, est la plus ancienne de cette exposition, et celle où l’intervention de Fast est la plus explicite. À l’aide d’une transcription de journaux télévisés d’environ dix mille mots, Fast a prélevé dans les clips des présentateurs de CNN des fragments composés d’un seul mot. En tant qu’artiste, Fast sait que la forme peut fonctionner séparément du fond, et que la signification des actualités peut se trouver radicalement modifiée si leur contenu est détaché du bulletin. En interrompant le flot télévisuel et en composant de nouvelles phrases au moyen de mots séparés, Fast fait réfléchir les spectateurs sur le pouvoir des médias censés dire la vérité. À cet égard, il est intéressant d’examiner le langage des bulletins d’actualités, en particulier le rôle des présentateurs. Ceux-ci « présentent » l’information avec objectivité et sont donc perçus comme des références en matière de véracité, devenant ainsi des figures d’autorité. Le projet de Fast détache les mots de cette source de référence, afin de subvertir l’authenticité et l’autorité du texte officiel, et de son agent. Dans la phraséologie mot à mot des actualités, des voix parallèles émergent au sein du texte, reformulant les événements

At one point, the voice inside the text iterates what might be a methodological strategy for contemporary art or a self-reflexive confession for Fast:
“It-is-so-difficult-for-you-to-believe-in-anything-without-looking-for-its-potential-to-destabilize.”

for-you-to-believe-in-anything-without-looking-for-its-potential-to-destabilize.” As much as *CNN Concatenated* is a work about words, it is also about the space between words and the pauses in an utterance that give way to anticipation of what comes next. And of course, anxiety over what comes next was very much on the mind of the post-9/11 world. Through recognizable images of disaster that refresh the screen and the broken speech and the disquieting pauses of a reordered narrative, Fast elicits anxious affects in the viewer to parallel an anxious time.

Five Thousand Feet is the Best (2011) is a video work drawn from interviews that Fast conducted with an American Predator drone pilot. What connects the work discussed above and this video is the use of television screens or monitors as an intermediary device between the viewer and reality. Fundamentally different, however, are the deadly consequences that attend to the drone operator's screen. On-camera, the drone operator was willing to discuss the technical aspects of his job. Off-camera, he divulged the psychological struggles that have resulted from the remote killing of both militants and civilians and the bad dreams and “virtual stress” that he suffers as a result of PTSD. Drones are an increasingly significant component of high-tech war.² Fast draws our attention to this important issue and points to the disjunctive psychological and geopolitical relations that connect a military base, one hour away from Las Vegas, Nevada, where American drone pilots are based, to locations in Pakistan, Yemen, and Afghanistan, from where drone attacks are launched.

In this piece, parallel stories that oscillate between real and fictive scenarios are repeated in a looped or circular structure. Interviews between a fictional drone pilot and a fictional journalist are repeated in almost verbatim exchanges on three occasions, and the testimony of the real drone pilot is intercut between these scenes. The video loop is by now a gallery standard, as it provides multiple entry and exit points for viewers attending an exhibition. However, more than a logistical form, the looped narrative is an integral component of Fast's work, as he is reordering time and offering us an opportunity to replay key sequences, critically re-examine our own memory of the events represented in the video, and reflect on our understanding of what is real and what is not.

To protect the real drone pilot's anonymity, his voice has been mechanically altered, his face has been blurred, and he speaks off-camera in voice-over. The use of the voice-over and the purposely blurred rendition of the face is a technique well established in investigative journalism and expository documentary. As viewers, we recognized that these techniques announce the presence of the real. However, the off-camera voice-over, the so-called voice of God, is often met with derision by progressive documentary makers as it is aligned with power, authority, stereotypical masculinity, and anonymity. Kaja Silverman suggests that in Hollywood films, “the male subject finds his most ideal realization when he is heard but not seen.”³ Although not a Hollywood or documentary film but a critical

extérieurs en un monologue intérieur de pensées dissociées. À qui s'adressent ces voix, et comment la voix factuelle des informations se retrouve-t-elle transposée dans une combinaison de plaisanteries, d'accusations et d'angoisses post-11 septembre ? La voix lisant le texte fait par exemple une déclaration qui pourrait être une stratégie méthodologique pour l'art contemporain en général, ou une confession autoréflexive de Fast en particulier : « Il-est-tellement-difficile-de-croire-en-quelque-chose-sans-chercher-son-potentiel-déstabilisateur. » Autant *CNN Concatenated* est une œuvre qui joue sur les mots, autant elle joue sur l'espace entre les mots et sur les pauses dans l'élocution, créant un effet d'anticipation. Or les esprits étaient évidemment enclins à des anticipations angoissées après le 11 septembre. À travers des images reconnaissables du désastre qui se succèdent sur l'écran, le discours saccadé et les pauses inquiétantes d'une narration réorganisée, Fast suscite chez le spectateur un sentiment d'anxiété en écho à cette époque troublée.

Five Thousand Feet is the Best (2011) est une œuvre vidéo basée sur les entrevues de Fast avec un pilote de drone American Predator. Son point commun avec l'œuvre décrite ci-dessus est l'emploi d'écrans de télévision ou de moniteurs comme intermédiaires entre le spectateur et la réalité. La différence fondamentale concerne les conséquences mortelles de cet usage de l'écran par le pilote. Devant la caméra, celui-ci était d'accord pour parler des aspects techniques de son travail. Hors caméra, il a dévoilé les conflits psychologiques provoqués par l'élimination à distance à la fois de militants et de civils, ainsi que les cauchemars et le « stress virtuel » provoqués par le trouble post-traumatique dont il souffre. Les drones sont une composante de plus en plus importante de la guerre technologique.² Fast attire notre attention sur cette problématique et fait ressortir les disjonctions psychologiques et géopolitiques entre une base militaire située à une heure de Las Vegas, au Nevada, où sont basés les pilotes de drones américains, et les emplacements au Pakistan, au Yémen et en Afghanistan d'où partent les drones.

Dans cette œuvre, des histoires parallèles oscillant entre des scénarios réels ou imaginés sont reprises dans une construction en boucle. Des échanges entre un pilote de drone et un journaliste fictifs sont répétés presque mot à mot à trois reprises, et le témoignage du vrai pilote est intercalé entre ces trois entrevues. Le principe de la vidéo en boucle est devenu un standard dans les galeries, car il fournit de multiples points d'entrée et de sortie aux spectateurs visitant l'exposition. Ici, plus qu'une forme logistique, la narration en boucle est une partie intégrante de l'œuvre : elle permet à Fast de réordonner le temps en nous donnant la possibilité de rejouer les séquences clés, de réexaminer de façon critique nos propres souvenirs de ce qui est représenté dans la vidéo et de réfléchir sur notre compréhension de ce qui est réel ou non.

Pour protéger l'anonymat du véritable pilote, sa voix a été modifiée artificiellement, son visage est flou et ses commentaires hors caméra se font entendre hors champ. L'usage de la voix « off » et l'effet de flou volontaire sur un visage sont des techniques courantes dans



Five Thousand Feet is the Best, 2011, digital video / vidéo numérique, 30 min, co-commissioned by / co-commissarié par The Madel in Sligo, Dublin Contemporary, the Hermes Foundation and / et the Kadist Foundation, collection National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada; *Five Thousand Feet is the Best*, 2011, installation view / vue de l'installation, The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 2012, photo: Toni Hafkenscheid

Fast nous rappelle que la militarisation n'est pas un phénomène limité aux zones de guerre, sans lien avec nos existences: dans un contexte de militarisation mondiale, tel qu'exemplifié par les attaques de drones, les relations entre ici et là-bas sont inextricablement liées et tissées.

work of art, Fast's piece aligns the voice on high with an eye in the sky and a pervasive, if invisible, militaristic presence.

The drone pilot's reflections on drone warfare and the targeting of enemy insurgents in Pakistan are accompanied by beautiful Steadicam airborne sweeps over the shimmering lights of the nightclub strip in Las Vegas at night, daylight views of a churchyard in the northeastern United States, and scenes of suburban Las Vegas. Fast turns the tables on expectations by replacing drone surveillance of foreign lands with domestic views in these near-documentary encounters. As counterpoint, the fictional pilot tells a story of an American family going on vacation: they pass three stereotypically "redneck" American men digging along a desert road. One is described as wearing "a traditional headdress" (a baseball hat) and the other two are described as being "dressed in clothes more typical to tribes from further south." A drone transmits the scene from above as a Hellfire missile "hits the ground before anyone can react." In this exchange, the landscapes of Pakistan and Nevada blur together, as do the roles of victims and perpetrators. The voice-over concludes, "Seeing the world from above doesn't just flatten things, it sharpens them, it makes relationships clearer." In these acts of juxtaposition, both realistic and overtly fictional, Fast reminds us that militarization is not something that happens in war zones unconnected to our lives but that under global militarization, as exemplified by drone warfare, relationships between here and there are intractably linked and woven, often invisibly, into the fabric of a now global community.

Continuity (2012) was produced for Documenta 13 and is the most recent work in the exhibition. Whereas the other two works play with the relationship between reality and fiction or use documentary forms to cite the real, in this last piece the depiction of reality is all but abandoned. Melodramatic and replete with impeccable production values, the forty-minute piece concerns a contemporary German couple mourning the loss of a son to war. On three occasions, the couple drive to the local train station to greet their son. Although this is explicitly a fictional work, the Bundeswehr German army uniform and the International Security Assistance Force (ISAF) patch worn by a different actor in each version contextualize the act of return in relation to the war in Afghanistan. The family attempt to pick up where they left off and to take their son home and to his bedroom, "untouched since he left." They sit down to what becomes a most unusual dinner in which weird things enter into the setting: an eyeball bobbles in a glass of wine, maggots crawl within the pasta. Incest darkly permeates the fictional family scene as the figure of the lost son has been replaced by three male stand-ins in military uniforms; they are physically inspected by the father, and the mother erotically kisses one of them and joins another in bed.

In this piece, Fast's use of the loop takes on psychic dimensions. The scene of the returning son is fraught with the difficult return of trauma. A disturbing repetition ensues in which the return to normality or, as the title suggests, *continuity* within the family and within

le journalisme d'investigation et le documentaire de témoignage. Pour les spectateurs, ces procédés sont un indice de réalité. Or la voix hors champ, ou voix de « Dieu omniscient », est souvent dénigrée par les réalisateurs de documentaires plus progressistes, car elle est généralement synonyme de pouvoir, d'autorité, de stéréotypes masculins et d'anonymat. Kaja Silverman remarque que dans les films hollywoodiens, « le sujet masculin trouve son incarnation idéale lorsqu'on l'entend sans le voir. »³ Bien qu'il ne s'agisse ici ni d'un film hollywoodien ni d'un documentaire, mais d'une œuvre d'art critique, la voix omnisciente devient celle de l'observateur qui voit tout depuis le ciel, synonyme d'une présence militaire invisible, mais constante.

Les réflexions du pilote sur les attaques de drones et le ciblage des insurgés ennemis au Pakistan sont accompagnés par de magnifiques plans nocturnes d'une Steadicam survolant les lumières scintillantes du strip de Las Vegas, de vues diurnes d'un cimetière du nord-est américain et de scènes tournées dans la banlieue de Las Vegas. Fast prend le contre-pied de nos attentes avec ces échanges proches du documentaire, en nous montrant des images des États-Unis au lieu des territoires lointains surveillés par le drone. En contrepoint, le pilote fictif raconte l'histoire d'une famille américaine partant en vacances : sur une route désertique, ils croisent trois Américains « redneck » stéréotypés, qui creusent en bordure du chemin. L'un est décrit comme portant un « couvre-chef traditionnel » (une casquette de baseball) et les deux autres « portent des vêtements typiques des tribus vivant plus au sud. » Un drone transmet la scène à vol d'oiseau, pendant qu'un missile Hellfire « touche le sol avant que quiconque puisse réagir. » Par le biais de cette substitution, les paysages du Pakistan et du Nevada se confondent, tout comme les rôles des victimes et des auteurs des agressions. La voix hors champ conclut : « Voir le monde à vol d'oiseau aplatit les choses, mais les rend aussi plus nettes ; les relations deviennent plus claires ». Dans ces jeux de juxtaposition, à la fois réalistes et ouvertement fictionnels, Fast nous rappelle que la militarisation n'est pas un phénomène limité aux zones de guerre, sans lien avec nos existences : dans un contexte de militarisation mondiale, tel qu'exemplifié par les attaques de drones, les relations entre ici et là-bas sont inextricablement liées et tissées, souvent de façon invisible, dans la trame d'une communauté devenue planétaire.

L'œuvre la plus récente de cette exposition, *Continuity* (2012), a été réalisée pour Documenta 13. Tandis que les deux autres œuvres jouent sur le lien entre réalité et fiction, ou utilisent des formes documentaires pour citer le réel, ici la réalité est reléguée à l'arrière-plan. Ce film de quarante minutes, mélodramatique et bénéficiant d'une production impeccable, met en scène un couple allemand contemporain ayant perdu un fils à la guerre. À trois reprises, le couple se rend en voiture jusqu'à la gare de train locale pour y accueillir le fils. Bien que cette œuvre soit explicitement fictionnelle, l'uniforme de l'armée allemande Bundeswehr orné du blason de la Force internationale d'assistance et de sécurité (FIAS), porté par trois acteurs différents, inscrit ces retours dans le contexte de la guerre en Afghanistan.



Continuity, 2012, digital film / film numérique, installation view / vue de l'installation, 40 min, The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 2012, courtesy of the artist / permission de l'artiste, Arratia Beer, Berlin; gb agency, Paris, commissioned by / commissarié par dOCUMENTA (13) and / et Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, with the support of / avec le soutien de 3sat, Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Berlin, and / et OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, produced by / produit par Filmgalerie 451, Berlin, photo: Toni Hafkenscheid

reality, is rendered impossible. The narrative loop that results in the couple's return to the train station to re-enact a scene of family reunification dramatizes trauma's broken record and the obsessive return to an unresolved experience of loss. With every return to the train station, the dead who are the repressed complement of war pile up, quite literally, in a pit off the road. With what seems to be a clear reference to Jeff Wall's large-scale compilation photograph *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter, 1986)* (1992), Fast shows us a pit filled with soldiers as a lone Afghani civilian scavenges through the wreckage to retrieve the rifles that the dead will no longer use. That the German couple are led to the pit by a runaway camel marks another uncanny return, as a displaced figure from a site of contemporary conflict in another part of the world slips into the scene and, as Fast has suggested, "Afghanistan and Germany sort of implode."⁴ We might read this work as the psychic and overtly fictional follow-up to the geopolitical entanglements signified in *Five Thousand Feet is the Best*. In each of these two works, zones of contemporary conflict are juxtaposed as the living and the dead intertwine and the nightmarish implications of our global relationships become clearer.

1 The term "near documentary" references contemporary artworks that intermix actuality and fiction to produce images and narrative scenarios that, although not entirely true, might be plausible. See Robert Enright, "The Consolation of Plausibility," interview with Jeff Wall, *Border Crossings* 19 (2000): 50; Okwui Enwezor, "What is it?: The Image, Between Documentary and Near Documentary," in Claire Gilman and Margaret Sundell (eds.), *The Storyteller* (New York: Independent Curators International, 2007), pp. 72–82. 2 In an excellent publication that accompanied this exhibition at The Power Plant Contemporary Art Gallery, David Rohde reports that over the last three years the Obama administration has conducted more than five times the number of covert drone strikes as approved under the George W. Bush administration. See David Rohde, "The Obama Doctrine: How the President's Drone War is Backfiring," in Milena Hoegsberg and Melanie O'Brian (eds.), *Omer Fast: 5,000 Feet is the Best* (Berlin: Sternberg Press, 2012), p. 63. 3 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), p. 164. 4 Omer Fast, in "Omer Fast and Kris Paulsen: A Conversation," Wexner Center for the Arts <http://wexarts.org/wexblog/?m=201207>.

Blake Fitzpatrick is a professor and the graduate program director of the Documentary Media (MFA) program at Ryerson University. He is an active photographer, curator, and writer. His research interests include the photographic representation of the nuclear era, visual responses to contemporary militarism, and images of disaster in contemporary landscape photography. His writing and visual work have appeared in *Public*, *Topia*, *History of Photography*, *Fuse Magazine*, *Geist*, and *Ciel Variable*.

Les parents s'efforcent de reprendre là où ils en étaient restés, en conduisant leur fils à la maison et à sa chambre, « intouchée depuis son départ. » Ils s'attablent ensemble pour un souper qui bascule dans l'étrangeté à mesure que des éléments incongrus font leur apparition – un globe oculaire flotte dans un verre de vin, des asticots grouillent dans les pâtes. Une sombre atmosphère d'inceste imprègne la fausse réunion familiale, où le fils disparu est successivement remplacé par trois jeunes hommes en uniformes militaires : le père les inspecte physiquement ; la mère donne à l'un d'eux un baiser érotique, et en rejoint un autre dans son lit.

Dans cette œuvre, la mise en boucle prend une dimension psychologique. La scène du retour du fils est hantée par le retour douloureux du traumatisme. Dans la pénible répétition qui s'ensuit, le retour à la normalité ou, comme le suggère le titre, la *continuité*, s'avère impossible. La boucle narrative qui amène le couple à retourner à la gare pour rejouer une scène de réunification familiale dramatise la répétition du traumatisme et le retour obsessif à une expérience de perte non résolue. Avec chaque retour à la gare, les morts qui sont le complément réprimé de la guerre s'entassent, littéralement, dans une fosse non loin de la route. En faisant semble-t-il explicitement référence à la compilation photographique grand format de Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter, 1986)* (1992), Fast nous montre une fosse remplie de soldats décédés, où un civil afghan solitaire récupère les armes dont ils n'auront plus besoin. Le couple allemand est conduit à la fosse par un chameau échappé qui marque un autre retour déstabilisant : lorsque cet animal, provenant de l'autre partie du monde où se déroule le conflit, s'introduit dans la scène, « l'Allemagne et l'Afghanistan subissent une sorte d'implosion », selon Fast.⁴ Cette œuvre peut se lire comme une exploration psychique et ouvertement imaginaire des enchevêtrements géopolitiques impliqués par *Five Thousand Feet is the Best*. Dans chacune de ces deux œuvres, des zones de conflit actuel sont juxtaposées, les vivants et les morts se côtoient, et les conséquences cauchemardesques de nos relations planétaires deviennent plus claires. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 L'expression « proche du documentaire » renvoie à des œuvres d'art contemporain qui mêlent réalité et fiction pour produire des images et des scénarios narratifs qui, sans être entièrement vrais, sont plausibles. Voir Robert Enright, « The Consolation of Plausibility », entrevue avec Jeff Wall, *Border Crossings*, vol. 19, 2000, p. 50; Okwui Enwezor, « What Is It? The Image, Between Documentary and Near Documentary », dans Claire Gilman et Margaret Sundell (ed.), *The Storyteller*, New York, Independent Curators International, 2007, p. 72-82. 2 Dans une excellente publication qui accompagnait cette exposition à The Contemporary Art Gallery Power Plant, David Rohde rapporte qu'au cours des trois dernières années, l'administration Obama a conduit plus de cinq fois le nombre d'attaques de drones que n'en avait approuvé l'administration George W. Bush. Voir David Rohde, « The Obama doctrine: How the President Drone War is Backfiring », dans Milena Hoegsberg et Melanie O'Brian (ed.), *Omer Fast: 5000 Feet is the Best*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 63. 3 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 164. 4 Omer Fast, dans « Omer Fast and Chris Paulsen: A Conversation », Wexner Center for the Arts <http://wexarts.org/wexblog/?m=201207>

Blake Fitzpatrick est professeur et directeur du programme de baccalauréat en Documentary Media (dans le cadre de la maîtrise en beaux-arts) à Ryerson University. Ses pistes de recherche comprennent la représentation photographique de l'ère nucléaire, les réponses visuelles au militarisme contemporain et les paysages dévastés dans la photographie contemporaine. Ses écrits et son œuvre visuelle ont parus dans les revues *Public*, *Topia*, *History of Photography*, *Fuse Magazine*, *Geist* et *Ciel variable*.

CIEL VARIABLE WEB | EN CHANTIER / UNDER CONSTRUCTION

Nous travaillons présentement à étendre les activités du magazine sur le web :

- _abonnement numérique
- _mobilité de nos sites web
- _plateforme de diffusion collaborative

à suivre ...

We are currently working on expanding the magazine's web-based activities:

- _digital subscription
- _mobility of our web sites
- _collaborative editorial platform

stay tuned...

SITEGEIST



L'ESPRIT DES LIEUX

ŒUVRES CRÉÉES DANS LE CADRE DE LA PREMIÈRE CAMPAGNE DE FINANCEMENT DU MAGAZINE CIEL VARIABLE

Cette campagne est fondée sur l'idée de la rencontre d'un collectionneur et d'un photographe dans le but de créer une œuvre originale sur le thème de « l'esprit d'un lieu », un lieu que choisit le collectionneur et que l'artiste interprète et traduit à sa façon dans une nouvelle œuvre. L'exercice constitue une occasion unique pour les collectionneurs de prendre connaissance de l'univers créatif d'un artiste, de lui communiquer les résonances personnelles rattachées au lieu choisi et d'échanger sur la lecture et l'interprétation qu'il ou elle en fait pour l'intégrer à son propre univers créatif. Ce projet ne repose donc pas sur une commande au sens propre. Il propose plutôt aux collectionneurs de devenir les interlocuteurs d'un processus de création.

Voilà une idée singulière et stimulante si on considère que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, artistes et collectionneurs se rencontrent finalement assez peu. C'est notre façon d'apporter une couleur différente à la traditionnelle campagne de financement. De même, nous avons fait le choix de verser un pourcentage du produit de la vente aux galeristes représentant les artistes, une première à notre connaissance dans le cadre d'une campagne de financement.

Un grand merci à tous ceux qui ont soutenu l'aventure de la revue en participant à cette campagne : les collectionneurs de même que les artistes participants tout d'abord, puis ENCADREX, partenaire de cette campagne pour l'encadrement des œuvres, ainsi que tous les artistes et galeristes qui ont appuyé l'initiative.

Nous réitérerons de semblables campagnes au cours des prochaines années, en les déclinant sous différents modes. Sous le titre *Argeist*, la série misera sur l'audace et la curiosité des collectionneurs à qui nous proposerons d'avancer en terrain moins connu pour en tirer une expérience exclusive.

Les fonds recueillis serviront à soutenir le développement de la revue principalement sur le plan du numérique. Nos projets s'inscrivent à la suite de la mise en ligne, en mai 2010, de l'intégralité du contenu de plus de vingt ans de publication de *Ciel variable*. Doté d'outils d'exploration et de recherche, d'introductions thématiques et d'un volet pédagogique, le site 'cielvariable.ca/archives' contribue à accroître la connaissance de la photographie contemporaine par la mise en valeur du travail des artistes et des études photographiques. Dans la même veine, nos projets actuels portent autant sur la diffusion de la revue dans les kiosques numériques, sur le relais de nos activités par les médias sociaux, que sur l'offre de nouveaux contenus adaptés à l'univers du numérique. De nouveaux développements seront dévoilés sous peu.



THE SPIRIT OF A PLACE

WORKS CREATED FOR THE FIRST CIEL VARIABLE FUND-RAISING CAMPAIGN

This campaign is based on the idea of bringing together a collector and a photographer to create an original artwork on the theme “the spirit of a place” – a place selected by the collector and interpreted by the artist.

The exercise offers a unique opportunity for collectors to learn about an artist’s creative universe, to communicate personal feelings attached to a particular place, and to discuss how the artist would read and interpret it to integrate it into his or her creative world. This project is thus not based on a commission in the traditional sense. Rather, it offers collectors a chance to be active participants in a creative process.

It’s a unique and stimulating idea if we consider that, contrary to what one might think, artists and collectors actually don’t often meet. It’s our way of adding a special twist to the traditional fund-raising campaign. We also decided to pay a percentage of the sale to the galleries representing the artists – the first time to our knowledge that this has been done in a fund-raising campaign.

Our heartfelt thanks go to all who have supported the magazine’s adventure by participating in this campaign: the participating collectors and artists; ENCADREX, a campaign partner that framed the artworks; and all the artists and gallery owners who have supported the initiative.

We will conduct similar campaigns in coming years, changing the theme each time. The series, called *Artgeist*, will depend on the audacity and curiosity of the collectors to whom we will propose that they set foot in unfamiliar territory in order to have a unique experience.

The funds raised will be used to sustain development of the magazine, especially on the digital level. Our projects will be continuing the thrust of our putting online, in May 2010, all of the content from more than twenty years of publication of *Ciel variable*. The cielvariable.ca/archives Web site has exploration and search tools, thematic introductions, and an educational section, thus helping to expand knowledge about contemporary photography by highlighting the work of artists and photographic studies. Along the same lines, our current projects involve dissemination of the magazine on virtual newsstands, extending our activities in social media, and offering new content adapted to the digital universe. New developments will be unveiled in the near future.



Chuck Samuels et Gabor Szilasi, *Dans l'œil de l'autre*, 2013, diptyque, boîtes lumineuses, impression sur film rétroéclairé, 166 x 123 cm chacune / each

CHUCK SAMUELS AND GABOR SZILASI

DANS L'ŒIL DE L'AUTRE

POUR ALEXANDRE TAILLEFER ET DEBBIE ZAKAIB

Having known each other for at least thirty years, Gabor Szilasi and Chuck Samuels seized the opportunity to work together for the first time after being selected individually by Alexandre Taillefer and Debbie Zakaib for the Sitegeist project. Their aim was to produce two separate but linked works, each one issuing from their distinct approach to image-making and created to respond to the space in which the works would be installed: portions of the wall on either side of the collectors' impressive fireplace.

Gabor Szilasi's photograph was made in Samuels's home, with the artist posed just to right of his fireplace, next to an 8" x 10" view camera and in front of his portrait of his father. As an environmental portrait, a central element in Szilasi's oeuvre, it deals explicitly with Samuels's space and is linked to the site where it would be situated: to the right of Taillefer's and Zakaib's fireplace.

In keeping with his primary interest in photography as subject matter and his frequent habit of using himself as a stand-in for photography, Chuck Samuels created a fictional and deliriously self-referential rendition of the space inside the camera at the very moment that Szilasi's photograph was made. —G.S. and C.S.



L'espace choisi nécessitait une œuvre créée selon des contraintes précises. Ce sont parmi les derniers espaces inoccupés que nous avons, mais il est situé à 11 pieds du sol et manque de vie et de chaleur. Comme les deux murs encadrent un foyer, nous avons toujours voulu y installer un diptyque. L'occasion offerte par *Ciel variable* était parfaite. Et au lieu de ne choisir qu'un artiste, nous en avons choisi deux.

Nous avons d'abord pensé à Gabor Szilasi parce que nous adorons son travail mais ne possédions aucune œuvre de lui. Le fait de le rencontrer, de pouvoir lui parler et d'être spectateur de sa démarche artistique nous enthousiasmait. Puis le choix de Chuck Samuels est venu bien étrangement. Je ne connaissais pas bien son travail, je connaissais par contre son implication dans la diffusion de la photographie au Québec à cause du Mois de la Photo et souhaitais encore ici le rencontrer.

Le hasard fait bien les choses. Gabor a enseigné à Chuck. L'un est exhibitionniste et l'autre discret. Les deux ont un sens de l'humour unique, une passion pour la photographie. J'ai d'abord montré le lieu à Chuck qui a ensuite demandé à Gabor de venir le voir aussi. Devant un verre de vin, les idées fusaient. J'ai participé au remue-méninges, comme voyeur d'abord, mais très vite comme participant à part entière. Je me suis pris au jeu, jusqu'à ce que je me rende compte que j'étais en train de passer une commande, une commande bien trop précise.

Gabor et Chuck ont senti le lieu, ont senti notre âme et ont chacun créé une œuvre unique qui répond à l'autre. Bien sûr, il y a le rappel ludique du foyer qui est entouré par leurs œuvres. Mais avant tout il y a la présence de Chuck si semblable à son père qui pose fièrement en digne héritier de son talent. Et il y a l'absence de Gabor dont Chuck n'a photographié que l'appareil au moment précis où il se faisait prendre en photo. Gabor qui a choisi de ne pas être dans la photo. Gabor qui habitera à jamais notre espace par sa si forte présence. – A.T. et D.Z.



ANGELA GRAUERHOLZ

DEUX PRISES

POUR CHARLES LAPOINTE

I had to laugh when I first saw the couch and the two white plugs right smack in the middle of the pink wall. There were other elements that contributed to this impromptu *mise en scène* – a mini Christmas tree with lights, a column painted in loud green and yellow, a bunch of purple chairs – to take a photograph of this “event” was almost unavoidable, but it was the very pared-down version, the almost minimalist but still incongruent version, that ultimately satisfied.

– A.G.

Un regard furtif fait remonter à ma mémoire quelques vers de Baudelaire.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
Des meubles luisants,
Polis par les ans.
– *L'invitation au voyage*

Un deuxième regard dévoile des couleurs chatoyantes, surprenantes, provocantes.

Un examen plus attentif dévoile un divan aux velours élimés, le coussin du centre à l'envers, deux prises de courant de guingois. Kitsch.

Les plaisirs d'une photo d'Angela Grauerholz. – c.l.



Angela Grauerholz, *Deux prises*, 2012, épreuve au jet d'encre sur papier Arches, 72 x 102 cm



Séjour temporaire altération provisoire

ÉVÉNEMENT D'ART ACTUEL PRODUIT PAR
LE CENTRE D'ARTISTES VASTE ET VAGUE
CARLETON-SUR-MER
DU 24 JUIN AU 7 SEPTEMBRE 2013

Séjour temporaire | altération provisoire
est un projet qui traite de l'occupation
d'un territoire sur une période transi-
toire dans un processus d'appropriation
artistique localisée.

LES ARTISTES ET LES CENTRES D'ARTISTES PARTICIPANTS :

SOFIAN AUDRY PERTE DE SIGNAL (MONTRÉAL)
MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER CLARK (MONTRÉAL)
JEAN FRANÇOIS CAISSY VASTE ET VAGUE (CARLETON-SUR-MER)
SYLVIE CRÉPEAULT L'ÉCART (ROUYN-NORANDA)
MARC DULUDE PRAXIS (SAINTE-THÉRÈSE)
MILUTIN GUBASH SAGAMIE (ALMA) ET VASTE ET VAGUE (CARLETON-SUR-MER)
DONNA LEGAULT DAÏMÓN (GATINEAU)
PIERRE-OLIVIER FRÉCHET-MARTIN AVATAR (QUÉBEC)

COMMISSAIRE: MARIE-HÉLÈNE LEBLANC



Canada Council
for the Arts



MUSÉE POPULAIRE DE
LA PHOTOGRAPHIE
MPP

Alexander RODCHENKO

Nathalie DAOUST

Caroline HAYEUR

André DUBOIS

Martine MICHAUD Giuseppe ENRIE

Serge JAUVIN Louise BÉDARD Andrzej MACIEJEWSKI

René BOLDUC Gabor SZILASI Guy LE QUERREC

Jean GROTHÉ Gilles CARLE Jean-François LEBLANC

Normand RAJOTTE Guy GLORIEUX

André BOUCHER Jean REY Secondo PIA

Alain CÔTÉ Martin GENDRON George S ZIMBEL

Gilbert DUCLOS Jean-François BÉRUBÉ

Robert CAPA Guy TREMBLAY Cynthia COPPER
Jean LAUZON

Gary Michael CONRATH Charles GAUTHIER

Francis LACHARITÉ Jacques CÔTÉ Tina MODOTTI

Michel HÉBERT Norman McLAREN Guy LAFONTAINE

Antoine DESILETS Michel SAINT-JEAN

Mario GROLEAU Walker EVANS Roland LORENTE



**LE SEUL MUSÉE DU QUÉBEC
À SE CONSACRER EXCLUSIVEMENT
À LA PHOTOGRAPHIE**

EXPOSITIONS TEMPORAIRES ET PERMANENTE :
L'HISTOIRE DE LA PHOTO DEPUIS 1827

BOUTIQUE-CADEAUX

CENTRE DE DOCUMENTATION

MERCREDI AU DIMANCHE DE 13h À 17h.

217, RUE BROCK, QUARTIER HISTORIQUE DU
CENTRE-VILLE DE DRUMMONDVILLE

(819) 474-5782

www.museedelaphoto.ca

museedelaphoto@cgocable.ca

Centre-du-Québec



ENCADREX

.com



CONSERVER

RESTAURER

TÉMOIGNER

mettre en valeur

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

620, rue Saint-Paul Ouest
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 COURS D'ENCADREMENT MATÉRIAUX ET QUINCAILLERIE POUR ENCADREMENT
LAMINAGE MISE EN CAISSE EXPÉDITION NATIONALE ET INTERNATIONALE

NOW AVAILABLE FROM YYZBOOKS

ORDER ONLINE
WWW.YYZBOOKS.COM

Edited by Adam Lauder,
with a preface by Richard
Cavell. Includes essays by
Dennis Durham, Adam
Lauder, and new works by
IAIN BAXTER&.



H& IT ON

\$29.95

Paperback

Published by YYZBOOKS

2012

ISBN: 978-0-920397-60-2

YYZBOOKS

#140-401 Richmond St. W
Toronto, ON M5V 3A8

T: 416.598.4546

F: 416.598.2282

E: publish@yyzartistsoutlet.org



Canada Council
for the Arts
Conseil des Arts
du Canada



Voir autrement ma démarche artistique

Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

Une approche pédagogique unique

Réaliser un projet de création sous la supervision d'un artiste mentor.

Accéder aux ateliers de notre partenaire, le Centre en art actuel Sporobole.

Interagir avec plusieurs artistes professionnels tout au long de ses études.

USherbrooke.ca/dlc/artactuel



Voir au futur

En partenariat avec

SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL



Emmanuelle Léonard, photographe, est membre de l'équipe de mentors.



Scotiabank
CONTACT
Photography Festival



Field of Vision
May 2013 Toronto

scotiabankcontactphoto.com



SPOROBOLÉ

CENTRE EN ART ACTUEL

NOUVEAUX LABORATOIRES DE PRODUCTION /

Depuis le début de 2013, Sporobole propose aux artistes professionnels et émergents une variété d'espaces et d'équipements de production axés principalement sur la création sonore multicanal, la création vidéo haute définition et 3D et l'impression numérique 2D et 3D. Le centre de production de Sporobole se veut un lieu d'expérimentation, de production et de formation offrant aux artistes des espaces de création et des équipements professionnels. Ces espaces de production ont été pensés et conçus selon une approche modulaire et multifonctionnelle facilitant le métissage des approches et des médiums. Les services et les équipements sont offerts en location à la communauté artistique locale et nationale, membre de Sporobole.

LABORATOIRE DE CRÉATION SONORE,
DE MONTAGE VIDÉO HD ET 3D ET DE TOURNAGE /
LABORATOIRE D'IMPRESSION NUMÉRIQUE 2D/3D
ET STUDIO DE PHOTOGRAPHIE /
RÉSIDENCE /

Pour plus d'information visitez notre site web ou téléphonez-nous

74, rue Albert
Sherbrooke (Québec) J1H 1M9

sporobole.org / info@sporobole.org
819-821-2326

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Ville de
Sherbrooke

Culture,
Communications et
Condition féminine
Québec

cdec
SHERBROOKE

Emploi
Québec



Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

OKTANE DESIGN
SOLUTIONS WEB ET GRAPHIQUES

Photo Service.ca

[DEVENIR PRO]

foto source^{MC}

Suivez-nous!



GARANTIE
2 ANS
Nikon
Canada inc.

LES BOÎTIERS FX DE NIKON, DE LA PERFORMANCE PLEIN FORMAT.



D600



D800

PHOTO | VIDÉO | LOCATION | RÉPARATION | LABORATOIRE | STUDIO | COURS PHOTO

222, Notre-Dame Ouest, Vieux-Montréal | Métro Place-d'Armes | 514 849-2291
Lundi au Mercredi 8h30 à 17h30 · Jeudi et Vendredi 8h30 à 20h00 · Samedi 9h30 à 16h30 | www.photoservice.ca

ARTISTIQUE SOBEY

PRIX 2013

REMISE DU PRIX
LE 9 OCTOBRE 2013

EXPOSITION du 13 septembre 2013 au 5 janvier 2014
INSTITUTION HÔTE Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

**FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**



Musée des beaux-arts *de* la Nouvelle-Écosse

TOTAL
TRANSPORTATION
SOLUTIONS INC.







SOBEYARTAWARD.CA

SO KANNO



la
chambre
blanche

résidence in situ
22/04 - 17/06 2013
échange avec Tokyo Wonder Site (JP)

Conseil des arts et des lettres Québec  Conseil des Arts du Canada  Canada Council for the Arts  Culture, Communications et Amélioration Humaine Québec  VALÉE DE QUÉBEC  tokyo wonder site 

© So Kanno, Senseless Drawing Bot, 2011

Verticale – centre d'artistes présente



En collaboration avec
la Ville de Laval

DE FOND EN COMBLE

Nicole Fournier et Douglas Scholes

Un projet de commissariat
du collectif N. & M.



14 avril au 15 septembre 2013 Place Claude-Léveillé ☺ Montmorency



ART TORONTO

DU 25 AU 28 OCTOBRE 2013
METRO TORONTO CONVENTION CENTRE
SOIRÉE D'OUVERTURE 24 OCTOBRE

ARTTORONTO.CA

PRÉSENTÉE PAR:



RBC Wealth Management



ART

redefining / art insurance



Kunstmuseum Thun #02, 2005 © Vid Ingelevics

DANNY LYON

The Bikeriders
May 11 – June 15

VID INGELEVICS

Between art & Art
June 22 – July 20

VIVIAN MAIER

Out of the Shadows
July 25 – September 14

WILLIAM EAKINS

24 Hours
September 21 – October 19

STEPHEN
BULGER
GALLERY

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

VOX

Sven Augustijnen *Spectres*

11.05.2013 - 06.07.2013
Vernissage 10.05.2013 17H

Centre de l'image contemporaine

2 rue Sainte-Catherine Est, espace 401, Montréal (QC) H2X 1K4
[T] 514.390.0382 / info@centrevox.ca / www.centrevox.ca
Heures d'ouverture : du mardi au vendredi de 12h à 19h /
samedi de 11h à 17h

© Sven Augustijnen

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 77 Milutin Gubash
- 78 Agence Stock Photo
- 79 Robert Duchesnay
- 80 Jacynthe Carrier
- 81 Alain Laframboise
- 82 Lorna Bauer
- 82 Birthe Piontek
- 83 C.-A. Blais-Métivier
et S.-O. Rondeau
- 84 Archival Dialogues

LECTURES / READINGS

- 93 Light Years: Conceptual Art
and the Photograph
1964-1977
- 94 Retinal Shift
- 95 Ouvrages à souligner /
New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 98 Bonnie Rubenstein

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



Sans titre, 2012, vue de l'exposition Milutin Gubash. *Les faux-semblants*, permission du Musée d'art de Joliette

Milutin Gubash

Consolation

Galerie Joyce Yahouda, Montréal

Du 23 août au 6 octobre 2012

Les faux-semblants

Musée d'art de Joliette

Du 28 septembre au 30 décembre 2012

Une année faste se termine pour Milutin Gubash, dont l'exposition *Consolation*, montée cet automne par la Galerie Joyce Yahouda, qui le représente à Montréal, se doublait de l'exposition *Les faux-semblants*, au Musée d'art de Joliette. Cette dernière clôturait un projet réunissant cinq expositions solos présentant, en 2011 et en 2012, diverses facettes de sa pratique artistique des dix dernières années. Un catalogue unique rassemblant les essais des cinq commissaires impliqués témoignera d'ailleurs très bientôt de cette importante initiative, la présentation la plus imposante à ce jour de la démarche de Gubash. Si

Consolation, avec la projection intégrale des épisodes du sitcom humoristique *Born Rich, Getting Poorer* (2008-2012), où l'artiste se filme dans son environnement domestique, avec notamment sa femme, sa fille et sa mère jouant leur propre rôle, venait confirmer l'idée qu'on se fait généralement de ce travail, l'exposition du Musée d'art de Joliette tâchait de mettre à l'avant-plan une autre perspective, plus directement réflexive, de sa démarche. L'autofiction, l'humour caustique, l'introspection sont autant de thèmes chers à l'artiste, que l'on retrouve dans bon nombre de ses projets. À Joliette, c'est du côté d'une quête de ce qu'est la vérité, de la possibilité – ou non – de séparer la fiction de la réalité –, une construction à laquelle on croit ou à laquelle on nous fait croire – que penchent les œuvres exposées.

C'est d'abord la diversité des médiums employés par Gubash qui nous frappe au Musée, où la répartition des œuvres dans les salles, mettant l'accent sur la vidéo, la photo, la peinture, l'installation puis la performance documentée, souligne cet aspect.

Excellent conteur, ce sont des histoires abordant la quête de ses origines que l'artiste nous raconte, usant chaque fois du médium le plus approprié pour s'y employer. Par exemple, dans une discussion Skype bilingue (anglais, serbe) réunissant sa mère, sa tante toujours en ex-Yougoslavie et lui-même, il met en évidence la censure et la crainte qu'elle suscite toujours lorsque des sujets interdits sont abordés. Jumelée à de magnifiques photographies noir et blanc documentant des monuments modernistes commémorant la résistance durant la Seconde Guerre mondiale, érigés par le régime de Tito dans des paysages d'ex-Yougoslavie paraissant désolés, la vidéo traite de culture – ce à quoi sa tante a été exposée, ce qui était proposé en termes de culture – et d'influences culturelles. Si le régime communiste s'est montré avantgardiste en commandant des monuments sculpturaux abstraits alors que l'esthétique privilégiée correspondait plutôt à la propagande visuelle du réalisme socialisme, il reste que l'esthétique abstraite se voyait ici récupérée à des fins politiques, tout le

contraire de l'art pour l'art américain défini par Greenberg. Une interprétation que Marie-Claude Landry, commissaire de l'exposition, tient à mettre en avant grâce à la présence au mur d'un extrait de son essai servant à contextualiser ces œuvres.

Cette « erreur d'interprétation » attribuable au régime de Tito, Gubash en fait un objet d'ironie dans une autre vidéo, *These Paintings* (2010), mettant en scène sa femme, aujourd'hui directrice du Musée d'art de Joliette, répondant en français à l'artiste l'invitant en anglais à raconter l'histoire du peintre abstrait yougoslave Slobodan Boki Radanovic dont les expositions auraient été fermées de force par le régime, qui l'aurait arrêté et fait interner dans un hôpital psychiatrique, affectant ses facultés mentales pour le reste de ses jours. L'abstraction était-elle permise ou non en ex-Yougoslavie? Entourée de montages photographiques tentant de restituer les compositions de Boki, décrites de mémoire par son père, sa mère, sa tante et un ami de son père, la vidéo bilingue comprend des glissements, des moments où le français ne traduit pas exactement l'idée évoquée en anglais, un peu comme les photos picturales « d'après le souvenir de » qui n'appellent que très approximativement les œuvres d'origine. Ce n'est pas que ces souvenirs soient faux – ils sont bien réels pour celui qui se les remémore – mais ils ne correspondent pas nécessairement à la réalité, ou à la vérité de l'œuvre. Et c'est cette nuance qui se trouve au cœur des projets de Gubash présentés à Joliette, perceptible dans le passage d'une langue à l'autre, d'une esthétique à l'autre, ou par une



Sans titre, 2012, vue de l'exposition *Milutin Gubash*. *Les faux-semblants*, permission du Musée d'art de Joliette

conversation entre un mari et sa femme, où des perceptions différentes d'un même objet – en l'occurrence la pratique artistique de Gubash – se rencontrent. Ainsi, dans plusieurs des projets présentés une distance, celle due à l'interprétation, à la mémoire, au recours à un intermédiaire, fait en sorte qu'un écart, une hésitation, un flou s'insèrent entre la question et la réponse, teignant la réalité d'un soupçon de fiction résultant de la subjectivité du regard ou de la parole sollicités.

Œuvre touchante, *These Paintings* me paraît résumer à elle seule la démarche de Milutin Gubash. Moment intime où la vérité de l'instant crève l'écran ou mise en scène patiemment répétée? N'empêche, Annie

Gauthier y parle de la tentative de l'artiste de comprendre et de se réapproprier sa culture serbe, dont il n'a qu'une expérience de second ordre, alimentée par ce que ses parents lui ont raconté. « Faire comme », nous dit Gauthier, voilà ce à quoi s'adonne celui qui ne peut que s'imaginer une certaine réalité, pourtant fondatrice pour lui-même et sa famille. « Faire comme », c'est accepter qu'un décalage, une construction s'insère dans la réactualisation – un décalage que traque Gubash dans ses œuvres, une construction qu'il ne cherche jamais à nier, lui qui laisse toujours visibles les hors-scènes, les ficelles dans ses vidéos qui acquièrent ainsi une qualité « maison » plus proche du réel... ou non.

Titulaire d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM, **Anne-Marie St-Jean Aubre** contribue régulièrement à divers magazines et publications. Elle occupe un poste d'assistante à la direction à SBC galerie d'art contemporain en plus de travailler comme commissaire indépendante. À son actif, on trouve les expositions *Doux Amer* (2009), *Faire comme si...* (2012), *Autant en emporte le vent* (2012), un co-commissariat avec *Guillaume La Brie* et *Véronique Lépine*, *Tania Ruiz Gutiérrez*. Les figures du temps et de l'espace (2012).



Caroline Hayeur, *Amalgam: Danse, tradition et autres spiritualités*, 2004

Agence Stock Photo

Agence Stock : 25 ans d'histoires

Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal

Du 6 décembre 2012 au 6 janvier 2013

Le photojournaliste a l'œil vif, la gâchette rapide. Voilà pour le cliché. Or, en entrant dans l'exposition anniversaire de l'Agence Stock Photo à la maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, il était difficile de se défaire de ce préjugé. La salle d'exposition, dans sa version petit format, était remplie à pleine capacité. Pas un mur n'avait été laissé en blanc.

Pourtant, au gré de la visite, on se rendait vite compte que de clichés faciles, cette expo était exempte. Intitulée *25 ans d'histoires* – notez le pluriel –, elle assumait pleinement l'idée que le photographe de presse, même indépendant de tribune, voire à cause de cela, gagne à multiplier ses prises, ses points de vue, ses récits.

Le choix (délibéré?) de remplir l'espace d'exposition permettait de sortir plus d'une fois des sentiers battus. Le 11 septembre 2001? Oubliez Manhattan; c'est avec les habitants du Vermont qu'on se recueille. Les nuits rave, le festival de Saint-Tite ou, plus récemment, une Birmanie à peine ouverte aux étrangers, font partie de ces

sujets qui ont permis aux membres de l'agence de se distinguer.

Stock a été fondée à la fin des années 1980, à des millénaires du monde des médias d'aujourd'hui. Elle a disséminé ses reportages dans tout ce que le Québec comptait, et a compté depuis, de magazines et de journaux, mais aussi de publications internationales réputées. L'exposition ne raconte pas cette histoire de succès; les références aux parutions sont tues. Il se peut aussi que certaines des images n'aient jamais été publiées. Cela ne les rend pas pour autant moins pertinentes. Par cette expo, et depuis toujours, Stock a cherché à faire reconnaître au photojournalisme québécois un statut d'art, de souche humaniste, dans la lignée des Cartier-Bresson et Capa.

En cela, et par les très sommaires textes descriptifs qui accompagnent les images, *25 ans d'histoires* se distingue de toutes les expositions sur le photojournalisme. Pour une fois, les œuvres – n'ayons pas peur du mot – sont laissées à elles-mêmes. En fait, les quelques phrases présentes sont à ce

point écrasées au bas des images, qu'on ne cherche plus à les lire. Si le besoin de bien remplir la salle nous rapproche de la réalité de l'édition de presse – pas question de laisser un vide dans une page –, le peu d'importance accordé au texte nous en éloigne.

Douze photographes faisaient partie de la sélection : Benoit Aquin, Josué Bertolino, Normand Blouin, Laurent Guérin, Hubert Hayaud, Miguel Legaut, Horacio Paone, Jean-Eudes Schurr, Marie-Hélène Tremblay, Robert Fréchette, Caroline Hayeur et Jean-François Leblanc. Ce sont les trois derniers, parmi les plus connus du groupe, qui ont trié les corpus. En directrice artistique, Hayeur a opté pour une présentation sur bannières verticales, par thèmes et par années.

À coups de deux ou trois photos par bannière, ou davantage comme dans la mosaïque sur le chaotique Sommet des Amériques en 2001, le dernier quart de siècle passe en coup de vent. Le revoir à travers la douzaine de lentilles donne l'impression de revivre une sorte de best-of de l'époque. D'Haïti post-Duvalier en 1987 à Haïti sous les décombres en 2010, en passant par Oka, les émeutes post-coupe Stanley, la déroute financière en Argentine ou les questions environnementales, l'actualité dicte les reportages. Mais il n'y pas que ça. Des sujets hors actualité, moins reliés à une date et à un lieu précis, parsèment la rétrospective. Les séjours auprès des communautés autochtones, qui fondent la

signature Robert Fréchette, en sont parmi les meilleurs exemples. Son triptyque sur la réserve La Romaine, tiré d'un reportage réalisé entre 1987 et 1989, décrit une réalité de chasse et de solidarité, non sans laisser transparaître des cas plus sombres, comme la mort et l'alcoolisme.

Chronologique en grande partie, heureusement pas d'un bout à l'autre, 25 ans d'histoires aurait gagné à être montée par un commissaire extérieur. Les quatre banderoles consacrées au Printemps érable montrent certes des images inédites, ce conflit encore très frais à notre mémoire n'avait pas à figurer en surnombre. Caroline Hayeur et ses collègues semblent avoir manqué de recul. Ont-ils voulu éviter de froisser quelqu'un en n'incluant pas ses meilleurs coups de 2012?

À vouloir être exhaustive, la célébration prend le mauvais pli d'une manifestation type World Press Photo, qui ne hiérarchise rien, pour qui le gros plan d'un tireur embusqué équivaut à un gros plan d'une grenouille. Or l'un provient de l'urgence d'informer, l'autre de la patience de documenter. Prise entre ces deux pôles, Stock a néanmoins tiré souvent son épingle du jeu. Il aurait été intéressant qu'on nous le souligne autrement que par un méli-mélo.

Jérôme Delgado est critique d'art et de cinéma et pratique de manière parallèle la traduction. On peut le lire régulièrement dans les pages culturelles du quotidien *Le Devoir* depuis 2007,

ainsi que dans le magazine *Séquences*. En 2010, il a occupé la résidence « réflexion + écriture » du 3^e Impérial, centre d'essai en art actuel de Granby. Diplômé en histoire de l'art de l'Université de Montréal, il est membre de l'Association québécoise des critiques de cinéma depuis 2004.



Jean-François Leblanc, Jean-Bertrand Aristide prend le pouvoir en Haïti, 1991



Table de travail avec grande photo de la performance «Fluxus» de 1964, 1984, impression jet d'encre, 51 x 51 cm

Robert Duchesnay

Le studio et l'anti-studio de Joseph Beuys et de Buckminster Fuller
Plein sud, Longueuil

Du 18 septembre au 27 octobre 2012

L'exposition que Robert Duchesnay propose au centre d'exposition Plein sud est composée de 30 photographies noir et blanc de 50,8 x 50,8 cm. Si ce choix esthétique tend à favoriser l'idée d'unité de l'ensemble, il convient néanmoins de préciser que l'on est en présence de deux corpus d'œuvres différents. D'ailleurs, le déploiement des images ne suit pas un développement symétrique de l'espace et un vide laissé au mur signale la coupure entre les deux séries d'œuvres. La première que l'on aperçoit est celle consacrée à la documentation de l'abandon et du délabrement de l'œuvre de Buckminster Fuller réalisée pour Expo 67 et devenue par la suite la Biosphère, dont le photographe s'est évertué à documenter les états successifs entre 1983 et 1995. Cette section de l'exposition, qui est désignée par l'artiste comme l'anti-studio, propose uniquement des prises de vues réalisées lors de l'année 1984. La seconde série, correspondant à la section dite du studio de l'exposition, est constituée de prises de vues réalisées lors d'une visite du bureau-atelier de Joseph Beuys à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf en 1984. On retrouve aussi dans l'espace de la galerie trois sculptures, dont la nature peut apparaître assez énigmatique au visiteur. Si l'on peut facilement reconnaître qu'il s'agit d'éléments provenant du site de la Biosphère, on perçoit certains d'entre eux sur les photographies au mur, leur fonction dans la salle d'exposition est beaucoup moins claire. Le mode de présentation dans l'espace, que ce soit l'usage du socle bas ou l'appui directement au mur, semble

impliquer qu'il ne s'agit pas de simples artefacts témoignant de la décrépitude de leur lieu d'origine, mais de quelque chose de l'ordre du ready-made ou de la sculpture minimale.

De la même façon, un autre élément interpelle et intrigue le visiteur qui pénètre dans la salle : une bande jaune qui a été placée au sol et qui impose une distance entre le regardeur et les œuvres accrochées aux murs. Bien que ce type de marquage de l'espace se retrouve à l'occasion dans l'espace muséal, il faut reconnaître qu'il est particulièrement rare dans les lieux d'exposition consacrés à l'art contemporain. Il est intéressant de noter que si cette ligne nous éloigne du mur, elle nous repousse en quelque sorte vers le centre de la pièce, dans l'espace des « objets », qui, eux, n'ont pas droit à ce mode de protection. Il faudrait donc admettre qu'au-delà de sa pseudo-fonction de sécurité, cette ligne a pour rôle de déterminer le lieu, de le prendre en charge et d'imposer le mode de relation entre les objets exposés, sorte de clé de lecture.

Ainsi, l'éloignement physique des épreuves papier n'est pas simplement une confirmation du caractère précieux des tirages, mais pourrait aussi être lu comme une affirmation de leur valeur d'aura, une sorte de commentaire des thèses de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique. De la même façon, le jeu sur l'opposition de deux modes d'indicialité, soit celui inhérent à la photographie et celui propre au photographique, pourrait être envisagé comme une réflexion plastique ayant pour sujet les

hypothèses théoriques de Rosalind Krauss. De fait, en choisissant délibérément de ne présenter que des images réalisées en 1984, Duchesnay cherche à introduire dans l'esprit du visiteur l'idée qu'il existe une relation entre les œuvres exposées. La mise en exposition choisie par l'artiste photographe lui permet donc de fabriquer, de rendre visible pour les autres, l'événement clé qui l'a constitué tant d'un point de vue artistique que d'un point de vue humain. Ce moment, qui se donne à voir ici comme une sorte de dévoilement d'un point d'origine, pour ne pas dire originel, organise non seulement sa démarche artistique, mais fait de sa propre biographie son matériel créatif. La non-rencontre avec Beuys lui a permis de réaliser l'importance du travail qu'il avait entrepris l'année précédente en photographiant le dôme géodésique réalisé par Fuller. Les objets exposés, aussi bien les clichés que les « sculptures », ont donc une valeur mémoriale. En les distinguant, tout en les rapprochant, il nous donne l'occasion de saisir comment des problématiques parallèles ont pu former celui

qu'il est devenu. En ce sens, il semble que, comme le croyait Beuys, le seul véritable atelier se trouve entre les hommes et que c'est là que prend forme la plus valable des plastiques sociales.

—
Critique et historien de l'art, Pierre Rannou agit à titre de commissaire d'exposition. Il a publié quelques essais, participé à des ouvrages collectifs, rédigé plusieurs opuscules d'exposition et collaboré à différentes revues. Il enseigne au département de cinéma et de communication et au département d'histoire de l'art du collège Édouard-Montpetit.
 —



En prenant une marche sur la plate-forme du sommet, 1984, impression jet d'encre, 51 x 51 cm

Jacynthe Carrier

Parcours

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

Du 1^{er} décembre 2012 au 12 janvier 2013

Figure montante de l'art actuel québécois¹, Jacynthe Carrier compose depuis 2008 un corpus photographique et vidéographique portant une signature distinctive qui examine la relation du corps à son environnement. Par des mises en scène où les tableaux vivants servent de vecteur pour marquer le paysage, l'artiste s'intéresse aux lieux transitoires (terrains vagues, zones en friche, etc.), posant ainsi un regard sur nos manières d'occuper le territoire. Telles des allégories, les images de Carrier abordent les rituels qui façonnent notre

société, interrogeant au passage notre relation au lieu habité.

La série *Parcours* est composée de neuf photographies et d'une installation vidéo qui présentent un groupe d'individus se déplaçant dans une carrière de sable, endroit plutôt inusité pour déambuler. Dans la première salle d'Occurrence, les photographies laissent quelques indices sur les actions entreprises par les protagonistes, incluant celle présentée en vitrine. Deux images, plus particulièrement celles extraites de la vidéo, permettent cette lecture. La première

présente des gens qui courent, le flou de l'image fixant ce mouvement. La seconde photographie expose un groupe d'individus, de tous les âges, formant un bloc. L'analogie avec le troupeau peut être avancée puisque ce regroupement semble au service de quelqu'un qui lui impose une direction, rôle que tient l'artiste dans toutes ses productions. Cette communauté attend un signal afin d'agir ensemble et souligne de cette manière les comportements collectifs qui façonnent la société. Chaque individu se fond dans la masse en adoptant une forme d'errance collective, marquée par la répétition des actions. Par ailleurs, il est à noter que cette série s'intéresse davantage aux individus par la présentation de portraits, que l'artiste présente de face ou de profil. Tous ces personnages fixent un point devant eux, manifestant un certain recueillement,

une certaine forme d'intériorité. Ainsi, le rapport de proximité est activé par des plans rapprochés de visages et de corps marqués par la pluie. Il s'agit d'un temps d'arrêt dans cette course, un moment de repos.

Présentée au sous-sol, l'installation vidéo d'une durée de 5 minutes (coproduite avec La Bande Vidéo) permet de situer davantage le cadre dans lequel les personnages ont évolué. La sablière sert de terrain à une course où les performeurs semblent captifs de cet espace clos. Une corde blanche laisse disparaître la mise en scène de Carrier et détermine le champ d'action des performeurs. Celle-ci, telle une ligne du temps, leur sert de repère visuel. La caméra suit cette course, sans but ni fin, contre le temps et l'espace. Les corps s'inscrivent dans le paysage, ils occupent le lieu de manière à prendre la mesure de son immensité. Par



Rôdeur 3 et Souffle, de la série *Parcours*, 2012, impression jet d'encre, 89 x 109 et 99 x 102 cm



les nombreuses dénivellations du terrain, les corps ralentissent ou accélèrent, ils habitent cet espace à leur manière, selon leur capacité physique. La caméra suit leurs faits et gestes mais n'intervient pas, elle documente plutôt l'action. Dans la vidéo, l'effet de troupeau est davantage marqué par les gestes répétés du groupe, de même que par la bande sonore qui est ponctuée par le rythme des coureurs dont on perçoit les pas qui résonnent sur le sol. Personnages en mouvement perpétuel, sauf à de rares exceptions, ils sont des vecteurs dans ce paysage.

Avec l'exposition *Parcours*, on remarque un certain épurement de l'ensemble tant dans la série photographique que dans la vidéo

qui compose ce nouveau corpus. L'artiste délaisse ici l'abondance des accessoires que l'on retrouvait généralement dans sa production, notamment dans ses séries *Rite*² ou *Scène de genres*³. Dans ces œuvres précédentes, des objets du quotidien (lampes, abat-jour, téléviseurs, chaises, matelas, meubles) servaient d'éléments de jeu qui permettaient de composer des situations dans des lieux improbables. Dans le cas de *Parcours*, il y a une économie d'accessoires, quelques objets ou des tissus sont pris en charge par certains performeurs, mais ceux-ci sont à peine visibles, laissant de l'espace aux actions entreprises par le groupe.

Par ce choix plutôt minimaliste, Jacynthe Carrier a souhaité « se concentrer davantage

sur la présence du corps, son énergie, le geste, l'action en relation avec l'espace et voir ce qui émerge de cette relation entre le corps et le lieu et comment chacun habite l'autre.⁴ » De cette exploration il ressort des images où la mise en scène reste présente mais semble beaucoup moins dirigée, elle est plus effacée et beaucoup moins théâtrale. Les images photographiques et vidéographiques de *Parcours* s'appuient principalement sur la performance sans artifice, laissant entrevoir un nouveau tournant dans la production de Jacynthe Carrier.

1 Elle est récipiendaire du prix Pierre-Ayot 2012 remis à de jeunes artistes et qui vise à souligner l'originalité de leur création. 2 Vidéo présentée

lors de la Triennale québécoise 2011 au Musée d'art contemporain de Montréal. 3 Le premier volet a été présenté à VU à Québec et le second à Caravansérail à Rimouski, tous deux en 2009. 4 Échange avec l'artiste, 7 janvier 2012.

Manon Tourigny est historienne de l'art, commissaire et auteure. Elle a rédigé de nombreux articles et textes pour des revues spécialisées et différents organismes culturels. Elle travaille actuellement au Centre d'art et de diffusion CLARK.



La foule, 2012, impression jet d'encre sur papier realistik, 74 x 111 cm

Alain Laframboise

Figures

Galerie Graff, Montréal

Du 11 octobre au 3 novembre 2012

Après *Parcours*, scènes théâtralisées fondées sur la référence du film noir, en 2008, dans la même galerie, Alain Laframboise nous revient avec *Figures*. Cette fois, il y a cependant ceci de différent que les figurines et poupées ici utilisées pour créer une scène ne sont plus scénographiées de manière aussi efficace qu'elles l'étaient auparavant. Il n'est plus ici question de décor confondant, indécis entre effet théâtral et plat réalisme. Nous sommes bien en face, et cela est clair, de figurines et poupées de diverses tailles et usages, et aucune composition ou décor ou effet de scène ne vient ici suggérer autre chose que cette facticité de figuration peu humaine.

Elles sont d'ailleurs, sauf une, dans des environnements qui n'ont certes rien de spectaculaire. Certaines sont même, comme dans *La foule*, dans une simple valise, entassées les unes près des autres, nous faisant face. Celles-ci étaient d'ailleurs relativement semblables, appartenant de façon très apparente, pour la plupart, à une même culture et à une même époque.

Mais cela n'est pas toujours le cas. Dans des cadrages plus serrés, dans des lieux d'entreposage domestique dont on devine les couleurs fades, sombres, surannées, d'autres montrent des visages, des tailles et des matières qui les différencient fortement. Elles sont toujours aussi serrées les unes contre les autres, militantes et même militaires, comme dans *Une histoire*; cinématographiques, tout de même, dans *Premier plan*; poignantes dans *Perdus*.

À tout prendre, caressées par des éclairages latéraux qui rendent encore plus pulpeuse leur plastique reluisante, elles sont émouvantes à ainsi se penser investies de sentiments humains, à s'imaginer plus humaines que leurs modèles. Pour un peu, et plus particulièrement pour ce qui est de *La Nymphe*, on croirait voir les poupées perverses de Hans Bellmer, mais, pour la plupart, elles sont moins sensuelles que tout simplement sensibles.

C'est là que semble résider le paradoxe. Alain Laframboise avait, jusqu'à maintenant, opté pour la théâtralisation, les effets de réel, créant des scènes dont on pouvait croire, à les regarder rapidement, qu'elles étaient des saisies du réel plutôt que des maquettes construites. Ici, le doute n'existe plus; l'effort de simulation est tout ce qu'il y a de plus clair. Plus, regardant *La foule*, on s' imagine être soi-même regardé par toute

cette audience. Ils et elles sont là, joyeux et joyeuses, hilares, presque célébrants du spectacle que nous leur offrons, logés dans l'estrade étrange que forme cette valise ouverte. Nous nous imaginons comme eux, semblables niais, captivés par un des écrans nombreux qui sont aujourd'hui notre lot, épatés par quelque télé- ou webdiffusion sans mordant. Dans *Une histoire*, c'est l'allure martiale qui nous frappe, le pied gaillardement levé de l'un des figurants, l'armure romaine d'un autre en personnage ailé, Mercure conquérant, dans cette scène à laquelle assiste un personnage éminemment papal. *Premier plan* offre l'exotisme des statues montrées, leur grès râpeux ou leur laque lisse, mais par son titre il suggère surtout l'art cinématographique, la première prise, à moins que ce ne soit cet agencement et cette mise au foyer insistant sur l'avant-plan, rejetant le reste dans un arrière-plan sombre, qu'il faille retenir.

Bref, les références sont nombreuses et diverses. Une seule des images contient une allusion directe à une iconographie picturale connue, *La Nymphe*, évidemment. Pour le reste, grande variété et peu de choses en commun. Il en va comme si une semblable matière simulatrice prenait les accents de toutes les formes de représentation possibles. Même ainsi soumises aux aléas de celles-ci, les images s'imprègnent de tout ce que nous choisissons de projeter sur elles.

En fait, c'est sans doute là ce qu'il y a de plus réussi dans cette série. Dans *Parcours*, la médiation était camouflée dans le détournement du factice en potentiellement

réel et l'enjeu tenait tout entier à cela, à montrer des scènes tenant lieu du réel mais ne s'y confondant pas, même si leur caractère simulé ne se révélait pas sans effort. Demeurait tout de même une sorte d'indécidabilité entretenue, dont on était tout occupé. Avec *Figures*, plus rien ne reste de cette indécision. Nous sommes d'emblée dans le travail, avoué, de médiation. J'ai parlé, précédemment, de Bellmer. Lui donnait ouvertement dans l'évocation pornographique, et la perversité venait du fait de recourir à des avatars pour stimuler et entretenir le désir. Il en va comme si la perversité, c'était en fait de devoir recourir à des intermédiaires pour arriver au plaisir; c'était de ne pouvoir arriver, seul, à la jouissance. Par contraste, ne rien demander d'autre à l'avatar qu'être là, qu'être ce tenant-lieu qui apparaît sans objet et sans action, en sa seule qualité de tenant-lieu, et de voir en lui cette tentative constante de projection de nos fantasmes nous en rendant le spectacle plus sensiblement opérant. Nous sommes dans le sensible et le sensuel... sans objet autre que l'affect pur.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (Ciel variable, ETC, Photovision et Papal Alpha). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai *Chambre obscure : photographie et installation et de quatre recueils de poésie*.



Premier plan, 2012, impression jet d'encre sur papier realistik, 74 x 111 cm

Lorna Bauer

Grey is a Colour, Gray is a Color
Galerie Nicholas Robert, Montreal
24 November 2012 to 19 January 2013

The title of Lorna Bauer's exhibition at Galerie Nicolas Robert offers a simple paradigm for what she explores with her series of photographs. Bauer initially sets us up for a documentary-style tour of some storefronts in New York's celebrated garment district. Storefronts have been a tried-and-true subject for photographers since the early days of the technology, thus tying it to the project of modernist aesthetics and a model of rationalist criticality.

Many of the fabrics in these storefronts have decorative floral or geometric patterns; that is, they resemble modernist abstractions. These are not subjects of documentary interest but contribute to the overall sense of reflection and refraction that make up a particular temporal experience. In *41 Street*, for example, a window with layers of reflec-

tion projects aspects of the street scene behind the photographer into a space in which we see, mingling with the bolts of patterned fabrics, a parked scooter with the mirage of a chair inside the store. If we take this hybrid mix of the actual and the virtual, the inside and the outside, to be spatial confusion, this is so only in relation to time understood according to the convention of linear, historical evolution. In this sense, the photograph documents or illustrates a scene in the past, an endpoint. However, when looked at freed from the demand of historical consciousness, a photograph becomes a window to the future, a projection and not a record of a past event, a beginning rather than a terminus.

Bauer has reinforced this disruption of convention in her piece titled *Bracket*, composed of two sets of three images. Each of the trios of the "same" scene is presented through three different densities: light, medium, and dark. If we return to the title, "Grey Is a Colour, Gray Is a Color," we note that Bauer is identifying two different systems for spelling words, presenting the Canadian and American spellings of the words "grey/gray" and "colour/color."

In Anglophone Canada – at the *Globe and Mail*, for example – the "e" is used rather than the "a" of standard American usage. This is apparently true for the Anglophone world in general, with the United States being the exception. We could then say that this differential signals a difference; it functions as a codification. Or, we could call it a projection, an action with a futural effect; it's performative, it enacts the difference it's referring to, its rehearsal/repetition makes it be so. We could see that this model applies equally well to the situation of language in general. There is nothing essential about using either "e" or "a" – it's a matter of its doing, its enactment.

For example, in *Bracket*, the trios are of three kinds of grey – or is it gray? They were, after all, photographed in the United States. And so Bauer proposes some questions about the nature of veracity in photographs – the potential of any photograph to operate as evidence. If all three grey/gray photographs are equally true to life, this would mean that the historical accuracy and reliability of photographs rests on an essentialism – in this case, that the grey/gray window that she has photographed has a true and real grey/gray, we just don't know which it is, and so photography's function as record is undermined. The grey/gray of Bauer's storefront in three alternate versions is just that, three alternatives, all perhaps equally viable. This suggests that our apprehension of reality and truth is a matter of convention and the belief that convention entails. However, this leaves aside the dilemma of invention; can there be invention without convention, or are these two sides of one coin?

Bauer has inflected her apparent subject matter with an important detour; we are confronted not with images recording past moments but with windows becoming screens on which appear both reflections and projections of further screens. By "screens" in this case I mean the peculiar, active spatiality of windows and the interplay of these that make up not a fixed image but a perpetually emergent perception, futural rather than historical. The claim that Bauer makes is actually counter-Barthian, the photograph not as "that has been" but



Grey Is A Colour, Gray is a Color (Correctly exposed), 2012, gelatin silver print, 28 x 36 cm

as "this will be." This gives a very different sense to her image of a storefront, crowded with scrolled dressmaking fabrics, with its handwritten sign inviting us to "come in."

The photograph from this perspective does not describe or document anything; it rests on nothing, a void, if we are thinking in terms of recording a past/passing. This could be seen as a virtue, this "resting on nothing." It is counter-foundational, post-historical, and anti-essentialist. Contrarily, it also invites us to acknowledge the power of convention in belief and the role of belief in convention. That is, to the extent that convention works, it is because we believe in it. In this sense, convention is not mere repetition but an enactment of social interaction.

Finally, Bauer's photographs ask a simple question; why do we speak of taking a photograph? Does the act of taking not also imply a having? We take in order to have.

—
Stephen Horne is an independent curator and writer living in Montreal and France. He has taught at NSCAD and Concordia Universities and is published in periodicals, catalogues, and anthologies in Canada and elsewhere.
—



Untitled (Garment District), 2012, archival inkjet print, 61 x 76 cm

Birthe Piontek

The Idea of North
VU, centre de diffusion
et de production
de la photographie, Québec
Du 12 octobre au 30 novembre 2012

Dressant le portrait énigmatique d'une ville qui plonge ses racines dans la ruée vers l'or de la fin du XIX^e siècle, le projet photographique *The Idea of North* de Birthe Piontek a fait l'objet d'une exposition, du 12 octobre au 11 novembre 2012, dans l'Espace américain au centre VU à Québec. En réalité, ces photographies sont issues d'une résidence de création que l'artiste a effectuée à Dawson City, localité située

à l'embouchure de la rivière Klondike qui se jette dans le fleuve Yukon au nord du 60^e parallèle. Durant ce séjour, Piontek est allée à la rencontre d'habitants et de lieux dans ce village au fin fond du territoire du Yukon. La bourse de publication Critical Mass accordée par Photolucida a permis à cette série de se concrétiser en une monographie composée d'une quarantaine de photographies dont un peu plus de la moitié a été sélectionnée pour les cimaises de VU.

Artiste allemande résidant à Vancouver, Birthe Piontek a auparavant élaboré une démarche photographique sur des thématiques liées à l'identité et au lieu, souvent par le biais de portraits équivoques et de mises en scène étranges d'où la figure humaine est absente. De jeunes adultes et des adolescents, portant souvent leur



House, de la série *The Idea of North*, 2008, épreuve chromogénique

regard hors du cadre, sont l'objet de la recherche de Piontek touchant les mutations de l'identité qui affectent l'adolescence. Dans la même veine, les portraits de *The Idea of North* sont caractérisés par un isolement des figures et des jeux de regards, ce qui confère à la fois dignité et vulnérabilité aux personnages. Toutefois, les photographies de paysages, de vues d'intérieurs et de détails sont moins mises en scène que dans les autres séries de Piontek. On retrouve ici le résultat d'une démarche comparable au documentaire qui relève plutôt de l'exploration du territoire, caméra en main, en quête de cabanes retapées, de paysages sombres ou encore de détails inusités.

La mise en exposition se découpe en quatre séquences réparties sur les quatre murs de la galerie; celles-ci ne sont pas tant des narrations linéaires que des regroupements dont l'équilibre formel entre le centre et les extrémités est travaillé depuis l'alternance des portraits et des scènes. Il s'avère alors que l'association des contenus des images sans titre semble plutôt arbitraire, ce qui invite l'imaginaire du spectateur à participer à cette histoire non racontée. Alors l'alternance des deux genres permet d'instaurer un dialogue visuel entre les personnages et les lieux photographiés qui peut amener le spectateur à inventer une territorialité propre. Ce dialogue entre les photographies n'est pas sans rappeler celui à l'œuvre entre le lieu et l'individu dans un processus de construction constante de l'identité.

Par ailleurs, l'artiste expliquait en entrevue que la grande majorité des personnes qu'elle a photographiées ne sont pas nées à Dawson City. Ce sont divers individus qui ont migré en quête d'un changement de vie,

d'identité. Attirés par ce nouveau lieu, peut-être empreints de l'imaginaire du chercheur d'or, de l'explorateur ou de l'aventurier, les personnages de *The Idea of North* ont choisi une nouvelle vie dans un nouveau territoire. S'inscrivant en rupture avec leur passé, et laissant leurs racines loin derrière, ces gens ont fait du Nord un espace de projection, espace vierge et sauvage qu'ils ont sciemment élu. Dans les portraits de Piontek, les airs songeurs des modèles pourraient évoquer cette projection sur le territoire où s'est constituée, avec le temps, chez eux, une appartenance au nord, une nordicité. Ainsi, tout comme avec les adolescents de ses projets antérieurs, l'artiste nous fait découvrir des identités qui se transforment; cette transformation est néanmoins délibérée à présent.

Les lieux représentés dans *The Idea of North* sont souvent investis d'une certaine désolation qui les dote d'une ambiance mystérieuse. Si l'artiste se réclame d'une esthétique inspirée de David Lynch, notamment celui de la série *Twin Peaks*, l'étrangeté est toutefois plus subtile chez Piontek que dans les intrigues lynchéennes. Paysages brumeux, bicoques rafistolées, peau de bête tendue, coin d'herbe couchée, cimetière d'électroménagers à ciel ouvert ou encore chien-loup attaché au milieu du bois sont des éléments qui participent d'un ensemble énigmatique révélateur d'une espèce d'exotisme nordique. Mais, en deçà de l'imaginaire du Nord, c'est un mode de vie rustique qui se devine, sans eau courante, sans électricité, car les habitants de Dawson City doivent composer avec la rigueur du climat et les aléas de l'éloignement, ainsi qu'avec les jours et les nuits sans fin; mais cette réalité sensible, justement la photographie ne saura jamais la rendre.



Ryan, de la série *The Idea of North*, 2008, épreuve chromogénique

Car cette ambiance mystérieuse émanant de *The Idea of North* c'est aussi l'opacité de la photographie qui est savamment poétisée par l'artiste. De cette série évocatrice émergent en effet des intrigues sans question, qui détournent les images du simple propos documentaire ou sociologique sur la réalité nordique.

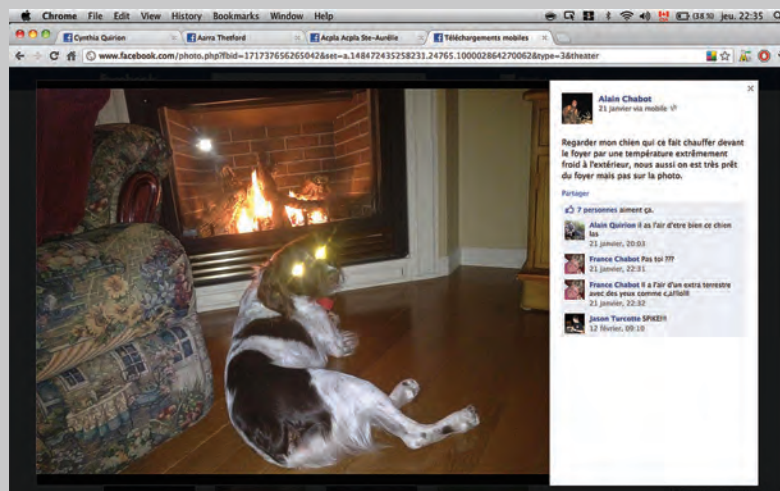
— **Gentiane La France** poursuit actuellement une maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal. Son champ d'intérêt porte notamment sur l'identité et la mémoire dans la photographie actuelle. —

Charles-Antoine Blais-Métivier et Serge-Olivier Rondeau

After FaceBook

Centre Skol, Montréal

Du 4 juin au 10 août 2012



Alain Chabot, 2012, image numérique

Réseau social le plus achalandé du monde, Facebook est fréquenté par plus de 900 millions d'utilisateurs qui publient au-delà de 300 millions d'images quotidiennement. Cette quantité impressionnante d'images constitue une archive visuelle monumentale et mérite qu'on s'y attarde. Afin de se pencher sur le sujet, Charles-Antoine Blais Métivier et Serge-Olivier Rondeau ont conçu le projet *After FaceBook* dans le cadre d'une résidence de recherche estivale du Centre des arts actuels Skol. Ils proposent de constituer une collection des images diffusées « publiquement » et en quantités phénoménales sur ce réseau. Instables et éphémères, ces images ne sont pas cataloguées et le titre du projet indique ce souci de documentation à saveur archéologique en demandant ce qu'il restera de cette gigantesque archive par la suite.

Les photos ont été sélectionnées par les deux artistes sous une fausse identité après de longues heures de recherche. Le compte a été forgé afin de leur permettre de rôder librement dans l'espace public du réseau puisque ses paramètres de confidentialité n'autorisent pas l'accessibilité de tout le contenu. Le projet pose alors de façon frappante la question des limites entre le public

et le privé dans le cyberspace, de même que celle de la propriété intellectuelle.

Afin d'orienter leur périple aux confins de ce territoire virtuel, Blais-Métivier et Rondeau ont emprunté différentes stratégies de navigation, en partant par exemple d'une page personnelle ou commerciale dont le matériel est prometteur, ce qui leur permet de suivre une chaîne d'associations. En déambulant ainsi dans l'espace densément photographique déployé par Facebook et ses usagers, ils appréhendent ce site comme un nouvel espace public en ligne dans lequel on peut prendre des photos. Leur approche anthropologique rappelle un peu celle des grands photographes de rue traditionnels et, comme eux, ils parcourent des lieux riches en sujets à documenter où ils prennent plusieurs photos.

Plutôt que des téléchargements, les images produites par les artistes sont des captations d'écran des photographies choisies. Elles contiennent donc beaucoup d'information additionnelle sur la photo captée: le nom de la personne qui l'a partagée, l'URL, le nombre de « j'aime », les commentaires, et parfois les sujets et le lieu de l'image. Les différentes pages visitées sont aussi visibles dans les onglets, laissant la trace du chemin parcouru par les artistes

pour arriver à cette image. Apparaît aussi cette petite planète grise près de la date de publication, une icône qui signale que le contenu auquel nous avons affaire est « public ». Les images montrent également le nom du navigateur utilisé, la date de la captation et même le niveau de charge de la batterie du portable à ce moment exact.

Les captations d'écran sont ensuite assemblées sous forme de grilles thématiques des plus variées afin de construire une typologie de ces images. Elles rendent compte de la répétitivité des genres, mais aussi de pratiques sociales spécifiques et de sujets favoris, selon les pages rattachées à certaines régions. En plus d'attester de la

subjectivité des « photographes » qui ont fait les sélections, cette façon de procéder démontre comment les photographies sur Facebook, si banales soient-elles, sont des photographies enrichies par leurs contextes et volontairement partagées par les sujets.

Les artistes ont constaté que les photographies mises en ligne par les internautes représentent le sujet dans une intimité presque impossible à atteindre pour un photographe traditionnel. Même si ces sujets prennent en charge leur propre mise en scène, les photos témoignent souvent d'une certaine naïveté face à cette pratique d'exposition de soi. En cherchant à créer des liens avec des images, on voit apparaître ce

que Dominique Cardon appelle le « paradoxe de la *privacy* »¹. Ce paradoxe est celui de vouloir à la fois s'exposer en toute liberté et ne pas être vu de tous ou de ceux qui se situent trop loin de la zone d'interconnaissance.

After Face00k nous propose de regarder ces photographies à la fois quelconques et redondantes comme des documents qui attestent du mode de vie réel des millions d'utilisateurs de Facebook. Blais-Métivier et Rondeau se sont donné pour mission d'ordonner ce matériel, de le tirer de son univers submergé d'information afin de mettre en relief les récurrences de l'image partagée sur le réseau social, selon leur

propre sensibilité. En exposant la place centrale qu'occupe la photographie dans nos vies sociales en ligne, le projet nous montre la conversation visuelle qui se construit dans le Web.

¹ Dominique Cardon, *La démocratie Internet*, Paris, Seuil, 2010.

Christelle Proulx est étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la photographie, le Web et les nouvelles technologies.

Archival Dialogues:

Reading the Black Star Collection
Ryerson Image Centre, Toronto
29 September to 16 December 2012



Michael Snow, from the series *TAUT*, 2012, courtesy of the Artist

Curator Peggy Gale and Ryerson Image Centre director Doina Popescu smartly chose to inaugurate Ryerson University's new building and gallery with an exhibition specifically about "The Archive." In this case, the focus was the world-renowned Black Star Collection, comprising over 290,000 photojournalistic prints, which had been donated anonymously to Ryerson University in 2005.

This was a smart choice because it engages the practice of looking back that has become popular with artists and curators. In his essay "The Way of the Shovel," published in a 2009 edition of *e-flux journal*, Dieter Roelstraete argues that our culture's obsession with "the New" has led to the rise of forgetfulness, a condition handily taken on by art: "Art has doubtlessly come to the rescue, if not of history itself, then surely of its telling: it is there to 'remember' when all else urges us to 'forget.'" In the exhibition *Archival Dialogues*, Popescu and Gale understood the contemporary relevance of the historical image, while seeking to retain the notion of the archive as a whole. Eight significant Canadian artists – David Rokeby, Michael Snow, Vic Ingelevics, Vera Frenkel,

Stan Douglas, Stephen Andrews, Marie-Hélène Cousineau, and Christina Battle – were commissioned to create a work "in dialogue" with the collection, and a strong curatorial hand led viewers to examine and appreciate the archive not only as a historical document, but also as a reflection of their own relationship with history.

Three artworks serve to acclimatize the viewer to the idea of looking. David Rokeby, whose digital piece *Shrouded* graces the impressive New Media wall at the building entrance, created a near-perfect start to the show, replacing the usual didactic texts with the viewer's own revelation as each clouded image was gradually revealed, hands first, then backgrounds, then faces. Finally, the image flipped around to show the back of the photograph, filled with notes and explanations. It was a delight to recognize a young Mick Jagger and quite sobering to see revealed clearly terrified Vietnamese civilians in their war-torn country.

Michael Snow's video *TAUT* was an admirably simple and effective installation in a room just outside the gallery entrance. Elementary-school tables and chairs and a blackboard had been covered with photo-

graphic paper, upon which images were presented, as if by overhead projector. One by one, photographs of crowds appeared, with no explanation. Viewers were free to imagine the questions asked by schoolchildren and were reminded of the artist-teacher, whose gloved hand holds each image. Across the hallway was a poetic meditation on the archive by Vid Ingelevics. Prints – one of Pierre Elliott Trudeau – were being scanned, organized, and filed. At one point, large prints were even ripped up, reminding viewers of the complex nature of copyright but also of the diminishing status of analogue photography.

Inside the gallery, three more works dominated. The strongest was Vera Frenkel's video-photo-text installation *Blue Train*, inspired by several train journeys associated with the collection. A video projected on a big screen recounted her mother's fraught escape by train to Paris during the Second World War with her infant daughter. Because of the inclusion of imagined sound "memories" by other passengers – a nurse, a midwife, a German soldier – viewers became witness to a kind of history. One imagined the memories as one's own, filtered through the experience of the artist and of the photojournalist Werner Wolf, whose image initiated the artwork.

Another standout piece was by Stan Douglas, whose gorgeously staged large-scale photographic installation *Midcentury Studio Project*, inspired by his study of post-war photojournalists – including those in the Black Star Collection – snapped to life when arranged by Popescu and Gale to form a loose narrative, weaving between truth and fiction, coupled with the collection's images upon which they were based.

Marie-Hélène Cousineau, a Montreal-based producer and director who is intimately familiar with Arctic life, contributed a straightforward installation, *Perdre et retrouver le Nord* (*Losing touch and coming home*) that brought a distancing, museum-like quality to the show. Cousineau selected Peter Thomas's 1960s images from Baker Lake and rephotographed them, with the original subject now holding the earlier print. She coupled these images with three lovingly handmade dollhouse-sized replicas of Inuit residential interiors designed to illustrate the Westernization of Northern domestic life over time. Stephen Andrews's installation juxtaposed a series of wall-mounted

photographs of Lee Harvey Oswald just before he was shot – you could feel the moment's intensity – with a film that blended fragments such as the famous image of Buddhist monk Thich Quang Duc, who burned himself alive in Saigon in 1963, with some of Andrews's own to create a dark, moody narrative. Similarly, Christina Battle trod the line between truth and fiction, pairing "real" Black Star images with her own, and drew an otherworldly story from one that itself blurred the real and imagined – the mysterious "Mothman" sightings in West Virginia in 1966.

Each of these works negotiated individual memories and interests, but together they demonstrated that history is a useful and important medium that, when brought into the present moment, has much to teach us about ourselves. This particular archive is a valuable tool indeed.



Marie-Hélène Cousineau, *Woman with grandfather 3: Eva Nagyougalik*, 2011, courtesy of the Artist

An expert on contemporary art, architecture, and design and the founder and publisher of one of Canada's most widely read culture blogs (viewoncanadianart.com), **Andrea Carson Barker** is a writer and critic who works with various culture organizations on strategic profile building, PR, and social media planning. She is founding curator of the daily art auction artbombdaily.com and sits on the City of Toronto Public Art Commission.



LE MOIS DE
LA PHOTO
À MONTRÉAL

DRONE

L'IMAGE AUTOMATISÉE THE AUTOMATED IMAGE
COMMISSAIRE INVITÉ GUEST CURATOR PAUL WOMBELL

LE MOIS DE LA
PHOTO À MONTRÉAL 13

5 SEPT. - 5 OCT. 2013

moisdelaphoto.com

Partenaires à ce jour / Partners as of 2013.02.28

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



TOURISME
Montréal

INSTITUT
FRANÇAIS



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Consulat général
de France à Québec

frame visual art
finland



Doug Ischar, *MW 19*, from the series *Marginal Waters*, 1985/2009

MAY 3 TO JUNE 16, 2013

**DOUG ISCHAR
UNDERTOW
JJ LEVINE
QUEER PORTRAITS**

Opening Reception

FRIDAY MAY 3, 6 TO 9 PM

G44

CENTRE FOR CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

401 Richmond St. W. Suite 120, Toronto | 416.979.3941 | www.gallery44.org

DAIMON

Centre de production
et de diffusion
en arts médiatiques

photo - vidéo - art audio

www.daimon.qc.ca



© Lorraine Gilbert, *Eaux troubles (détail)*, de la série *Le patrimoine*, 2009, encres à pigment sur papier, 45,7 x 106,7 cm

André Robert

Un maître
et ses élèves devenus artistes

25.05.2013 - 04.08.2013

Vernissage 25 mai - 14 h
Visite commentée 25 mai - 15 h

Avec la participation de Dominique Gaucher,
d'Éric Lamontagne et de Claude Millette

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

Lorraine Gilbert

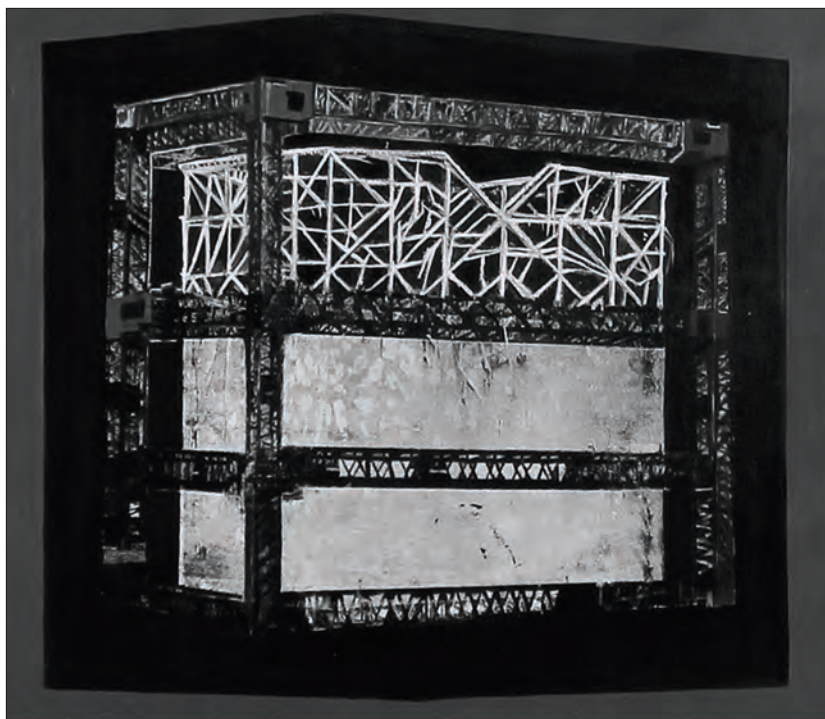
Parcours 1987 - 2012

17.08.2013 - 27.10.2013

Vernissage 14 septembre - 14 h
Visite commentée 14 septembre - 15 h

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe



pleinsud

centre d'exposition en art actuel à Longueuil

150, RUE DE GENTILLY EST, LOCAL D-0626
LONGUEUIL QC J4H 4A9
(450) 679-2966 / 679-4480
www.plein-sud.org

SIMON BILODEAU / Lauréat de la Bourse Plein sud 2012

Du 25 mai au 6 juillet 2013

Vernissage le jeudi 13 juin à 19 h

D. BRADLEY MUIR



Willow, 2009 Impression chromogénique / Chromogenic print. Edition: 5 - 50.8 x 114.3 cm / 20" x 45"

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

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



beaux-arts des
AMÉRIQUES



Gabriel Morest, *Marché noir*, 2013, crayon à l'huile sur mylar, 210 x 122 cm

13 JUIN - 7 JUILLET
Autour de l'UQAM

commissaire : Jacques Champagne

SIMON BOUCHARD
PHILIPPE CARON LEFEBVRE
GUILLAUME CLERMONT
CAROLINE CLOUTIER
KARINE FRÉCHETTE
SÉBASTIEN GAUDETTE
IVAN LASSÈRE
JEAN-MICHEL LECLERC
MARIE-ANDRÉE LÉGARÉ
GUILLAUME MASSICOTTE
GABRIEL MOREST
HAYAT NAJM
FANNY PARENT
GUILLAUME ADJUTOR PROVOST

GALERIE
D'ESTE

1329 GREENE · MONTRÉAL · 514.846.1515
WWW.GALERIEESTE.COM

ROBERT HOULE
25 MAI 2013 - 29 JUIN 2013



PIERRE JULIEN
6 JUIL 2013 - 31 AOÛT 2013
PEINTURE EXTRÊME

JOE LIMA
7 SEP 2013 - 5 OCT 2013



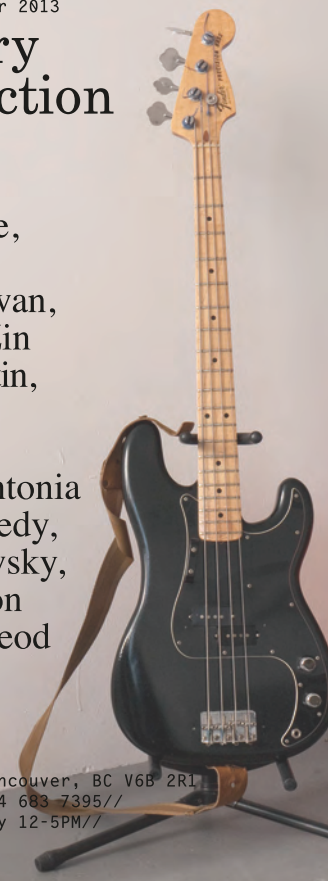
GALERIE
NICOLAS ROBERT

Tél: 514 373 2027 | info@galerienicolasrobert.com
372, Ste-Catherine Ouest, #524
Montréal (QC) Canada H3B 1A2
www.galerienicolasrobert.com

Or Gallery// Save the Date 18 October 2013

30th Anniversary Fundraising Auction

Allison Hrabluik, Annika Rixen, Dana Claxton, Debra Baxter, Ian Wallace, Hadley+Maxwell, Instant Coffee, Kyla Mallett, Laiwan, Marina Roy, Mark Soo, Zin Taylor, Kim Kennedy Austin, Una Knox, Neil Wedman, Sydney Hermant, Mathew Higgs, Aaron Carpenter, Antonia Hirsch, Garry Neill Kennedy, Brian Jungen, Eli Bornowsky, Elizabeth Zvonar, Shannon Oksanen, Myfanwy Macleod and more.

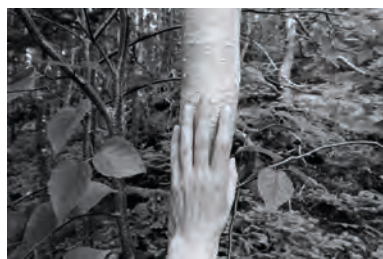


Or Gallery// 555 Hamilton Street, Vancouver, BC V6B 2R1
Canada//www.orgallery.org//Tel +1 604 683 7395//
or@orgallery.org//Tuesday to Saturday 12-5PM//

Marlene Creates

Selected works from 30 years, 1982-2012

May 3 – June 1, 2013



four excerpts from *Larch, Spruce, Fir, Birch, Hand, Blast Hole Pond Road, Newfoundland 2008*

**PAUL
PETRO**

980 Queen St West, Toronto ON M6J 1H1
416-979-7874 www.paulpetro.com

Newfoundland
Labrador



MICHAEL SNOW

SERVAUO SÉTÉJOPD

28.06 < 15.09.2013

espace f

520, saint-jérôme, matane • www.espacef.org • 418.562.8661

Espace

sculpture



La
sculpture
pense.

espace-sculpture.com



Du 11 mai au 30 juin 2013

AU FIL DES SAISONS Ingeborg Jürgensen Hiscox

VERNISSAGE : Dimanche 12 mai, à 14 h

Du 14 juillet au 25 août 2013

HISTOIRES MULTIPLES HORIZONS LOINTAINS

VERNISSAGE : Dimanche 14 juillet, à 12 h

Du 1^{er} septembre au 13 octobre 2013

PETER GNASS ET ANDRÉ FOURNELLE

VERNISSAGE : Mercredi 4 septembre, à 19 h

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

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



©Vicky Sabourin

A LOUER installe Vicky Sabourin et JJ Levine sur le Boulevard Saint Laurent

à LOUER

uma

UMA · la maison de l'image et de la photographie
umamontreal.com

SDBSL
SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT
DU BOULEVARD SAINT-LAURENT

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



©JJ Levine

2000-2010

LA CENTRALE

ART ET FÉMINISMES
10 ans / 10 years
ART AND FEMINISMS

FÉMINISMES

ÉLECTRIQUES

prix spécial
20\$
pour un temps limité
à La Centrale

coordonné par / edited by
LEILA POURTAVAF

4296 St-Laurent, Montréal
lacentrale.org

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

2 sainte-catherine est 514 842 5579 www
espace 302 librairieformats.org une initiative
du rcaa

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel,
littérature
théorique
et critique

Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts

SDEV
SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT
ÉCONOMIQUE VILLAGE-VEILLE

Conseil des arts
et des lettres Québec

Culture,
Communications et
Condition féminine Québec

Emploi
Québec

le Cabinet

ESPACE DE PRODUCTION
PHOTOGRAPHIQUE

Nouveau à Montréal
Impression, numérisation, calibration
AVEC OU SANS ASSISTANCE TECHNIQUE
Géré par des artistes, pour des artistes : le Cabinet est le laboratoire idéal
pour fraterniser et créer dans un environnement professionnel et stimulant.

www.cabinetphoto.org
514.507.7591

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

<http://critiquedart.revues.org>

Revue imprimée
176 pages
Edition de tête limitée, numérotée et signée
ISSN 1246-8258
Parution semestrielle
Revue électronique Accès intégral aux contenus en ligne sur abonnement



Abonnement individuel
France : 32 €
Europe, DOM-TOM : 38 €
Autres pays : 47 €

Abonnement institutionnel
France : 42 €
Europe, DOM-TOM : 48 €
Autres pays : 57 €

Critique d'art est éditée par les Archives de la critique d'art :
4, allée Marie Berhaut
Bât. B – 35000 Rennes – France
Tél. + 33 (0)2 22 51 29 05
Fax + 33 (0)2 22 51 29 00
www.archivesdelacritiquedart.org

1 RÉSEAU

ACCESCULTURE.COM

16 CENTRES D'EXPOSITION
UNE PROGRAMMATION ÉCLECTIQUE



Exposition La collection branchée de M. Tremblay / Maison de la culture Frontenac / printemps 2012
Artistes : Patrick Bernalchez / Carl Bouchard - Martin Dufrane / René Donais

DÉPOSEZ UN PROJET D'EXPOSITION
ACCESCULTUREARTISTE.COM



Montréal

LA
MÉDIATHÈQUE

L'espace web de La Bande Vidéo
mlbv.ca

La Bande Vidéo
Centre de création en arts multimédias

MÉDIATHÈQUE

CIEL VARIABLE N°94

PRINTEMPS - ÉTÉ 2013 / SPRING - SUMMER 2013
mai - septembre 2013 / May - September 2013



Rédacteur en chef et directeur
Editor and Publisher
JACQUES DOYON

Coordonnatrice à l'édition
Editorial Coordinator
SONIA PELLETIER

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUCC
pub@cielvariable.ca

Administration
CÉCILE MARTIN

Conception graphique
Graphic design
DIANE HÉROUX

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

Traduction / Translation
KÂTHE ROTH
EMMANUELLE BOUET

Correction et révision
Editing and proofreading
MICHELINE DUSSAULT
KÂTHE ROTH

Préresse / Pre-Press
PHOTOSYNTÈSE

Impression / Printer
IMPRIMERIE HLN

Distribution
LES MESSAGERIES DE LA PRESSE
INTERNATIONALE (LMP)

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et archives nationales
du Québec, Bibliothèque et archives
du Canada / Library and Archives
Canada
ISSN 1711-7682
2^e trimestre 2013 — 2nd trimester 2013
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2013

Éditeur / Publisher
PRODUCTIONS CIEL VARIABLE
661, RUE ROSE-DE-LIMA, #204
MONTRÉAL (QUÉBEC) H4C 2L7
info@cielvariable.ca
cielvariable.ca
T : 514 / 390-1193
F : 514 / 390-8802

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

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

Site web
www.cielvariable.ca

Infographie / Web design
BENOIT PONTBRIAND (site)
JAIME ANDRÉS RUIZ (archives)

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

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

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

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

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

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

GALERIE FOFA GALLERY

Pavitra Wickramasinghe Time Machine

Récipiendaire de Concordia de la bourse
de fin d'études supérieures

Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain, 2011

Concordia Recipient of the
Claudine and Stephen Bronfman Fellowship
In Contemporary Art, 2011

Du 15 avril au 24 mai

April 15 to May 24

Vernissage - Jeudi 18 avril, 17 h à 19 h

Vernissage - Thursday, April 18, 5 to 7 p.m.

Lancement de catalogue -

Jeudi 9 mai, 17h à 19h

Catalogue Launch -

Thursday, May 9, 5 to 7 p.m.

Galerie de la Faculté des beaux-arts

Faculty of Fine Arts Gallery

1515, rue Ste-Catherine O., EV 1.715

Montréal (Métro Guy-Concordia)

image: Pavitra Wickramasinghe, *Time Machine*, 2012



Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Canadian
Heritage

Patrimoine
canadien

Abonnements / Subscriptions

Individus / Individuals

Canada

- 1 an / year 25\$
- 2 ans / years 40\$

International

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

Institutions

Canada

- 1 an / year 40\$
- 2 ans / years 55\$

International

- 1 an / year 50\$
- 2 ans / years 75\$

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

SODEP (Ciel variable)

Service d'abonnement / Subscription Department
C. P. 160, succ. place d'Armes, Montréal QC H2Y 3E9

T : (514) 397-8670 F : (514) 397-6887 abonnement@sodep.qc.ca

ou / or www.cielvariable.ca

Light Years Conceptual Art and the Photograph 1964–1977

Edited by Matthew S. Witkovsky

Chicago: The Art Institute of Chicago, 2011, 264 pp.

The title phrase of this catalogue, *Light Years*, is a pun on an oft-misused term. Although widely thought to refer to a measurement of time, it is actually an astronomic unit measuring the distance travelled by light over one year. What meanings can this term have when applied to a historical survey exhibition of photographic practices around 1970? Aside from the obvious reading (the period 1964–77 as a span of time captured by the camera’s mechanical register of light), one could propose an analogy between the space–time equation of the light-year unit and the spatial immediacy and temporal anteriority proposed by Roland Barthes in his 1964 essay *Rhetoric of the Image*. As a cultural signifier, the photograph exists both as an object in the present and as a seemingly faithful representation of the past – the viewer’s interpretation is dependent upon the correspondences between the two.

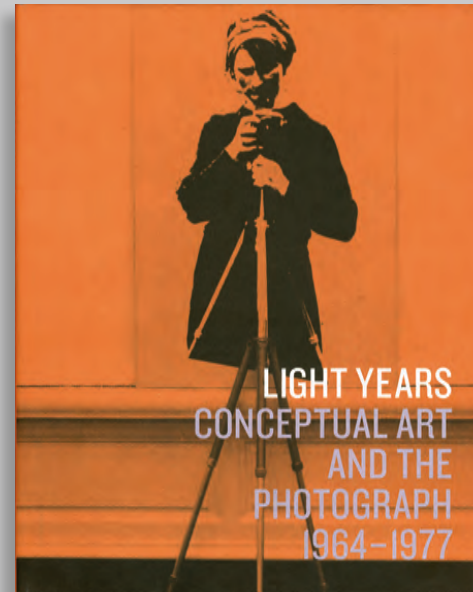
Matthew S. Witkovsky (curator of photography at the Art Institute of Chicago) provides the main essay in the catalogue. “The Unfixed Photograph” makes two kinds of argument for the conceptual photograph as analogue. In the first, analog photography is a technology that has outlived its usefulness as a mass medium, only to realize its full potential in a separate sphere of fine art. This reading proposes conceptual photography as the catalyst for a present-day post-medium condition in artistic practices. The second line of argument explores the conceptual photograph as a mode of analogic comparison. This reading traces the rise of photographic theory employing semiotics – specifically, Barthes’s theory of the photograph as a “message without a code” – as a parallel development to artists’ interest in the camera as generator of generic images.

Witkovsky positions conceptual artists in the vanguard of sculpture and painting. For example, it is the material and mechanical basis of photography as a mass medium that allows Ed Ruscha to propose the

book form, such as his *Twentysix Gasoline Stations* (1965), as analogous to the mass and seriality of minimalist sculpture. Later photo canvases, such as Giulio Paolini’s *Anna-logia* (1966), offered photographs as scalar substitutes for painting. These approaches, Witkovsky explains, won market and museum recognition for photography as vanguard art over its documentary functions. Simultaneously, artists tested the factual properties of photographs. Works such as Jan Dibbets’s *Perspective Correction* (1967–69) questioned the camera’s mediating role in the recording of the world, its natural phenomena, and human artefacts.

Witkovsky’s premise sets up a two-pronged inquiry that continues through the essays in the catalogue. This framework is at times complementary and revealing as it appears to consider photography a mode of working in the age of mechanical reproduction, rather than a medium of expression limited by form. Witkovsky explains that conceptual artists used photography as an expandable medium, constituted by a “variability of forms” such as books, canvases, slides, and magazine pieces, prior to the exhibition of conventional prints. However, the focus on the static image over other camera-produced recordings such as video leaves one wondering whether the catalogue truly evades the curatorial approach of a traditional medium-specific historical survey. How does this approach influence our reading of a movement that at times questioned museological acts of classification and historicization?

For example, Witkovsky’s focus on the “material pressures put on photography,” such as scale and size, explicitly dismisses features of “dematerialization” articulated at the time by critics such as Lucy Lippard. Although Witkovsky’s approach opens up interesting avenues of exploration regarding the properties of static camera images, it closes the possibility of reading these works in terms of mobility – as a means to move



beyond the autonomous art object into other contemporaneous camera-made imaging such as video, or beyond the periphery of an art world centred in the United States and Western Europe. The exhibition catalogue for *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s* (Queens Museum of Art, 1999) offers a useful comparison, as it takes “dematerialization” as its starting point. The essays in this catalogue more easily demonstrate why the socio-political context of the Cold War, “Third World” decolonization, and the 1960s protest cycle rendered suspect the mediating effect of the camera and documentation in general.

Curators and art historians, most of them with academic credentials, have contributed essays to *Light Years*. Mark Godfrey discusses artists who travelled self-reflexively with their cameras, such as Eleanor Antin and Alighiero Boetti, through a material culture analysis of mass tourism and the postcard form. Both Godfrey and Joshua Shannon devote much ink to Douglas Heubler – specifically his *Variable, Duration, and Location* pieces – which use the camera as an instrument of recording to efface authorial intention. Robin Kelsey explores the theme of chance in the work of John Baldessari through the predictable influence of Marcel Duchamp and an unexpected comparison with the work of Alfred Stieglitz and Edward Weston. Giuliano Sergio considers practices of Arte Povera artists, such as Giulio Paolini, in light of photography’s relationship with Italian national patrimony. The final essay, Anne Rorimer’s consideration of the human figure, photography, and conceptual art, assembles most of the women artists mentioned in the catalogue, such as Martha Wilson, Laurie Anderson, and Adrian Piper. Rorimer presents a worthwhile overview of emerging feminist identity politics; however, the containment of these practices in one essay is analogous to Valie Export’s featured work, *Intersection (Verkreuzung)* (1972), in which the artist conforms her body to a cleft in the

ground. Between the essays are generous full-page colour reproductions of works in the exhibition, including details, complemented by extended captions.

Most curious is the catalogue’s inclusion of a previously unpublished 1973 “essay” by the Los Angeles-based artist Allen Ruppersberg. Titled “Rona Barrett’s Hollywood,” the essay is composed of twenty-one strips of photo-booth images of the artist as he peers over the top edge of double-page spreads from the iconic celebrity gossip magazine. Ruppersberg’s contribution is a playful foregrounding of the function of the catalogue in its inscription of the artist in art-historical discourse. You had “made it” in Hollywood if Rona Barrett wrote about you, just as artists gain legendary status through the inclusion of their work in historical survey exhibitions. Many of the works in the *Light Years* exhibition were rephotographed for their reproduction in the catalogue. Ruppersberg’s “essay” reminds us that in this act of documentation, the *Light Years* catalogue engages the reader in an experience of the spatial immediacy and temporal anteriority of the photographic image.

—
Felicity Tayler’s research, writing and artistic practice explores visual art as a means of information exchange and the function of artist-initiated publishing as a communications circuit. Recent projects include an exhibition for the National Gallery of Canada Library and Archives and Arttexte. www.atthetime.ca
—



Retinal Shift

Mikhael Subotzky

Steidl, Göttingen, 2012, 490 p.

Finaliste de la deuxième édition du prestigieux Photobook Award 2012¹, décerné conjointement par Paris Photo et Aperture Foundation afin de récompenser le meilleur livre photographique de l'année, l'ouvrage *Retinal Shift* de Mikhael Subotzky s'est finalement fait souffler la victoire par *City Diary* d'Anders Petersen, publication également éditée par Steidl. La compétition était féroce. Subotzky, jeune membre sud-africain de l'agence Magnum, rivalisait avec des artistes dont la réputation n'est plus à faire, notamment Lise Sarfati et Stephen Shore, sans compter le récipiendaire du prix². À l'évidence, le livre de Petersen disposait d'un atout de taille : la signature très estimée du graphiste Greger Ulf Nilson, principalement connu pour son travail avec Lars Tunbjörk, JH Engstrom et Thobias Fäldt³. Doublés sur la droite par Nilson, les graphistes Michael Aberman et Emmet Byrne ainsi que l'éditeur Ivan Vladislavic ont pourtant réussi avec *Retinal Shift* le tour de force considérable de mettre en forme un ouvrage parvenant à transcender sa fonction initiale de catalogue, pour en faire plutôt un authentique livre d'artiste.

S'il a été produit dans le but d'accompagner une exposition mise en circulation en Afrique du Sud, soulignant la réception du Standard Bank Young Artist Award 2012 par Subotzky, *Retinal Shift* a en effet, outre son volume imposant, peu à voir avec le genre très convenu du catalogue d'exposition. L'ouvrage parvient à contourner l'écueil du simple inventaire et à réunir plusieurs projets photographiques et vidéographiques en apparence bigarrés au sein d'un ensemble dont la cohérence semble surtout redevable aux exigences artistiques des

choix éditoriaux. La structure complexe de *Retinal Shift* concourt elle-même à l'homogénéité de l'ouvrage. Tout au long de ses pages, les séries *Who's Who* (2012) et *I Was Looking Back* (2012), fragmentées en sections intercalées entre les différents projets présentés, lui fournissent son armature et induisent le rythme de sa lecture.

Avant même les pages liminaires, le lecteur est confronté aux portraits de la série *Who's Who*, sélectionnés par Subotzky parmi un ensemble d'albums historiques recensant annuellement les principales personnalités de l'Afrique du Sud depuis 1911. Du fait de leur appropriation par l'artiste, ces portraits sont décontextualisés, de telle sorte qu'aucun indice ne permet leur identification. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une collection de visages qui, page après page, fixent le lecteur en affichant la conviction d'être reconnus par lui comme figures sociales importantes, alors même qu'il n'en est précisément rien. Regroupés et présentés suivant une chronologie se déployant, à coups de décennies, de 1911 à 2011, ces portraits voient les prétentions historiques ayant justifié leur production être réduites à néant et, avec elles, un siècle d'histoire sud-africaine condamné au plus strict anonymat.

Comme dans le cas de *Who's Who*, les photographies de *I Was Looking Back* sont soumises à un effort de décontextualisation, cependant plus subtil en ceci qu'elles sont issues de séries photographiques antérieures de Subotzky lui-même. Il convient de mentionner que la jeune pratique de Subotzky, héritière du travail de son compatriote David Goldblatt, s'ancre résolument dans la tradition documentaire. Depuis la seconde moitié de la dernière décennie,

des séries telles *De Vier Hoeke* (2005), *Umjiegwana* (2006) et *Beaufort West* (2008) ont témoigné de l'intérêt marqué du photographe pour les questions d'ordre social. Avec *I Was Looking Back*, Subotzky a revisité l'ensemble de ses propres archives en s'assignant pour seule contrainte de choisir celles de ses photographies suggérant un certain rapport au regard et à ses multiples avatars, carcéraux, policiers, médicaux, psychologiques, voire touristiques. Ce faisant, la récurrence des thèmes de la surveillance, de l'inspection, de la fouille, de la patrouille, de l'examen ophtalmologique, du tour guidé, du voyeurisme, de la cécité et de l'aveuglement éclaire les préoccupations très focaldiennes du photographe. Complétant le corpus de *Retinal Shift*, les photographes tirés des projets vidéographiques *Moses and Griffiths* (2012), *CCTV* (2011) et *Don't Even Think of It* (2011) mettent en lumière le rôle joué par l'histoire et la répression policière dans l'institutionnalisation du colonialisme en Afrique du Sud, ainsi que dans la ségrégation, la paupérisation et la criminalisation de sa population d'origine africaine.

Subsumé sous la métaphore du déplacement rétinien, évoquée par le titre de l'ouvrage, ainsi que par les deux photographies de rétines qui sont laminées sur ses couvertures et que l'artiste présente comme un autoportrait, le corpus de *Retinal Shift* peut être envisagé, par-delà son origine documentaire, comme une métaréflexion sur le médium photographique lui-même. En effet, l'insistance de Subotzky à mettre en question les modalités sociales, politiques et historiques du regard suscite l'idée que, pour lui, le fait même de photographier répond d'abord et avant tout à une sorte de pulsion scopique. Toute photographie trouverait moins sa justification dans son sujet que dans la nécessité qu'éprouve chaque photographe de légitimer son propre regard par l'acte photographique. Pour un photographe issu, comme Subotzky, de l'école documentaire, cette perspective, qui valorise une posture auctoriale, semble porter la promesse d'une approche plus conceptuelle et personnelle de la photographie, dont *Retinal Shift* témoigne déjà de manière embryonnaire.

¹ En 2011, la première remise du prix a récompensé *A Shimmer of Possibility* du photographe anglais Paul Graham (Göttingen, Steidl/MACK, 2007), qui a été choisi, parmi une sélection de quinze titres, comme le livre le plus significatif des quinze dernières années. ² Lise Sarfati, *She*, Twin Palms Publishers, 2012, Stephen Shore, *The Book of Books*, Phaidon, 2012 et Anders Petersen, *City Diary*, Göttingen, Steidl, 2012. ³ Avec Lars Tunbjörk : *Home*, Göttingen, Steidl, 2002; *Office*, Stockholm, Journal Publishers, 2002; *I Love Boras*, Göttingen, Steidl, 2007, Vinter, Göttingen, Steidl, 2008. Avec JH Engstrom : *Haunts*, Göttingen, Steidl, 2006; CDG/JHE, Göttingen, Steidl, 2008; *La Résidence*, Stockholm, Journal Publishers, 2010. Avec Thobias Fäldt : *Year One*, Göttingen, Steidl, 2011). À propos du travail de Nilson, voir Alan Rapp, « Designer Profile : Greger Ulf Nilson », *The Photobook Review*, n° 2 (printemps 2012), p. 6. Presque entièrement dépourvus de textes, les trois volumes de *City Diary* déploient dans toute leur puissance les photographies noir et blanc très brutes de Petersen, restituant un pan de l'univers trouble et fortement érotique que l'auteur de *Café Lehmitz* explore depuis la fin des années 1960 (*Café Lehmitz*. Munich, Schirmer & Mosel, 1978).

Historien de l'art, commissaire et artiste, Alexis Desgagnés est directeur artistique à VU, centre de diffusion et de production de la photographie (Québec), ainsi que chargé de cours à l'Université de Montréal et à l'Université Laval. Collaborateur régulier du magazine *Ciel* variable, ses recherches concernent principalement l'histoire de la photographie d'hier et d'aujourd'hui. Son travail photographique a été montré à l'*Œil de poisson* (Québec) et dans les magazines *Inter art* actuel (n° 110) et *Der Greif* (n° 5). La présente entrevue s'inscrit dans le cadre du projet *Adieu* photographie ? Vies et morts de la photographie à l'ère numérique, subventionné par le Conseil des arts et des lettres du Québec.

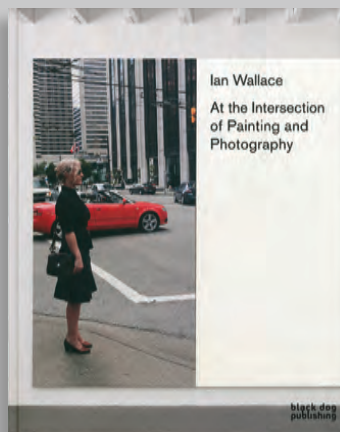
Ouvrages à souligner / New and Worthy

Des monographies

Ian Wallace: At the Intersection of Painting and Photography (London UK: Black Dog Publishing; Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2012, 352 pp., Eng.) This publication, which accompanies the eponymous exhibition curated by Daina Augaitis, is the most comprehensive publication devoted to the work of Canadian artist Ian Wallace. Reflecting the motifs that have run throughout Wallace's art career, the book is divided into clear, abundantly illustrated sections: minimalism, narrative, text works, the street, the museum, and the studio. Five essays by the artist and an annotated chronology complete this survey of a five-decade career. The book also reveals the artist's involvement as a social historian, critic, and educator, as well as his views on cinema, literature, architecture, urban development, the role of the institution, gender relations, the environment, and civil disobedience.

Accompagnant l'exposition éponyme, **Solo Snow. Œuvres de / Works of Michael Snow** (Tourcoing, le Fresnoy, Studio national des arts contemporains; Montréal, Galerie de l'UQAM, 2011, 136 p., fr. / angl.) regroupe quatre essais, dont celui de la commissaire Louise Déry, qui rend compte de la richesse des œuvres et de la notoriété de l'artiste Michael Snow. Sa production multidisciplinaire et exploratoire a engendré des propositions multiformes visuelles et sonores qui semblent rendre compte des plus récents enjeux au sein de la recherche et de la diffusion en arts médiatiques. L'ouvrage traite successivement des aspects formels et conceptuels les plus récurrents dans l'œuvre de Snow des dernières décennies. Cela concerne notamment l'usage de la fenêtre comme cadre, le jeu du lien entre recto/verso et entre intérieur/extérieur, la transformation du son et de l'image, une conception du temps et de l'espace et une mise en relief du dispositif technique en référence au photographique, au filmique et à l'audio.

Memory Palace (3 Artists in the Library), Karen Love ed., and **Group Search (Art in the Library)**, Lorna Brown ed. (Vancouver: Vancouver Public Library, City of Vancouver Public Art Program, Other Sights for Artists' Projects Association, Doryphore Independent Curators Society, 2012, 110 pp., Eng.) is an all-encompassing work documenting public art projects that took place over a five-year period 2006 and 2010 at the Vancouver Public Library's central library. *Memory Palace* involved the artists Angela Grauerholz, Carol Sawyer, and Esther Shalev-Gerz, whereas *Group Search* presented seven guest artists: Antonia Hirsch, Mark Soo, Laiwan, Marina Roy, Jillian Pritchard & Dan Starling, and Kathy Slade. Through well-contextualized reproductions and accompanying essays, this book gives a full description of the art interventions for the public that explored the many facets of a library, including the furniture, the linked content of books, and how books are consulted and used.



Irene F. Whittome. Room 901 (Montréal, les éditions du passage, 2013, 184 p., fr. / angl.) rend compte d'un projet particulier qui s'est déroulé de 1980 à 1982 dans l'atelier de l'artiste Irene F. Whittome sis au 901, rue Saint-Alexandre à Montréal. L'un des auteurs, Vincent Bonin, nous décrit l'action quotidienne et mobile de l'artiste, qui consistait à placer sur les murs et au sol une croix grecque et une bâche recouverte de pigments blancs. De ces différentes transformations, 1500 photographies ont été prises.

Marie-Josée Jean nous parle de ce lieu comme d'un abri, d'un espace changeant, d'un support de travail qui verrait naître un vocabulaire artistique dont le langage s'articulerait sans finalité pendant un certain temps. En plus de rassembler de nombreuses illustrations du projet, Eve-Lyne Beaudry tente, au moyen de ce modèle, une réflexion sur la nature des pièces qui composent cette œuvre et sur le statut des documents issus d'un geste artistique.

Marysse Goudreau. L'appel (Alma, Sagamie éditions d'art, 2012, 112 p., fr.) rend compte d'un très beau projet multidisciplinaire qui s'est déroulé sur trois années pour se terminer lors des dernières Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie 2012. La recherche de l'artiste s'est élaborée en prenant en compte la présence des quais, emblèmes par excellence du patrimoine marin, qui tendent à devenir obsolètes, voire à disparaître, dans certaines régions littorales canadiennes. L'artiste s'est servi littéralement et métaphoriquement de cet état de fait comme processus de création en mettant en parallèle un procédé photographique en désuétude. En plus d'illustrer les interventions artistiques sur l'identité d'une population, la monographie présente des réflexions de plusieurs auteurs sur la portée du quai comme lieu physique et social.

Un essai

Sous forme d'entretiens avec Richard Leydier, **Catherine Millet, d'Art press à Catherine M.** (Paris, Gallimard, coll. *Témoins de l'art*, 2011, 242 p., fr.) nous livre sur plus de 40 années l'aventure de cette revue internationale d'art contemporain fondée à Paris en 1972. Catherine Millet, la fondatrice toujours à la direction de la rédaction, raconte cette histoire parmi des réflexions et des anecdotes qui lui reviennent à l'esprit, pour mieux rendre les débats et les enjeux propres à cette époque. C'est aussi toute l'évolution et les transformations récentes de l'art contemporain que l'on peut suivre dans cette entrevue, des avant-gardes à nos jours avec comme toile de fond, la mondialisation. L'ouvrage met aussi en perspective le travail de critique d'art et celui plus littéraire issus des nombreuses expériences de Catherine Millet. Bref, un témoignage vif sur la création et un engagement ferme envers celle-ci.

Sonia Pelletier est coordonnatrice à l'édition du magazine Ciel variable.

Bonnie Rubenstein

Field of Vision

CONTACT, Festival de photographie
Toronto, mai 2013

UN ENTRETIEN AVEC JACQUES DOYON

Bonnie Rubenstein a rejoint l'équipe de CONTACT en 2002; elle en est la directrice artistique depuis 2009. Originnaire de Toronto, elle détient une maîtrise en beaux-arts du School of Art Institute of Chicago. À titre de commissaire assistante pour le Museum of Contemporary Art de Chicago, elle a contribué à l'organisation de plusieurs expositions majeures. En 1989, Rubenstein s'installe en Angleterre comme directrice des projets spéciaux à Lisson Gallery London, organisant notamment l'exposition Anish Kapoor à la 44^e Biennale de Venise en 1990. Pendant plusieurs années, elle a coordonné les expositions, publications et commandes d'art public au niveau international pour Kapoor et d'autres artistes renommés.

JD : Pourriez-vous d'abord expliquer à nos lecteurs ce qui a suscité la création de CONTACT? Qui était à l'origine de ce festival? D'où en est venue l'impulsion? Quel était le contexte de l'époque, et quels étaient les objectifs?

BR : C'est Stephen Bulger qui souhaitait créer un festival de photographie à Toronto, et il a fondé CONTACT en 1996 avec trois autres galeristes : Darren Alexander, Linda Book et Judith Tatar. Leur objectif était de mieux faire connaître la photographie et de réunir ce qui apparaissait à l'époque comme une petite communauté à Toronto. C'était au départ une initiative très informelle, ouverte à tous ceux qui voulaient participer, et ils s'attendaient à une vingtaine de galeries participantes, mais à leur surprise l'événement suscita dès le début un véritable intérêt. Le premier festival en 1997 comptait 56 établissements participants très divers – du petit café à l'Art Gallery of Ontario – et plus d'une centaine de photographes, dont le travail couvrait toute l'étendue du médium. Nous avons aujourd'hui plus de 200 établissements participants et nous présentons les œuvres de plus de 1500 artistes travaillant autour de la photographie, mais nous avons conservé la diversité des débuts. Le volet « Open Exhibition » continue de susciter des expositions parallèles et autres événements à travers la ville, et c'est la base sur laquelle nous continuons de nous fonder pour construire notre programmation commissariale.

JD : Pourriez-vous nous donner une idée de la façon dont l'événement a développé et affirmé son orientation thématique au fil des ans; nous parler de votre rôle dans sa mise en place, et de ce qui guide le choix des thèmes?

BR : Pendant les six premières années, CONTACT avait une dimension éducative marquée, mais constituait essentiellement

un cadre fédérateur pour les expositions produites par nos participants. Le conseil d'administration m'a recrutée pour développer une dimension critique, basée sur mon expérience internationale. Je n'avais pas de véritable bagage en photographie, mais les avis spécialisés ne manquaient pas; l'aide d'Edward Burtynsky, entre autres, a été fondamentale. Le festival devait alors relever de nombreux défis, mais toute la communauté nous encourageait. Nous n'avions pas de lieu dédié au festival, si bien qu'en m'appuyant sur mon intérêt et mon expérience en matière d'art public, j'ai instauré le programme d'installations dans les lieux publics. Il fut lancé en 2003, avec des photographies présentées dans les wagons de métro, les abribus et sur les panneaux d'affichage.

Nous avons introduit la notion de thème annuel en 2005 pour donner une structure et une orientation critiques à un nombre grandissant de projets commissariés. La même année, nous avons entamé un partenariat avec le Musée d'art contemporain canadien (MOCCA) permettant de présenter une exposition qui souligne notre orientation thématique. Le choix du thème a résulté d'une conversation avec un éventail de membres de la communauté, et il continue d'être influencé par de nombreux échanges avec des artistes, des photographes, des collègues, des comités, le conseil d'administration, des commissaires et des éducateurs. Une telle collaboration est une composante essentielle du développement d'une programmation thématique qui soit significative pour nos participants et pour le public. Le thème est également très influencé par ce qui se passe dans le monde – et non pas uniquement dans le monde de l'art, même si c'est évidemment une dimension importante. Le thème est habituellement développé avant le début de la programmation; il est parfois en lien avec celui de l'année précédente, mais il arrive aussi qu'il soit inspiré par une exposition particulièrement intéressante.

JD : Le festival est visiblement bien enraciné dans la communauté torontoise, ainsi que dans la communauté photographique en général, ici et à l'étranger. Pouvez-vous nous donner des exemples des différentes activités et collaborations que le festival a initié et consolidé au cours des années pour améliorer la position et la réception de la photographie?

BR : La croissance et le succès de notre programmation commissariale sont dus en grande partie à des collaborations au sein de la communauté et au soutien de contributeurs très variés. Depuis 2003 nous avons produit plus de 80 installations publiques à Toronto, dans le métro, à l'aéroport et ailleurs, et nous présentons désormais un programme annuel d'affichage sur des panneaux publicitaires qui réunit six villes à travers le Canada.

Nous tenons toujours une exposition inaugurale au MOCCA chaque année, et c'est à bien des égards le point focal du festival; le lieu est idéal pour y célébrer l'événement. Nous avons constamment augmenté l'ampleur et la portée de nos expositions thématiques; cette année, il

en a dix au total, grâce aux relations vitales et productives que nous avons développées au fil des ans [avec le Musée des beaux-arts de l'Ontario, l'Art Gallery of York University, le Musée des beaux-arts du Canada au MOCCA, le Ryerson Image Centre, le Musée royal de l'Ontario, le Toronto International Film Festival, l'University of Toronto Art Centre]. Ensemble, nous avons organisé de nombreuses expositions présentant des artistes du Canada et d'ailleurs, et plusieurs d'entre elles ont suscité énormément d'intérêt, ici et à l'étranger. Bien que le festival ait principalement lieu en mai, certaines de nos expositions ont récemment voyagé au Canada et en Europe, et nous continuons à construire des liens avec des établissements à travers le pays et dans le monde. Cette année, nous présentons la première nord-américaine de trois expositions venues d'Europe.

JD : Diriez-vous que la connaissance et la reconnaissance des pratiques photographiques ont radicalement évolué depuis la création du festival? Les expositions attirent-elles plus de visiteurs? Les médias sont-ils plus attentifs à vos initiatives?

BR : Oui à toutes ces questions, absolument! De nombreux facteurs révèlent un intérêt largement accru pour le festival au cours des dix-sept dernières années. La photographie elle-même a considérablement changé durant cette période, tout comme la façon dont les images sont créées et consommées.

CONTACT est devenu le plus important festival de photographie au monde, et ceci se mesure notamment par le nombre de visiteurs (plus de 1,9 millions en 2012), d'expositions (environ 200) et d'artistes participants (plus de 1500 chaque année). Notre succès local et international augmente chaque année. Même avec peu de dépenses médiatiques, en 2012 le festival a suscité 500 millions de tirages médiatiques en termes de couverture de presse, selon les statistiques officielles, ce qui équivaut à une campagne de 30 millions \$!

JD : Pouvez-vous nous présenter le thème de cette année et les principales expositions du festival? En quoi est-il incontournable?

BR : Le thème du festival 2013, *Field of Vision*, oriente nos expositions phares et nos installations publiques, et définit la photographie comme une extension de la vision. Il repose sur l'idée que le champ de vision de l'objectif prolonge celui de l'œil, et sur le concept d'imagination créatrice : la capacité à concevoir une idée, une image, un objet ou un contexte exceptionnels. Certaines expositions présentent des gens et des lieux rarement vus, tandis que d'autres décrivent des aspects de notre environnement physique qui n'existent pas réellement. Plusieurs projets sont le résultat de recherches approfondies pendant plusieurs années, illustrant la persévérance des créateurs et des conservateurs de ces images.

La première nord-américaine de l'exposition *Genesis* de Sebastião Salgado au ROM rassemble sa plus ambitieuse série d'images. Captées au cours de huit ans

de voyage (2004–2011) à la recherche de lieux préservés, ces majestueuses photographies reflètent la diversité des beautés naturelles que la plupart d'entre nous ne verront jamais. *Collected Shadows*, au MOCCA, nous offre une rare incursion dans la collection de Archive of Modern Conflict, une organisation exceptionnelle mais discrète, basée à Londres et à Toronto. Plus de deux cents photographies couvrant toute l'histoire du médium ont été extraites de ces archives contenant plus de quatre millions d'images. L'exposition présente un examen fascinant de notre monde et attire notre attention sur la façon dont la signification d'une photographie évolue avec le temps. Pour l'exposition *24hrs in Photography*, Erik Kessels a téléchargé approximativement un million d'images, postées sur la plateforme Flickr sur une période de 24 h. Environ 350 000 d'entre elles seront disposées dans la galerie de CONTACT, submergeant les visiteurs par des piles d'impressions photographiques. Kessels cherche à démontrer que les utilisateurs d'Internet sont journellement bombardés d'images, et révèle que le cadre limité d'un écran d'ordinateur peut offrir une vision démultipliée du monde. À l'University of Toronto Art Centre, nous présentons la première rétrospective consacrée à Andrew Wright, *Penumbra*, qui souligne son intérêt pour la perception et les technologies photographiques. Son approche est souvent expérimentale, voire ludique, mais ses œuvres raffinées reflètent une pratique rigoureuse qui nous invite à reconsidérer notre manière de visualiser le monde.

Cette année, les installations publiques du festival jouent sur la façon dont nous percevons notre environnement physique et interagissons avec lui, et suscitent une réflexion sur le rôle de la photographie en société. Plusieurs projets se sont ainsi directement inspirés du lieu qui les accueille. CONTACT a demandé à Martin Parr de diriger son objectif vers Toronto, et il a choisi l'aéroport international Pearson pour y présenter une série axée sur son intérêt pour le voyage et la mondialisation. Les voyageurs pourront admirer plus de 180 photographies grand format où Parr documente le concept de nourriture à Toronto et dans le monde. Pour une installation publique à Brookfield Place, dans le quartier financier de Toronto, nous avons demandé à James Nizam d'adapter l'approche qu'il avait élaborée pour sa série *Thought Form*. Travaillant de nuit, il a manipulé la lumière avec des miroirs pour construire la figure d'une pyramide. Existant uniquement sous la forme d'un document photographique, l'œuvre de Nizam est suspendue exactement là où sa projection isométrique a été réalisée.

C'étaient seulement quelques-unes des nombreuses expositions et installations que nous présentons cette année, et qui soulignent l'importance des images comme moyen de mieux comprendre le passé, le présent, et peut-être aussi le futur. Traduit par Emmanuelle Bouet

Jacques Doyon est le rédacteur en chef et directeur de Ciel variable depuis janvier 2000.



James Nizam, *Pyramid*, 2013, courtesy of the artist and Birch Libralato

Sebastião Salgado, *The Arctic National Wildlife Refuge, Alaska, USA*, from the series *Genesis*, 2009, courtesy of the artist, Amazonas images



Andrew Wright, *Untitled Photograph #3*, 2013, courtesy of the artist and Patrick Mikhail Gallery

Martin Parr, *Canada. Toronto*, 2012, courtesy of the artist, Magnum Photos

Erik Kessels, *24hrs in Photography*, 2011, installation at Foam Amsterdam, photo: Gijs van den Berg



Bonnie Rubenstein

Field of Vision

CONTACT Photography Festival
Toronto, May 2013

AN INTERVIEW BY JACQUES DOYON



Photo: CONTACT

Bonnie Rubenstein has been a director at CONTACT since 2002, and the festival's artistic director. Originally from Toronto, she holds an MFA from the School of the Art Institute in Chicago. As curatorial assistant for the Museum of Contemporary Art in Chicago, she worked on several groundbreaking exhibitions. In 1989, Rubenstein relocated to England to work at Lisson Gallery London as director of special projects, a role that included the organization of Anish Kapoor's exhibition at the 44th Venice Biennale in 1990. She then coordinated international exhibitions, publications, and public art commissions for Kapoor, and worked with a number of prominent artists.

JD: Would you first give our readers the story behind the creation of CONTACT? Who created the festival? What gave the impulse? What was the context then, and what were the original goals?

BR: It was Stephen Bulger who inspired the idea for a photography festival in Toronto. He founded CONTACT in 1996 along with three other gallery directors: Darren Alexander, Linda Book, and Judith Tatar. Their goal was to develop a greater appreciation of photography and to unite what appeared to be just a small community in Toronto at the time. CONTACT began as a grassroots initiative open to anyone who wanted to participate. The founders envisioned having about twenty participating venues, but, to their surprise, there was quite a lot of interest from the very beginning. The first festival in 1997 included fifty-six exhibition venues of all sorts – from a small café to a large institution such as the Art Gallery of Ontario – and featured more than a hundred photographers whose work spanned the field. We now have more than two hundred venues and present photo-based work by more than 1,500 artists, but we still maintain the broad range that was established in the early days. The Open Exhibition component continues to stimulate alternative shows and events across the city, and this is the foundation upon which we continue to build our curated programming.

JD: Would you give us an idea of how the event developed and strengthened its thematic focus over the years? And tell us a bit about your own involvement in the shaping of this focus, and about how the themes are chosen?

BR: For the first six years, CONTACT had a very strong focus on education but was an umbrella organization for exhibitions produced by our participants. I was hired by the board of directors to develop a critical focus for the festival, based on my international experience. I didn't have an extensive background in photography, but advice was always close at hand; Edward Burtynsky, for example, has been instrumental. The festival faced many challenges then, but there was great support from the community to take it to the next level. We didn't have our own exhibition venue so, drawing on my interest and previous experience with public art, I developed the public installation program, which launched in 2003 with photography in subway cars, in transit shelters, and on street billboards.

We introduced the annual theme in 2005 to establish a critical structure and focus for a growing number of curated projects. That same year we began working with the Museum of Contemporary Canadian Art (MOCCA) to co-present an exhibition highlighting our thematic focus. The theme began as a conversation with a range of people in the community, and it continues to be informed through dialogue with artists and photographers, colleagues, committees, the board, curators, and educators. This collaboration is an essential part of developing thematic programming that has relevance to our participants and our audience. The theme is also informed by what's going on in the world – not just in the art world, although, of course, that's an important component. The concept for the theme usually develops before we start programming, and at times one year's theme has inspired the next. There have also been instances where the theme has emerged out of the desire to show a particular exhibition.

JD: The festival appears to be well rooted in the Toronto community, and also in the broader photography community here and abroad. Would you give us an idea of the different activities and collaborations that the festival has undertaken and strengthened over the years to broaden the position and reception of photography?

BR: The growth and success of our curated programming is very much a result of collaborations with the community and support from a wide range of contributors. Since 2003 we have produced more than eighty public installations throughout Toronto. These take place in a wide range of public spaces and on the streets, in the subway,

and at the airport. Our billboard projects extend to six cities across Canada.

We continue to present a primary exhibition at MOCCA each year, and it is in many ways a central focus of the festival: we hold our launch party there and it's a great place for a huge celebration. We continue to build the scope and scale of our thematic exhibitions; this year, there are ten in total, thanks to the vital and productive relationships that we have developed with different institutions over the years [the Art Gallery of Ontario, the Art Gallery of York University, the National Gallery of Canada at MOCCA, the Ryerson Image Centre, the Royal Ontario Museum, the Toronto International Film Festival, the University of Toronto Art Centre]. Together we have organized exhibitions of works by Canadian and international artists, a number of which have attracted enormous interest here and abroad. Although we focus our energy on producing the festival every May, some of our exhibitions have travelled within Canada and Europe. These growing international relationships also shape our programming; this year, we present the North American première of three exhibitions organized in Europe.

JD: Would you say that knowledge and recognition of the photographic practices have changed drastically since the festival's inception? Has attendance at the exhibitions broadened? Are the media more attentive to your initiatives?

BR: Yes to each of the above, without a doubt. There are many factors that demonstrate the enormous growth and expanded interest in the festival over the last seventeen years. The field of photography has changed dramatically during this time, and so has the way images are created and consumed.

CONTACT has become the largest photography festival in the world, and this is measured in several ways, including audience size (over 1.9 million visits in 2012), number of exhibitions (around 200), and number of participating artists (over 1,500 annually). Our local and international audience continues to grow each year. Even with little spending on media in 2012, the festival received more than 500 million media impressions from press coverage, based on official monitoring statistics, and this is equal to a \$30 million media campaign!

JD: Would you introduce us to this year's theme of the festival and its main exhibitions? Tell us why we shouldn't miss the event.

BR: The 2013 festival theme, *Field of Vision*, frames our primary exhibitions and public installations and positions photography as an extension of vision. The notion that the camera's field of view extends the eye's field of vision is central, as is the concept of creative imagination – the ability to conceive an exceptional idea, image, object, or circumstance through photography. Some of our exhibitions expose people and places that are rarely seen by humanity, whereas others imagine aspects of our physical environment that do not actually exist. A number of shows are the result of expansive, long-term investigations, brought together through years of

perseverance by their makers or custodians. The North American première of Sebastião Salgado's exhibition *Genesis* at the ROM is his most ambitious series of photographs. Captured over the course of eight years of travel (2004–11), these majestic photographs reflect the expansive range of Salgado's journey in search of near-pristine places around the world, which most of us will never see. The exhibition *Collected Shadows* at MOCCA provides a rare glimpse into the collection of the Archive of Modern Conflict, an exceptional yet elusive organization that is based in London, England, and Toronto. Over two hundred photographs spanning the history of the medium were drawn from the archive's holdings of over four million images. The result is a compelling examination of our world that draws attention to how the meanings of photographs shift and change over time. For the exhibition *24hrs in Photography*, Erik Kessels downloaded approximately one million images that were uploaded to the Internet platform Flickr over a 24-hour period. Approximately 350,000 images will be positioned within the CONTACT Gallery, overwhelming visitors with piles of photographic prints. Kessels demonstrates how Internet users are bombarded with images on a daily basis and reveals how the limited frame of a computer screen can present an expansive view of the world. At the University of Toronto Art Centre, we're presenting the first survey of Andrew Wright's work, *Penumbra*, which highlights his interest in perception and photographic technologies. Although Wright's approach is often quite experimental, even playful at times, his highly refined works reflect a rigorous practice that invites us to reconsider the ways we visualize our world.

This year's public installations challenge the way we perceive and interact with our physical environment, raising questions about the role of photography in society. Focusing on the site as both influence and subject, several projects are site-specific commissions. We asked Martin Parr to focus his lens on Toronto, and he selected Pearson International Airport as the venue to present a collection of images based on his ongoing interest in travel and globalization. Travellers will encounter over 180 of Parr's large-format images of food documented in Toronto and around the world. For the atrium at Brookfield Place in Toronto's financial district, we commissioned James Nizam to adapt the approach that he developed for his *Thought Form* series. Working at night, he manipulated light using mirrors to construct the shape of a pyramid. Existing only as a photographic document, Nizam's work is hung precisely where the isometric projection was captured.

These are just a few of the many exhibitions and installations that we are presenting this year, which highlight the importance of images as means to better understand the past, the present, and also perhaps the future.

—
Jacques Doyon has been the editor-in-chief and director of Ciel variable since January 2000.



TWO LETTERS DEFINE WHO
YOU ARE AS A PHOTOGRAPHER.



It means “full frame” as only Nikon can deliver it. And with a full range to choose from, there’s a Nikon FX camera to meet the needs of every passionate photographer. **D4** Advanced technologies, from the 51-point AF system to a staggering 100-to-204,800 ISO range, produce images with the heart-stopping detail that you – and Nikon – are famous for. **D800** Capture jaw-dropping stills and broadcast-quality FX HD 1080p video with unprecedented imaging features like 36.3 MP FX-format CMOS sensor, 91,000-pixel RGB sensor and powerful EXPEED 3 processing engine. **D600** All the benefits of the versatile FX format – larger dynamic range, higher sensitivity, lower noise and superior low-light performance – are harnessed in a compact, streamlined HD-SLR, with cinema-quality Full HD 1080p video.



D4



D800



D600

Award-winning professional photographer, Kristian Bogner - kristianbogner.com



nikon.ca



IN THE DOLLHOUSE

DINA GOLDSTEIN

Du 4 mai au 22 juin 2013

La galerie tient à remercier

SODEC
Québec

Art
Mûr

5826, rue St-Hubert, Montréal, Québec, Canada, H2S 2L7 | 514 933 0711 | www.artmur.com