

# CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 103

## NATURE

Jessica Auer  
Geneviève Chevalier  
Isabelle Hayeur

—  
Ishiuchi Miyako  
Rencontres de Bamako 2015  
Vox Populi 1985-1989

—  
ENTREVUE / INTERVIEW  
Gabor Szilasi

—  
Thomas Kneubühler  
Nadia Seboussi  
Stan Douglas  
Yann Pocreau  
Petra Mala Miller  
Catherine Bodmer  
Daido Moriyama  
Bertrand Carrière  
Kate Hutchinson  
—

PRINTEMPS-ÉTÉ / SPRING-SUMMER 2016  
EN KIOSQUE JUSQU'AU 15 SEPTEMBRE 2016  
ON NEWSSTANDS UNTIL SEPTEMBER 15, 2016  
CANADA 12.50 \$ / USA \$ 12.50 / EUROPE 12.50 €









# CIEL VARIABLE

N° 103 / JUIN – SEPTEMBRE 2016 / JUNE – SEPTEMBER 2016

## NATURE

- 05 **Éditorial**  
**Cette nature qui est notre monde**  
**This Nature that Is Our World**  
Jacques Doyon
- 11 **Nature**  
Jacques Doyon
- 12 **Plus bleu que bleu**  
**Bluer than Blue**  
James D. Campbell
- 22 **Mon boisé, ou celui des promoteurs ?**  
**My Woodland, or the Developers'?**  
John K. Grande
- 32 **Photographier dans l'anthropocène**  
**Photographing In the Anthropocene**  
Stephen Horne

JESSICA AUER  
January

GENEVIÈVE CHEVALIER  
Mon boisé, phase II

ISABELLE HAYEUR  
Desert Shores (L'Amérique perdue)

## ACTUALITÉ

### EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 **THOMAS KNEUBÜHLER**  
Sylvain Campeau
- 85 **NADIA SEBOUSSI**  
Claudia Polledri
- 86 **STAN DOUGLAS**  
Érika Wicky
- 87 **YANN POCREAU**  
Claire Moeder
- 88 **PETRA MALA MILLER**  
Stephen Horne
- 90 **CATHERINE BODMER**  
Isadora Chicoine-Marinier
- 91 **DAIDO MORIYAMA**  
Michèle Cohen Hadria

### LECTURES / READINGS

- 92 **Bertrand Carrière, Le capteur**  
Sylvain Campeau
- 93 **Kate Hutchinson, The Park**  
James D. Campbell

## FOCUS

- 48 **Ishiuchi Miyako**  
**Stills of the Wounded: A North American Emergence**  
**À la lumière des blessures : une émergence nord-américaine**  
Claude Baillargeon
- 56 **Bamako, une biennale qui prend le temps à témoin**  
**Bamako: A Biennale that Took the Time to Witness**  
Érika Nimis
- 65 **Vox Populi 1985-1989**  
**Les origines de VOX, de Ciel variable**  
**et du Mois de la Photo à Montréal**  
**The origins of VOX, Ciel variable,**  
**and Le Mois de la Photo à Montréal**  
Marcel Blouin

## PAROLES / VOICES

- 106 **GABOR SZILASI**  
**Portrait en intérieurs**  
**A Portrait in Interiors**  
Alexis Desgagnés







## Cette nature qui est notre monde

Il y a des endroits où la présence de la nature se fait plus vivement sentir, des lieux où la question des interrelations entre la ville et son environnement naturel émerge plus spontanément. Certaines circonstances sont également propices à susciter de telles réflexions : le dépaysement entraîné par un séjour à l'étranger, la nette détérioration de l'équilibre ou de la beauté d'un site, les pressions exercées pour l'appropriation d'un lieu public à des fins privées...

Fruit d'une résidence dans une petite localité d'Islande, *January* de Jessica Auer rend compte d'une expérience toute particulière de la lumière hivernale dans un environnement montagneux. Des éclats blancs de la neige à la variété des bleus (ceux du ciel clair jusqu'aux lueurs de la nuit, en passant par les demi-teintes des jours sans soleil), des reflets ondoyants sur une eau sombre au soleil éclatant sur les hautes parois des montagnes, les images sont lumineuses. Nous sommes dans l'expérience de la perception : l'appréhension de ce que la photographie peut capter de la lumière d'un lieu plongé dans la pénombre des montagnes et dans le froid bleu de l'hiver.

Avec *Mon boisé*, Geneviève Chevalier met en scène deux perspectives contradictoires sur un petit bois urbain faisant soudainement l'objet d'un projet de développement immobilier. L'installation met en contraste les images d'une nature préservée ou aménagée pour le bien public (vidéo sur le phénomène de la « timidité des arbres » ; montage photographique de parcs, jardins et cimetières urbains) avec des documents montrant l'appropriation à des fins privées de tels lieux de nature (immeubles en construction au sein de boisés centenaires et dépliants promotionnels pour la vente immobilière). Une façon de contribuer au débat sur la préservation des quelques boisés urbains existants et leur accès public.

Résultat elle aussi d'une résidence, la série de soixante-dix images d'Isabelle Hayeur, *Desert Shores (L'Amérique perdue)*, fait le portrait d'une désolation, celle d'une petite région de la Californie, Salton Sea, qui fut jadis un lieu de villégiature réputé. Situé aux abords d'un lac dont la salinité est devenue supérieure à celle du Pacifique en raison de la pollution agricole et de la négligence, ce lieu est maintenant déserté, ensablé, desséché. Avec leurs contre-jours crus et des couleurs grises, les images sont dures et sans apprêt. Elles montrent les maisons abandonnées et saccagées, les fenêtres fracassées, les graffitis dénonciateurs et rageurs, et le sable partout, avec, de loin en loin, les quelques signes de vie d'une population sinistrée.

L'intérêt de ces travaux réside entre autres dans le fait qu'ils reposent sur la conception d'une nature qui est non pas un donné en soi qui serait à préserver intégralement, mais bien plutôt une composante de notre « condition écologique », une composante d'un monde que nous façonnons et qui nous conditionne en retour. **JACQUES DOYON**

## This Nature that Is Our World

There are places where nature's presence is more intensely felt, where the question of the city's interrelations with its natural environment emerges more spontaneously. Certain circumstances are also conducive to raising such reflections – among them, sense of unfamiliarity experienced during a stay abroad, obvious deterioration in the equilibrium or beauty of a place, and pressure exerted for appropriation of a public site for private purposes.

The product of a residency in a small Icelandic town, Jessica Auer's *January* portrays a unique experience of winter light in a mountainous environment. From the sparkling whites of the snow to the variety of blues (from the daytime sky to the night glow, through the half-tones of sunless days), from rippling reflections on dark water to the bright sun on the high mountain faces, the images are luminous. We are plunged into perception: apprehending what photography can capture of the light of a place cloaked in the shadow of mountains and the cold of winter.

With *Mon boisé*, Geneviève Chevalier features two contradictory views of an urban forest that is suddenly being targeted by a real estate development project. The installation contrasts the images of nature that is preserved or arranged for the public good (video on the phenomenon of "the timidity of trees"; photographic montage of woods, parks, gardens, and urban cemeteries) against documents showing the appropriation for private purposes of such natural sites (buildings being erected within hundred-year-old forests and promotional pamphlets for sales of properties). In this way, Chevalier contributes to the debate over preservation of the few remaining urban forests and public access to them.

Also the result of a residency, the series of seventy images by Isabelle Hayeur, *Desert Shores (L'Amérique perdue)*, forms a desolate portrait of a small California area, Salton Sea, which was once a famous vacation spot. With a lake whose salinity is higher than that of the Pacific, the result of agricultural pollution and negligence, this site is now deserted, sandy, arid. With their raw backlighting and grey hues, the images are hard and unvarnished. They show abandoned and ransacked houses, shattered windows, angry and insulting graffiti, and sand everywhere – and, in the distant background, a few signs of life of a victimized population.

These artworks are interesting, among other things, because they are based on a conception of nature to be preserved not as a given in itself but as a component of our "ecological condition," as a component of the world that we are shaping and that shapes us in return. *Translated by Käthe Roth*

PAGE COUVERTURE  
Jessica Auer  
*Neon (January 12th)*  
(détail/détail), 2015  
épreuve couleur / c-print  
51 × 63 cm

PAGE 2  
Geneviève Chevalier  
*... & l'enchantement*  
(détail/détail), 2014-2015  
impression sur film translucide /  
print on translucent film

PAGE 4  
Isabelle Hayeur  
*Privation*  
(détail/détail), 2016  
impression jet d'encre  
sur papier photo /  
inkjet print on photo paper  
61 × 91 cm

PAGE 10  
Jessica Auer  
*Dusk (January 26th)*  
(détail/détail), 2015  
épreuve couleur / c-print  
28 × 35 cm



# JOEL MEYEROWITZ

Survey

May 7 – June 18

# VIVIAN MAIER

Meaning Without Context

June 25 – September 10

# CLIVE HOLDEN

INTERNET MOUNTAINS

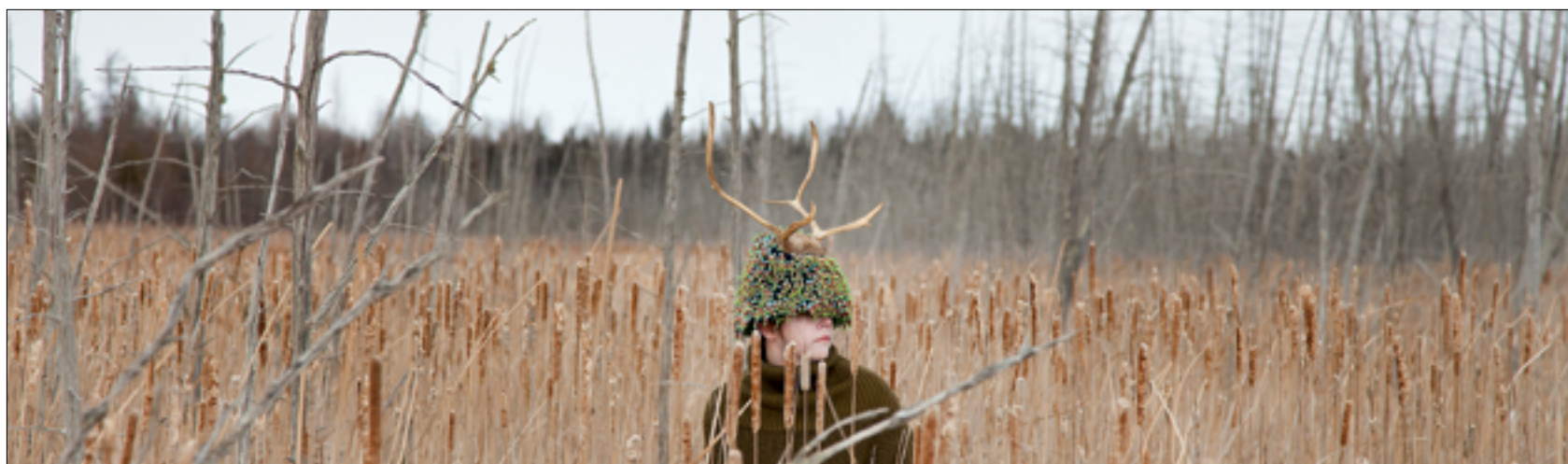
September 17 – October 15



Highland Park, IL (Self-Portrait, Bedroom Mirror), January 1965 © Vivian Maier

STEPHEN  
BULGER  
GALLERY

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



## Meryl McMaster: Confluence

2 May – 28 August 2016

## Maura Doyle: the Vessel, that with fugitive Articulation answer'd: how deep is your love?

2 May – 28 August 2016

## Noriko Shinohara: Cutie and Bullie

2 May – 7 August 2016

**cuag** Carleton University  
Art Gallery

1125 Colonel By Drive  
Ottawa, Ontario  
(613) 520-2120  
[cuag.carleton.ca](http://cuag.carleton.ca)

 **Carleton**  
UNIVERSITY  
Canada's Capital University

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

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

Meryl McMaster, *Phantom Silence* (2015),  
ink jet print. Courtesy of the artist and  
Katzman Contemporary.



# RYERSON IMAGE CENTRE

GALLERY.  
RESEARCH.  
COLLECTIONS.

The Ryerson Image Centre in Toronto exists for the research, teaching and exhibition of photography and related media. The RIC is home to the Berenice Abbott Archive, the Black Star Collection of twentieth-century photoreportage, and more.



Ryerson  
Image  
Centre

**FREE ADMISSION**

FREE EXHIBITION TOURS DAILY AT 2:30 PM

33 Gould Street  
Toronto, Canada

416.979.5164  
[www.ryerson.ca/ric](http://www.ryerson.ca/ric)

Berenice Abbott, *Jean Cocteau with Gun*, 1926, gelatin silver print.  
Berenice Abbott Archive, Ryerson Image Centre © Ronald Kurtz,  
administered by Commerce Graphics Ltd.



# PRIX SOBEY POUR LES ARTS

—  
2016  
—

## SOBEY ART AWARD



Musée des beaux-arts  
du Canada

National Gallery  
of Canada

Décerné chaque année à un artiste canadien de 40 ans ou moins, il récompense quelques-uns des jeunes artistes les plus talentueux de notre pays et leur offre une importante reconnaissance financière.

Cette année, il sera doté de 100 000 \$, dont 50 000 \$ réservés au lauréat.

### DATES IMPORTANTES

—  
Annonce de la liste des finalistes, **juin 2016**

Exposition annuelle des œuvres des artistes finalistes,  
**7 octobre 2016 – 5 février 2017**

Gala des Prix Sobey pour les arts **le 1<sup>er</sup> novembre 2016**  
Musée des beaux-arts du Canada

—  
**BEAUX-ARTS.CA/SOBEY**

Presented annually to a Canadian artist age 40 and under, the award celebrates some of our country's most exciting young artists and provides significant financial recognition.

This year it will present \$100,000 in prize money — including a top prize of \$50,000.

### IMPORTANT DATES TO REMEMBER

—  
Shortlist Announcement **June 2016**

Shortlist Exhibition **7 October 2016 – 5 February 2017**

Award Announcement Gala **1 November 2016**  
National Gallery of Canada

—  
**GALLERY.CA/SOBEY**



OUVERTURE  
**24**  
**JUIN**



# DÉCOU / REZ L'ŒU / RE

Le nouveau  
pavillon Pierre Lassonde  
à Québec

Québec  Canada 

VILLE DE  
**QUÉBEC** 

  
LA FONDATION DU MUSÉE NATIONAL  
DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

Musée national  
des beaux-arts  
du Québec

Québec 

**MNBAQ.ORG**







# NATURE

Il y a des endroits où la présence de la nature se fait plus vivement sentir, des lieux où la question des interrelations entre la ville et son environnement naturel émerge plus spontanément. Certaines circonstances sont également propices à susciter de telles réflexions : le dépaysement entraîné par un séjour à l'étranger, la nette détérioration de l'équilibre ou de la beauté d'un site, les pressions exercées pour l'appropriation d'un lieu public à des fins privées... / There are places where nature's presence is more intensely felt, where the question of the city's interrelations with its natural environment emerges more spontaneously. Certain circumstances are also conducive to raising such reflections – among them, sense of unfamiliarity experienced during a stay abroad, obvious deterioration in the equilibrium or beauty of a place, and pressure exerted for appropriation of a public site for private purposes.

## GENEVIÈVE CHEVALIER Mon boisé, phase II

Ce projet met en scène deux perspectives contradictoires sur un boisé urbain faisant soudainement l'objet d'un projet de développement immobilier. Il le fait en mettant en contraste les images d'une nature préservée ou aménagée pour le bien public avec des documents montrant l'appropriation de tels lieux de nature à des fins privées. / This project features two contradictory views of an urban forest that is suddenly being targeted by a real estate development project. It contrasts the images of nature that is preserved or arranged for the public good against documents showing the appropriation of such natural sites for private purposes.

avec un essai de / with an essay by John K. Grande

## JESSICA AUER January

Fruit d'une résidence dans une petite localité d'Islande, *January* rend compte d'une expérience toute particulière de la lumière hivernale dans un environnement montagneux. Nous sommes dans l'expérience de la perception : l'appréhension de ce que la photographie peut capter de la lumière d'un lieu plongé dans la pénombre des montagnes et dans le froid bleu de l'hiver. / The product of a residency in a small Icelandic town, *January* portrays a unique experience of winter light in a mountainous environment. We are plunged into perception: apprehending what photography can capture of the light of a place cloaked in the shadow of mountains and the cold of winter.

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

## ISABELLE HAYEUR Desert Shores (L'Amérique perdue)

Cette série de soixante-dix images fait le portrait d'une désolation, celle d'une petite région de la Californie, Salton Sea, qui fut jadis un lieu de villégiature réputé et qui est maintenant déserté, ensablé, desséché. Avec leurs contre-jours crus et des couleurs grises, les images sont dures et sans apprêt. Maisons abandonnées, fenêtres fracassées, graffitis dénonciateurs et du sable partout... / This series of seventy images forms a desolate portrait of a small California area, Salton Sea, which was once a famous vacation spot and is now deserted, sandy, arid. With their raw backlighting and grey hues, the images are hard and unvarnished. Abandoned houses, shattered windows, angry graffiti, and sand everywhere...

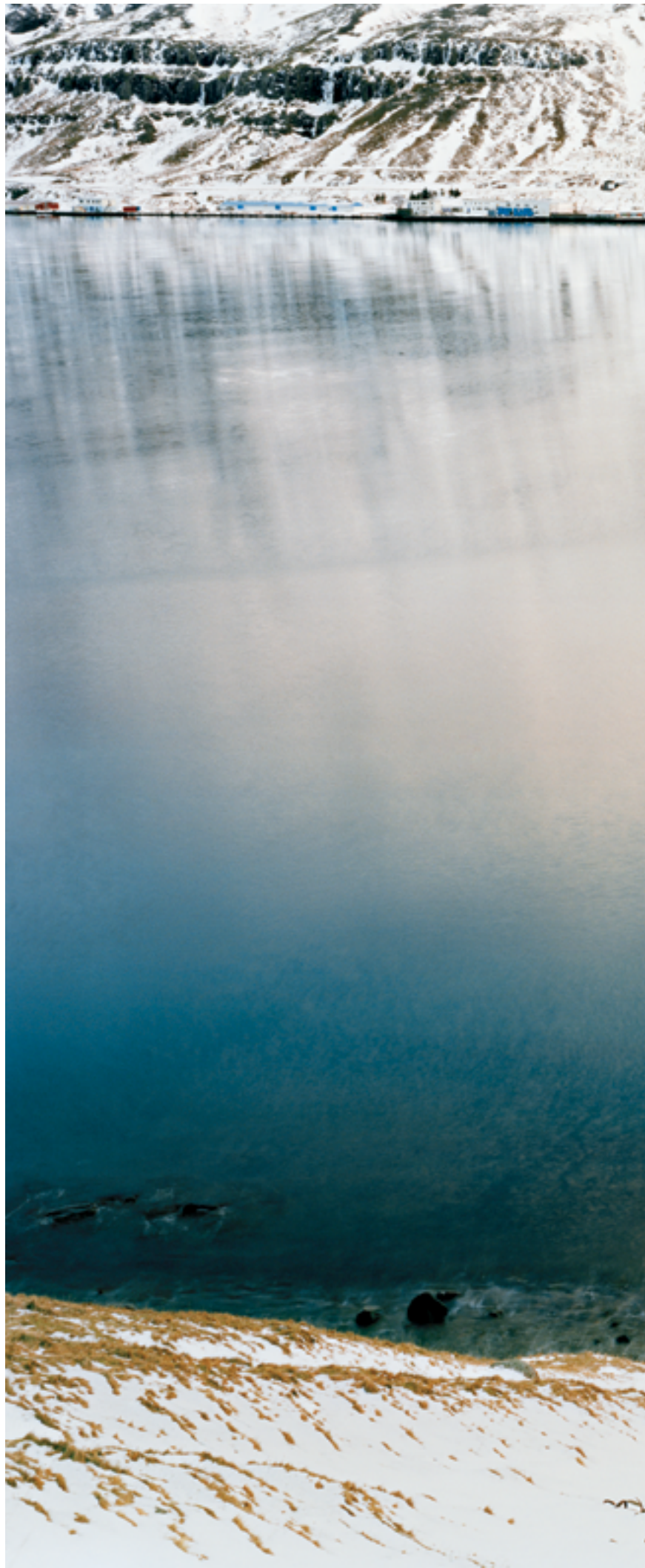
avec un essai de / with an essay by Stephen Horne



# Jessica Auer

## January

De la série / from  
the series *January*  
permission de / courtesy  
of Patrick Mikhail Gallery  
*Fjord (January 27th)*, 2015  
épreuve couleur / c-print  
102 × 127 cm









*Car (January 12th), 2015*  
épreuve couleur / c-print  
41 × 51 cm









*Strandarfjall*  
(January 19th), 2015  
épreuve couleur / c-print  
102 × 127 cm









JESSICA AUER

## Plus bleu que bleu Bluer than Blue

JAMES D. CAMPBELL

Qui sait mieux qu'une photographe expérimentée explorer la phénoménologie de la lumière? *January*, la récente série de Jessica Auer créée en 2015 durant une résidence à Seyðisfjörður, en Islande, est une œuvre thématique d'une grande poésie visuelle, qui résonne en nous longtemps après que nous ayons quitté la galerie, habités par la lumière plus bleue que bleu de l'Islande.

Conçu comme un journal visuel, mais allégorique dans son approche, le projet d'Auer définit son environnement de manière discursive, en examinant non pas des objets ou des éléments inanimés, ni même des personnes ou des relations entre les gens, mais les infinies configurations et gradations de la lumière islandaise elle-même. Étrangement éthérée, cette lumière bleue imprègne tout ce qu'elle touche d'une grâce sidérale et d'une poignante éloquence. L'œuvre semble inspirée par la fameuse déclaration de Claudel: « Il y a un certain bleu de la mer qui est si bleu, qu'il n'y a que le sang qui soit plus rouge<sup>1</sup>. »

Dans le communiqué accompagnant l'exposition, l'artiste décrit ainsi son premier matin en Islande: « J'allais d'une fenêtre à l'autre, dans mon appartement-studio qui en comptait sept, en tendant le cou pour mieux voir la vallée au-dessus de nous, le fjord en contrebas, le flanc des montagnes et les autres maisons autour. Il était dix heures du matin et la lumière était encore d'un bleu profond. La journée s'est écoulée sans que le soleil franchisse les montagnes; à mesure qu'il tournait autour des sommets, ses rayons venaient

---

Who better than a seasoned photographer to explore the phenomenology of light? Jessica Auer's recent series *January*, created during a 2015 residency in Seyðisfjörður, Iceland, is a thematic work of great visual poetry the resonance of which lingers within us like a memory of bluer-than-blue Icelandic light, long after we have left the exhibition halls.

Diaristic in nature, and allegorical in its mien, Auer's work defines her environment discursively and not in terms of objects or mute things, or even people and relationships, but in terms of the infinite configurations and gradients of Icelandic light itself. That strangely ethereal blue light infuses everything it touches with sidereal grace and a hauntingly gravid eloquence. This work seems to take a cue from Claudel's famous statement that "a certain blue of the sea is so blue that only blood would be more red."<sup>1</sup>

Of her first morning in Iceland, the artist said, in the press release accompanying her show, "I alternated between each of the seven windows of my studio apartment, craning my neck to look up the valley, down the fjord, up the mountain slopes, and around all the other houses. It was 10 a.m. and the morning light maintained a dark deep blue. As the day

*Neon (January 12th)*, 2015  
épreuve couleur / c-print  
51 × 63 cm









simplement caresser les crêtes opposées. J'appris que le soleil n'atteindrait pas la ville avant février. » Ce bleu soutenu, si caractéristique, est magnifiquement rendu dans un tirage emblématique du projet, intitulé *Studio (January 27th)* (2015).

Avec cette œuvre, sans doute sa plus personnelle à ce jour, Auer reconnaissait dès le début de son séjour à Seyðisfjörður qu'elle devait renoncer aux contraintes de son approche habituelle, basée sur la recherche, et se laisser guider par le moment présent. Tout comme Tangle, l'héroïne du célèbre conte de George MacDonald *La clef d'or*, qui doit s'aventurer dans l'inconnu pour atteindre le pays d'où viennent les plus belles ombres, Auer a dû se jeter dans le vide, sans le parachute de la théorie, pour saisir une dimension essentielle du paysage islandais. Dans le conte, le Vieil homme de la Terre montre à Tangle un grand trou dans le sol : « C'est par ici, dit-il. – Mais il n'y a pas d'escaliers. – Tu dois te jeter dans le vide. C'est le seul chemin<sup>2</sup>. » À son tour, Auer s'est abandonnée au hasard, au désir, aux circonstances et à l'inconnu, sans itinéraire établi, son objectif artistique consistant à marcher chaque jour durant les courtes heures d'ensoleillement, pour voir où cela la mènerait.

Auer a entamé la série avec un appareil moyen format (un Mamiya 7), mais celui-ci ayant été très rapidement abîmé par la neige, elle s'est tournée vers sa fidèle chambre Chamonix 4 x 5 et des plans-films couleur. (La vidéo fut tournée avec un appareil reflex mono-objectif numérique.) La plupart des photographies exposées récemment à la Galerie Patrick Mikhail, à Montréal, sont des tirages à développement chromogène sur papier photo, tandis que les images montées dans un caisson lumineux sont tirées sur Duratrans, à deux exceptions près : *Neon (January 12th)* est un impressionnant tirage sur papier, rétro-éclairé par le caisson lumineux, tandis que l'œuvre magistrale qui recouvre le sol, *Sunrise (January 20th)*, fut imprimée sur vinyle adhésif.

Depuis quelque temps déjà, Auer fait partie des photographes documentaires paysagistes montréalais les plus renommés. Au fil de nombreux voyages, elle pratique une sorte d'archéologie sociale en montrant comment le paysage

... les infinies configurations et gradations  
de la lumière islandaise elle-même.  
Étrangement éthérée, cette lumière bleue  
imprègne tout ce qu'elle touche  
d'une grâce sidérale et  
d'une poignante éloquence.

est devenu une marchandise pour le tourisme. Elle nous incite à réfléchir sur le bagage historique et culturel des lieux concernés ainsi qu'à notre propre rôle dans leur création. Au regard de son esthétique, il est d'autant plus remarquable qu'Auer parvienne à faire apparaître le nouménal dans l'espace islandais, comme un véritable Houdini de l'image photographique tirant un lapin de son chapeau. Comme à son habitude, Auer injecte une bonne mesure d'étrangeté au cœur de ce qui pourrait être une image idyllique de pics enneigés, placés géographiquement très loin au-dessus du frai. En présence d'œuvres aussi imposantes – l'une d'entre elles est le sujet d'une vidéo de 45 minutes, *Where the Mountains Meet the Sun* (installation vidéo HD, 45 min, en boucle, 2015), associée à l'image qui recouvre le sol de la galerie, *Sunrise (January 20th)*, précédemment décrite –, nous sommes aisément happés et retenus prisonniers.

carried on, the sun never broke the mountains, but circled around the peaks – gracing only the tops of the opposing ridges with direct light. I was told that the sun would only find the town again in February.” That hallmark dark blue is beautifully captured in a C-print emblematic of the whole project, *Studio (January 27th)* (2015).

In what is perhaps her most personal work to date, Auer recognized from the outset of her sojourn in Seyðisfjörður that she would have to jettison the constraints of her usual research-oriented approach and embrace the folklore of the moment wherein she found herself. Like Tangle, the wily heroine of George MacDonald's famous story “The Golden Key,” who must follow a path without stairs or signposts to reach a land in which the most beautiful shadows are cast, Auer had to free-fall like a skydiver without recourse to the parachute of theory to secure an enduring truth of the Icelandic landscape. In the story, the Old Man of the Earth instructed Tangle: “That is the way,” he said. “But there are no stairs.” “You must throw yourself in. There is no other way.”<sup>2</sup> So Auer threw herself in, gave herself up to chance, desire, circumstance, and the unknown, followed an itinerary without paths, and focused on walking every day as an artistic activity, within the limits of the short daylight hours, to see where that would lead her.

Auer began the project with a medium-format camera (a Mamiya 7) but early on it met with a fatal accident in the snow, and she turned to her trusty 4" x 5" view camera made by Chamonix and used colour film. (The video was shot using a DSLR camera.) Most of the prints in her recent exhibition at Galerie Patrick Mikhail in Montreal are C-prints on real photographic paper, and the lightbox prints are on Duratrans, with a few exceptions. (The exceptional *Neon (January 12th)* was printed on backlit paper and mounted in a light box, and the magisterial large floor piece *Sunrise (January 20th)* is on vinyl adhesive.)

Auer has a long history as one of the foremost documentary-style landscape photographers based in Montreal. She travels widely and practises a sort of social archaeology, showing how landscape has been turned into a commodity for tourism. We are asked to reflect upon the cultural and historical baggage of those places and our own role in their constitution. Given her aesthetic, it is all the more remarkable that, in *January*, Auer can conjure the noumenal out of the Icelandic air like a Houdini of the photographic image pulling a rabbit out of a hat. Also, as is her wont, Auer injects a full measure of the uncanny into what seem at first idyllic snow-capped peaks placed geographically far above the fray. In works so large – one is the subject of a 45-minute video work, *Where the Mountains Meet the Sun* (HD video installation, 45 min. looped, 2015) with an associated image laminated onto the adjacent floor of the gallery space, the aforementioned *Sunrise (January 20th)* – we are effortlessly projected into and held taut within them.

Clearly, Auer shares with Danish-Icelandic artist Olafur Eliasson themes and concerns that stem from Maurice Merleau-Ponty's phenomenism. The viewer finds it impossible to remain passive or unmoved in the face of the Icelandic landscape and its radiant blue light in images such as *Dusk (January 26th)* and the remarkably compelling *Fjord (January 27th)*. Auer encourages us to consider luminosity, time, and place. As Sasha Engelmann has argued for Eliasson's work, In essence, the tenets of phenomenism provide the politicizing potential in Eliasson's installations, loosening the frames through which the audience is accustomed to viewing environments. The experience is humbling; viewers are introduced into



*Where the Mountains Meet the Sun*  
et/and *Sunrise (January 20th)*  
vue d'installation / installation view, 2015  
vidéo HD / HD video  
vinyle adhésif / adhesive vinyl

Jessica Auer est une photographe et une artiste en arts visuels dont la pratique est centrée sur l'étude des paysages en tant que sites culturels. Elle a terminé une maîtrise en arts à l'Université Concordia en 2007 et, depuis, elle a exposé ses œuvres et effectué plusieurs résidences d'artistes au Canada et à l'étranger. Son premier livre, *Unmarked Sites*, a été désigné par *photo-eye* et la *Indie Photobook Library* comme l'un des dix meilleurs livres photo publiés en 2011. Jessica Auer enseigne la photographie à l'Université Concordia et est représentée par la Patrick Mikhail Gallery à Montréal. [jessicaauer.com](http://jessicaauer.com)





De toute évidence, Auer partage avec l'artiste islandais Olafur Eliasson des thèmes et des préoccupations qui exemplifient la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Il nous est impossible de rester passif ou indifférent face au paysage islandais et au bleu radieux de sa lumière, lorsque l'on contemple *Dusk (January 26th)* ou le fascinant *Fjord (January 27th)*. Auer nous invite à nous concentrer sur la luminosité, le temps et l'espace. Comme Sasha Engelmann le souligne au sujet d'Eliasson : « Par essence, les principes de la phénoménologie représentent le potentiel de politisation dans les installations d'Eliasson, en introduisant du jeu dans la façon dont le spectateur est habitué à percevoir un environnement. L'expérience est une leçon d'humilité ; les spectateurs découvrent leur "être en commun" tandis qu'un sentiment d'unité imprègne leur réception de l'information sensorielle. Merleau-Ponty évoque ainsi cette conscience d'une expérience partagée : "Le monde est cela même que nous nous représentons, non pas comme hommes ou comme sujets empiriques, mais en tant que nous sommes tous une seule lumière et que nous participons à l'Un sans le diviser."<sup>3</sup> »

En décrivant l'aptitude à s'engager dans la relation avec un objet, Merleau-Ponty déclare : « Mais le système de l'expérience n'est pas déployé devant moi comme si j'étais Dieu, il est vécu par moi d'un certain point de vue, je n'en suis pas le spectateur, j'y suis partie, et c'est mon inhérence à un point de vue qui rend possible à la fois la finitude de ma perception et son ouverture au monde total comme horizon de toute perception<sup>4</sup>. » Lorsque nous percevons les remarquables photographies d'Auer, nous devenons l'œuvre, nous sommes l'œuvre, donc ouverts à son influence. Comme Merleau-Ponty le fait remarquer, nos perceptions s'étendent alors au « monde total », démontrant l'effet mesurable de l'expérience artistique : nous sommes désormais inéluctablement changés par ce qui s'est imposé à nous. En faisant l'expérience de *January*, nous devenons conscients de notre propre transformation ; nous sommes reconnaissants de cette conscience et des changements que nous observons. Nous devenons la preuve vivante de l'argument du philosophe.

Les photographies d'Auer explorent en profondeur la phénoménologie de la lumière en même temps qu'elles marquent le passage de l'humble banalité de l'ici et maintenant à un resplendissant ailleurs jusqu'ici hors de notre portée. Selon Merleau-Ponty, pendant que nous traversons cette frontière, « nous ne sommes pas des appareils photographiques, nous sommes des spectateurs impliqués<sup>5</sup> ». En faisant l'expérience de la fascinante lumière bleue qui enveloppe l'un des lieux les plus isolés, les plus démesurément solitaires de la planète, nous nous engageons sans réserve, confiants dans les compétences de notre guide, artiste accomplie et chamane triomphante. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Cité par Maurice Merleau-Ponty, dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Tel », p. 174. 2 George MacDonald, *La clef d'or*, Lille, Empreintes, 2011. 3 Sasha Engelmann, « Breaking the Frame: Olafur Eliasson's Art, Merleau-Ponty's Phenomenology, and the Rhetoric of Eco-Activism », dans *Stanford Undergraduate Journal for Excellence in Writing*, 2008, publié en ligne dans *art&education*, <http://www.artandeducation.net/paper/breaking-the-frame-olafur-eliassons-art-merleau-pontys-phenomenology-and-the-rhetoric-of-eco-activism/> 4 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 368. 5 Sean D. Kelly, « The Normative Nature of Perceptual Experience », dans Bence Nanay (dir.), *Perceiving the World*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 148.

**James D. Campbell**, commissaire et auteur de nombreux essais sur la photographie et la peinture, vit et travaille à Montréal.

a "being in common" and absorb a sense of unity in the reception of sense data. Merleau-Ponty illustrates this sense of sharing experience: "The world is precisely that thing of which we form a representation, not as men or as empirical subjects, but in so far as we are all one light and participate in the One without destroying its unity."<sup>3</sup>

In describing the wherewithal of an engaged relationship with an object, Merleau-Ponty states, "But the system of experience is not arrayed before me as if I were God, it is lived by me from a certain point of view; I am not the spectator, I am involved, and it is my involvement in a point of view which makes possible both the finiteness of my perception and its opening out upon the complete world as a horizon of every perception."<sup>4</sup> In perceiving Auer's remarkable photographs, we become the work, we are the work, and thus open to alteration. As Merleau-Ponty remarks, our perceptions expand onto the "complete world," demonstrating a measurable consequence of the artistic experience: we are now ineluctably changed by what has laid its claim upon us. In experiencing

**"It was 10 a.m. and the morning  
light maintained a dark deep blue.  
As the day carried on, the sun never broke  
the mountains, but circled around the peaks  
– gracing only the tops of the opposing  
ridges with direct light. I was told  
that the sun would only find the town  
again in February."**

the works in Auer's *January*, we recognize our own alteration, and are grateful for that recognition, and for observance of the change. In this work, Auer offers us living proof of the philosopher's argument.

Auer's photographs are a potent exploration of the phenomenology of light even as they mark a transit from the humbling banality of the *here* and *now* to a resplendent *elsewhere* heretofore beyond our ken. Merleau-Ponty held that, as we cross that line, "we are not cameras, we are engaged perceivers."<sup>5</sup> As we experience the captivating blue light that suffuses one of the most overwhelmingly lonely, isolated places on the planet, we are endlessly engaged, for we know that we are in the capable hands of a guide who is both artistic savant and triumphant shaman.

1 See Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), 132. 2 George MacDonald, *The Golden Key and Other Stories* (Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2000), 46. 3 Sasha Engelmann, "Breaking the Frame: Olafur Eliasson's Art, Merleau-Ponty's Phenomenology, and the Rhetoric of Eco-Activism," in *Stanford Undergraduate Journal for Excellence in Writing* (2008); reprinted online in *art&education*, <http://www.artandeducation.net/paper/breaking-the-frame-olafur-eliassons-art-merleau-pontys-phenomenology-and-the-rhetoric-of-eco-activism/> 4 Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge, 2002), 354. 5 See Sean D. Kelly, "The Normative Nature of Perceptual Experience," in *Perceiving the World*, ed. Bence Nanay (New York: Oxford University Press, 2014), 148.

**James D. Campbell** is a writer and curator who writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.

Jessica Auer is a photographer and visual artist whose work is broadly concerned with the study of landscapes as cultural sites. She received her MFA in studio arts from Concordia University in 2007 and has since exhibited across Canada and abroad and participated in numerous international artist residencies. Her first book, *Unmarked Sites*, was noted by Photo-Eye and the Indie Photobook Library as one of the top ten photography books published in 2011. She teaches photography at Concordia University and is represented by Patrick Mikhail Gallery in Montreal. [jessicaauer.com](http://jessicaauer.com)



















GENEVIÈVE CHEVALIER

## Mon boisé, ou celui des promoteurs? My Woodland, or the Developers'?

JOHN K. GRANDE

Si la nature est longtemps apparue comme l'arrière-plan permanent et inépuisable de toutes nos activités, l'ampleur de nos interventions remet aujourd'hui en cause ce stéréotype. Partout, le paysage bâti infiltre les milieux naturels. Nous sommes entrés dans ce que nous appelons aujourd'hui l'anthropocène, une ère marquée, comme jamais auparavant, par l'action et l'impact de l'humanité sur le climat et l'environnement. L'exposition montréalaise de Geneviève Chevalier, *Mon boisé, phase II*, emprunte la forme d'une présentation de projet immobilier, mais dans une troublante parodie où la nature se trouve sur un pied d'égalité avec les promoteurs omniprésents. L'artiste examine les interventions humaines discutables à la limite des villes, dans des lieux et des parcs d'importance historique, voire – comme dans le cas de l'île

L'artiste examine les interventions humaines discutables  
à la limite des villes, dans des lieux et des parcs d'importance  
historique, voire dans des banlieues nouvellement construites.  
La promotion immobilière empiète sur des réserves naturelles  
théoriquement intouchées et des espaces verts  
au sein de l'environnement urbain.

de Montréal – dans des banlieues nouvellement construites. La promotion immobilière empiète sur des réserves naturelles théoriquement intouchées et des espaces verts au sein de l'environnement urbain.

Au Québec, le cas de Sillery est un exemple éloquent. Chevalier en a fait le point central de son exposition *Mon boisé, phase I*, présentée à Québec par La Chambre Blanche à l'occasion de la Manif d'art en 2014. Ce premier volet abordait également la question d'un projet immobilier dans un lieu patrimonial et dans une réserve naturelle, en l'occurrence le boisé Woodfield, situé dans le quartier historique de Sillery, adjacent au cimetière Saint-Patrick. Sillery fut colonisé sous le régime français, et cette zone boisée comptait des arbres vieux de trois cents ans... jusqu'en 2015. Malgré les protestations des scientifiques, des écologistes et des résidents, le gouvernement provincial approuva finalement un projet de construction dans le boisé Woodfield. Le magnifique quartier historique de Sillery, qui mène au Vieux-Québec, subit désormais les assauts des promoteurs, comme en témoignent les photographies de Chevalier montrant des immeubles en construction. Lors de l'exposition à Québec, une entrevue enregistrée avec Marilou Alarie abordait également la question de l'empiètement sur des sites naturels « pour la vue » ou pour l'accès à la nature, cette fois dans le cadre d'un projet immobilier dans la forêt des Hirondelles, près de Saint-Bruno-de-Montarville.

Les photographies de *Mon boisé, phase II* sont présentées à la maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce dans un format accessible, à échelle humaine. Il n'y a pas de barrière

Si pervasive have the interventions become that they challenge the stereotype of nature as an ongoing and seemingly inexhaustible eternal backdrop to all that we do. Our era is all about the intertwining of the human built landscape and the natural world. It is what we now call the Anthropocene, an era in which humanity activates and impacts Earth's climate and ecology as it never has before. Geneviève Chevalier's Montreal exhibition *My Woodland, phase II* is conceived like a developer's project presentation. The difference here is that nature is presented on an equal footing with the developer's omnipresence and with a sublime sense of mimicry. The artist addresses those touchy human-built interventions at the edges of cities, in historically significant places and parks, and, in the case of the island of Montreal, even in newly built suburbs. Development impinges on so-called pristine, untouched nature reserves and green spaces in the urban environment.

Sillery, Quebec, is a case in point. Sillery was the focus of Chevalier's *My Woodland, phase I*, presented at La Chambre Blanche in Quebec City as part of Manif d'art in 2014. Like *My Woodland, phase II*, *My Woodland, phase I* addressed development in the historical green space near Sillery and in nature preserves – in this case, Boisé Woodfield, located in the historical district of Sillery adjacent to the St. Patrick cemetery. Sillery was settled under the French regime, and this wooded area had three-hundred-year-old trees still standing as recently as 2015. Protests by scientists, ecologists, and residents were to no avail as the Quebec provincial government finally approved a construction project in Boisé Woodfield. Leading in to Quebec City, Sillery and the Boisé form a beautiful historic suburb that is now increasingly encroached upon, as Chevalier's documentary-style photographs of apartment buildings in the making show. At the Quebec City venue for *My Woodland*, a recorded interview with Marilou Alarie embroiders on the recurring theme of displacement of nature sites “for the view” or access to nature. Alarie discusses a development at Forest des Hirondelles near Saint-Bruno-de-Montarville.

The scale of Chevalier's *My Woodland* photographs at the Maison de la Culture Notre-Dame-de-Grâce in Montreal is approachable and human. There is no conceivable barrier between us – the viewers – and the woods that she presents. Her lightbox series has a presentational format resembling advertising, but the language of imagery is of our times and what we are used to. It is neutral, undramatic, nearly insignificant. A series of small-scale photos has a walk-about feel – as if we were actually walking the woods, even though we can see the occasional sign. Signs in nature! What an anomaly! And what a sign of the times! Some of the trees are spray-painted and marked for cutting or marking. Marking becomes a form of ownership, just as Aborigines marked trees to suggest points of reference in a landscape. In one of the “showcases” we even see tiny maps and overviews – some of it green space, and some of it city. A red plastic flag becomes a whimsical point of reference. The red flag designates nature, something

En tant qu'artiste et commissaire d'exposition indépendante, **Geneviève Chevalier** a présenté son travail dans différents lieux au Québec, en Ontario ainsi qu'à l'étranger. Elle a réalisé une thèse de doctorat consacrée à la pratique du commissariat situé. Elle est actuellement chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal et stagiaire postdoctorale à l'École de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Elle a précédemment occupé le poste de coconservatrice à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Sherbrooke. Originaire de Québec, elle vit et travaille à Eastman dans les Cantons-de-l'Est.  
*genevievechevalier.ca*







perceptible entre nous, les visiteurs, et la forêt que Chevalier nous montre. Sa série sur panneaux lumineux rappelle le format d'une campagne publicitaire, mais le langage visuel est celui de notre quotidien. Il est neutre, sans emphase, presque insignifiant. Une autre série de photos au format plus modeste nous invite à la promenade, comme si nous étions vraiment dans la forêt, malgré la présence de panneaux ici et là. Des panneaux dans la nature! Quelle anomalie... et quel signe des temps! Certains arbres, servant de poteaux indicateurs ou destinés à être abattus, sont marqués de peinture en aérosol. Le marquage devient une forme d'appropriation, à la manière dont les Autochtones marquaient des arbres pour en faire des points de repère dans le paysage. Dans l'une des vitrines de présentation, l'artiste a d'ailleurs disposé des petites cartes et vues aériennes – là un espace vert, ici une zone urbaine. Un drapeau en plastique rouge devient un point de repère inattendu : il désigne un îlot de nature, plutôt que le projet du promoteur. Des cartes et une vidéo composée d'images fixes de l'ancien séminaire des prêtres de Saint-Sulpice, près du mont Royal, montrent un autre exemple de site patrimonial jouxtant une zone de nature protégée, sur l'avenue Cedar à Westmount. Le promoteur du projet de condominiums de luxe a érigé des clôtures autour d'une zone boisée autrefois accessible au public. À nouveau, Chevalier amène l'art dans le champ du politique, pour créer un forum de discussion autour de cette transformation de la nature dont nous sommes rarement conscients.

Une boîte en Plexiglas contenant de la terre et des pousses évoque en version miniature la *Earth Room* de Walter de Maria ou une maquette de Land Art. Ce « modèle réduit », comme les photographies et les autres éléments de l'exposition, orientent notre évaluation de ses dimensions visuelle et iconographique. L'œuvre, comme son sujet (la nature), est transformée en marchandise. L'artiste met davantage l'accent sur la conception et la présentation de l'œuvre, devenue aussi quantifiable et mesurable que cette boîte remplie de terre, que sur l'expérience en tant que phénomène direct.

Avec *Mon boisé*, Chevalier suggère que nos idées et nos attentes sont également quantifiées et modulées par l'intermédiaire de la répétition et la médiation du désir. Notre perception du territoire et du lieu est ce que Paul Virilio a nommé la « soudaine cybernétisation de l'espace géophysique, de son volume atmosphérique<sup>1</sup> ». À mesure que l'expérience directe est transmutée par les systèmes de transfert de données, la mobilité spatiale devient un lieu de référence, qui supplante la stabilité ou la permanence d'un paysage naturel ou urbain ou des éléments qui les constituent. Une série de rubans verts présentés dans une autre boîte en Plexiglas, tels les rubans décernés lors d'une foire agricole, pourraient symboliser la réussite d'une transaction immobilière, ou peut-être un signe de bienvenue placé sur la porte de l'« objet » immobilier que les derniers acheteurs viennent d'acquérir.

Et puis il y a ces images plus subtiles de la forêt. Les arbres forment un écran à travers lequel nous devinons les silhouettes des immeubles ; la forêt devient une sorte de voile qui laisse la place à un espace dégagé, où quelques arbres seulement voisinent les bâtiments. Incarnés par ces photographies, les arbres établissent un dialogue visuel avec l'agencement de l'exposition. En contrepoint, un enregistrement effectué au Parc national du Mont-Orford nous immerge dans un environnement sonore où se répondent ouaouarons, oiseaux et autres bruits de la nature. On retrouve ici la sensibilité avec laquelle Chevalier élabore une « œuvre totale » (l'ensemble de ses projets à ce jour explore ces thèmes et

contrary to a developer's project. Maps and a video of still images of the former seminary of the Priests of Saint-Sulpice next to Mount Royal in Montreal show another example of a heritage site just outside a protected nature area, on Cedar Avenue in Westmount. The developer of luxury condos at this site has built fences around an area of forest previously accessible to the public. Here again, Chevalier is bringing art into the political realm, making it a forum for discussion and awareness of nature displacement of which we are seldom aware.

Another of the show's Plexiglas presentation boxes has earth and growth in it – like a miniature Walter de Maria *Earth Room* or a Land Art maquette. This “model,” like the photographs and the other visual elements and objects in the show,

*My Woodland* plays on the gap between illusion and reality, in which developers, governments, and profiteers build a paradigm of expectations never realized, but always in opposition to the status quo, to what is there, to . . . nature.

prescribe how we assess visibility and imagery. The art, like its subject – nature – becomes commodified by its conception and presentation. The artist's emphasis is less on experience as a direct phenomenon than on conception and presentation – as quantifiable and measurable as this box of earth!

With *My Woodland*, Chevalier suggests that our ideas and expectations are likewise quantified and mediated by what we are made to expect through repetition and mediation of desire. Our perception of the land and of place is what Paul Virilio has called the “sudden cybernation of geophysical space and its atmospheric volume.”<sup>1</sup> As real-time experience is transmuted by data-transfer systems, spatial mobility becomes a place of reference, and it supplants the stationary or the permanence of a land or cityscape or the details therein. A series of green bouquet ribbons presented in another Plexiglas presentation box is, like the prize ribbons for cattle at an agricultural fair, a symbolic signal of a “successful” real-estate sale, or it could be a “welcome signature” placed on the door of the real-estate “object” that the latest buyers have purchased.

Then there are the more subtle images of forest in the show. Trees become a screen through which we can see the outlines and silhouetted structures of apartment buildings. The forest begins to feel like a veil that gives way to open fields with fewer trees surrounding the buildings. The trees exist as photographs in a design-like relationship with the overall exhibition space. A soundtrack recorded in Mont-Orford National Park adds a background aural environment replete with bullfrogs, birds, and other nature sounds. There is a sensitivity in the way that Chevalier's artwork represents a “total artwork” (part of an overall theme and process that has traversed all of her projects to date) and a public gesture of recognition of the actions, strategies, and programs that developers use and abuse each and every day. These artworks do not dominate the exhibition space, but are merely elaborated in the space, as if proposing a dialogue between the image and the physical reality. A tension is inherent to this neutral yet dualistic dialogue on image and reality.

If anyone could critique *My Woodland* as a presentational art piece, it is for its very neutrality, its hands-off documentation of the invisible, ever-evolving tragedy of unregulated development in cities. This development eventually gives way to a kind of chaos, in which the history of development, of culture, of the people who preceded it all, is ultimately erased,

Artist and independent exhibition curator **Geneviève Chevalier** has presented her work in Quebec, Ontario, and abroad. She has completed a doctoral dissertation on the practice of situated curatorship and exhibition as mechanism for public debate. Currently, she is a lecturer at UQAM and postdoctoral fellow at the École de l'image de the Université du Québec en Outaouais. She was previously co-conservator at the Foreman Art Gallery at Bishop's University in Sherbrooke. Born in Quebec City, she lives and works in Eastman, in the Eastern Townships. [genevievechevalier.ca](http://genevievechevalier.ca)









PAGES 22 À 25

*Mon boisé*

(détails/details), 2014

impression jet d'encre sur polyester autocollant /  
inkjet print on self-adhesive polyester

10 m de long / long

détails d'un montage réalisé à partir de  
photographies tirées des trois sites examinés  
dans le cadre du projet / details of a montage  
made from photographs taken from  
the three sites examined in this project

PAGE 27

*... & l'enchantement*

2014-2015

impression jet d'encre sur papier /  
inkjet print on paper

photographies réalisées sur le site  
du boisé Woodfield dans l'arrondissement  
de Sillery à Québec à l'été 2015, lors  
de la construction du complexe d'habitation  
résidentiel / photographs taken in the  
Woodfield forest in Sillery, Quebec, during  
construction of the residential complex

PAGES 29 ET 30

*... & l'enchantement*

2014-2015

impression sur film translucide /  
print on translucent film

photographies réalisées sur le site du boisé  
Woodfield dans l'arrondissement de Sillery  
à Québec au printemps et à l'été 2014 /  
photographs taken in the Woodfield forest  
in Sillery, Quebec, in spring and summer 2014



ces processus) et expose publiquement les actions, stratégies et programmes dont les promoteurs usent et abusent chaque jour. Ces œuvres ne dominent pas le lieu d'exposition, elles sont simplement disposées dans l'espace, comme si elles proposaient un dialogue neutre, mais dualiste – impliquant donc une tension sous-jacente – entre l'image et la réalité concrète.

Si l'on devait critiquer *Mon boisé* en tant que présentation, ce serait pour sa neutralité même, sa façon non interventionniste de documenter la tragédie invisible et en constante expansion du développement urbain non réglementé. Ce phénomène entraîne progressivement une sorte de chaos, au sein duquel l'histoire du développement, de la culture et des gens qui l'ont précédé est finalement effacée, réduite à néant, à l'exception de quelques rares maisons, églises ou rues historiques. En tant qu'œuvre, *Mon boisé* s'appuie non pas sur la photographie comme document, mais sur son mode de présentation. La présentation de type muséal, comme toutes les présentations – y compris celles des promoteurs – devient l'œuvre d'art, ce qui en dit long sur l'écart entre la réalité et la fiction, entre les attentes et leur réalisation.

À mi-chemin entre fiction et réalité, *Mon boisé* joue sur le décalage entre l'illusion et la réalité, un écart au sein duquel les promoteurs, les gouvernements et les profiteurs construisent un paradigme d'attentes jamais réalisées, mais toujours en opposition au statu quo, à l'environnement existant, à la nature qui fait partie de notre culture globale. Chevalier nourrit son œuvre de ces tensions : ces processus invisibles qui vont modifier le paysage, l'environnement urbain, jusqu'à ce qu'il soit trop tard et que l'oubli ait fait son œuvre. Si la dimension tactile et physique de la nature semble affirmer sa permanence, celle-ci n'existe que si notre mentalité le permet. La valeur est contenue, isolée, mise à l'écart, comme si au lieu de vivre, nous étions absorbés par une quête d'images. Et pourtant le monde réel, palpable et concret, réagit à nos interventions, à nos intrusions dans les écosystèmes ; sans remettre en question nos idéologies, il répond dans son propre langage spectaculaire et chaotique à nos actions sur ce monde vivant dont nous faisons partie. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

1 Paul Virilio, *Un paysage d'événements*, Paris, Galilée, 1996.

**John K. Grande** a notamment été commissaire des expositions *Earth Art for the Pan Am Games (2015)* et *Merano Nature Art Spring 2015 à Merano, en Italie*. Il a récemment publié *Nils-Udo, sur l'eau (Arles, Actes Sud, 2015)*.

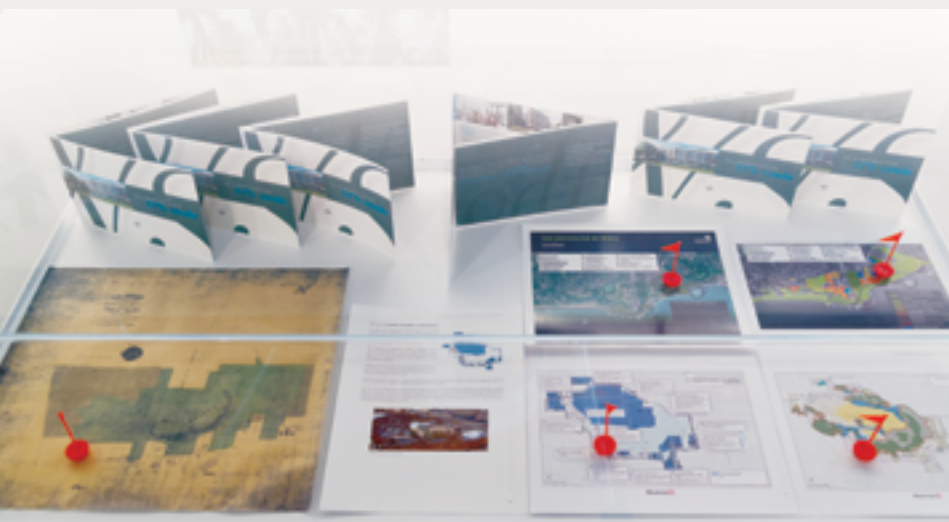
wiped out, aside from the occasional memento house, church, and street. The art in *My Woodland* is less about the photograph as document, and more about the presentational mode. The museum-like presentation, like all presentations – including those of real-estate developers – is the art, and it says much about the gap between reality and fiction, expectation and realization.

Part fiction and part reality, *My Woodland* plays on the gap between illusion and reality, in which developers, governments, and profiteers build a paradigm of expectations never realized, but always in opposition to the status quo, to what is there, to the nature that is a part of our global culture. These are the tensions that Chevalier seizes on – the actions that occur invisibly, changing the landscape, the cityscape, until it is too late, and later forgotten. While the permanence of a tactile and physical nature can seem real, it exists only if the mindset of the public is there. Value is contained, sequestered, set apart, as if we were not living at all, but participating in an image quest. And yet the physical, tactile, real world reacts to our interventions, our tampering with ecosystems; it does not challenge our ideologies, but simply reacts in its preternatural and chaotic way to what we are doing to the living world that we are a part of.

1 Paul Virilio, *A Landscape of Events*, trans. Julie Rose, "Writing Architecture" series (Cambridge: MIT Press, 2000), 48.

**John K. Grande** curated *Earth Art for the Pan Am Games (2015)* and *Merano Nature Art Spring 2015 in Merano, Italy*. His most recent publication is *Nils-Udo, sur l'eau (Arles: Actes Sud, 2015)*.

***Mon boisé, phase II***  
2014-2016  
vues d'installation / installation views  
comprenant une projection vidéo  
réalisée à partir d'images documentant  
le phénomène de la *timidité des arbres*  
sur le mont Royal / including a video  
projection of images documenting the  
crown shyness phenomenon on Mount Royal







Isabelle Hayeur





Desert Shores (L'Amérique perdue)





















ISABELLE HAYEUR

## Photographier dans l'anthropocène | Photographing In the Anthropocene

STEPHEN HORNE

Des arbres morts, quelques pigeons décharnés, des poissons en décomposition et des villas en ruine : dans quel monde sommes-nous ? Selon Isabelle Hayeur, photographe montréalaise qui élabore une œuvre documentaire, ceci est un paysage, c'est-à-dire un espace habité par des banlieues et des usines. Ce désert urbain est à l'image de notre ère consumériste, envahissante et contaminante. Le terme *paysage* désigne généralement un genre artistique et une approche pictorialiste qui présente le monde naturel en tant que point de vue, mais cette notion s'élargit fréquemment aux représentations de l'occupation du territoire par l'humain et des transformations qu'il lui fait subir. Le paysage devient une convention qui modèle notre regard, en associant étroitement nature et culture. Hayeur explore l'espace liminal où les traditions documentaires et pictorialistes se rejoignent. Ses nombreux projets photographiques nous présentent des images de paysages urbains dystopiques. Tout en témoignant de l'impact de l'humain sur les environnements non humains, l'artiste adopte également la position d'une journaliste qui dénonce cet état de fait<sup>1</sup>. Mais parallèlement à sa démarche engagée, Hayeur construit ses images en tant que photographe d'art, et les considérations formelles qu'elle apporte à ses compositions démarquent celles-ci d'une pratique purement photojournalistique. En ce sens, elle a orienté sa production vers une diffusion par les galeries d'art, et s'adresse donc moins aux lecteurs de publications imprimées ou en ligne.

En intitulant son projet *Desert Shores (L'Amérique perdue)*, Hayeur suggère une topographie, un territoire, un paysage et une histoire. Fait intéressant, ce projet porte sur un site

Dead trees, a few dried-up pigeons, some rotting fish, and broken-up cottages: what is the world that these make up? From the perspective of Montreal documentary photographer Isabelle Hayeur, this is a landscape – that is, a space inhabited with suburbs and industrial plants. This wasteland is an image of our overflowing and contaminating consumer era. Landscape is usually considered to be an artistic genre and a pictorial way of seeing the earth, of framing it as a view; however, the term frequently includes depictions of the human occupation and transformation of the earth, as well as a convention by which our viewing is constructed and in which nature and culture are intertwined. With her projects, Hayeur has undertaken to work in the liminal space where documentary and pictorial traditions overlap. She has carried out a number of such photographic projects in the past and presents her documentation in the idiom of dystopian urban landscape images. In addition to being a documentarian of the human impact on non-human environments, Hayeur is a journalist of the literature associated with this critique.<sup>1</sup> Aside from this “activist” perspective, however, Hayeur is also a craftsperson of the picture frame, as she brings formal considerations of composition to her photographs that set them apart from a purely photo-journalistic practice. In this sense, she has oriented her production to a gallery-going audience rather than the audiences more attuned to print or online publications.

Hayeur adopts the title *Desert Shores (Lost America)*, suggesting a topography, a territory, a landscape, and a history. Interestingly, in this particular project Hayeur is working with the image-making centre of the world, California, and the studios of Hollywood are just hours away from the site that

De la série / from the series  
*Desert Shores (L'Amérique perdue)*, 2016  
impression jet d'encre sur papier photo /  
inkjet print on photo paper  
61 cm × 91 cm

PAGES 32-33  
*Behind the Screen*  
*Welcome*  
*Your Loss*  
*Cold Fish*  
*Blinds*  
*After the War*

PAGES 34-35  
*Looking Back*

PAGES 36-37  
*Carmina*

PAGES 38-39  
*Morea Raja*  
*Day In Day Out*  
*On a Wire*

PAGES 40-41  
*Low Life*





en Californie, le centre mondial de la production d'images, et les studios d'Hollywood ne sont qu'à quelques heures de là. Elle nous montre ici les effets d'une intervention humaine dans un milieu naturel, intervention qui a « mal tourné ». Hayeur accompagne ses images de textes où elle dénonce le capitalisme industriel et son impact destructeur sur les écosystèmes naturels. Avec ces quelque soixante-dix photographies, Hayeur décrit et documente un site du sud-ouest californien, la Salton Sea, non loin de Palm Springs. Ce lac – le plus vaste plan d'eau de Californie – est né d'une catastrophe à la fois naturelle et humaine : une importante crue du Colorado a engorgé les canaux d'irrigation de la Vallée impériale, provoquant la formation d'une mer intérieure dans une large dépression située sous le niveau de la mer. On estime qu'avant l'intervention humaine, cette zone se remplissait et s'évaporait progressivement tous les quatre à cinq cent ans. Mais, en 1905, des ingénieurs ont mis en place un

**Le site de Salton Sea fut exploité dès les années 1950 comme lieu de villégiature, donnant naissance à diverses villes ou agglomérations de type suburbain qui ont continué à s'étendre et prospérer malgré la toxicité croissante de l'eau et du sol.**

système de canaux et de digues afin de fournir aux agriculteurs californiens un approvisionnement en eau plus important et régulé. Ce système a permis une intensification de l'activité agricole industrielle, ce qui a entraîné une augmentation constante de la salinité du lac existant, qui est aujourd'hui plus salé que l'océan Pacifique. La contamination de l'eau a donc signé un arrêt de mort pour les poissons et pour les communautés environnantes, qui dépendaient du tourisme et des loisirs.

Le site de Salton Sea fut exploité dès les années 1950 comme lieu de villégiature, donnant naissance à diverses villes ou agglomérations de type suburbain qui ont continué

she explores. In this series, she presents evidence of human intervention in a natural environment "gone wrong." She accompanies her images with written statements in which she presents a case against industrial capitalism and its destructive impact on the natural environment. With this group of over seventy photographs, Hayeur describes and documents a site in southwestern California not far from the well-known Palm Springs. This site, the Salton Sea, is that of a catastrophe both natural and human. It is a large inland body of water that was formed by an accidental overflow in the Colorado River when the river exceeded the limits of an engineered canal system and poured into a below-sea-level hollow known as the Imperial Valley. The overflow formed the largest inland body of water in California. Apparently, before human interference, the lowland would fill with and empty of water on a cycle of four or five hundred years. In 1905, engineers attempting to secure an expanded and humanly regulated supply of water for California agriculture designed a system of canals and dikes. Following the increased water supply, expanding industrial farms have resulted in a constant increase in the salinity of the lake, which is now higher than that of the Pacific Ocean. In other words, the water has become contaminated, and it means death for the fish and destruction for the local communities based on tourism and recreation.

In the 1950s, the Salton Sea began to be exploited as a vacation site; towns and suburban-style centres developed and prospered even as the toxicity of the water and land increased under the impact of industry. This particular vacation site, Desert Shores, is now a much-photographed curiosity. Feature films have been shot there, their makers attracted by an apocalyptic vision recalling British author J. G. Ballard, whose novels bear titles such as *The Drowned World*, *The Burning World*, and *Crystal World*. Ballard even inspired his friend, the photo and film artist Tacita Dean, to visit the southwestern salt lakes in pursuit of Robert Smithson's ghost.

In keeping with documentary work, Hayeur presents a topical subject and commits to revealing her subject in the light



à s'étendre et prospérer malgré la toxicité croissante de l'eau et du sol. L'ancien lieu de villégiature baptisé Desert Shores est aujourd'hui devenu une curiosité maintes fois photographiée. Elle a servi de décor à plusieurs films de genre, pour son atmosphère apocalyptique qui rappelle celle des romans de l'auteur britannique J. G. Ballard, dont *Le monde englouti*, *Sécheresse* ou *La forêt de cristal*. Ballard avait d'ailleurs inspiré à son amie Tacita Dean, artiste photographe et réalisatrice, une visite des lacs salés du Sud-Ouest, à la recherche du fantôme de Robert Smithson.

Suivant la tradition documentaire, Hayeur choisit un sujet d'actualité et s'engage à nous le montrer sous un éclairage réaliste, dénué d'artifices. Nombre de ses intérieurs incarnent littéralement cette mise à nu : notre regard traverse des murs défoncés, des vitres cassées, du papier peint déchiré ou des écrans de télévision brisés ; toutes les démarcations familières entre l'intérieur et l'extérieur sont bouleversées. On nous dévoile ici un scénario où l'Amérique, du moins pour une part, prend l'aspect d'un pays du tiers monde : bâtiments abandonnés, parcs de maisons mobiles incendiés, papier peint en lambeaux, graffitis adressant des messages au passé (« *goodbye dad* ») ou au futur (« *lost hope* »). Les bords tranchants des éclats de verre encore fichés dans le cadre des fenêtres nous rappellent que nous sommes dans une zone incertaine, ou peut-être une simple « zone ». Il est clair que personne n'y habite : ces images véhiculent toute la désolation associée aux maisons abandonnées ou en ruine. Elles nous confrontent au sentiment de perte inspiré par l'impact de notre mode de vie sur les autres êtres conscients, dont l'habitat sert de matière première à des industries qui alimentent uniquement notre propre confusion. Hayeur vise à encourager cette lucidité, en espérant susciter par ses photographies et les explications qui les accompagnent une réflexion sur la domination actuelle de l'« humain sur la nature ».

En invoquant une « Amérique perdue », Hayeur inscrit son corpus dans un courant qui remonte aux premiers jours de la photographie moderniste, autrement dit la photographie d'art, marquée notamment par des images comme celles de Charles Sheeler, qui, aux alentours de 1915, photographiait de face une grange de Bucks County, en cadrage serré, soulignant ses détails dans une démarche artistique assumée. Au cours des années 1930, Walker Evans nous donne à voir les galeries marchandes des petites villes avec la même approche directe, comblant ainsi le fossé entre la conscience sociale et le détachement de l'abstraction. Ce phénomène est particulièrement évident dans ses photographies aux titres laconiques, qui mettent au premier plan les bribes de texte étalées sur des bâtiments vernaculaires aux murs décati. Le thème du désert fut repris en Arizona par le photographe Frederick Sommer, lequel était, incidemment, architecte paysagiste de formation. Plus récemment, avec l'arrivée d'Internet, nombreux sont les sites et blogues foisonnant de beaux paysages, dont beaucoup évoquent une « Amérique perdue ».

Isabelle Hayeur se fait témoin et archiviste d'une ville fantôme, ou presque fantôme, qui était il y a peu un lieu de villégiature suburbain. Ses images sont éloquentes à plus d'un titre. Ces scènes urbaines n'en sont pas moins étrangement dépeuplées. Les mots sont omniprésents : les enseignes conventionnelles que l'on retrouve en milieu urbain sont concurrencées par les graffitis tracés à la bombe ou dessinés partout et n'importe où. Ces éléments textuels forment alors une légende implicite, stratégie qui remonte aux débuts de la photographie d'art. Souvent, les photographes choisissent

of reality, as it really is once we have seen through all the "papering over." And in fact, many of her images of domestic interior spaces present exactly this visual model. We literally see through smashed walls, broken windows, shredded wall-paper, and shattered TV screens, with all the familiar separations of inside and outside disrupted. We see evidence of a narrative in which America, or portions of it, is taking on a third world appearance: abandoned buildings, burned-out trailer parks, peeling wallpaper, and graffiti messages to the past – "goodbye dad" – and a future – "lost hope." The sharp

Hayeur is working with the image-making centre of the world, California, and the studios of Hollywood are just hours away from the site that she explores. In this series, she presents evidence of human intervention in a natural environment "gone wrong."

edges of glass shards still hanging in window frames are reminders that this is a zone of uncertainty, or perhaps just a "zone." What is always clear is the absence of inhabitants, and this marks the desolation invoked by abandoned and ruined homes. The feeling is one of the loss that we feel if we think about the impact that our way of life is having on other sentient beings, as their environments are consumed as raw material for industries producing only our own confusion. Hayeur hopes to persuade us to pursue this path of contemplation, intending her photographs and the accompanying explications as a reflection on the contemporary dominance of "man over nature."

In adopting the title *Lost America*, Hayeur has taken up a practice that began in the early days of modernist photography – that is, art photography – typified by the images of artists such as Charles Sheeler, who in 1915 photographed the Bucks County Barn face-on, flat, close-up, detailed, and with the self-consciousness of artistry. Walker Evans photographed small-town arcades with a similar directness in the 1930s, bridging the gap between social engagement and the detachment of abstraction. This is demonstrated most effectively in his photographs featuring terse titles but foregrounding the verbal elements that marked his decaying vernacular architectural subjects. The desert theme was continued in the works of Arizona photographer Frederick Sommer, who, incidentally, was educated as a landscape architect. And more recently, with the arrival of the Internet we have websites and blogs stocked with beautiful landscape images, including many that take up the theme of "Lost America."

Hayeur has seen and recorded the past, or nearly past, life of a suburban recreational community. Several aspects of this scene are immediately resonant: although this is an urban landscape, the images are unpopulated. Two types of written communications are obvious: the conventional signs that adorn urban environments, and the competing graffiti messages sprayed and drawn anywhere and everywhere. As has been the custom since the early days of art photography, these verbal bits function as quasi-captions and photographers often adopt them to form witty titles and embedded captions that help the images function as "visual poetry." This may be a residue of the literary tendency that arrived with the European experience of Walker Evans and Frederick Sommer, an offshoot of Evans's admiration for Baudelaire and, then, surrealism.

Hayeur's photographs arrive with verbal specification, and this is perhaps how she underscores her distance from a "merely" formalist project. With interviewers and writers, she often engages in statements explicating the environmentalist



Isabelle Hayeur is an artist known for her photographs and experimental videos. Since the late 1990s, her work has probed the territories that she travels through (altered landscapes, industrial zones, tourist sites, abandoned places, urban peripheries, and deprived regions) in order to understand how contemporary civilizations inhabit and shape their environments. Her works are in twenty collections and have been widely exhibited in Canada, Europe, and the United States. She holds an MFA in visual arts from UQAM, and she lives and works near Montreal, where she is represented by Galerie Hugues Charbonneau. [isabelle-hayeur.com](http://isabelle-hayeur.com)



des titres qui font adroitement écho à ces légendes présentes en filigrane, l'image devenant alors une forme de poème visuel. C'est peut-être le résidu d'une tendance littéraire qui a suivi le séjour en Europe de Walker Evans et Frederick Sommer, un prolongement de l'admiration qu'Evans éprouvait pour Baudelaire, puis pour le surréalisme.

En accompagnant ses projets de textes, Hayeur souhaite peut-être souligner que son approche n'est pas « simplement » formelle. Lors d'entrevues ou d'échanges avec des auteurs, Hayeur expose souvent son point de vue sur l'environnement, qui est la raison d'être de sa pratique photographique. Ces textes viennent enrichir notre compréhension des images, comme le ferait une légende détaillée. Cette approche a été souvent pratiquée par les photographes de l'école de Vancouver, bien que leurs écrits soient généralement orientés vers des analyses critiques du système artistique. Le premier livre de Lewis Balz, *The Industrial Parks near Irvine, California* (1975), adopte une tactique différente, en utilisant le détachement artistique, l'ironie et l'allusion comme éléments critiques à part entière. Les photographies de Balz s'inspiraient d'une esthétique de la « big box » et faisaient ironiquement allusion aux affinités entre cette esthétique industrielle et la programmation muséale de l'art minimaliste. Cependant, elles visaient autre chose, soit révéler le caractère construit de l'ordre socio-économique. À cet égard, nous pourrions faire valoir que les photographies d'intérieurs architecturaux réalisées par l'artiste montréalaise Lynne Cohen nous suggèrent également de voir le monde comme une « installation » et nous demandent par la même occasion : qu'est-ce qui est installé, par qui, pour qui, et comment ? En un sens, ses images pourraient être considérées comme des documents illustrant les illusions qui constituent « l'Amérique perdue » de nos environnements urbains contemporains. Le travail de ces photographes documenterait aussi, en quelque sorte, l'échec de la modernité, avec les contradictions qu'entraîne une conception du progrès en tant que perfectionnement technologique.

Même les espaces autrefois vierges, comme l'Arctique, les océans ou les déserts, n'échappent plus, aujourd'hui, aux conséquences apocalyptiques de la productivité humaine et de notre consommation effrénée. Cependant, cela soulève une autre question, à laquelle se retrouvent confrontés tous les artistes – y compris Hayeur – qui participent à ce que Louis Cummins décrivait dans ces pages comme une tentative de « transformer le monde » et d'« avoir une incidence plus globale »<sup>2</sup>. Cummins poursuivait en citant le commissaire de la Biennale de Montréal, Mark Lanctôt, selon qui les images « ne sont que des rebuts dans les décombres du spectaculaire et du sensationnel<sup>3</sup> ». Face à la contamination que décrit Lanctôt, comment Hayeur et les autres artistes perçoivent-ils la contradiction que représente leur propre production (images, textes, messages), qui contribue au surplus de productivité de cet environnement humain en constante expansion, alors que c'est précisément l'une des problématiques auxquelles ils s'attaquent ? La planète a peut-être plutôt besoin de vide. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

1 Nicholas St. Fleur, « Signs of the 'Human Age' », *New York Times*, 11 janvier 2016. 2 Louis Cummins, « Géopolitique et stratégies institutionnelles », *Ciel variable*, n° 100 (printemps-été 2015), p. 49. 3 *Ibid.*, p. 52.

**Stephen Horne** partage son temps entre Montréal et la France. Il écrit sur l'art contemporain pour diverses publications au Canada et ailleurs.

perspective, which is the raison d'être for her photographic practice. Such texts are like extended captions intended to inform our understanding of the photographs. This approach has been widely practised by the Vancouver School photographers, although their writings are usually inclined toward critical analyses of the art system itself. Lewis Balz's first book, *The Industrial Parks near Irvine, California* (1975), takes a different turn, one in which artistic detachment, irony, and allusiveness function critically in themselves. Balz's photographs drew on an early "big box" aesthetic and alluded to the humorous affinity between that industrial aesthetic and the museum program of minimal art; however, they had another agenda, which was to reveal the constructedness of the socio-economic order. At this point it could well be pointed out that the body of architectural interior photographs by Montreal artist Lynne Cohen similarly suggest that we take the world as "installation" and thus ask what is installed, by whom, for whom, and how? In fact, her images could even be considered to document the illusions that make up the "lost America" of our contemporary everyday urban environments. The works of these photographers might also be considered as documents of a failed modernity, with the contradictions that follow a conception of progress as technological perfectability.

Even once-empty spaces, such as the Arctic, the oceans, and the deserts, fail to escape the apocalyptic intervention of human productivity and consumption gone wild. However, another serious and related challenge is one facing not only Hayeur but all artists participating in what Louis Cummins described, in these pages, as an attempt to "transform the world, and to have a more global impact." Cummins continues, quoting Biennale de Montréal curator Mark Lanctôt, that images are now "nothing but dregs in the rubble of the spectacular and sensational."<sup>2</sup>

In the face of the contamination that Lanctôt describes, how can artists such as Hayeur confront the contradiction of their own production (images, texts, meanings) contributing to the surplus productivity and ever-expanding human environment that is one of the issues with which she grapples? Perhaps what the planet needs is more emptiness.

1 Nicholas St. Fleur, "Signs of the 'Human Age,'" *New York Times*, January 11, 2016. 2 Louis Cummins, "Geopolitics and Institutional Strategies," *Ciel variable* 100 (Spring/Summer 2015): 49, 52.

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



**Isabelle Hayeur** est une artiste reconnue pour ses photographies et ses vidéos expérimentales. Depuis la fin des années 1990, son travail sonde les territoires qu'elle parcourt (paysages altérés, zones industrielles, sites touristiques, lieux abandonnés, banlieues et régions défavorisées) afin de comprendre comment nos sociétés contemporaines investissent et façonnent leurs environnements. Ses œuvres figurent dans une vingtaine de collections et sont largement diffusées au Canada, en Europe et aux États-Unis. Titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal, Isabelle Hayeur vit et travaille près de Montréal, où elle est représentée par la Galerie Hugues Charbonneau. [isabelle-hayeur.com](http://isabelle-hayeur.com)



# LES CAHIERS

## WWW.GALERIE.ART.ULaval.CA

Une publication accessible en ligne  
faisant écho à notre programmation  
annuelle, un outil de recherche et de  
réflexion sur l'art actuel



GALERIE DES ARTS VISUELS  
ÉDIFICE LA FABRIQUE  
255, BOULEVARD CHAREST EST  
UNIVERSITÉ LAVAL - QUÉBEC (QUÉBEC)  
G1K 3G8

no 7 /14-15

couverture: Nicole Joliveau, *Toucher sur image*, 2015 - conception: Paquebot Design



© Karoline Georges, *Programme d'entraînement à l'usage d'une conscience hygiénique*, 2009,  
photogramme extrait d'un court métrage d'animation 3D, 6 min 10 s

**Karoline Georges**

DE LA QUÊTE DU SUBLIME  
AU TEMPS DE LA VIRTUALITÉ

**21.05.2016 \_ 07.08.2016**



© Manon Labrecque, *moulin à prières*, 2015, installation cinématique et sonore (détail),  
documentation de *L'origine d'un mouvement*, AXENEO7, Gatineau. Photo : Manon Labrecque

**Manon Labrecque**

**L'ORIGINE D'UN MOUVEMENT**

Commissaire : Nicole Gingras

**20.08.2016 \_ 23.10.2016**



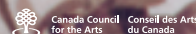
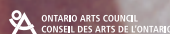
# 20

SCOTIABANK  
**CONTACT**  
PHOTOGRAPHY  
FESTIVAL

MAY 2016

TORONTO

CELEBRATING  
PHOTOGRAPHY  
FOR 20 YEARS



Unknown photographer, *Gloria*, 1960s. Purchase 2015 © Art Gallery of Ontario, Toronto.



28 MAY – 28 AUGUST

# WAFAA BILAL

## 168:01

Curated by Srimoyee Mitra, organized and  
circulated by the Art Gallery of Windsor. **AGW**  
Art Gallery of Windsor

# ETIENNE ZACK

those lacking imagination  
take refuge in reality



## PROJECT space

11 april – 17 july

KYLE BEAL

The AGW would like to acknowledge the  
City of Windsor and funding support from  
the Ontario Arts Council, an agency of  
the Government of Ontario, the Ontario  
Trillium Foundation, Canadian Heritage  
and the Canada Council for the Arts.

Wafaa Bilal, *168:01* (installation view), 2016. Photo by Frank Piccolo.

esker  
FOUNDATION

eskerfoundation.com

# OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN

Julien Discrit  
Brighter than a  
thousand suns, 2007.  
Tirage Lambda  
80 x 60 cm

Avec l'aimable  
autorisation de  
l'artiste



## Printemps 2016

16 avril au  
11 juin  
Loin des yeux

Commissaire  
**Claire Moeder**

Artistes  
**Julien Discrit**  
**Claire Hannicq**  
**Anouk Kruithof**  
**Jacinthe Lessard**  
**Pétrel | Roumagnac**  
(duo)  
**Alana Riley**

19 avril  
18h à 20h  
Fonderie Darling

Discussion  
publique  
**Claire Hannicq**  
**Jacinthe Lessard**  
**Alana Riley**

animée par  
**Claire Moeder**

30 avril,  
14 et 28 mai

Visites  
commentées par  
**Jacinthe Lessard**  
**Claire Moeder**  
**Alana Riley**

Discussion  
publique  
**Julien Discrit**  
**Anouk Kruithof**

animée par  
**Claire Moeder**

### Publication

**Edith Brunette**  
Ce qui est séparé

**Gaëlle Choisine**  
Grangou

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

ISBN 978-2-922085-14-3

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

tél. 514 874 1666  
optica.ca



# RENCONTRE PHOTOGRAPHIQUE DU KAMOURASKA

GÉOGRAPHIES DE LA LENTEUR – 17 juin au 5 septembre 2016

**COMMISSAIRE** Franck Michel

**COLLOQUE** 18 et 19 juin  
Coordonnatrice Thuy Aurélie Nguyen

EXPOSITIONS, COLLOQUE ET PARCOURS PHOTOGRAPHIQUE  
EXTÉRIEUR SILLONNANT LE KAMOURASKA

## ARTISTES ET AUTEURS INVITÉS

Patrick Beaulieu, Pierre Blache, Jean Désy, Anne-Renée Hotte, Steve Leroux,  
Thuy Aurélie Nguyen, Louis Perreault, Bruno Santerre.

## CENTRE D'ART DE KAMOURASKA

111, avenue Morel, Kamouraska | 418-492-9458 | [www.kamouraska.org](http://www.kamouraska.org)



Conseil des arts  
et des lettres  
Québec

  
CENTRE D'ART  
DE KAMOURASKA





# THE DEMONSTRATION

INSTALLATION IMMERSIVE

**COCO GUZMAN**

**6 oct. — 12 nov. 2016**

[m-a-i.qc.ca](http://m-a-i.qc.ca)

Montréal

Conseil des Arts  
du Canada



Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
et des lettres  
Québec

© Coco Guzman

La production à VU \_\_



**pour faire cheminer les projets,  
les pratiques et les réflexions  
en photographie \_\_**

**nos services professionnels  
sont offerts aux artistes  
de toutes disciplines \_\_**



**nos espaces et équipements  
de production sont dédiés  
à la création \_\_**



INFOS  
[WWW.VUPHOTO.ORG](http://WWW.VUPHOTO.ORG)  
[PRODUCTION@VUPHOTO.ORG](mailto:PRODUCTION@VUPHOTO.ORG)  
[1] 418 640-2585  
523, DE SAINT-VALLIER EST, QUÉBEC

Conseil des arts  
et des lettres

Québec



Conseil des arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

VILLE DE  
QUÉBEC

Entente de  
développement culturel  
VILLE DE  
QUÉBEC

MÉDUSE



RENCONTRES  
INTERNATIONALES DE LA  
**PHOTO-  
GRAPHIE**  
EN GASPÉSIE

2016 7<sup>e</sup> édition

# L'image en mouvement

2016 7th edition The image in motion

## Expositions et installations Tournée des photographes

EN PLEIN AIR ET À L'INTÉRIEUR, PARTOUT EN GASPÉSIE  
DE LA MI-JUILLET AU DÉBUT OCTOBRE

RENCONTRES PUBLIQUES AUTOUR DE LA CRÉATION  
DU 18 AU 21 AOÛT

**Exhibits and Installations** Outdoors and indoors, everywhere in the Gaspé **Mid-July to early October**  
**Photographer Tour** Get-togethers with the public on the subject of creation **August 18 to 21**

[photogaspesie.ca](http://photogaspesie.ca)

Photo Serge Clément Mutation - Mumbai, 2004





Installation view of / vue de l'installation *Life=work*, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 2015, photo: Kazuhiro Uchida (Life Market Co., Ltd.)

ISHIUCHI MIYAKO

## Stills of the Wounded: A North American Emergence

CLAUDE BAILLARGEON

Active since 1975 as a fiercely independent photographer in her native Japan, Ishiuchi Miyako has at last achieved significant recognition on the North American art scene.<sup>1</sup> *Ishiuchi Miyako* 石内都: *Postwar Shadows*, her recent retrospective at the J. Paul Getty Museum in Los Angeles, provided strong evidence of her reputation as the most prominent female Japanese photographer and the equal of the best of her male counterparts.<sup>2</sup> This exhibition was the first in North America to survey the breadth of her ongoing career.

Ishiuchi's rise on the global stage progressed slowly, and for the first thirty years her work was featured internationally mostly within group exhibitions devoted to Japanese photography.<sup>3</sup> She was given solo exhibitions in commercial galleries in New York in 1994 and 2003, but it was not until she represented Japan at the 2005 Venice Biennale that she first garnered international acclaim within the broader art community. On view at the Japanese Pavilion were intimate images from her *Mother's* series (2000–05), which consists mainly of evocative close-up details of the personal effects, including lacy undergarments, clothing accessories, lipstick, and dentures, left behind when her mother died in 2000.<sup>4</sup> Although Ishiuchi – whose birth name is Fujikura Yōko – had not always been close to her mother, she adopted her maiden name to represent herself professionally when she first exhibited in 1975, a gesture of artistic self-invention eluding easy interpretation.<sup>5</sup> Be that as it may, the moving *Mother's* memorial engrossed many in Venice.

## À la lumière des blessures: l'émergence nord-américaine

Ishiuchi Miyako élabore depuis 1975 une pratique photographique farouchement indépendante, mais ce n'est que depuis quelques années qu'elle bénéficie d'une véritable reconnaissance sur la scène nord-américaine<sup>1</sup>. Elle est considérée à l'égal de ses homologues masculins comme l'une des plus éminentes photographes japonaises, ce que démontre avec éloquence la récente rétrospective de son œuvre au J. Paul Getty Museum à Los Angeles, *Ishiuchi Miyako* 石内都: *Postwar Shadows*<sup>2</sup>. Cette exposition est la première en Amérique du Nord à couvrir l'ensemble de sa carrière à ce jour.

Cette reconnaissance sur la scène internationale s'est mise en place lentement : durant les trente premières années de sa carrière, le travail d'Ishiuchi fut essentiellement présenté dans le cadre d'expositions collectives sur la photographie japonaise<sup>3</sup>. Deux galeries





ひろしま/*hiroshima* #9 (Ogawa Ritsu), 2007  
chromogenic print / impression chromogène  
187 × 120 cm  
courtesy of / permission de The Third Gallery Aya



In turn, the showing of *Mother's* a year later at the Tokyo Metropolitan Museum of Photography led to a commission to photograph A-bomb artefacts at the Hiroshima Peace Memorial Museum, which Ishiuchi had never visited. Having studied weaving as an art student, she became fascinated with the women's garments, especially those, as she explained, "that had been in direct contact with the victims' bodies."<sup>6</sup> Struck by the vital signs still palpable in these items, Ishiuchi "gasped in admiration at the beauty of their vivid colors and textures, their flaws and complicated detail."<sup>7</sup> Scrutinizing these "summer outfits" from different distances, including extreme close-ups, Ishiuchi photographed them in colour either by reflected light, to emphasize the tactility of the textured materials, or by transmitted light, to infuse them with a heightened sense of intimacy and a tinge of life. The resulting project, titled ひろしま/*hiroshima*, which is still ongoing today, was first displayed to great effect in 2008 at the Hiroshima City Museum of Contemporary Art.<sup>8</sup>

Three years later, following four other presentations of this seminal work in Japan, the Museum of Anthropology at the University of British Columbia in Vancouver became the first foreign institution to mount a major exhibition of these highly charged images. Featuring forty-eight prints of different scales hung at different heights, this installation became the subject of Linda Hoaglund's enthralling documentary film *Things Left Behind* (2013), which further broadens the audience for Ishiuchi's work.<sup>9</sup>

Perhaps the most consequential event to affirm Ishiuchi's growing recognition on the international scene is the prestigious Hasselblad Award that she earned in 2014 from the renowned Swedish foundation. The accompanying exhibition and catalogue

Three years later, following four other presentations of this seminal work in Japan, the Museum of Anthropology at the University of British Columbia in Vancouver became the first foreign institution to mount a major exhibition of these highly charged images.

brought together seven bodies of work produced over the last twenty-five years, including ひろしま/*hiroshima* and *Mother's*.<sup>10</sup> In addition to reproducing the exhibition content, the catalogue includes an introductory essay tracing Ishiuchi's early work of the late 1970s, the so-called Yokosuka trilogy.<sup>11</sup> Thus, this publication represents the first major survey of the artist's work to appear in the West. To mark the award, two further lavish publications,<sup>12</sup> both dedicated to ひろしま/*hiroshima*, were issued to add to Ishiuchi's already bountiful bibliography, which now tallies more than thirty monographs.

By the time the Hasselblad Award committee made its recommendation, the J. Paul Getty Museum had already laid the foundations for its own retrospective. That these surveys should occur within a year of each other confirms that the critical discourse surrounding Ishiuchi's prolific career was ramping up in the Western hemisphere.<sup>13</sup> The Getty Museum embraced a curatorial strategy not unlike that employed by the Hasselblad Foundation. The

new-yorkaises lui ont consacré une exposition individuelle en 1994 et en 2003, mais il faudra attendre la Biennale de Venise en 2005, où elle représentait le Japon, pour voir son travail salué par la communauté artistique internationale. Le pavillon japonais offrait aux visiteurs des images intimistes de sa série *Mother's* (2000-2005), constituée principalement de plans rapprochés sur les effets personnels que sa mère avait laissés derrière elle à son décès, en 2000 : lingerie bordée de dentelle, accessoires vestimentaires, rouge à lèvres et appareil dentaire<sup>4</sup>. Bien qu'Ishiuchi – dont le nom de naissance est Fujikura Yōko – n'ait pas toujours été proche de sa mère, elle a choisi en tant que photographe le nom de jeune fille de celle-ci dès sa première exposition en 1975 – un geste d'auto-invention artistique qui échappe aux interprétations faciles<sup>5</sup>. Quoi qu'il en soit, l'émouvante démarche commémorative de *Mother's* a séduit un large public à Venise, et les éloges de la critique ont permis une meilleure reconnaissance d'Ishiuchi à l'étranger.

La présentation de *Mother's* un an plus tard au Tokyo Metropolitan Museum of Photography allait à son tour susciter une invitation de la part de l'Hiroshima Peace Memorial Museum, qu'Ishiuchi n'avait jamais visité, à venir photographier des objets liés à la bombe atomique. Ishiuchi, qui avait pratiqué le tissage en tant qu'étudiante en art, fut fascinée par les vêtements féminins, en particulier ceux « qui avaient été directement en contact avec le corps des victimes<sup>6</sup> ». Frappée par les signes de vie presque palpables qu'elle discernait dans ces articles, Ishiuchi fut « saisie d'admiration devant la beauté de leurs riches couleurs et de leurs textures, leurs imperfections et leurs détails minutieux<sup>7</sup> ». Ishiuchi a photographié ces « tenues estivales » en couleur et sous différents angles, notamment en très gros plan, soit sous une lumière réfléchie qui révélait la dimension tactile et la texture des matériaux, soit en les éclairant par transparence, pour souligner leur caractère intime et leur insuffler une apparence de vie. Le projet, qui s'intitule ひろしま/*hiroshima*<sup>8</sup> et qui est toujours en cours aujourd'hui, fut inauguré avec succès en 2008 à l'Hiroshima City Museum of Contemporary Art.

Trois ans plus tard, après quatre autres présentations au Japon de cette œuvre phare, le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique fut la première institution étrangère à monter une exposition d'envergure consacrée à ces images chargées, sous la forme de quarante-huit tirages de taille variable accrochés à différentes hauteurs. Linda Hoaglund a réalisé sur cette installation un film passionnant, *Things Left Behind* (2013), qui permet de faire connaître le travail d'Ishiuchi auprès d'un plus large public<sup>9</sup>.

L'attribution du prestigieux prix Hasselblad à Ishiuchi en 2014 par la célèbre fondation suédoise fut sans doute le témoignage le plus éloquent de son essor sur la scène internationale. L'exposition et le catalogue qui accompagnaient l'événement rassemblaient sept corpus produits par l'artiste au cours des vingt-cinq années précédentes, dont ひろしま/*hiroshima* et *Mother's*<sup>10</sup>. Le catalogue comprenait également un essai introductif qui prenait en considération ses premières séries, produites vers la fin des années 1970 et connues sous le nom de « Yokosuka Trilogy<sup>11</sup> ». À ce titre, cette publication constituait donc la première rétrospective majeure de son travail parue dans le monde occidental. Pour souligner l'occasion, deux autres ouvrages somptueux<sup>12</sup>, tous deux consacrés à ひろしま/*hiroshima*, vinrent s'ajouter à la bibliographie déjà abondante d'Ishiuchi, qui totalise désormais plus de trente monographies.





*Scars #46 (War 1945), 2002*  
gelatin silver print / épreuve argentique  
160 × 108 cm  
courtesy of the / permission du National Museum of Modern Art, Tokyo





*Mother's #49, 2002*  
gelatin silver print / épreuve argentique  
108 × 74 cm  
courtesy of / permission de The Third Gallery Aya



exhibition curator, Amanda Maddox, conceived an overview structured around nine distinct, though conceptually related, bodies of work in order to convey the depth and coherence of Ishiuchi's career. Of these nine series, only three were represented in both exhibitions, each of which succeeded in conveying the essence of Ishiuchi's practice.

The Getty presentation stood out for the inclusion of the early Yokosuka trilogy (1976–81), three angst-ridden sets of grainy black-and-white images, each with its own publication, that had signalled Ishiuchi's initial appearance in the male-dominated Japanese photographic community.<sup>14</sup> Having grown up in the shadow of the American naval base dominating Yokosuka, she returned in her late twenties, following a stint as an art student in Tokyo, to confront the traumatic memories of her past. The resulting images, dark, sometimes off-kilter, and emotionally laden, laid bare her wounded soul, the recollections of her fearful youth, and her resentment of the social inequities of the post-war period. A similar style informed her airless – if not claustrophobic – pictures of cramped apartments and former brothels making up the second and third components of the Yokosuka trilogy.

After she tamed her Yokosuka demons, Ishiuchi took several years to reconfigure her photographic aesthetic toward the fragmentary depiction of the human figure confronted with an inescapable sense of vulnerability. In 1-9-4-7, began in 1987 and released in book form in 1990, Ishiuchi photographed the no-longer-flawless hands and feet of female subjects born the same year as she was.<sup>15</sup> For *Body and Air* (1999), which formally differs from but thematically echoes 1-9-4-7, she composed minimalist portraits by arranging four, five, or six SX-70 fragments of heads, navels, buttocks, hands, and feet to suggest standing figures.

Imbued with a sense of intimacy similar to that in 1-9-4-7, *Scars*, a decade-long series published in 2005, documents in a quasi-forensic manner scores of scars affecting women's bodies, which are only identified by the causes of their infliction and the dates of their occurrence, as in *Scars #27 (Illness 1977)* or *Scars #46 (War 1945)*. Although only one image harkens back to 1945, the whole project brings to mind the memory of lacerated A-bomb victims and the *hibakusha* traumatized by unsightly keloids. Hence, it is perhaps no coincidence that the exhibition closes with stunning displays of *Mother's* and ひろしま/*hiroshima*, which bring the harrowing journey of the wounded – and the dead – full circle by reminding us that spirit lives on in what remains.

. . .

For those fortunate to have seen *Postwar Shadows*, the Getty also had on view a companion exhibition titled *The Younger Generation: Contemporary Japanese Photography*. Designed to draw attention to Ishiuchi's far-reaching feminist influence, this smaller exhibition, installed in adjacent galleries, featured the work of five highly talented female artists: Onodera Yuki, Shiga Lieko, Kawauchi Rinko, Sawada Tomoko, and Otsuka Chino. Given the difficulties that women aspiring to professional and art careers have traditionally experienced within Japanese culture, it is noteworthy that a gender-neutral title was chosen for this show, as no male artist was included.

Lorsque le comité du prix Hasselblad annonça sa décision, le J. Paul Getty Museum avait déjà jeté les bases de sa propre rétrospective. Le fait que ces deux événements surviennent à moins d'un an d'intervalle confirme l'émergence dans l'hémisphère occidental d'un discours critique entourant la prolifique carrière d'Ishiuchi<sup>13</sup>. Le Getty Museum opta pour une approche relativement similaire à celle de la Fondation Hasselblad. La commissaire de l'exposition, Amanda Maddox, proposait une vue d'ensemble structurée autour de neuf corpus distincts mais conceptuellement reliés, traduisant ainsi la profondeur et la cohérence du travail d'Ishiuchi au fil du temps. Sur ces neuf séries, trois seulement étaient présentées à la fois dans les deux expositions, qui parvenaient chacune à transmettre l'essence de sa pratique photographique.

L'exposition du Getty se distinguait par la présentation de la trilogie de Yokosuka (1976-1981), trois séries de photographies en noir et blanc au grain marqué, à l'atmosphère oppressante. Chaque série avait fait l'objet d'une publication, signalant à l'époque l'apparition d'Ishiuchi dans la communauté photographique japonaise majoritairement masculine<sup>14</sup>. Ishiuchi avait grandi dans l'ombre de

Elle est considérée à l'égal de ses homologues masculins comme l'une des plus éminentes photographes japonaises, ce que démontre avec éloquence la récente rétrospective de son œuvre au J. Paul Getty Museum à Los Angeles, *Ishiuchi Miyako* 石内都: *Postwar Shadows*.

la base navale américaine qui dominait Yokosuka. Elle y était retournée vers la fin de la vingtaine, après des études en art à Tokyo, pour y confronter son passé douloureux. Ses images – sombres, émotivement chargées, parfois de guingois – mettaient à nu son âme meurtrie, les souvenirs de sa jeunesse marquée par la peur et le ressentiment suscité par les inégalités sociales de l'après-guerre. Une approche similaire caractérise les photographies d'appartements étriqués et d'anciennes maisons closes aux intérieurs confinés, voire étouffants, qui composent les deuxième et troisième volets de la trilogie de Yokosuka.

Après avoir finalement fait la paix avec les démons de Yokosuka, Ishiuchi mit plusieurs années pour reconfigurer son esthétique photographique et l'orienter vers une description fragmentaire du corps humain confronté à son inéluctable vulnérabilité. Avec 1-9-4-7, un projet qui a débuté en 1987 et vu le jour sous forme de livre en 1990, Ishiuchi a photographié les mains et les pieds, déjà marqués par les signes du temps, de femmes nées la même année qu'elle<sup>15</sup>. En 1999, pour *Body and Air*, dont la forme est différente mais dont le thème fait écho à 1-9-4-7, elle a composé des portraits minimalistes en superposant quatre, cinq, ou six Polaroids SX-70 montrant des fragments de corps (tête, nombril, fesses, mains et pieds) pour suggérer la silhouette d'une personne debout.

Dans le registre intime de 1-9-4-7, la série *Scars*, composée sur dix ans et publiée en 2005, documente dans un style proche de la photographie judiciaire des dizaines de cicatrices sur des corps féminins, uniquement identifiées par la cause et la date de leur apparition : *Scars #27 (Illness 1977)*, *Scars #46 (War 1945)*, etc. Bien qu'une seule



1 In accordance with Japanese tradition and the artist's preference, the name Ishiuchi Miyako and those of other Japanese individuals cited here are given family name first. 2 *Ishiuchi Miyako* 石内都: *Postwar Shadows*, with the companion exhibition *The Younger Generation: Contemporary Japanese Photography*, could be seen at the J. Paul Getty Museum October 6, 2015–February 21, 2016. 3 The most complete chronology of Ishiuchi's work can be found in the catalogue accompanying the Getty exhibition. See Amanda Maddox, *Ishiuchi Miyako* 石内都: *Postwar Shadows* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2015), 177–87. 4 Ishiuchi's Venice Biennale exhibition, on view June 12–November 6, 2005, was titled *Ishiuchi Miyako: Mother's 2000–2005: Traces of the Future*. 5 For further discussion about this name change, see Maddox, *Ishiuchi Miyako*, 20–21 and 126. 6 *Ishiuchi Miyako*, ひろしま/*hiroshima* (Tokyo: Shueisha, 2008), 76. 7 *Ishiuchi Miyako*, "Summer Outfits," insert to exhibition pamphlet, ひろしま/*hiroshima: Strings of Time* (Hiroshima: Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 2008). 8 Ishiuchi purposely chose the combination of hiragana and rōmaji characters to title the project ひろしま/*hiroshima*. A form of writing favoured by Japanese women in former times, hiragana connotes a feminist perspective, which can also be seen in the artist's preference for artefacts that have belonged to women. See Maddox, *Ishiuchi Miyako*, 11. Similarly, it is the artist's preference to write "hiroshima" in lowercase within the context of this series. 9 See Roland Kelts, "The Details of Hiroshima," *The New Yorker* (August 6, 2013), <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-details-of-hiroshima>. See also Linda Hoaglund, "Behind Things Left Behind: Ishiuchi Miyako," *Impressions: The Journal of the Japanese Art Society of America*, no. 34 (2013): cover, 85–95. 10 Dragana Vujanovic and Louise Wolthers (eds.), *Ishiuchi Miyako: Hasselblad Award 2014* (Berlin: Kehrer, 2014). 11 See Christopher Phillips, "Ishiuchi Miyako: Beginnings," in Louise Wolther (ed.), *Ishiuchi Miyako: Hasselblad Award 2014* (Berlin: Kehrer, 2014), 9–15. 12 The obi wrapped around *From ひろしま/hiroshima* (Tokyo: Kyuryudo, 2014), which adds to the earlier published collection newer images made as recently as 2014, specifically states that it was published "upon receiving the 2014 Hasselblad Award." The second publication, *Here and Now: Atomic Bomb Artifacts*, ひろしま/*hiroshima 1945/2007* (New York: PPP Editions, 2014), accompanied the first exhibition of this body of work in the United States, at the Andrew Roth Gallery in New York (the entity behind PPP Editions), September 18–November 21, 2014. Limited to one hundred copies, this limited edition retails for USD650, further evidence of the artist's current professional standing. 13 See, for instance, Mitsuda Yuri's interview with Ishiuchi Miyako published in *Aperture* 220 (Fall 2015): 122–35. 14 The Yokosuka trilogy is composed of *Yokosuka Story* (1976–77, published 1979), *Apartment* (1977–78, published 1978), and *Endless Night* (1978–80, published 1981). Also included in this opening section of the Getty retrospective were a few later images from *Yokosuka Again*, 1980–1990 (1998) and the series *EM Club* (1990), together with the video *good-by EM CLUB* (1993) and display cases with pertinent publications and other artefacts. 15 Selections from 1.9-4.7 were also on view in the exhibition organized by the Hasselblad Foundation.

**Claude Baillargeon** is an associate professor of art history at Oakland University, Rochester Hills, Michigan. He received his MFA from the School of the Art Institute of Chicago and his PhD from the University of California, Santa Barbara. He currently serves as vice-chair of the Society for Photographic Education (SPE).



de ces cicatrices remonte à 1945, l'ensemble du projet évoque les victimes de la bombe atomique et les images des hibakusha marqués par des chéloïdes disgracieuses. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si l'exposition se conclut par deux magnifiques présentations de *Mother's* et de ひろしま/*hiroshima* : le douloureux parcours des blessés – et des morts – décrit un cercle complet, en nous rappelant que l'esprit continue à vivre dans ce qui subsiste.

• • •

Pour ceux qui ont eu la chance de voir *Postwar Shadows*, le Getty proposait en parallèle une exposition soulignant l'importance de l'influence féministe d'Ishiuchi, intitulée *The Younger Generation: Contemporary Japanese Photography*, et qui mettait en lumière le travail de cinq photographes japonaises particulièrement talentueuses : Onodera Yuki, Shiga Lieko, Kawauchi Rinko, Sawada Tomoko et Otsuka Chino. Compte tenu des difficultés traditionnellement rencontrées par les femmes aspirant à des carrières professionnelles et artistiques au sein de la culture japonaise, il est intéressant de noter qu'un titre neutre a été retenu pour l'exposition, qui n'incluait pas d'artistes masculins. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Suivant la tradition japonaise et le souhait de l'artiste, le nom de famille d'Ishiuchi Miyako, ainsi que celui de ses compatriotes citées dans l'article, est mentionné en premier. 2 *Ishiuchi Miyako* 石内都: *Postwar Shadows* et l'exposition parallèle *The Younger Generation: Contemporary Japanese Photography*, ont été présentées au J. Paul Getty Museum du 6 octobre 2015 au 21 février 2016. 3 La chronologie la plus exhaustive de l'œuvre d'Ishiuchi figure dans le catalogue accompagnant l'exposition du Getty. Voir Amanda Maddox, *Ishiuchi Miyako* 石内都: *Postwar Shadows*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2015, p. 177-187. 4 L'exposition d'Ishiuchi présentée à la Biennale de Venise du 12 juin au 6 novembre 2005 s'intitulait *Ishiuchi Miyako: Mother's 2000-2005: Traces of the Future*. 5 Pour une discussion plus détaillée à propos de ce changement de nom, voir Amanda Maddox, *Ishiuchi Miyako*, p. 20-21 et 126. 6 *Ishiuchi Miyako*, ひろしま/*hiroshima*, Tokyo, Shueisha, 2008, p. 76. 7 *Ishiuchi Miyako*, « Summer Outfits », texte inséré dans la brochure de l'exposition, ひろしま/*hiroshima: Strings of Time*, Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 2008. 8 Ishiuchi a délibérément choisi une combinaison d'hiragana et de rōmaji pour le titre de son projet ひろしま/*hiroshima*. En tant que forme d'écriture autrefois favorisée par les femmes, l'hiragana dénote une perspective féministe, tout comme la préférence de l'artiste pour les vêtements ayant appartenu à des femmes. Voir Maddox, *Ishiuchi Miyako*, p. 11. L'artiste préfère également écrire « hiroshima » en minuscules dans le contexte de cette série. 9 Voir Roland Kelts, « The Details of Hiroshima », *The New Yorker*, 6 août 2013, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-details-of-hiroshima>. Voir également Linda Hoaglund, « Behind Things Left Behind: Ishiuchi Miyako », *Impressions: The Journal of the Japanese Art Society of America*, n° 34 (2013), couverture, p. 85-95. 10 Dragana Vujanovic et Louise Wolthers (dir.), *Ishiuchi Miyako: Hasselblad Award 2014*, Berlin, Kehrer, 2014. 11 Christopher Phillips, « Ishiuchi Miyako: Beginnings », *ibid.*, p. 9-15. 12 L'obi enveloppant *From ひろしま/hiroshima* (Tokyo, Kyuryudo, 2014), qui reprend la sélection précédemment publiée en y ajoutant des images plus récentes, dont certaines produites en 2014, précise que cet ouvrage a été publié « lors de la réception du prix Hasselblad ». La seconde publication, *Here and Now: Atomic Bomb Artifacts*, ひろしま/*hiroshima 1945/2007* (New York, PPP Editions, 2014) accompagnait la première exposition de ce corpus aux États-Unis, à la Andrew Roth Gallery à New York (qui dirige PPP Editions), du 18 septembre au 21 novembre 2014. Cette édition limitée à cent exemplaires se détaille à \$650 US, preuve supplémentaire du statut de l'artiste. 13 Voir par exemple l'entrevue de Mitsuda Yuri avec Ishiuchi Miyako, publiée dans *Aperture*, n° 220 (automne 2015), p. 122-135. 14 La fameuse « Yokosuka Trilogy » comprend trois séries de photographies : *Yokosuka Story* (photographiée en 1976-1977 et publiée en 1979), *Apartment* (1977-1978, publiée en 1978) et *Endless Night* (1978-1980, publiée en 1981). Cette première section de l'exposition au Getty incluait également quelques images plus tardives tirées de *Yokosuka Again*, 1980-1990 (1998) et de la série *EM Club* (1990), ainsi que la vidéo *good-by EM CLUB* (1993) et plusieurs vitrines contenant des publications associées et autres objets. 15 Une sélection d'images tirées de 1.9-4.7 figurait également dans l'exposition montée par la Fondation Hasselblad.

**Claude Baillargeon** est professeur agrégé en histoire de l'art à l'Université d'Oakland, à Rochester Hills au Michigan. Il est titulaire d'un doctorat de l'Université de Californie à Santa Barbara et d'une maîtrise en art de la School of the Art Institute of Chicago. Il est actuellement vice-président de la Society for Photographic Education (SPE).





*1-9-4-7 #15*  
negative / négatif 1988–1989  
print / impression 1994  
gelatin silver print / épreuve argentique  
40 × 55 cm  
courtesy of / permission de The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

*Yokosuka Story #58, 1976–1977*  
gelatin silver print / épreuve argentique  
46 × 56 cm  
courtesy of the / permission du Yokohama Museum of Art





Youssef Lahrichi  
*Le nostalgique*  
2014

## RENCONTRES DE BAMAKO 2015

# Une biennale qui prend le temps à témoin

ÉRIKA NIMIS

Les portes de la biennale de Bamako au Mali se sont refermées le 31 décembre 2015. Cette édition anniversaire, dixième du nom<sup>1</sup>, avait été retardée de deux ans en raison d'une crise majeure survenue en 2012<sup>2</sup>. Quelques semaines avant l'ouverture flottait même un climat d'incertitude<sup>3</sup>, toutefois vite balayé par l'enthousiasme roboratif de l'équipe organisatrice. Remettre la biennale sur les rails relevait d'autant plus du défi que l'État malien était sorti extrêmement fragilisé d'un conflit ayant divisé le pays en deux pendant toute une année. Mais la culture devait reprendre ses droits et elle l'a fait, avec le soutien logistique de l'Institut français qui a pris en charge le volet production (les tirages des expositions et le catalogue<sup>4</sup>, véritable bijou d'édition conçu pour la postérité).

Bien que bousculés par des mesures de sécurité renforcées, les organisateurs de la biennale, mus par leur désir de faire renaître l'événement, sont parvenus à déployer tout leur savoir-faire, et la magie des Rencontres a fait le reste. La réussite de cette dixième édition, en dépit des quelques couacs inévitables liés en partie

## A Biennale that Took the Time to Witness

The biennale in Bamako, Mali, came to an end on December 31, 2015. This anniversary edition – the tenth<sup>1</sup> – had been delayed by two years due to a major crisis that occurred in 2012.<sup>2</sup> Even a few weeks before the opening, there was still a climate of uncertainty,<sup>3</sup> though it was quickly swept away by the invigorating enthusiasm of the organizing committee. Getting the biennale back on the rails was an even greater challenge because the Malian government had emerged terribly weakened by a conflict that had cleaved the country in two for an entire year. But culture had to regain its place of honour and it did so, with the logistical support of the Institut français, which took charge of the production aspect (the exhibition prints for In – the official part of the festival – and the catalogue,<sup>4</sup> a true masterpiece of publishing designed for posterity).





**Lebohang Kganye**  
*Her-Story, Ke Lefa Laka*  
2012-2013



**George Mahashe**  
*In between 3*  
2014

aux ambitions affichées pour cette édition anniversaire, tient, outre la qualité des œuvres présentées, à la force d'une équipe qui a travaillé d'arrache-pied pour que cette biennale ait lieu dans les conditions les plus normales possibles. Elle tient aussi à la détermination fédératrice d'une femme, Bisi Silva (dont nous avons déjà évoqué le parcours dans le numéro précédent<sup>5</sup>), directrice artistique générale, flanquée de deux jeunes commissaires associés, Antawan I. Byrd et Yves Chatap. Retour sur la programmation de cette édition anniversaire.

**Une exposition panafricaine qui interroge le temps.** L'appel lancé pour cette édition, dont la thématique était « Telling Time », a reçu plus de huit cents candidatures (contre deux cent cinquante pour l'édition de 2011). Autant dire que le retour de la biennale était fort attendu. Au total, trente-neuf artistes (ou groupes d'artistes) ont « conté le temps » en images dans l'enceinte du Musée national, où se tenait l'exposition panafricaine dont la scénographie sobre avait pour but premier de donner à chaque œuvre suffisamment d'espace pour respirer. Comment exprimer par l'image fixe et mobile des réalités temporelles multiples : le passé, temps de l'histoire, ses icônes et ses fantômes, le présent dont la perception reste chaotique, noyé dans le mouvement des révolutions et des migrations, et le futur, temps de la fiction, porteur de possibles ?

Si l'exposition s'ouvrait sur le temps du recueillement avec les manuscrits de Tombouctou magnifiés par le regard de Seydou Camara et la série d'autoportraits de Sihem Salhi dans *Le temps de mes prières*, les interrogations sur un présent hanté par son passé revenaient dans un grand nombre d'œuvres, notamment celles qui associent images d'archives et images du présent. Héla Ammar, dans *Tarz* (qui veut dire « broderie » en arabe), tisse d'un fil rouge différents fragments, personnels ou collectifs, de l'histoire

Although the strengthened security measures were a source of concern, the organizers of the biennale were resolved to revive the event; they deployed their wealth of expertise, and the magic of the Bamako Encounters did the rest. The success of the tenth edition – beyond the few inevitable false notes related, in part, to the ambitions declared for this anniversary edition – was due both to the high quality of the works presented and to the strength of a team that worked relentlessly to make sure that the biennale took place under the most normal conditions possible. It was due also to the unifying determination of one woman, general artistic director Bisi Silva (whose career I wrote about in my article on Lagos, CV 102<sup>5</sup>), who was flanked by two young associate curators, Antawan I. Byrd and Yves Chatap. Here's a look back at the programming for this anniversary edition.

**Challenging Time: A Pan-African Exhibition.** The call for works for this edition, the theme of which was "Telling Time," drew more than eight hundred proposals (as opposed to 250 for the 2011 edition). Needless to say, the return of the biennale had been highly anticipated. A total of thirty-nine artists (or groups of artists) "told time" in images in the pan-African exhibition at the Musée national; the uncluttered scenography was intended, above all, to give each work enough space to breathe. The challenge was to express, through fixed and moving images, multiple temporal realities: the past, the time of history, its icons, and its ghosts; the present, perception of which is still chaotic, submerged in the tides of revolutions and migrations; and the future, time of fiction, bearer of possibilities.

Although the exhibition opened on a time of contemplation, with the manuscripts of Timbuktu magnified through the gaze of Seydou Camara and a series of self-portraits by Sihem Salhi titled *Le temps de mes prières*, investigations of a present haunted by its past were





**Moussa Kalapo**  
*La métaphore du temps*  
2015

tunisienne marquée du sceau de la révolution. Georges Senga, dans une série de diptyques intitulée *Une vie après la mort* (primée par le jury des Rencontres), revient sur la mémoire de l'icône de l'indépendance, Patrice Lumumba, incarnée littéralement par un vieil instituteur de Lubumbashi, en République démocratique du Congo.

La photographie de famille argentique, celle de nos souvenirs d'enfance, était aussi présente dans la sélection panafricaine. Lebohang Kganye, primée pour son double projet *Her-Story* et *Heir-Story*, nous plonge dans son histoire familiale, grâce à un jeu subtil de superpositions photographiques. Ibrahima Thiam, dans une reconstitution de décor de studio photo en damier, rend hommage au rituel du portrait et à son histoire au Sénégal, tandis que Moussa Kalapo (Mali) présente d'émouvants portraits marqués par le passage du temps, devenus des talismans dans les mains de leurs propriétaires. Enfin, cherchant à réactiver nos sensations argentiques à l'abri des lumières, offrant au visiteur l'occasion de manipuler des diapositives sur une table lumineuse, muni d'un compte-



**Coco Fusco**  
*La confesión*  
2015, vidéo/video, 30 min

evident in a great number of works, notably those that united archival and present-day images. In *Tarz* (which means "embroidery" in Arabic), Hélé Ammar weaves together with a red thread different fragments – personal or collective – of Tunisian history marked with the seal of the revolution. In a series of diptychs titled *Une vie après la mort* (which received an award from the Encounters jury), Georges Senga evokes the memory of the icon of Congolese independence, Patrice Lumumba, literally embodied by an old teacher from Lubumbashi, Democratic Republic of the Congo.

Gelatin silver photography – the photography of our childhood memories – was also featured in the pan-African selection. Lebohang Kganye, who received an award for her double project *Her-Story* and *Heir-Story*, immerses us in her family history through a subtle play on photographic superimpositions. In a reconstruction of a checkerboard-themed photography studio décor, Ibrahima Thiam pays tribute to the ritual of the portrait and its history in Senegal, whereas Moussa Kalapo (Mali) presents moving portraits, marked by the passage of time, that have become talismans in the hands of their owners. Finally, seeking to revive our silver-based sensations away from the lights, George Mahashe offers visitors an opportunity to handle slides on a light table by using a weaver's glass and to develop images on photosensitive paper in an improvised darkroom, thus presenting a work on the colonial archives of his country, South Africa, that is both reflective and interactive.

Among the discoveries were the Algerians Lola Khalfa, Youcef Krache, and Nassim Rouchiche, all of whom address subjects that, though well anchored in reality and its difficulties (marginal environments, migrants), offer a black-and-white vision that is both metaphorical and dramatic, worked in shadows, transparencies, reflections, and blurs. Moroccan artist Youssef Lahrichi, in his *Rêveries urbaines*, let us touch with our fingers the infinite possibilities of self-fiction. These trends taken on by the new generation indicate that the traditional expression of reporting – that of image truth – will be less and less present in succeeding editions of the Bamako biennale.





Héla Ammar  
Tarz (détail/detail)  
2015

l'espace d'une chambre noire improvisée, George Mahashe présente un travail à la fois réflexif et interactif sur les archives coloniales de son pays, l'Afrique du Sud.

Parmi les découvertes, les Algériens Lola Khalfa, Youcef Krache et Nassim Rouchiche abordent tous trois des sujets qui, bien que très ancrés dans le réel et sa dureté (milieux marginaux, migrants), proposent une vision en noir et blanc à la fois métaphorique et dramatique, travaillée dans les ombres, les transparences, les reflets et les bougés. Le Marocain Youssef Lahrichi nous fait quant à lui toucher du doigt les infinies possibilités de l'autofiction dans

Comment exprimer par l'image fixe  
et mobile des réalités temporelles multiples :  
le passé, temps de l'histoire, ses icônes  
et ses fantômes, le présent dont la perception  
reste chaotique, noyé dans le mouvement  
des révolutions et des migrations,  
et le futur, temps de la fiction,  
porteur de possibles ?

ses *Rêveries urbaines*. Ces tendances assumées par la nouvelle génération indiquent que le reportage dans son expression la plus traditionnelle, celle de l'image-vérité, est de moins en moins présent au fil des éditions bamakoises.

Autre signe des temps, la place toujours plus importante accordée aux artistes utilisant la vidéo, comme l'Américaine Coco Fusco et sa sublime *La confesión*, inspirée de l'œuvre du poète cubain Heberto Padilla, ou le Sud-Africain William Kentridge exposé au mémorial Modibo Keita, aux côtés d'un autre artiste majeur qui interroge les incertitudes de notre époque, le Syro-Armenien Hrair Sarkissian. Plusieurs œuvres vidéo ont également été récompensées lors de cette biennale, comme celles de Simon Gush

Another sign of the times is the ever-increasing importance accorded to artists using video, such as the American Coco Fusco and her sublime *La Confesión*, inspired by the work of the Cuban poet Heberto Padilla. There is also the work by South African artist William Kentridge, which was on display at the Mémorial Modibo Keita beside that of another major artist, Syrian-Armenian Hrair Sarkissian, who explores the uncertainties of our times. A number of video works also received awards during the biennale, including those by Simon Gush (South Africa, Jury Prize, tied with photographer Lebohang Kganye) and by Em'kal Eyongakpa (Cameroon), who received the Tierney Fellowship for his installation *Be-side(s)*, a hybrid collage of video performance, drawings, photographs, and poems. The growing presence of video revealed a major shortfall on the logistical front at the Bamako Encounters, however: the lack of expertise and, especially, of adequate infrastructure to present multimedia works under appropriate conditions.

There were other notable moments in the anniversary biennale. The official program presented a celebration in images of the history of the Bamako Encounters, through a retrospective exhibition titled *[Re]Génération(s)*. In addition, tribute was paid to artists who had recently died: the Nigerian photographer J. D. 'Okhai Ojeikere (1930–2014), to whom a major retrospective was dedicated at the Musée du district de Bamako; the Malian video-art genius Bakary Diallo (1979–2014); and Thabiso Sekgala (1981–2014), whose melancholic work expressing solitude and wandering through the poetry of the banal was presented as part of the pan-African exhibition.

**A High-quality, Diversified Off.** Just a few steps from the Musée national, Galerie Medina was at the heart of Off, the unofficial part of the Bamako biennale, and sought to create a link among all festival-goers. Directed by the tireless Igo Diarra, the space hosted a number of "Mali-focused" events, including a symposium held both in the gallery space and at the Conservatoire des arts et métiers multimédia Balla Fasséké Kouyaté. At this event, young Malian artists had a chance to benefit from the experience of various



**Georges Sengo**  
*Une vie après la mort*  
 2012, diptyque/diptych

(Afrique du Sud), Prix du jury, ex-æquo avec la photographe Lebohang Kganye, et d'Em'kal Eyongakpa (Cameroun) qui s'est vu décerner la bourse Tierney pour son installation *Be-side(s)*, collage hybride de vidéo-performance, dessins, photographies et poèmes. Cette présence grandissante de la vidéo révèle toutefois une faille majeure sur le plan logistique : le manque d'expertise, mais encore plus celui d'infrastructures adéquates pour présenter dans de bonnes conditions des œuvres multimédias.

Autres temps marquants de cette biennale anniversaire, la programmation officielle célébrait en images l'histoire des Rencontres à travers une exposition rétrospective intitulée *[Re]Générations*, mais rendait aussi hommage aux artistes récemment disparus : le photographe nigérian J. D. 'Okhai Ojeikere (1930-2014), à qui une grande rétrospective était consacrée au Musée du district de Bamako, le génie malien de l'art vidéo Bakary Diallo (1979-2014) et Thabiso Sekgala (1981-2014), dont l'œuvre mélancolique exprimant la solitude et l'errance à travers la poésie du banal était présentée dans le cadre de l'exposition panafricaine.

**Un Off de qualité et diversifié.** À quelques encablures du Musée national, la galerie Medina était au cœur des Rencontres, cherchant à créer du lien entre tous les festivaliers. Dirigée par l'infatigable Igo Diarra, l'espace accueillait « à la malienne » plusieurs événements, dont un symposium organisé à la fois dans l'espace de la galerie et au Conservatoire des arts et métiers multimédia Balla Fasséké Kouyaté, événement qui a permis entre autres à la jeune génération malienne de bénéficier de l'expérience de diverses personnalités venues de tout le continent, en particulier de celle d'Uche Okpa-Iroha (Nigeria), photographe et directeur du Nlele Institute à Lagos, qui n'a pas lésiné sur son temps pour leur transmettre sa vision de la photographie. Uche Okpa-Iroha, déjà lauréat du prix Seydou Keita en 2009 (la plus haute distinction des Rencontres), fut l'une des stars de cette édition, présent dans l'exposition panafricaine avec sa série *The Plantation Boy* qui lui a d'ailleurs valu de rafler à nouveau la récompense ultime, mais aussi venu, en tant que directeur du Nlele Institute, présenter en compagnie du photographe et commissaire Abraham Oghobase la toute première édition du Lagos Open Range, où s'affichent les dernières tendances de la scène photographique nigériane.

figures from across the continent – especially Uche Okpa-Iroha (Nigeria), photographer and director of the Nlele Institute in Lagos, who was particularly generous with his time in transmitting his vision of photography to them. The recipient of the Prix Seydou Keita (the highest distinction at the Bamako Encounters) in 2009, Okpa-Iroha was one of the stars of this edition: he was represented in the pan-African exhibition with his series *The Plantation Boy*, which earned him the ultimate prize once again, but also, as director of

Getting the biennale back on the rails was an even greater challenge because the Malian government had emerged terribly weakened by a conflict that had cleaved the country in two for an entire year. But culture had to regain its place of honour and it did so.

the Nlele Institute, he presented, along with photographer and curator Abraham Oghobase, the very first edition of Lagos Open Range, displaying the latest trends in Nigerian photography.

Galerie Medina also hosted a group exhibition, *Peregrinate*, presented by the Kenyan Mimi Cherono Ng'ok, another rising star in African photography. Cherono Ng'ok also had work in the pan-African exhibition: a tribute to her friend Thabiso Sekgala, *Do You Miss Me? Sometimes, Not Always*, was a mosaic of colour and black-and-white images of different sizes, representing the spaces where absence and melancholy settle.

Another bustling Off space was the Hamdallaye district, home to the association Espace Partage Photo (EPP/Djaw-Mali) directed by Emmanuel Daou (also represented pan-African exhibition) and Patrick Ertel. Espace Partage Photo, which is active throughout the year and well ensconced in the life of its neighbourhood, provided a link between the festival and the city's residents, who, on opening night, had an opportunity to enjoy an exhibition on the walls of the neighbourhood lit by flashlights.

Among the high points of Off was the discovery of a new generation of Ethiopian photographers, presented at Galerie AD by Chab Touré, professor, art critic, and founder of the first photography





**Sihem Salhi**  
*Le temps de mes prières*  
 2015

Lieu de rencontres, la galerie Medina accueillait également une exposition collective, *Peregrinate*, présentée par la Kényane Mimi Cherono Ng'ok, une autre figure montante de la photographie continentale, présente aussi dans l'exposition panafricaine, avec un hommage rendu à son ami Thabiso Sekgala, *Do You Miss Me? Sometimes, Not Always*, une mosaïque d'images couleur ou noir et blanc de différentes tailles, représentant des espaces où rôdent l'absence et la mélancolie.

Autre lieu bougeant du Off, actif tout au long de l'année et connecté sur la vie de son quartier, Hamdallaye, le QG de l'association Espace Partage Photo (EPP/Djaw-Mali), animée par Emmanuel Daou (également présent dans la sélection panafricaine) et Patrick Ertel, assurait un lien entre le festival et les badauds de Bamako qui pouvaient, entre autres réjouissances, visiter, le soir de l'ouverture, une exposition sur les murs du quartier à la lueur de lampes de poche.

Parmi les temps forts du Off, la découverte d'une nouvelle génération de photographes éthiopiens, présentée à la Galerie AD par Chab Touré, professeur et critique d'art, fondateur de la première galerie dédiée à la photographie au Mali. Et pour finir ce rapide tour d'horizon, mon coup de cœur du Off: l'installation photographique *in situ* de François-Xavier Gbré et Yo-Yo Gonthier au Bla Bla Bar. Déjà en 2011, ce bar branché de la capitale malienne avait accueilli ce projet un peu fou de recouvrir plusieurs murs de

gallery in Mali. And to conclude this quick tour of the horizon is my favourite Off event: the *in situ* photographic installation by François-Xavier Gbré and Yo-Yo Gonthier at Bla Bla Bar. Back in 2011, this hip Bamako bar had hosted the slightly crazy project of covering several walls of its terrace with photographic wallpaper. It seems that for this edition Bla Bla Bar set the bar, so to speak, even higher. And it was a total success.

**The Biennale of Transmission.** The re-establishment of an event of this scale after two years of hiatus took place thanks to a strengthening of local attachments and support by the younger generation present on every front, including the inclusive curatorship that Bisi Silva initiated by inviting in her young colleagues, Antawan I. Byrd and Yves Chatap. The elders who had been there at the inception were also present to share their expertise at roundtables, workshops, and portfolio critiques. And for the new artists, the Bamako dream came true again: a site of encounters and networking, the biennale is still a formidable springboard to international dissemination, as its exhibitions travel to museums and art centres in other countries.

The Malian young generation was also very present during this edition, strongly involved in advance of the success of the event. And, crisis or no crisis, photographers have continued to produce, as proved, among others, in the exhibition *En connexion...* organized



**Seydou Camara**  
*Manuscrits de Tombouctou*  
 2009

sa terrasse de papiers peints photographiques. Il semblerait que pour cette édition, le pari ait été poussé encore plus loin. Et c'était totalement réussi.

**La biennale de la transmission.** Faire redémarrer un événement de cette envergure après deux années d'interruption passait par un renforcement de l'ancrage local et un soutien de la relève présente sur tous les fronts, jusqu'au commissariat inclusif que Bisi Silva a proposé en invitant ses jeunes collègues Antawan I. Byrd et Yves Chatap. Les anciens, ceux de la première heure, étaient aussi au rendez-vous pour partager leur expertise lors de tables rondes, d'ateliers et de lectures de portfolios. Et pour les nouveaux, le rêve bamakoïse a pu de nouveau se réaliser : lieu de rencontres, de réseautage, la biennale reste un formidable tremplin pour une diffusion à l'étranger, ses expositions circulant dans les musées et les centres d'art internationaux.

La relève malienne était aussi très présente lors de cette édition, fortement impliquée en amont dans le succès de l'événement. Et crise ou pas crise, les photographes ont continué de produire, comme le prouvait entre autres l'exposition *En connexion* proposée par Chab Touré à la MAP (Maison africaine de la photographie), dans l'enceinte de la Bibliothèque nationale. Un travail comme celui de Dicko Traoré dite Dickonet, jeune vidéaste et photographe

by Chab Touré at MAP (Maison Africaine de la Photographie), on the premises of the Bibliothèque nationale. Work such as that by Dicko Traoré, known as Dickonet, a young videographer and inventive photographer who is connected to social media, gives a glimpse of all the potential of the "latest aesthetic movements that have emerged in Malian photography."<sup>6</sup>

Thus, photography has quickly regained ground in Bamako, and the biennale essentially came back to life under the very eyes of festival-goers during the professional week from October 31 to November 4, 2015. Despite the few frustrations caused by faulty logistics regarding the installation of multimedia works and the isolation felt by monolingual photographers in the absence of simultaneous interpretation during the roundtables, bridges were built at Bamako and continue to be consolidated. The roundtables revealed, above all, how much remains to be done to make contemporary photography, in all its facets (production, dissemination, publication, reflection), a local concern, served by a discourse that is just as local. In the end, this tenth-anniversary edition of the Bamako Encounters will be seen as a moment of unifying discoveries that will enable the story to continue to be written. *Translated by Käthe Roth*





**Lola Khalfa**  
*Éphémère (sans titre 3)*  
2013



**Uche Okpa-Iroha**  
*The Plantation Boy*  
2012

inventive, connectée sur les médias sociaux, laisse entrevoir tout le potentiel des « derniers mouvements esthétiques qu'a connus la production photographique malienne<sup>6</sup> ».

Ainsi, la photographie a vite récupéré ses droits en terre bamakoise et la biennale, presque repris vie sous les yeux des festivaliers présents lors de la semaine professionnelle du 31 octobre au 4 novembre 2015. Malgré les quelques frustrations occasionnées par une logistique défailante sur l'installation des œuvres multimédias et la solitude ressentie par les photographes monolingues, faute de traduction simultanée lors des tables rondes, des ponts se sont créés à Bamako et continuent de se consolider. Les tables rondes ont surtout révélé tout ce qu'il restait à faire pour que la photographie contemporaine sous tous ses aspects (production, diffusion, publication, réflexion) devienne un enjeu local, servi par un discours tout aussi local. Au final, cette dixième édition anniversaire des Rencontres de Bamako restera un moment de retrouvailles fédérateur ayant permis à l'histoire de continuer à s'écrire.

<sup>1</sup> La biennale de Bamako est le premier festival panafricain dédié à la photographie sur le continent. Coproduite par le ministère de la Culture du Mali et l'Institut français (dans le cadre du programme Afrique et Caraïbes en créations), sa première édition a eu lieu en décembre 1994. La dixième édition de cette biennale désormais ouverte aux images nouvelles et au cinéma a eu lieu du 31 octobre au 31 décembre 2015.  
<sup>2</sup> Depuis la chute de Kadhafi en 2011, le nord du Mali est déstabilisé par une

<sup>1</sup> The Bamako biennale is the first pan-African festival devoted to photography on the continent. It is co-produced by the Mali department of culture and the Institut français (through the Afrique et Caraïbes en créations program); its first edition took place in December 1994. The tenth edition of the biennale, now open to new images and to film, took place October 31 to December 31, 2015. <sup>2</sup> After the fall of Qaddafi in 2011, northern Mali was destabilized by a Tuareg rebellion that the Malian army, disorganized and under-equipped, was not able to quell, and this led to a military coup d'état on March 22, 2012. The north then fell under the rule of groups linked to Al-Qaeda, including AQMI and Ansar Eddine; these groups were partially dislodged in January 2013, with the launch of an international military intervention that is continuing today. <sup>3</sup> Would the biennale take place under normal conditions? Would journalists come, following the warnings from the French foreign affairs department, which had led the majority of Parisian media outlets not to send representatives in early September for security reasons? <sup>4</sup> Antawan I. Byrd, Bisi Silva, and Yves Chatap (eds.), *Telling Time. Rencontres de Bamako Biennale africaine de la photographie*, 10<sup>e</sup> édition (Heidelberg: Éditions Kehrer, 2015). <sup>5</sup> See Érika Nimis, "Lagos, Nigeria, Capital of Photography," *Ciel variable* 102 (January-May, 2016): 48. <sup>6</sup> See <http://www.rencontres-bamako.com/spip.php?article191&lang=en>.

Érika Nimis is a photographer (former student at the École nationale de la photographie d'Arles en France), historian of Africa, and associate professor in the Art History Department at the Université du Québec à Montréal. She is the author of three books on photography in West Africa, including one adapted from her doctoral dissertation, *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba* (Paris: Karthala, 2005). She contributes to various magazines and founded, with Marian Nur Goni, a blog devoted to photography in Africa: [fotota.hypotheses.org/](http://fotota.hypotheses.org/).

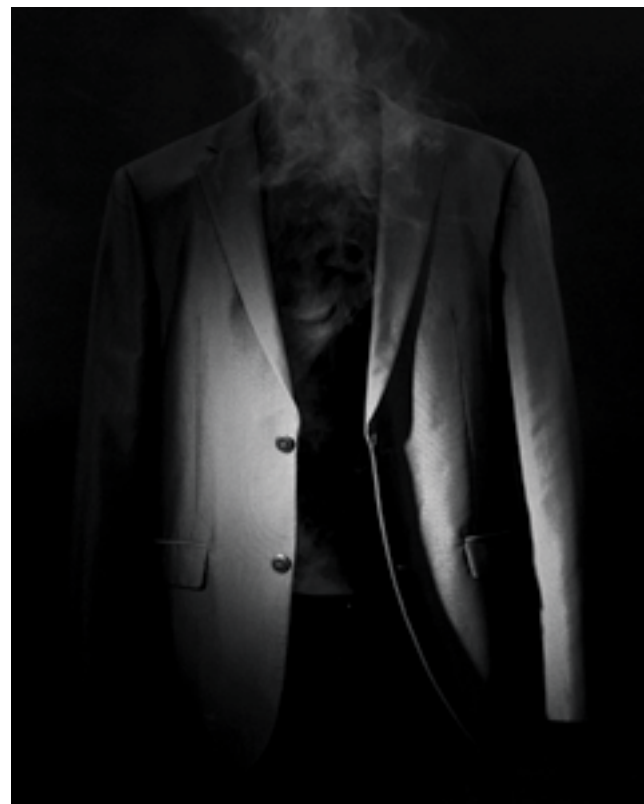


**J. D. 'Okhai Ojeikere**  
*Untitled (WNTV 010)*  
 1962

Sites Web / Websites:  
<http://www.rencontres-bamako.com/>  
<http://www.institutfrancais.com/fr/actualites/rencontres-de-bamako>

rébellion touarègue que l'armée malienne, désorganisée et sans moyens, ne parvient pas à briser, ce qui a conduit au coup d'État militaire du 22 mars 2012. Le Nord est alors tombé sous la coupe de groupes liés à Al-Qaïda, dont AQMI et Ansar Eddine, groupes qui seront en partie chassés avec le lancement, en janvier 2013, d'une intervention militaire internationale qui se poursuit actuellement. **3** La biennale allait-elle avoir lieu dans des conditions normales, les journalistes allaient-ils venir suite aux mises en garde du ministère des Affaires étrangères français, qui avait conduit une majorité de rédactions parisiennes à renoncer début septembre au voyage pour des raisons de sécurité? **4** Bisi Silva, Antawan I. Byrd et Yves Chatap (dir.), *Telling Time. Rencontres de Bamako, biennale africaine de la photographie, 10<sup>e</sup> édition*, éditions Kehrer, 2015, 488 pages. **5** Voir Érika Nimis, « Lagos, Nigeria, capitale de la photographie », *Ciel variable*, n° 102 (janvier-mai 2016), p. 48. **6** Lien : <http://www.rencontres-bamako.com/spip.php?article189&lang=fr>

—  
**Érika Nimis** est photographe (ancienne élève de l'École nationale de la photographie d'Arles en France), historienne de l'Afrique, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle est l'auteure de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest (dont un tiré de sa thèse de doctorat : *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba, Paris, Karthala, 2005*). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blog dédié à la photographie en Afrique : [fotota.hypotheses.org/](http://fotota.hypotheses.org/).  
 —



**Em'kal Eyongakpa**  
*Be-sides (détail/detail)*  
 2012



VOX POPULI 1985-1989

## Les origines de VOX, de Ciel variable et du Mois de la Photo à Montréal

MARCEL BLOUIN

Le centre VOX soulignait au début de l'année son 30<sup>e</sup> anniversaire en revenant sur sa toute première période, celle de la création de Vox Populi, le groupe qui est à l'origine de VOX, mais également de la revue *Ciel variable* et du Mois de la Photo à Montréal. Nous reprenons ici le texte que Marcel Blouin a écrit à cette occasion pour remémorer une période de militantisme et d'engagement en faveur de la transformation des conditions de vie des jeunes qui allait devenir une période extrêmement fertile pour l'avenir de la photographie au Québec.

C'est Lucie Bureau qui a trouvé le nom de l'organisme. Elle travaillait à Radio Centre-Ville, radio communautaire et multilingue de Montréal située sur le boulevard Saint-Laurent. Le nom lui est venu à l'esprit parce qu'elle réalisait des vox populi portant sur des problématiques sociales ou culturelles. Nous nous amusions avec ces termes : *Vox populi*, *vox dei*, « Voix du peuple, voix de Dieu ». Nous n'étions pas naïfs. Nous étions en plein post-marxisme, et nous étions agnostiques et « postmodernes » sans faire usage de ce terme. Nous n'avions ni Dieu ni Marx pour idoles. La « voix du peuple », tout de même, c'était une référence claire au fait que nous souhaitions donner la parole aux citoyens. Et ces citoyens, ce n'étaient pas seulement les autres. Nous en étions aussi.

Des lectures et des courants de pensée ont marqué notre façon de percevoir le monde. Nous avons connu la fin du mouvement hippie, certes, mais nous n'en faisons pas partie. C'était à la fois dépassé et encore existant dans notre imaginaire. Nous étions des admirateurs de la contestation des années 1960, mais nous comprenions que « nos aînés avaient désormais pour priorité de payer leur hypothèque », et ce, depuis 1980, année du référendum portant sur la souveraineté-association du Québec. *Le droit à la paresse*, de Paul Lafargue, et *Adieux au prolétariat*, d'André Gorz, nous permettaient d'aborder la transformation du monde du travail autrement que par les seules revendications se résumant à « vivre une vie de prolétaire dignement aliéné ». Au-delà de la lutte ouvrière et syndicale, en ce début d'ère post-mouvement prolétarien », Alain Touraine nous initiait par ses ouvrages au concept de « mouvement », aux mouvements sociaux, des jeunes, des femmes, des écologistes. C'était nouveau comme approche. On

### The origins of VOX, Ciel variable, and Le Mois de la Photo à Montréal

Early this year, Centre VOX marked its thirtieth anniversary by looking back at its beginnings, when Vox Populi – the group that gave rise to VOX – was created, as were *Ciel variable* and Le Mois de la Photo à Montréal. Here, we reprint the essay that Marcel Blouin wrote to commemorate a period of activism and engagement in changing living conditions for young people, which was to become an extremely fertile time for the future of photography in Quebec.

• • •

It was Lucie Bureau who thought up the organization's name. She was working at Radio Centre-Ville, a multilingual community radio station broadcasting from St. Lawrence Boulevard in Montreal. The name came to mind because she was producing "vox populi" pieces about social and cultural issues. We had fun with these terms: *vox populi*, *vox dei*, "Voice of the people, voice of God." We weren't naïve. Post-Marxism was all the rage at the time, and we were agnostic and "postmodern," though we weren't using the term. We had neither God nor Marx for an idol. The "voice of the people," anyway, was a clear reference to the fact that we wanted citizens to be able to speak up. And these citizens weren't just other people; they were us, too.

L'équipe de Vox Populi en pleine préparation de l'exposition *Je(u)ne c'est quoi ?*, présentée lors de l'événement *Plein la gueule*, oct. 1985 / The Vox Populi team preparing the *Je(u)ne c'est quoi ?* exhibition for the *Plein la gueule*, Oct. 1985. De g. à d. / from L to R: Marcel Blouin, Jean-Marc Ravatel, Cynthia Poirier, Danielle Bérard et Sophie Bellissent  
photo : Alain Chagnon

trouvait aussi dans notre bibliothèque le *Manuel de l'animateur social : une action directe non violente*, de Saul Alinsky. Cet ouvrage demeure, encore aujourd'hui, une référence incontournable pour ceux qui veulent se familiariser avec les différentes pratiques de la contestation tout en évitant les actes de violence.

Avec l'arrivée de ce que nous nommions alors « les nouvelles technologies », avec la robotisation des usines, le philosophe André Gorz nous expliquait que « plus ça va, moins nous avons besoin de travailler pour produire la même quantité et qualité de biens et services ». Ce qui est soit une bonne ou une mauvaise nouvelle, selon la direction prise par nos sociétés. Fort de cette observation, en tant que coordonnateur d'un collectif de jeunes sans-emploi, j'ai eu l'idée de proposer un slogan, telle une revendication joyeuse, douce, réfléchie et consciemment naïve : « Travailler moins pour travailler tous et vivre mieux », qui ne va pas sans rappeler l'actuelle et pertinente réflexion portant sur la « décroissance ». Ce slogan, nous sommes allés jusqu'à l'imprimer sur des t-shirts que nous portions fièrement.

Au début des années 1980, le taux de chômage était très élevé. Des taux d'intérêt à plus de 20 % appauvrirent les emprunteurs pendant qu'un jeune sur deux était sans emploi. Les chefs d'État à l'époque étaient Ronald Reagan, Margaret Thatcher et Brian Mulroney (à partir de 1984). Le néolibéralisme avait le vent en poupe. Au Québec, ma génération, celle de la fin de la cohorte des baby-boomers, était invitée à ne pas trop exister, à faire de l'air. Il n'y avait pas d'emplois pour nous, les postes étaient occupés. Sorry, no more jobs. Nombreux et en wagon de queue, on nous culpabilisait.

À entendre le discours dominant, nous n'étions pas assez formés, nous n'avions pas les compétences requises pour obtenir un emploi, nous étions trop jeunes, en somme, des incompetents, voire des mésadaptés, ce qui, dans certains cas, permettait à quelques-uns de nos aînés de gagner leur vie en prenant en charge ces boiteux disqualifiés. Dix ou quinze ans auparavant, avec le même profil psychosocial, il en était autrement, mais là, les choses avaient changé. *Circulez, il n'y a rien à voir pour le moment sur le marché du travail*. Ce faisant, nous étions invités à emprunter d'autres voies que le travail traditionnel, à créer notre propre emploi, à survivre du mieux que nous le pouvions, à voyager léger avec un budget microscopique, à prolonger nos études, ce qui pourrait toujours servir... plus tard. Nous devions ne pas trop faire de bruit, prendre notre mal en patience, laisser la génération précédente se réaliser.

À cette époque, au Québec, les jeunes bénéficiaires de l'aide sociale vivaient une injustice flagrante. Pendant que l'assisté social âgé de 30 ans ou plus recevait 418 \$ par mois, celui de 18 à 29 ans dans la même situation devait se contenter de 152 \$, et ce, même s'il n'avait aucun soutien de ses parents. Au début des années 1980, il était impossible de vivre avec 152 \$ par mois. Le Québec faisait de l'âgisme, une discrimination en fonction de l'âge. En général, la population était indifférente à cette situation. Face à cette injustice, des jeunes se sont mobilisés, des organismes se sont



Certain writings and currents of thought had marked our way of seeing the world. We had known about the end of the hippie movement, of course, but we weren't part of it. It was both obsolete and still alive in our imaginations. We admired the protests of the 1960s, but we understood that our elders were now concerned with "paying the mortgage" – and had been since 1980, the year of the referendum in Quebec on sovereignty-association. With Paul Lafargue's *Le droit à la paresse* and André Gorz's *Adieux au prolétariat*, we could address the transformation of the working world other than by claiming what could be summarized as "living a life of honourably alienated proletarians." Beyond the worker and union struggles, as the "post-proletarian movement" era began, Alain Touraine's books initiated us to the concept of the "movement": social movement, youth movement, women's movement, environmental movement. This was a new approach. On our bookshelves was also Saul Alinsky's *Manuel de l'animateur social : une action directe non violente* (the translation of *Rules for Radicals: A Pragmatic Primer for Realistic*





formés pour contester. VOX, le Mois de la Photo à Montréal et *Ciel variable* ont pour origine commune l'un de ces groupes, le Collectif des jeunes sans-emploi de Saint-Louis-du-Parc, qui était lui-même membre d'un regroupement plus radical, le Regroupement autonome des jeunes (RAJ). Les occupations – pouvant parfois durer plusieurs jours – de bureaux gouvernementaux par des dizaines de jeunes qui n'avaient pas froid aux yeux et les manifestations de toutes sortes visant à attirer l'attention des médias faisaient partie du quotidien du RAJ, acronyme évoquant les mots « rage » et « enragés ».

J'étudiais en service social à l'Université de Montréal depuis 1982. À la fois attiré par la tradition photographique documentaire et préoccupé par le problème du chômage chez les jeunes, j'ai convaincu, en 1984, le professeur responsable de mon stage de me laisser concevoir une exposition de photographie portant sur ce problème. Ce projet devait cependant s'appeler non pas une « exposition de photographie », chose irrecevable dans ce

*Radicals*). Even today, this book is an essential reference for those who want to learn about how to instigate non-violent protest.

With the advent of what we were then calling the “new technologies” and the robotization of factories, philosopher André Gorz explained that “the more this happens, the less work we need to do to produce the same quantity and quality of goods and services.” This was either good news or bad news, depending on the direction taken by society. Given this observation, as the coordinator of a collective of jobless youths, I came up with a slogan – a joyous, gentle, reflective, and deliberately naïve claim, “Work less so we all work and live better,” which was not unrelated to the current and pertinent reflection on “degrowth.” We printed the slogan on t-shirts, which we wore proudly.

In the early 1980s, the unemployment rate was very high. Interest rates of over 20 percent were impoverishing borrowers, and one young person out of two was unemployed. The heads of state at the time were Ronald Reagan, Margaret Thatcher, and Brian

Manifestation «Opération -30 °C»  
du Regroupement autonome des  
jeunes, lac Osisko, févr. 1985 /  
“Opération -30 °C” protest by  
the Regroupement autonome des  
jeunes, Osisko Lake, Feb. 1985  
photo : Marcel Blouin

Jean-Marc Ravatel,  
lors de l'événement /  
*Plein la gueule*, nov. 1985 /  
during the *Plein la gueule*  
event, Nov. 1985  
photo : Marcel Blouin

Marc Riboud, photographe  
présenté au / participating artist  
at Mois de la Photo à Montréal,  
dans les bureaux de Vox Populi,  
sept. 1989 / in the offices  
of Vox Populi, Sept. 1989  
au 4060, boulevard Saint-Laurent  
photo : Alain Chagnon



Mulroney (starting in 1984). The neoliberalism train was going full steam ahead. In Quebec, my generation – the late-baby-boomer cohort – was asked not to be too alive, not to take up space. There were no jobs for us; the positions were filled. *Sorry, no more jobs.* As there were many of us and we were in the caboose, we were made to feel guilty. The dominant discourse maintained that we weren't educated enough, we didn't have the required skills, we were too young – in short, we were incompetent, even maladapted; and this, in some cases, enabled our elders to make a living taking care of us unstable, unqualified people. Ten or fifteen years earlier, for people with the same psychosocial profile, it had been different, but now things had changed. *Move along, there's nothing doing in the job market right now.* Given the situation, we were asked to follow other paths than traditional work, to create our own jobs, to survive as best we could, to travel light with a microscopic budget, to prolong our studies, which might always help us out . . . later. We weren't supposed to make too much noise, but to suffer in silence, leaving the preceding generation to fulfil itself.

At this time, in Quebec, young recipients of social assistance were experiencing a flagrant injustice. Whereas welfare recipients aged thirty and older received \$418 per month, those from eighteen to twenty-nine received only \$152, even if they had no support from their parents. Even in the early 1980s, it was impossible to live on \$152 a month. Quebec was practising ageism. In general, the public was indifferent to this situation. But young people mobilized and formed protest organizations. VOX, Le Mois de la Photo à Montréal, and *Ciel variable* all began in one of these groups, the Collectif des jeunes sans-emploi de Saint-Louis-du-Parc, which was part of a more radical umbrella organization, the Regroupement autonome des jeunes (RAJ). Occupations of government offices (some lasting several days) by dozens of stout-hearted young people and demonstrations of all sorts to draw media attention were part of daily life for members of RAJ – which happened to be a homophone for the French word *rage*.

I had been studying social work at the Université de Montréal since 1982. Both attracted to the documentary photographic tradition and concerned with the problem of youth unemployment, in 1984 I convinced the professor responsible for my work-study semester to let me put together a photography exhibition about the problem. This project, however, could not be called a “photography exhibition” – which would be unacceptable in the social-work department – but had to be a “social intervention tool.” Agreed. I was now committed to producing a “social intervention tool” the main content of which would be . . . photographs. With the support of the Centre populaire de documentation, directed by Bernard Vallée, I went in search of archival documents about the depression of the 1930s, then I took photographs of jobless people I knew and asked other photographers, most of them young – Danielle Bérard, Cynthia Poirier, Yves Huneault, and Alain Chagnon, the oldest in the group – to do the same. And this is how we gradually formed a nucleus of people who wanted to express themselves in the public square in order to make the general public aware of the lived



département, mais plutôt un « outil d'intervention sociale ». Soit. Je me suis dès lors attelé à produire un « outil d'intervention sociale » dont l'essentiel du contenu serait constitué de... photographies. Avec le soutien du Centre populaire de documentation dirigé par Bernard Vallée, je suis allé chercher des documents d'archives portant sur la crise des années 1930, puis j'ai réalisé des photographies de sans-emploi faisant partie de mon entourage et fait appel à d'autres photographes, jeunes pour la plupart : Danielle Bérard, Cynthia Poirier, Yves Huneault et Alain Chagnon, l'aîné du groupe. C'est ainsi que graduellement s'est formé un noyau de personnes qui voulaient s'exprimer sur la place publique afin de sensibiliser la population au vécu des personnes sans emploi. Résultat de mon stage et outil d'intervention sociale, l'exposition

VOX, le Mois de la Photo à Montréal  
et *Ciel variable* ont pour origine commune  
l'un de ces groupes, le Collectif des jeunes  
sans-emploi de Saint-Louis-du-Parc, qui  
était lui-même membre d'un regroupement  
plus radical, le Regroupement  
autonome des jeunes (RAJ).

de photographie intitulée *Sans honte et sans emploi* a constitué la base de ce qui allait devenir, en 1985, Vox Populi (VOX) et *Ciel variable* et, en 1987, le Mois de la Photo à Montréal. Cette exposition a beaucoup circulé au Québec, ayant été empruntée à de multiples reprises par des groupes d'éducation populaire et des organisations syndicales. À la suite du lancement de l'exposition à Montréal, Sophie Bellissent s'est jointe au groupe et s'est impliquée de façon active dans le développement de Vox Populi et du Mois de la Photo à Montréal.

Si, au cours des années 1983 à 1986, nous étions surtout motivés par les causes sociales et la dénonciation des injustices envers les jeunes, quelques-uns d'entre nous avions aussi l'envie grandissante de réfléchir sur les matériaux premiers que nous utilisions pour nous exprimer : l'image et le mot. L'image photographique, principalement, et le mot écrit, lu ou déclamé. Avec l'arrivée d'Hélène Monette, une amie rencontrée au Cégep de Saint-Hyacinthe à la fin des années 1970, la poésie a pris sa place auprès de la photographie au sein du Collectif des jeunes sans-emploi et dans le groupe naissant, Vox Populi. C'est d'ailleurs Hélène Monette qui, s'inspirant de la chronique météorologique d'Alcide Ouellette diffusée à la radio de Radio-Canada, avait proposé de nommer *Ciel variable* la revue qui naîtra dans la foulée d'un projet réalisé au cours de l'Année internationale de la jeunesse, en 1985.

**Vox Populi, *Ciel variable* et le Mois de la Photo à Montréal.** Un bouillonnement incessant nous caractérisait. La bouilloire produisait de la vapeur, et elle ne pouvait plus s'arrêter. Petit à petit,

experience of jobless people. The result of my work-study semester, a social intervention tool and photography exhibition titled *Sans honte et sans emploi* (Without Shame and Without a Job), formed the basis for what was to become Vox Populi (VOX) and *Ciel variable* in 1985, and Le Mois de la Photo à Montréal in 1987. The exhibition travelled extensively in Quebec, as it was loaned out many times to popular education groups and unions. Following the opening of the show in Montreal, Sophie Bellissent joined the group and became actively involved in the development of Vox Populi and Le Mois de la Photo à Montréal.

Although, from 1983 to 1986, we were motivated mainly by social causes and denouncing injustices against young people, some of us were also increasingly interested in the raw materials that we were using to express ourselves: images and words – photographic images, for the most part, and the written word, read or spoken. With the arrival of Hélène Monette, a friend from the Cégep de Saint-Hyacinthe in the late 1970s, poetry took its place alongside photography within the Collectif des jeunes sans-emploi and the nascent Vox Populi. In fact, it was Monette who, taking inspiration from Alcide Ouellette's weather forecast on Radio-Canada radio, proposed the name *Ciel variable* (Variable Skies) for the magazine that would be created in the wake of a project produced during the International Year of Youth in 1985.

**Vox Populi, *Ciel variable*, and Le Mois de la Photo à Montréal.** We were constantly on the boil. Our own train was producing a head of steam, and it had no brakes. Little by little, we left behind the Collectif des jeunes sans-emploi – which was taken in hand by social workers who continued with it as it was – and threw ourselves into an adventure that could be summarized by a desire to exist, to express ourselves, to live, that was not without its echoes in Nietzsche. In short, using improvisation and inventiveness, we organized, we produced, in a way that corresponded closely to what we had retained from "existentialism": "existence precedes essence." Despite our modest means, we managed to exist, to take shape, to project – to project ourselves toward the future.

Bonds developed between individuals, most of them "under-employed"; friendships and loves came together and fell apart. Some twenty people orbited around the new group, Vox Populi, and the new magazine, *Ciel variable*. At the end of 1985, we presented the ten-day event *Plein la gueule* at the Association des travailleurs et travailleuses des arts et de la culture du Québec, in a space on St. Lawrence Boulevard. Photography, poetry, film projections, published projects, exhibitions – everything interested us, as long as it involved young people expressing themselves. This was the apotheosis . . . and the end of an era. The tensions were palpable, but the ground was fertile. The "will to be" stimulated these young people, who had developed a certain confidence in their capacities. The future belonged to them.

Lucie Bureau and I had been a couple since 1985 and, in 1986 we were planning a trip to South America for several months. By chance, a bit before we were due to leave, in the fall of 1986, Lucie

Équipe de production de  
l'exposition / production team  
of *Sans honte et sans emploi*  
(de g. à d. / from L to R):  
Yves Huneault, Alain Chagnon,  
inconnu/unknown, Danielle Bérard,  
Robert Chayer, Cynthia Poirier,  
Bernard Vallée et Marcel Blouin, 1984  
photo : Marcel Blouin







nous délaissions le Collectif des jeunes sans-emploi – qui sera pris en charge par des travailleurs sociaux qui s’assumaient comme tels – et nous nous lançons dans une aventure qui pourrait se résumer par une volonté d’exister, une volonté de s’exprimer, d’être, qui n’allait pas sans rappeler Nietzsche. En somme, faisant preuve de débrouillardise et d’inventivité, nous organisons, nous réalisons, ce qui correspondait de près à ce que nous avions retenu de l’« existentialisme », c’est-à-dire que l’« existence précède l’essence ». Malgré nos modestes moyens, nous parvenions à exister, à prendre forme, à projeter, à nous projeter vers l’avenir.

Des liens se tissaient entre les individus, « sous-employés » pour la plupart, des amitiés et des amours se nouaient et se dénouaient. Une vingtaine de personnes entretenaient alors des rapports autour du groupe naissant, Vox Populi, et de la revue tout aussi nouvelle, *Ciel variable*. À la fin de l’année 1985, pendant dix jours, nous présentions l’événement *Plein la gueule* à l’Association des travailleurs et travailleuses des arts et de la culture du Québec (ATTACQ), boulevard Saint-Laurent. Photographie, poésie, projections de films, édition, expositions, tout nous intéressait, dès que c’étaient des jeunes qui s’exprimaient. C’était l’apothéose... et la fin d’une époque. Les tensions étaient palpables, mais le terrain était fertile. La « volonté d’être » stimulait ces jeunes qui avaient développé une confiance certaine en leurs capacités. L’avenir leur appartenait.

Lucie Bureau et moi formions un couple depuis 1985 et, en 1986, nous planifions un voyage de plusieurs mois en Amérique du Sud. Fruit du hasard, un peu avant de partir, à l’automne 1986, Lucie remporte le prix de présence au cours d’une soirée-bénéfice organisée par la revue OVO : deux billets d’avion pour aller au Mois de la photo à Paris. Nous modifions alors nos plans et nous décidons de voyager en Europe avant de nous diriger vers le Pérou. Pour ma part, je visite le Mois de la photo à Paris pour la deuxième fois puisque, autre coïncidence, je me trouvais là en 1984 dans le cadre d’un stage avec l’Office franco-québécois de la jeunesse (OFQJ) portant sur le thème du chômage. En 1986, cela devenait évident pour nous, la photographie gagnerait à être mise à l’honneur à Montréal. Pendant notre séjour au Pérou, j’écris à Sophie Bellissent et lui mentionne que nous devrions réfléchir sérieusement à l’idée de mettre sur pied un événement photo à Montréal s’inspirant du Mois de la photo à Paris.

De retour à Montréal, au printemps 1987, nous constatons que les désaccords se sont multipliés pendant notre absence. Vox Populi et *Ciel variable* se sont séparés. Pour une bonne part, l’énergie créatrice s’était déplacée vers la revue, avec Hélène Monette, Danielle Bérard, Robert Gauthier et Jean-Marc Ravatel, auxquels se joindra par la suite Pierre Crépô. *Ciel variable* avait même quitté les locaux du 6, rue Saint-Viateur Ouest. Vox Populi y logeait toujours, mais c’était le vide quasi total. Sophie Bellissent et Éric Michaud s’y trouvaient encore, réceptifs à l’idée que j’avais émise dans ma lettre envoyée du Pérou : mettre sur pied un événement photo à Montréal. Lucie et moi avions des amis dans les deux groupes, mais comme *Ciel variable* semblait désormais doté d’un

won the door prize at a benefit evening organized for the magazine OVO: two plane tickets to Paris to see Le Mois de la photo à Paris. We changed our plans and decided to travel in Europe before going to Peru. It was my second visit to Le Mois de la photo à Paris because, by coincidence, I had been in the city in 1984 for an internship with the Office franco-québécois de la jeunesse on the theme of unemployment. In 1986, it became obvious to us that photography would benefit by being highlighted in Montreal. During our stay in Peru, I wrote to Sophie Bellissent, mentioning that we should think seriously about the idea of setting up a photography event in Montreal inspired by Le Mois de la photo à Paris.

When we returned to Montreal, in the spring of 1987, we realized that conflicts had multiplied during our absence. Vox Populi and *Ciel variable* had separated. Much of the creative energy had shifted toward the magazine, with Hélène Monette, Danielle Bérard, Robert Gauthier, and Jean-Marc Ravatel, later joined by Pierre Crépô. *Ciel variable* had even vacated the offices at 6 St. Viateur Street West. The Vox Populi office was still on the premises, but it was almost completely empty. However, Sophie Bellissent and Éric Michaud had stayed, and they were receptive to the idea that I had expressed in my letter from Peru: to set up a photography event in Montreal. Lucie and I had friends in both groups, but since *Ciel variable* seemed to have a well-ensconced leadership that had been consolidated during our absence, there was no special need for us to be there. It was rolling under its own power, an observation that was both sad and gratifying. We had contributed to the creation of an organization that no longer needed us – at least, not at this particular time in its evolution. Later, as we know, *Ciel variable* would return to the Vox Populi fold.

At Vox Populi, a group with no money and no plan – without shame and without a job, it might be said – there was room to manoeuvre. Despite the void, everything was possible, as we were armed with the conviction that photography could play an important role in the Quebec cultural scene. And so we plunged, feet first, into the adventure of Le Mois de la Photo à Montréal. First, we established contacts with the directors of the biennales in Paris, Houston, and Barcelona. These directors, older and more experienced than us, offered their support. It was also at that time that we moved to 4060 St. Lawrence Boulevard, a building that was home to a large number of artist-run centres during the 1980s. After that, things moved very quickly. To produce the first edition of Le Mois de la Photo à Montréal, Nicole Gingras joined the team. Rapidly, solid relationships were established, which made it possible to inscribe the Montreal biennale within the international network of major photographic events in Paris, Barcelona, Houston, Braga, and Rotterdam.

**Toward contemporary art.** The result of this decision made in 1987 was the first edition of Le Mois de la Photo à Montréal in September 1989, coinciding – incredibly – with the 150th anniversary of the “invention” of photography. Thus, the schism between Vox Populi and *Ciel variable* in 1987 had led to the creation of Le Mois de la

leadership qui s'était consolidé pendant notre absence, ce groupe n'avait pas spécialement besoin de nous. Il volait de ses propres ailes, constat à la fois triste et valorisant. Nous avons contribué à la création d'un organisme qui n'avait pas besoin de nous, du moins, pas à ce moment-là précis de son évolution. Plus tard, on le sait, *Ciel variable* reviendra dans le giron de Vox Populi.

À Vox Populi, groupe sans argent et sans projet – sans honte et sans emploi, en quelque sorte –, il y avait de la marge de manœuvre. Malgré le néant, tout était possible puisque nous étions armés de la conviction que la photographie pouvait jouer un rôle important sur la scène culturelle québécoise. C'est alors que nous nous sommes lancés têtes baissées dans l'aventure du Mois de la Photo à Montréal. D'abord, nous avons établi des contacts avec les directeurs des biennales de Paris, Houston et Barcelone. Ces directeurs, plus âgés et expérimentés que nous, nous ont offert leur appui. C'est aussi à ce moment-là que nous avons déménagé au 4060, boulevard Saint-Laurent, là où se trouvait un grand nombre de centres d'artistes dans les années 1980. Ensuite, tout est allé très vite. Pour réaliser la première édition du Mois de la Photo à Montréal, Nicole Gingras s'est jointe à l'équipe. Rapidement, de solides relations se sont établies, ce qui a permis d'inscrire la biennale montréalaise dans le réseau international des principaux événements photographiques, Paris, Barcelone, Houston, Braga, Rotterdam.

**Vers l'art contemporain.** À partir de cette décision prise en 1987 s'est tenue à Montréal, en septembre 1989, la première édition du Mois de la Photo à Montréal, coïncidant – chose incroyable – avec le 150<sup>e</sup> anniversaire de l'« invention » de la photographie. En 1987, le schisme entre Vox Populi et *Ciel variable* a donc favorisé la création du Mois de la Photo à Montréal. À Vox Populi, nous avions alors la volonté de faire quelque chose d'important afin de donner suite à cette effervescence générée par l'intérêt indéniable que nous avions pour la photographie, pour son pouvoir d'évoquer des émotions. Au fil des mois, au fil des années, avec l'internationalisation de nos actions, la professionnalisation et notre quête intellectuelle nous ont poussé à élargir notre champ d'investigation : vers l'art contemporain, vers l'histoire de l'art, vers le milieu universitaire, vers l'art pour l'art, pourrions-nous dire.

Le milieu de l'art contemporain abandonnait le « social » dans les années 1990. À tout le moins, assurément, on y rejetait tout ce qui pouvait faire référence à la contestation s'inspirant des années 1960 et 1970. Pour Vox Populi, par exemple, cela prenait la forme d'un abandon graduel de la photographie documentaire humaniste, un phénomène qui avait débuté au cours des années 1980. Dans le contexte des années 1990, le néolibéralisme ambiant de même que l'intellectualisation et la professionnalisation de nos activités ont contribué, pour des raisons fort différentes, au rejet des préoccupations sociales, du moins, tel qu'on l'entendait traditionnellement.

Au Québec, au cours des années 1960, la pensée progressiste, l'engagement et la contestation étaient généralement associés à

Photo à Montréal. At Vox Populi, we wanted to do something important to follow up on the effervescence generated by our undeniable interest in photography, due to its power to evoke emotions. Over the months, over the years, with the internationalization of our activities, professionalization, and our intellectual quest, we were impelled to broaden our field of investigation: toward contemporary art, toward art history, toward the academy – toward art for art's sake, we might say.

The contemporary art scene abandoned the “social” during the 1990s. At least, it certainly rejected everything that might refer to the protest movement inspired by the 1960s and 1970s. At Vox Populi, for example, this took the form of a gradual abandonment of humanist documentary photography, a current that had started

### *Sans honte et sans emploi*

(Without Shame and Without a Job)

formed the basis for what was to become

Vox Populi (VOX) and *Ciel variable* in 1985, and

Le Mois de la Photo à Montréal in 1987.

The exhibition travelled extensively in Quebec, as it was loaned out many times to popular education groups and unions.

during the 1980s. In the context of the 1990s, the ambient neoliberalism and the intellectualization and professionalization of our activities contributed, for very different reasons, to the rejection of social concerns – at least, as they were traditionally understood.

In Quebec, during the 1960s, progressive thought, engagement, and protest were generally associated with the survival and emancipation of French culture on “North American territory.” Even here, despite a moment of exaltation during the 1995 referendum campaign, the spirit of protest faded. Add to this situation that “culture of French origin on North American territory” was not a central issue in the contemporary art scene, which was, rather, turned toward international concerns. Over its thirty years of existence, Vox Populi – and then VOX – had to, and knew how to, deal with these different layers of Quebec, Western, and international reality.

Yet, as the twenty-first century begins, it can be said, paradoxically, that contemporary art – including present-day art – has become almost the only refuge of “thinking otherwise,” a notion that is not unrelated to the social movement notions of “resistance” and “quest for a better life.” Today, making art – making contemporary art – has likely become, in itself, a gesture of resistance and protest, so much does everything seem to have been swallowed by the commodification of ideas, by mercantilism, by the increasingly predominant idea that education, and even our thoughts, must respond to the need of private enterprise to generate profits, ideally enormous profits.



la survie et à l'émancipation de la culture française en « terre d'Amérique ». Encore là, malgré une pointe d'exaltation au moment du référendum de 1995, l'esprit revendicateur s'estompait. Ajoutons à cette situation que la « culture d'origine française en terre d'Amérique » n'est pas un enjeu central pour le milieu de l'art contemporain, plutôt tourné vers l'« international ». Au fil de ses trente années d'existence, Vox Populi – puis VOX –, a dû, et su, composer avec ces différentes couches de la réalité québécoise, occidentale et internationale.

Or, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, on pourrait affirmer que, paradoxalement, l'art contemporain – y compris l'art actuel –, est devenu le refuge quasi unique du « penser autrement », ce qui ne va pas sans rappeler les notions de « résistance » et de « quête d'un mieux-être » des mouvements sociaux. Faire de l'art, faire de l'art contemporain, aujourd'hui, serait devenu, en soi, un geste de résistance et de contestation, tellement tout semble avoir été avalé par la marchandisation des idées, par le mercantilisme, par la volonté qui s'incruste voulant, notamment, que l'éducation, voire ce que nous pensons, se doive de répondre aux besoins de l'entreprise privée qui engendre des profits, idéalement des profits énormes.

Phénomène encourageant à nos yeux, si l'art contemporain, critique par définition, se contentait d'être un « art subversif », il semble bien qu'en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, progressivement, cet intérêt pour le subversif fasse de plus en plus de place à des artistes préoccupés par une démarche de type « meilleuriste ». Il s'agirait là d'une démarche à la fois éclairée, contestataire et constructive, qui prend sa source, de toute évidence, dans l'inquiétude engendrée par « une fin du monde annoncée » si nous ne changeons pas nos comportements. Ceci étant mentionné, nous tenons à rappeler que l'art contemporain n'a pas à se limiter à avoir pour seule mission de « sauver la planète », cela serait ridicule. L'art contemporain doit se conjuguer avec « la liberté ».

Donc, si l'art contemporain n'a pas la contestation pour seule finalité et pour unique matériau, l'art contemporain en soi, semble-t-il, serait devenu un des rares lieux de résistance, tel un refuge qui a pris forme en marge et au sein d'une société depuis trop longtemps obsédée par « le progrès et la croissance ». Faire de l'art contemporain et en favoriser la diffusion serait devenu, en cela, un geste de résistance, une quête de mieux-être, ce qui ne va pas sans rappeler les origines de VOX.

---

**Marcel Blouin** est né en 1960, à Saint-Hyacinthe. Après des études en sciences sociales (UdeM) et en histoire de l'art (UQAM), il a obtenu une maîtrise en études des arts (UQAM). Il a été directeur de VOX de 1985 à 1997. Cofondateur du Mois de la Photo à Montréal, il en a assuré la codirection de 1987 à 1989, puis la direction, jusqu'en 1997. Il codirige également la revue Ciel variable (CVphoto) durant ces mêmes années. Depuis 2001, il est directeur général et artistique d'EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, et codirecteur de ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, depuis 2003. Il agit enfin, depuis 2010, comme conseiller pour le Musée des beaux-arts de Montréal en ce qui a trait au collectionnement de la photographie.

---

An encouraging phenomenon, in our view, is that whereas contemporary art, critical by definition, had contented itself with being “subversive,” it seems that gradually, in the early twenty-first century, this interest in the subversive has made more and more room for artists concerned with a “bettering”-type approach. This approach is intended to be enlightened, anti-establishment, and constructive, and finds its source in the anxiety engendered by an “announced end of the world” if we don't change our behaviours. This being said, we have to recall that contemporary art should not limit itself to the sole mission of “saving the planet,” which would be ridiculous. Contemporary art must deal with “freedom.”

So, if contemporary art does not have protest for its only goal and sole material, contemporary art in itself, it seems, would become one of those rare spaces of resistance, like a refuge that has taken shape on the margin and within a society that for too long has been obsessed with “progress and growth.” Making contemporary art and encouraging its dissemination would become, through this, a gesture of resistance, a quest for better living, that has its echoes in the origins of VOX. *Translated by Käthe Roth*

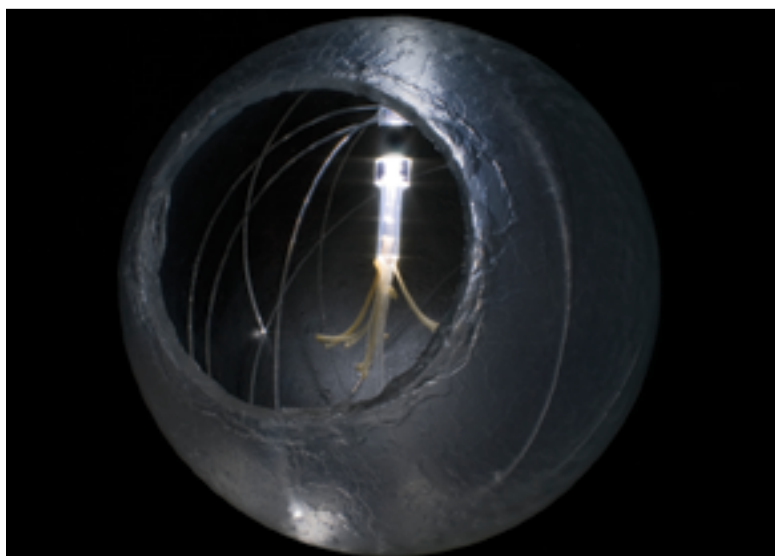
---

**Marcel Blouin** was born in Saint-Hyacinthe in 1960. After studying social sciences (Université de Montréal) and art history (UQAM), he earned a master's degree in art studies (UQAM). He was director of VOX from 1985 to 1997. Co-founder of Le Mois de la Photo à Montréal, he was co-director of the biennale from 1987 and 1989, and then director until 1997. He was also co-editor of Ciel variable (CVphoto) during the same period. Since 2001, he has been executive and artistic director of EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, and since 2003 co-director of ORANGE, A Contemporary Art Event of Saint-Hyacinthe. Since 2010, he has advised the Montreal Museum of Fine Arts on collecting photography.

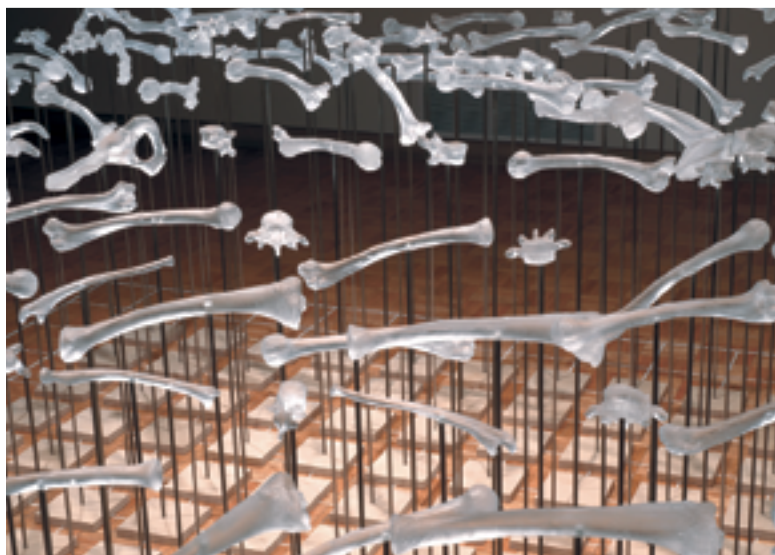
---

# IONE THORKESSON SYNTHIA'S CLOSET REASSEMBLY

APRIL 7 – JUNE 4, 2016  
CURATED BY NATALIA LEBEDINSKAIA



Ione Thorkelsson, *Sphere 03* (detail), cast glass, bird tibias, fibre optic cable, PVC tube, LED, from *Synthia's Closet*, ByWard Gallery, Ottawa School of Art, Ottawa, 2015



Ione Thorkelsson, *Matrix* (detail), cast glass, steel rod, MDF, Karsh-Masson Gallery, Ottawa, 2007

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

**TUESDAY – FRIDAY** 10AM – 5PM  
**THURSDAY** 10AM – 9PM  
**SATURDAY** 12PM – 5PM

**ART  
CONNECTS**

SATISFY YOUR CREATIVE CURIOSITY



## Counterpoints: Photography Through the Lens of Toronto Collections May 6–July 30, 2016

Curated by Jessica Bradley

Presented in partnership  
with Scotiabank CONTACT  
Photography Festival

Art  
Museum

Art Museum  
University of Toronto

—  
Justina M. Barnicke Gallery  
University of Toronto Art Centre  
artmuseum.utoronto.ca



UNIVERSITY OF  
TORONTO

**HartHouse**



UNIVERSITY  
COLLEGE



Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
du Canada



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



SCOTIABANK  
**CONTACT**  
PHOTOGRAPHY  
FESTIVAL

**Manulife**

**mbna**



Special thanks to W. Bruce C. Bailey

Image: Christopher Williams, *Cutaway model Switar 25mm f1.4 AR*, Glass, wood and brass. Photography by the Douglas M. Parker Studio, Glendale, California, November, 17, 2007 – November 30, 2007, 2008. Gelatin silver print, 50.8 x 61 cm. Collection of Phil Lind, Courtesy David Zwirner, New York/London and Galerie Gisela Capitain, Cologne. Photography by the Douglas M. Parker Studio.

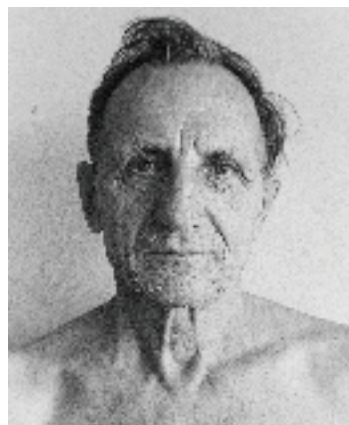
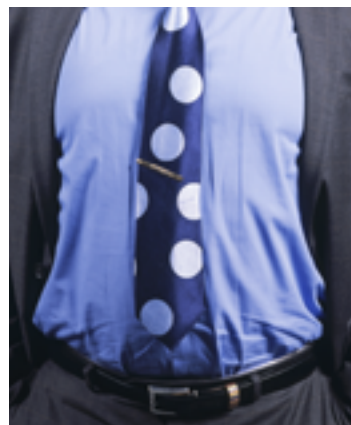
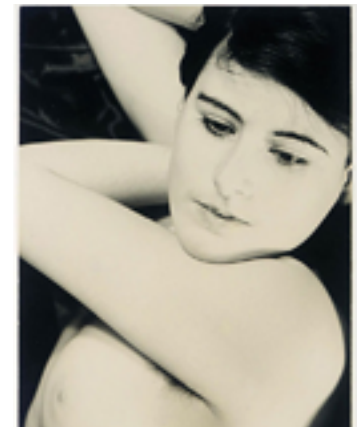
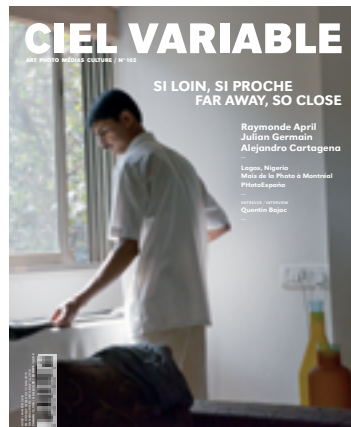


# CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

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

EN KIOSQUE NUMÉROS RÉCENTS ARCHIVES NOUVELLES ENTRÉES À PROPOS BOUTIQUE ENGLISH



# recherche

diffu  
sion

documen  
tation

production

formation

création



[www.chambreblanche.qc.ca](http://www.chambreblanche.qc.ca)



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



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



Mobilités

## 34<sup>e</sup> SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE BAIE-SAINT-PAUL

Une expérience de création en direct avec 12 artistes du Québec,  
du Canada, de France, de Suisse et du Sénégal en action!

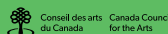
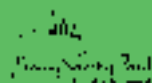
[symposiumbsp.com](http://symposiumbsp.com)

Directrice artistique  
Marie Perrault

**29 JUILLET au 28 AOÛT 2016**

Du mercredi au dimanche de 12 h à 17 h

PRÉSENTÉ PAR





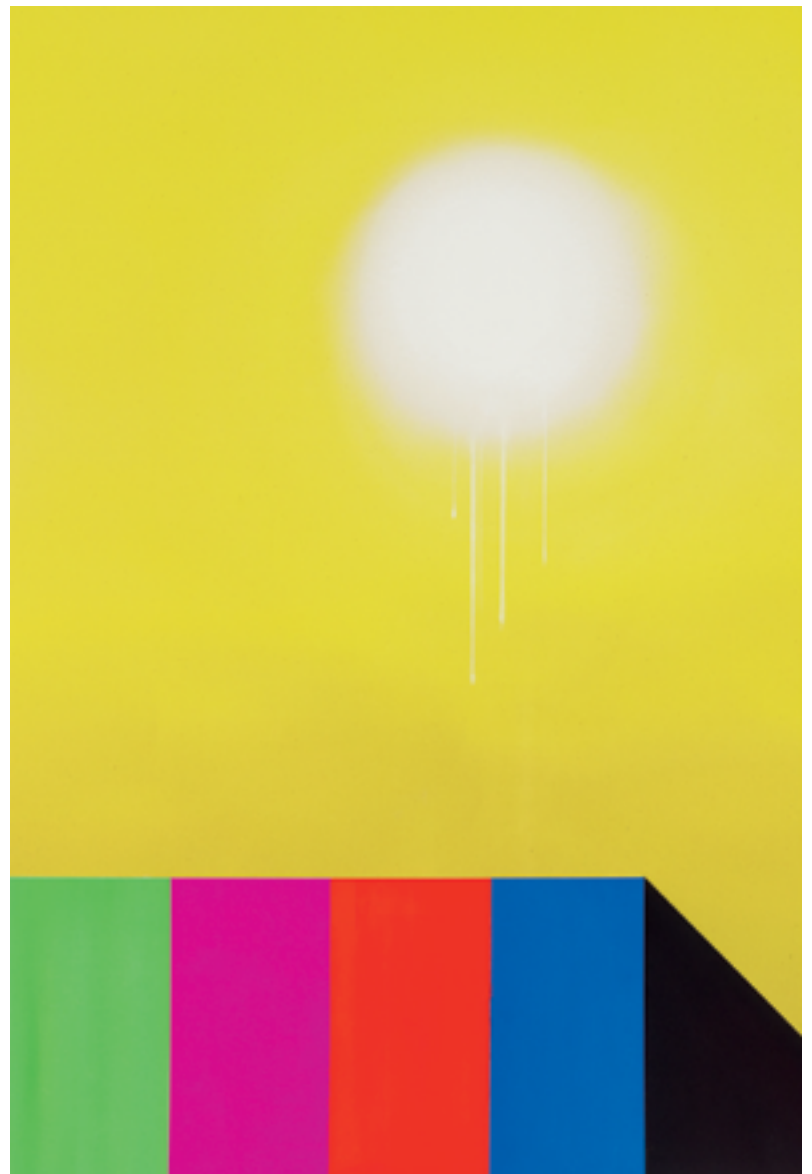


## PARTENAIRES EN DESIGN

Alfred H. Barr, Jr. et  
Philip Johnson

Ambassadeurs du modernisme  
en Amérique

Jusqu'au 21 août 2016



## ELLES AUJOURD'HUI

Six artistes peintres  
québécoises et canadiennes

Marie-Claude Bouthillier, Wanda Koop,  
Christine Major, Angèle Verret, Carol Wainio,  
Janet Werner

Jusqu'au 24 juillet 2016

LE  
PROGRAMME  
LILIANE ET  
DAVID M.  
STEWART  
POUR LE  
DESIGN  
MODERNE

TERRA  
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

AIR CANADA

CERCLE  
FORCES  
FEMMES

RBC

RBC Fondation®

MUSÉE DES  
BEAUX-ARTS  
MONTRÉAL

**PARTENAIRES EN DESIGN** Christian Dell, lampe de table Type K, vers 1928. Programme Liliane et David M. Stewart pour le design moderne. | Ludwig Mies van der Rohe, fauteuil *Barcelona*, 1929. MBAM, coll. Liliane et David M. Stewart, don de Trevor F. Peck. | Eva Zeisel, plat de service *Cloverware*, vers 1947. MBAM, coll. Liliane et David M. Stewart. | Sven Wingquist, roulement à billes auto-aligneur, 1907, édité par S.K.F. Industries. New York, MoMA, don du fabricant. © The Museum of Modern Art / Licensed by Scala / Art Resource, NY | George Nelson Associates, pendule murale *Ball*, 1947. MBAM, coll. Liliane et David M. Stewart, don du Dr Arthur Cooperberg. | Ingvar B. Björnson, presse-purée rotatif *Wear Ever*, vers 1928. Programme Liliane et David M. Stewart pour le design moderne, don de David A. Hanks. / **ELLES AUJOURD'HUI** Wanda Koop, *Tir ami* (détail) de la série « No News ». MBAM, promesse de don de Pierre et Anne-Marie Trahan, Collection Majudia. Photos MBAM



# JEAN-PIERRE MORIN

Entre terre et ciel

Du 18 mars au 19 juin 2016

Centre d'exposition

**1700  
LA  
POSTE**

© Pierre Blanchette

Automne 2016

Anna Torma

Claire Labonté

Marigold Santos

mercredi au vendredi 11h à 18h  
samedi et dimanche 11h à 17h

[1700laposte.com](http://1700laposte.com)



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



# Art Toronto 2016

---

Canada's international fair for  
modern and contemporary art

**October 28-31**

Opening Night Preview  
October 27

PRESENTING  
SPONSOR



**Metro Toronto  
Convention Centre**  
[arttoronto.ca](http://arttoronto.ca)

OFFICIAL  
ART INSURER



OPENING NIGHT  
PREVIEW PARTNER



OFFICIAL VISUAL ART  
MEDIA PARTNER

CANADIANART

ONLINE PREVIEW  
PARTNER



IMAGE: OLGA STUKACH, BEAUTIFUL MOMENT, DO NOT PASS AWAY, 2015



# LUMENS

12 JUIN — 25 SEPTEMBRE 2016

VERNISSAGE | DIMANCHE 12 JUIN 2016 | 14H

COMMISSAIRE | ÈVE DE GARIE-LAMANQUE

© Jennifer Rose Sciarrino



PHOS  
FESTIVAL  
PHOTO+ART  
EN MATANIE  
02.09 > 17.09

[www.espacephos.net](http://www.espacephos.net)

SAWVIDEO  
MEDIA ART CENTRE | CENTRE D'ART MÉDIATIQUE

presents | présente

**E.S.P. TV**  
**Live**  
**Taping**

July 8th, 7:30pm  
8 juillet, 19h30  
admission 10 \$  
étudiants | students 5\$

E.S.P. TV is a project directed by New York media artists Scott Kiernan and Victoria Keddie. They utilize a mobile television studio to explore ideas around transmission, analog and digital media, and broadcasting.

E.S.P. TV est un projet dirigé par deux artistes de New York, Scott Kiernan et Victoria Keddie. Ils utilisent un studio de télévision mobile pour explorer les idées qui tournent autour de la transmission, du média numérique et analogue, et de la diffusion.

Arts Court Theatre  
2 Daly Avenue Daly, 2 | Ottawa  
Le Théâtre de la Cour des arts



Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts

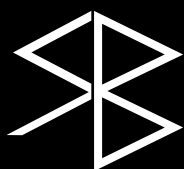
beau

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





info@simonbeaudry.quebec



**Véhicule et scalp, une pratique artistique en mutation**, 04 décembre 2016 au 15 janvier 2017  
Centre d'art Raymond-Lasnier, Trois-rivières, Québec

**Projet final de maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM**, automne 2016  
Présenté dans l'espace public, Montréal, Québec

**ATSA, Mentorat artiste de la relève – nouvelles pratiques artistiques**, avril à septembre 2016  
Montréal, Québec



# La 7<sup>e</sup> édition du plus grand festival de photojournalisme au Canada.

Expositions  
Projections  
Conférences  
Tables rondes

Séance de lecture de portfolio.  
Montrez votre savoir-faire à  
des professionnels.

Passeport  
en prévente à 30 \$  
[zoomphotofestival.ca](http://zoomphotofestival.ca)

## Photo de Roger Lemoyne

Île de Lesbos en Grèce, le 14 novembre 2015.  
Un canot pneumatique transportant plusieurs  
dizaines de migrants et de réfugiés,  
principalement en provenance d'Afghanistan, la  
Syrie, l'Irak et l'Iran, se rapproche d'une plage  
rocheuse de l'île de Lesbos.

Suivez le récit complet de Roger Lemoyne en  
primeur sur le site Web du festival.

**ZOOM** FESTIVAL  
**PHOTO** **SAGUENAY**  
MEETING  
INTERNATIONAL DE  
PHOTOJOURNALISME  
INTERNATIONAL  
MEETING OF  
PHOTOJOURNALISM  
2016

Du 2 au 27 novembre 2016  
Semaine pro du 2 au 6 novembre



Ville de  
**Saguenay**

Promotion  
**Saguenay**

LA PULPERIE  
D'ARTS ET DE CULTURE  
SAGUENAY

# Stéphane Gilot

Le catalogue  
des futurs

Volet I  
26 février au 29 mai 2016

**VOLET II**  
5 juin au  
4 septembre 2016

 **MUSÉE D'ART  
DE JOLIETTE**

450 756-0311  
[museejoliette.org](http://museejoliette.org)

Culture  
et Communications  
Québec

Joliette



Conseil des Arts  
du Canada



# ACTUALITÉ

## EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Thomas Kneubühler
- 85 Nadia Seboussi
- 86 Stan Douglas
- 87 Yann Pocreau
- 88 Petra Mala Miller
- 90 Catherine Bodmer
- 91 Daido Moriyama

## LECTURES / READINGS

- 92 Le capteur
- 93 The Park

## PAROLES / VOICES

- 106 Gabor Szilasi

## EXPOSITIONS EXHIBITIONS



*Miners*, 2014, de la série *Land Claim*, impression couleur, 113 x 152 cm

## Thomas Kneubühler

### **Land Claim**

Galerie B-312, Montréal

Du 19 novembre  
au 19 décembre 2015

### **Days in Night**

Galerie Patrick Mikhail, Montréal

Du 11 novembre  
au 19 décembre 2015

Dans le travail de Thomas Kneubühler, il me semble toujours y avoir une certaine indécidabilité, mais programmée, comme si les images étaient commandées pour leur capacité de générer un doute quant au genre dont elles relèvent, étant ainsi maintenues sur la clôture qui sépare l'effort documentaire du travail purement artistique. C'est l'exposition *Office 2000*, présentée en 2004 au Centre Skol, qui m'a révélé cet artiste. Certes, j'avais vu avant cela ses autres expositions, mais c'est dans cette dernière que

se retrouvait plus spécifiquement ce que je vois comme des manifestations de cette apparente tension générique. Dans cette série, prises de vues frontales et réalisme direct se combinent dans un dépouillement résultant à la fois de l'angle choisi et des composantes de l'image, caractéristiques qui sont à classer parmi celles qui confèrent à la photographie documentaire sa plus grande spécificité.

Apparaissait en outre, comme ce sera le cas avec *Electric Mountains* et *Under*



*Antennas*, 2015, impression chromogène montée sur aluminium, édition de 5, 99 × 165 cm

*Currents*, un nombre limité d'images. Cela vient quelque peu contrecarrer le sentiment que nous avons d'être devant une série appartenant au genre documentaire puisque celui-ci voit souvent dans le fait d'aligner un grand nombre de photos une preuve d'exhaustivité. C'est par cet attribut que le documentaire cherche à rendre compte du sujet choisi, car cela représente le mandat que s'est donné le photographe d'offrir une perspective totale de son sujet. Un grand nombre de photos égalerait donc une couverture exhaustive, une complétude eidétique du thème, un épuisement des caractéristiques présentes par monstration totalisante. Dans ce grand nombre, il y a un effort de traque.

Malgré tout, il me semble indéniable que les images de Thomas Kneubühler doivent bien obéir à une certaine logique documentaire. D'abord, elles abordent plus souvent qu'autrement un sujet dont nous ne savons rien ou que nous n'avons pas su voir. Comme telles, elles renvoient à la logique de la *mission* photographique, sorte d'investigation d'un lieu que le photographe va nous apprendre à mieux voir. C'est ainsi que semble vouloir travailler Thomas Kneubühler, que le choix d'un sujet amène assez souvent dans des lieux difficiles d'accès. Ainsi, pour les séries dont il est ici question, *Land Claim* et *Days in Night*, il est allé dans le Grand Nord canadien pour capter des images d'un site minier à Raglan, au Nunavik, et de la station des Forces canadiennes

(SFC) Alert, sise à 817 kilomètres du pôle Nord géographique, bénéficiant, pour ce faire, du soutien du Programme d'arts des Forces canadiennes (PAFC).

Dans le premier de ces deux cas, nous avons devant nous, étrangement, assez peu d'images de forage minier comme tel. Si nous espérons faire quelque expérience spectaculaire, nous voilà assez déçus ! Apparaissent l'intérieur d'une tente, un trou de forage, des terres pelées, sans végétation, quelques baraques isolées. S'ajoutent à cela l'intérieur de la salle des équipements des mineurs et des prises de vues du siège social de la société Xstrata (devenue depuis Glencore), à Zoug, en Suisse. Cette disparité dans les images surprend quelque peu, mais elle est à l'image d'une certaine déterritorialisation qui amène une société mère étrangère à statuer sur l'usage et la propriété de terres situées à l'autre bout du monde. Il en va un peu comme si la cohérence usuelle de la photo documentaire conventionnelle, avec son cortège d'images visant à la saisie totale du sujet, ne pouvait plus convenir à cette nouvelle réalité. La manière dont celui-ci cherche à rendre compte d'un espace circonscrit, avec son cortège d'images, ne saurait témoigner de la déréalisation territoriale typique des pratiques économiques d'aujourd'hui. Les relocalisations et la déterritorialisation dont semble aujourd'hui procéder le capitalisme moderne, devenu multinational, supposent en effet que les espaces nationaux sont

de moindre importance. Une compagnie de Zurich peut donc décider du sort de communautés avec lesquelles elle n'entre jamais en contact direct. *Land Claim* choisit ainsi de respecter cette perspective par une sorte de disparité dans le traitement du sujet, télescopant les espaces disjoints et les présentant en contiguïté. C'est donc par une sélection serrée, dans les images et parmi les images, que le photographe doit maintenant exercer sa mission.

La collecte de données va encore plus loin, car Thomas Kneubühler ne se limite pas à une saisie par images ; il complète son portrait d'ensemble par la reproduction sonore, avec l'œuvre vidéo *Forward Looking Statements*, d'un appel-conférence entre investisseurs, discutant entre eux des risques associés à un possible projet d'exploitation minière sur une terre ancestrale inuit. Il répète l'exercice dans *Relocation* (FPIC<sup>1</sup>), courte séquence vidéographique accompagnée de la voix du directeur général de la compagnie évoquant la possibilité de relocaliser une communauté autochtone.

Le fait que *Days in Night* soit présentée en même temps que *Land Claim* invite une appréciation comparative. On peut croire que le goût d'explorer des territoires lointains, peu faciles d'accès, et de chercher à nous en rendre la réalité par l'entremise de la photographie a servi de motivation. Mais, métaphoriquement, en ce faisant, Thomas Kneubühler s'est mesuré à

la limite même de la photographie, instrument dépendant étroitement de la lumière. La station des Forces canadiennes (SFC) Alert est loin de tout repère. Parce qu'elle est au-delà du Nord magnétique, il est impossible de se localiser sur le territoire environnant. De plus, il y fait nuit pendant une grande partie de l'année. L'artiste a donc choisi un territoire non marqué, en quelque sorte, et difficile à saisir par le médium qui est le sien, comme s'il avait choisi de tester la limite de la photographie même.

Je ne peux m'empêcher de voir là l'expression d'un doute quant à ce que peut aujourd'hui la photographie, dans un âge de dissolution des territoires, de commutation virtuelle d'espaces lointains. Comme si le fait de se fixer à demeure, de réellement habiter un territoire devenait de moindre importance et ne saurait offrir de protection contre les appétits consuméristes de nos sociétés et des compagnies occupées à satisfaire nos désirs d'accaparement<sup>2</sup>. Devant un tel état des choses, quelle lumière la photographie peut-elle encore jeter sur l'état de notre monde ? Quelle lumière peut-elle encore jeter sur notre monde pour nous aider à le connaître mieux ?

Avec ses missions dans des territoires-limites, ou dans des états de notre monde que nous ne voyons plus, menacés que nous sommes par une certaine nuit et un télescopage d'espaces qui nous échappent, Thomas Kneubühler cherche à établir ce que la photographie peut encore faire. Et comment elle pourrait encore le faire...

1 FPIC : *Free, prior and informed consent*, expression anglaise qui signifie « consentement préalable, libre et éclairé ». 2 Rappelons que cette station des Forces canadiennes, d'abord construite au début des années 1950 à titre de station météorologique, est aujourd'hui investie d'un rôle essentiel dans la protection de la souveraineté canadienne en Arctique, où l'on croit pouvoir trouver et exploiter, le réchauffement climatique aidant, des ressources naturelles d'importance...

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



# Nadia Seboussi

## Hidad

Dazibao, Montréal

Du 19 novembre 2015

au 30 janvier 2016

Avec l'installation *Hidad* – terme arabe qui signifie deuil – l'artiste montréalaise d'origine algérienne Nadia Seboussi propose une relecture contemporaine des photographies journalistiques du conflit civil algérien réinterprété à la lumière de l'iconographie traditionnelle des lamentations.

Le dispositif est simple et très efficace. Trois tableaux noirs – « noirs » comme la couleur associée au deuil en Occident, et « trois » comme le nombre de jours que la tradition islamique prévoit pour la période de *hidad* – occupent la totalité du mur et servent de support aux images. Outre le fait de permettre d'orienter le regard du spectateur vers les projections, ce décor symbolise, d'un point de vue plastique, la sobriété souhaitée par les coutumes pendant la période du deuil. Les images affichées, parfois sur les trois tableaux simultanément, parfois en alternance, montrent des hommes et des femmes qui donnent vie à une chorégraphie dépourvue, toutefois, de toute parole. Les mots étant évacués, comme si aucune verbalisation de l'événement n'était possible, ce sont



24 heures à Bombay et Le péché originel, 2015, vue de l'exposition *Hidad*, photo : Marilou Crispin

êtreintes désespérées, le spectateur suit les mouvements lents, parfois imperceptibles, mais qui s'accroissent lorsqu'on s'arrête sur les traits déformés des visages.

Manifestation la plus directe de la sphère de l'intime, ces expressions meurtries signifient néanmoins la portée universelle de la souffrance que l'artiste rend en choisissant comme acteurs des hommes et des femmes tous traits somatiques confondus. Et pourtant, chez Seboussi, cette figuration du deuil ne saurait se résoudre à cette dimension existentielle. Elle trouve en effet son origine dans une autre forme de représentation avec laquelle elle instaure un

Nadia Seboussi juxtapose des « images-performance » qui imposent au spectateur un temps plus long afin d'être appréhendées. Sur le plan médiatique, elles produisent un croisement intéressant et original entre la représentation du tragique, considéré dans son sens plus archaïque et théâtral (par exemple le rôle des pleureuses déjà présentes dans la Grèce ancienne), et la relecture contemporaine du deuil caractérisée par l'immédiateté de l'image photo journalistique. En jumelant par la performance la perception du mouvement à l'illusion de l'image fixe, cet espace visuel intermédiaire s'apparente encore une fois à celui si particulier du deuil, cette zone

rouges illuminés ; *Femme sans sépulture. Hommage à Zahra et Zoulikha* (2014), l'image d'une arme à feu, évocation du roman éponyme d'Assia Djébar et des femmes qui ont milité pendant la guerre d'Algérie ; et, enfin, *Femmes sous l'uniforme* (2015), un polaroid en grand format qui représente une femme en tenue militaire. Hétérogène par rapport à cet ensemble, l'image intitulée *24 heures à Bombay* montre le profil d'un autobus qui apparaît presque en filigrane. Un aparté qui, aux regards entraînés aux images du Moyen-Orient, rappelle d'autres visions, dont celle de l'autobus protagoniste de l'épisode inaugural de la guerre civile libanaise.

Aux images de presse, qui souffrent parfois du temps court de l'actualité ainsi que de leur identification avec les territoires meurtris par les conflits, l'installation *Hidad* nous offre non seulement un temps différent pour l'appréhension des images, mais aussi la déterritorialisation de l'expérience qu'elles représentent. Et ce, non pas pour annuler toute différence, mais au contraire afin d'en faire ressortir la dimension plus profonde et essentielle. Les corps que l'on observe deviennent alors ce territoire commun, sans langue ni frontière, où le spectateur se confronte à la souffrance provoquée par tout conflit, et parvient à produire lui-même, selon l'expression de Deleuze, une reterritorialisation des images par le sens.



*Hidad*, 2015, vue de l'installation, photo : Marilou Crispin

les corps qui offrent à l'artiste la grammaire visuelle nécessaire pour illustrer l'implosion provoquée par la souffrance.

Il en ressort un triptyque puissant, composé de fresques en clair-obscur, dont la force expressive réside dans la dimension incarnée et vivante de ces images qui, sans se limiter à réinterpréter la tradition picturale, se distinguent par la tension dramatique signifiée par les gestes. Dirigé avec l'aide de la chorégraphe Sarah Dell'Ava, le jeu des acteurs confère ainsi à ces vidéos une temporalité hybride située entre l'image fixe et l'image en mouvement. De ces corps prostrés, accrochés dans des

dialogue tout aussi parlant. On se réfère notamment aux images de presse relatives à la guerre civile d'Algérie, comme à la célèbre « madone de Bentalha » (1997) d'Hocine Zaourar, photographe de l'Agence France-Presse et lauréat du World Press Prize, aux clichés de Zohra Bensemra et de Mohamed Messara, dont les photos ont été prises en Algérie, au Liban, en Iraq, au Soudan et au Congo, et aussi aux images d'autres guerres comme dans le cas de la « Veillée funèbre de Nasimi Elshani » de Georges Méryllon, aussi appelée « La pietà du Kosovo ». À ces femmes endeuillées présentées par la presse,

de frontière où le mouvement de la vie se confronte à l'immobilité de la mort.

Face à cette installation, forme privilégiée par l'artiste, une petite salle réunit d'autres œuvres de Seboussi à travers lesquelles se poursuit, dans un autre registre, la séquence précédemment initiée. Cette série s'ouvre par une vidéo, *Prière pour les absents* (2015, 24 min 33 s), inspirée de la toile *Le jour des funérailles, scène du Maroc* (La mort de l'émir) de Benjamin Constant (1889) où un groupe familial met en scène une veillée funèbre. Suivent : *Le péché originel – Hawwa* (Eve) (2015), inscription en caractères arabes réalisée avec des fils

Postdoctorante au CRIalt (Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques), **Claudia Polledri** est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal portant sur les représentations photographiques de Beyrouth (1982-2011). Elle travaille sur les relations entre image et histoire à partir des productions visuelles du Moyen-Orient. Elle a récemment publié un article dans la revue *Intermédialités* : « Beyrouth, projections autour d'une ville et de son histoire : lecture d'une installation de Lamia Joreige ».

# Stan Douglas

## Interregnum

Wiels, Centre d'art contemporain, Bruxelles

Du 9 octobre 2015 au 10 janvier 2016



*The Secret Agent*, 2015, image tirée de la vidéo, projection vidéo à six canaux

La première grande exposition solo en Belgique de l'artiste vancouverois Stan Douglas occupe trois étages du Wiels, monumental centre d'art contemporain installé dans une ancienne brasserie bruxelloise. Cet espace, les œuvres peignent un peu à le remplir malgré le format des deux installations vidéo et des trois séries de photographies présentées. Le titre de l'exposition, *Interregnum*, est un mot emprunté au latin en passant par la langue anglaise qui désigne un moment de transition politique et, ici, un entre-deux dans lequel l'artiste situe les différents possibles de l'histoire. En effet, c'est en mêlant fiction (romanesque ou cinématographique) et événements historiques documentés que ces œuvres produites entre 2008 et 2015 revisitent des moments de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, soulignant la subjectivité des points de vue et les faiblesses du traitement médiatique.

Trois des œuvres présentées (*Secret Agent*, *Disco Angola* et *Luanda-Kinshasa*) sont simultanément exposées au Museu Coleção Berardo (Lisbonne) jusqu'en février. D'ailleurs, le titre de la vidéo *Secret Agent* (2015) est emprunté à un

roman de Joseph Conrad dont le propos, initialement situé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est transposé dans une des périodes les plus incertaines de l'histoire portugaise : les mois suivant la révolution des œillets (25 avril 1974) qui, dans le contexte de la guerre froide, venait de transformer l'avenir du pays en mettant fin à la dictature salazariste et donc aux guerres de décolonisation. Ce film, qui a été réalisé à Lisbonne quelques mois avant sa présentation, constitue le point d'orgue de l'exposition. Fragmentée sur six écrans, la narration filmique donne au spectateur, situé au centre du dispositif, des informations que le personnage principal ne détient pas, mais le laisse aussi dans le doute, au fil des ellipses. Outre cette rupture de l'enchaînement logique des causes et des conséquences, de nombreux éléments alimentent la suspicion du spectateur quant à ce récit projeté en boucle dont la durée, non précisée, contribue à troubler la saisie du temps et de la chronologie.

Faisant également référence à cette période de l'histoire portugaise, *Disco Angola* (2012) est une série de huit photographies évoquant deux événements fort distincts quoique contemporains l'un de l'autre : l'émergence de la scène disco à New York et l'indépendance de l'Angola. Chaque période fait l'objet de quatre photographies dont la mise en scène très affirmée contraste avec la référence au photojournalisme. Les liens qui se tissent entre les images de la série que l'accrochage alterne suggèrent des rapprochements entre ces deux moments de libération, témoins de l'émergence d'utopies. Dans *Luanda-*

*Kinshasa* (2013), vidéo dont certains éléments ne sont pas sans rappeler le film de Godard *Sympathy for the Devil* (1968), on peut aussi percevoir l'expression de la nostalgie de l'artiste pour les utopies révolues des années 1970. Pour cette vidéo de six heures, diffusée en boucle, l'artiste a créé une réplique d'un mythique studio d'enregistrement new-yorkais au sein duquel se déroule une séance d'enregistrement fictive. Creuset d'un pluralisme culturel et soutien aux luttes d'émancipation, la musique réunit les individus et les styles dans ce moment recréé.

Les dernières séries s'articulent de manière nettement moins souple avec les trois premières œuvres et introduisent un décalage avec la cohérence thématique et esthétique des œuvres précédentes. La série *Crowds and Riots* (2008) n'en est pas moins fascinante. Ces quatre photographies mettent en scène des reconstitutions très travaillées de moments (essentiellement des conflits entre la population et la police) qui ont marqué l'histoire de Vancouver entre 1912 et 1971. Là encore, les costumes et les décors ont fait l'objet de recherches approfondies.

L'omniprésence de détails historiques, bouleversant les rapports d'échelle entre l'anecdote et la grande histoire, capte l'attention du spectateur qui peine à saisir la logique des interactions complexes entre les personnages. Situées, elles aussi, dans le passé de Vancouver, les deux photographies *Hogan's Alley* et *The Second Hotel Vancouver*, réalisées en 2014, mettent en scène l'histoire de la ville dans les années d'après-guerre,



*Club Versailles*, 1974, 2012, de la série *Disco Angola*, impression chromogène numérique montée sur aluminium Dibond





Luanda-Kinshasa, 2013, image tirée de la vidéo, 6 h 1 min (en continu)

## Yann Pocreau

### Sur les lieux

EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

Du 7 novembre 2015 au 24 janvier 2016

*Sur les lieux* est une exposition conçue sous le signe de la cohabitation. Elle combine un regard rétrospectif sur les dix ans de pratique de l'artiste Yann Pocreau avec un regard immédiat – voire immersif – tourné vers le lieu de l'exposition. Partant de cette cohabitation d'œuvres antérieures et de nouvelles œuvres *in situ* ou prenant pour sujet des lieux historiques de la ville de Saint-Hyacinthe, l'exposition échappe à un regard unificateur, au risque de buter sur des écarts entre certaines œuvres qui peinent parfois à se réconcilier dans l'espace. En même temps, on peut trouver dans cette superposition, voire dans la contamination entre ces gestes spécifiquement locaux et l'accrochage non chronologique, des échos propices à l'appréhension du rapport qu'entretient l'artiste avec la photographie et l'espace.

Les prémisses de ce rapport sont visibles dans les œuvres individuelles disséminées dans l'exposition (*La pique-rie*, 2004; *Faire fiction – Audito*, 2009; *Surface*, 2010). La présence de l'artiste s'y fait discrète, et les images sont mises en parallèle avec ce qui les entoure, comme ce cliché d'un mur éventré qui fait écho à la cimaise à moitié démantelée sur laquelle il a été accroché (*Surface*). Ces prémisses glissent résolument vers l'abstraction, qui domine alors l'exposition et sa perspective transversale de l'œuvre. Cette tendance vers l'abstraction, qui caractérise l'approche de l'architecture et des lieux chez l'artiste, apparaît notamment dans les explorations géométriques et épurées de la

série *Chantier* (2008) placée à l'entrée de l'exposition. Sous une apparence stricte et minimale, l'abstraction photographique est aussi, pour l'artiste, un geste volontairement équivoque : reproduire au moyen d'instantanés (*Color Chart*, 2013-2015) ou de diapositives projetées sur les murs (*Croisements*, 2014) l'ensemble des vingt-quatre nuances de la charte de couleur réglementaire conduit à une quête impossible de la couleur. Nécessairement tronquée et déformée, cette quête photographique qui contient son propre échec est ce qui mène Yann Pocreau et *Sur les lieux* hors du discours formaliste.

L'exposition fait se chevaucher passé et présent, sans pour autant se plier à l'exercice d'une chronologie. Ce sont davantage les familiarités formelles ou conceptuelles qui guident le regard afin de réunir des strates de temps qui sont puisées autant dans le parcours de l'artiste que dans l'histoire des lieux environnants utilisés ici comme matériaux : les cimaises de l'exposition précédente sont partiellement démontées pour laisser voir par endroits leur ossature de bois ; le lanterneau surplombant la salle d'exposition devient un puits de lumière complexe (*Sur les lieux*, 2015) ; la maison-mère de la congrégation des Sœurs de Saint-Joseph et le séminaire de Saint-Hyacinthe sont intégrés à l'exposition sous la forme de deux tirages photographiques (*Sur les lieux*, 2015) ; enfin, la tourelle extérieure du bâtiment sert d'écran pendant la nuit à une projection lumineuse animée au rythme de

convoquant l'esthétique des films noirs de cette période. Faisant référence aux années 1940-1950 et à la grande époque du photojournalisme telle qu'elle est incarnée par Weegee, la série *Midcentury Studio* (2010-2011), enfin, regroupe des photographies en noir et blanc à l'atmosphère inquiétante qui ménagent aussi une place importante à la nostalgie du modernisme, à travers les allusions récurrentes à l'influence des découvertes formelles des avant-gardes artistiques.

Inspirées d'une grande variété d'éléments culturels à l'esthétique datée, les mises en scène de l'histoire culturelle et événementielle du XX<sup>e</sup> siècle par Stan Douglas soulignent à quel point, malgré la confiance que l'on peut encore lui accorder, l'image photographique doit être aujourd'hui systématiquement

frappée de soupçon et combien l'histoire, fondamentalement anachronique, est sans cesse rejouée et représentée.

Docteure en histoire de l'art (Université de Montréal), **Érika Wicky** est actuellement chargée de recherches (FNRS/Université de Liège) en Belgique, où elle se consacre à l'étude des écrits du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'art et la photographie. Tiré de sa thèse, un ouvrage intitulé *Les paradoxes du détail*. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie vient de paraître aux Presses universitaires de Rennes (collection « *Æsthetica* »).



*Sur les lieux* (Congrégation des Sœurs de Saint-Joseph, Saint-Hyacinthe), 2015, système lumineux, console de programmation, dimensions variables, composition lumineuse : François Marceau, photo : Daniel Roussel

la respiration de l'artiste (*Marqueur // pulsation*, 2015). Désormais le lieu tangible de l'exposition, les architectures du passé et du présent nécessitent de se plier au jeu de l'image et des interventions de l'artiste. Ainsi les colonnes du couvent deviennent dans l'espace des abstractions intangibles : la colonnade photographiée sert de référent aux quatre faisceaux qui s'échappent du lanterneau central par intermittence, générant une présence nouvelle par la seule lumière projetée qui forme au sol des rectangles selon le ratio photographique du 35 mm.

Œuvre éponyme de l'exposition, l'installation est à la fois le pivot et la synthèse d'une pratique de la photographie qui a glissé de la mise en scène du corps de l'artiste dans l'espace vers l'abstraction et l'exploration de la « couleur-lumière ». Les fondements du phénomène de la lumière et de la couleur s'y trouvent condensés tandis que l'installation réussit le pari de se tenir au plus près du lieu, de ses formes et de sa nature pour lui donner une présence tangible. Cette présence sensorielle est encore amplifiée par la proximité



heureuse d'un son enveloppant et de l'alternance lumineuse provenant de la vidéo *Incandescence* (2015).

L'exposition met en valeur le parti pris photographique de Yann Pocreau, qui retourne l'image bidimensionnelle vers ses mécaniques de production et

de perception. Par un effet de miroir où le médium évoque son historicité, l'image photographique n'est jamais prise isolément, mais est davantage retournée vers ses coulisses techniques. Les projecteurs de diapositives sont placés au cœur du dispositif plutôt qu'en retrait dans l'œuvre (*Croisements*), la charte de couleur est accrochée au mur, s'instituant image artistique à part entière (*Color checker*, s. d.) et les cadres découpés présentant des Polaroids deviennent un fragile empilement de carton placé comme une sculpture sur un socle (*Surfaces résiduelles*, 2015). Chaque œuvre est avant tout une invitation à revisiter les dispositifs mécaniques, mais aussi institutionnels qui jouent entre la part d'ombre – ce qui est écarté dans le processus de création et retranché à la vue du public – et de lumière – l'éclairage que l'institution artistique jette sur l'œuvre par le truchement des codes de présentation et de légitimation que sont les socles, cadres et cimaises, repris ici avec une rigueur, mais aussi un décalage assumés.

---

**Claire Moeder** est commissaire, auteure et chroniqueuse. Elle intervient sur le Web, à la radio et dans diverses revues (*Spirale*, *esse*, *Ciel variable*, *Zone Occupée*, *Marges*) et a aussi contribué à des ouvrages consacrés à la photographie (*Mois de la Photo* à Montréal, *Christian Marclay*). Jeune commissaire, elle a effectué plusieurs résidences de recherche (ISCP, Est-Nord-Est, La Chambre Blanche) et a conçu des expositions individuelles pour les artistes Sayeh Sarfaraz et Jacinthe Lessard-L., entre autres. Elle présentera une exposition collective consacrée aux usages actuels de l'image en 2016.

---



*Croisements*, 2014, 9 projecteurs diapositive, socles, 720 diapositives, dimensions variables, photos : Daniel Roussel

## Petra Mala Miller

### Portraits in Light

The Southern Alberta Art Gallery,  
Lethbridge

September 25  
to November 22, 2015

Walking into a room full of strangers can be a disconcerting experience, exposing us to questions about belonging and difference. In contrast to such an expectation, Petra Mala Miller's exhibition *Portraits in Light* offers a welcoming embrace, perhaps one that recognizes our commonality as strangers. Mala Miller, an accomplished photographer in her native city of Prague, transported her art practice to Lethbridge, Alberta, a small prairie city notable for its dynamic community of artists. It was from "the inside" of the local milieu and its institutions that Mala Miller assembled her project of formally photographing everyone she met. In addition to the

exhibition, which was curated by Christina Cuthbertson, this project situated Mala Miller in a locus of community.

Presented in four viewing situations, *Portraits in Light* consists of 150 photographic portraits. A serial organization of the portraits in three rows on three walls claims our attention most forcefully as we enter a large gallery space. This arrangement of photographs is supplemented by a book version, a video loop that juxtaposes two images in an irregular sequence framed by an architectural corner, and a large-scale version presented on the exterior screen of a separate but nearby institution, Casa. The wall-mounted images are prints

measuring 13" x 19", tactfully printed in delicate, neutral colours, the sitter in each case having been lit with the greatest sensitivity to nuance and precision but in perfect anonymity. Each person is entirely without world, a compassionate rendering of vulnerability. Posed according to rule, each sitter faces a quarter left or right and gazes directly ahead without overt expressivity.

The framing from mid-chest upward presents each person without clothing – bared – to reveal more than the conventional head and shoulders; the area of skin visible is a crucial factor, neither sexualized nor cosmetic but literally a compelling shock in its own right. The

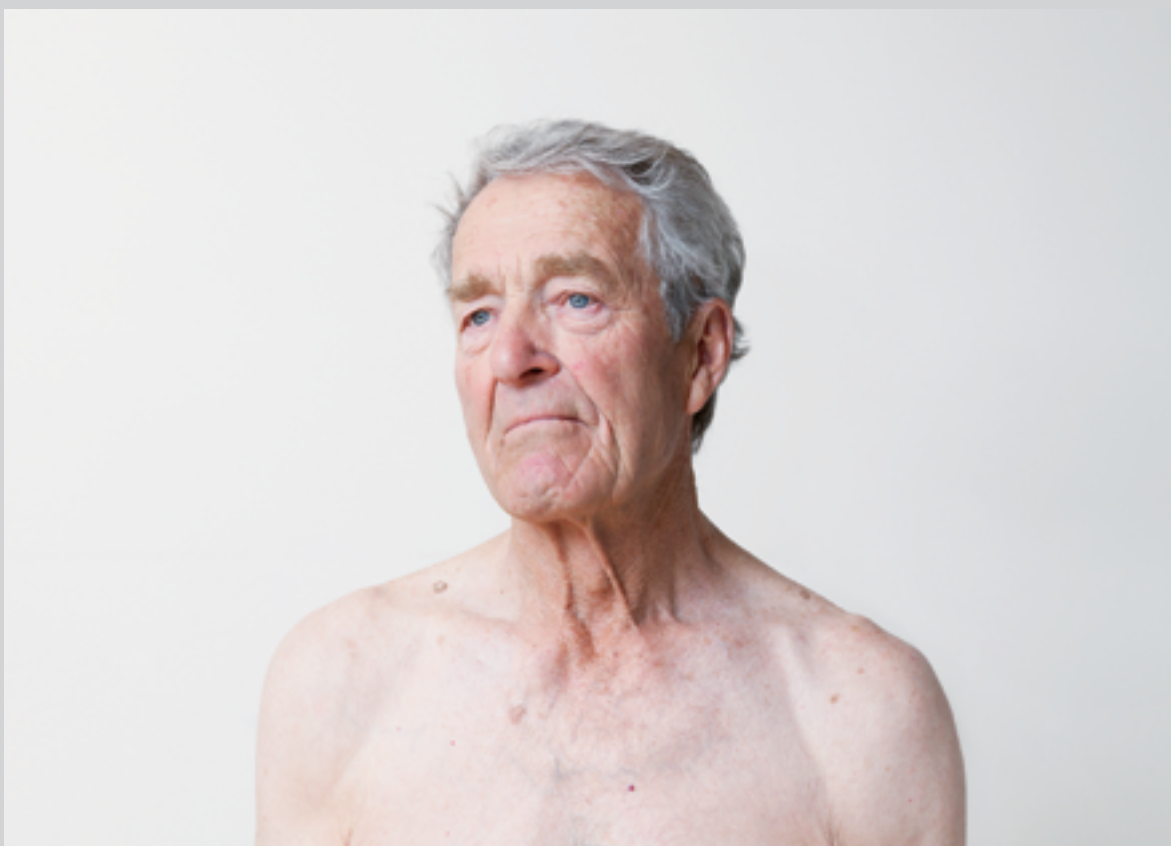


facial expression in each case is a neutral feeling of suspension, a gaze suspended or calmly held as if by an “interior distance.” As is suggested by the title, the lighting has been given the utmost care, along with the nuanced colour printing. The effect of serial organization with Mala Miller’s work is to shift the subject of the work from the portrait to the viewer – a move that recognizes the desire to look, to see, to regard, and to be touched by lighting.

This emphasis on intimacy clearly distinguishes Mala Miller’s approach from the “passport” approach taken by some other portrait artists, such as Thomas Ruff, who pursued a similar project for his selection of sitters from among friends and acquaintances. His museum-scale photographs present their subjects in the most public of styles, with strong colours, contrasting lighting, and an expressionless gaze directly into the camera. Also of particular interest in situating Mala Miller’s portraits would be Roni Horn’s portrait series *You Are the Weather* (1994), although Horn focuses on a series based on an individual subject rather than on a series of individuals. Where Horn and Miller’s interests overlap is in the facing of intimacy that occurs in their portrait works.

Many of Mala Miller’s projects have been based in autobiographical recollection juxtaposed with the word of photography. The word of photography is “reproducibility,” and Mala Miller takes photography at its word by way of serial organization applied to a large number of portraits. Her adoption of this organizational practice allows her to present images of persons while avoiding a bourgeois humanism that privileges the isolated and centred individual. In her series, with the large number of portraits and the relatively small scale of each one, it is easy to imagine the outlines of one individual or group merging into another in an ongoing flux or exchange.

Until the emergence of minimalist art, we tended to expect that photographic portraiture would reveal an inner self in the subject of the portrait, the person photographed. Minimalist art showed how artworks could be a matter of relationship and situation, shifting the locus of subjectivity to “situations.” Serial organization could be considered a motif of modernity with its ties to Fordism in the world of industry, and then to various artistic pursuits ranging from sculpture to musical composition. Minimalism and conceptual art have each contributed to an understanding of art in its social dimension, especially through what phenomenology called “intersubjectivity” – a way of describing the relationality that has characterized much art of the modern era.



John ; Ike, from the series *Portrait in Light*, 2012-2015, c-prints, 33 × 48 cm, courtesy of the artist

The celebrated and contentious *Family of Man* exhibition at MOMA in 1955 and Robert Frank’s *The Americans* (1958–59) marked an attempt to explore the oncoming sense of a global identity. August Sander introduced the notion of typology to portrait photography, but the shift to an explicitly serial logic occurred with the Bechers and Ed Ruscha, who adopted photography’s

logic of one photograph followed by another in a series of perfect reproducibility dedicated to a stance of aesthetic indifference.

The characteristic of this form is that all seem intimately connected and at the same time autonomous and distinct. Mala Miller’s combination of the serial and portrait forms in a personal vision of vulnerability proposes cosmopolitanism

as a hopeful outcome to our current pluralization of worlds.

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



Les paradis de Granby, 2014-2015, carte postale, 10 x 15 cm. « Sur un si petit terrain, j'ai quand même trois lilas, un cerisier sauvage, deux vinaigriers, un tamarix, deux pins différents, un sapin. J'ai plein de fleurs, j'ai des plants de bleuets, des framboisiers, des fraises... » – EB

## Catherine Bodmer

### Les paradis de Granby

3<sup>e</sup> impérial, Granby

De septembre 2014 à septembre 2015

#### La réciprocité en photographie.

À l'occasion d'une résidence en art infiltrant au 3<sup>e</sup> impérial, centre d'essai en art actuel, Catherine Bodmer a réalisé le projet *Les paradis de Granby* en collaboration avec un groupe de jardiniers et jardinières. La programmation du 3<sup>e</sup> impérial vise à soutenir « l'exploration des potentiels de l'art actuel dans des espaces non dédiés à l'art et dans un rapport de proximité avec la collectivité<sup>1</sup> », et ce, selon une approche de coproduction. La résidence de Catherine Bodmer, une artiste dont la pratique comprend la photographie, l'installation et la création d'œuvres *in situ*, s'est échelonnée sur une période d'un an, soit de septembre 2014 à septembre 2015, avec pour objectif d'explorer les liens possibles entre l'art actuel et les jardins.

Après un séjour de prospection, l'artiste a rencontré les membres de la Société d'horticulture de Granby, qui partagent un intérêt pour la pratique du jardinage. Elle leur a proposé de participer à un projet de photographie sur les jardins. Cinq personnes ont répondu à l'appel et ont accueilli l'artiste dans leurs jardins à cinq reprises durant un cycle des saisons. Lors de ses visites, Catherine Bodmer a discuté avec les participants et participantes pour connaître leur vision du jardin et s'en inspirer dans la prise des photographies. Son intérêt pour le hors-saison,

c'est-à-dire la période de dormance des plantes, contrastait avec l'enthousiasme des jardiniers et jardinières pour le moment de la floraison pendant la saison estivale. Cette différence de point de vue a suscité des discussions au sein du groupe sur la notion d'esthétisme au jardin et la façon de le représenter en photographie.

En parallèle, Catherine Bodmer tenait un blogue où elle partageait en images et en mots ses inspirations et découvertes, ses réflexions à la suite des rencontres et ses expérimentations avec les plantes<sup>2</sup>. Elle a réuni le groupe de jardiniers et jardinières pour échanger photos, dessins, spécimens, recettes et poèmes autour du jardin. Elle leur a présenté le travail de Karl Blossfeldt (1865-1932), photographe, sculpteur et professeur allemand, dont les photos mettent en valeur la structure des formes végétales. Elle a aussi dévoilé aux membres du groupe les photographies de leurs jardins afin de sélectionner ensemble celles qui formeraient une collection d'une quarantaine de cartes postales. Publiée sous forme de petit livre, cette collection rassemble aussi des citations inspirées de leurs échanges et des recherches de l'artiste sur le jardin<sup>3</sup>.

Avec *Les paradis de Granby*, Catherine Bodmer développe une approche documentaire de la photographie qui diffère de ses œuvres antérieures en ce qui

concerne le traitement de l'image et la référence à l'esthétique sublime du paysage. Dans les séries intitulées *Camellones*, *Circuito Interior* et *Casas*, réalisées lors de résidences à Mexico en 2010 et 2011, l'artiste modifiait ses photographies afin de créer des symétries dans l'environnement bâti. Dans la publication *Catherine Bodmer. Mexico DF (détails)*, la critique d'art Marie-Ève Charron affirme que les lieux visités sont ainsi empreints d'une sorte de fiction, de l'ordre de la réalité recomposée, qui déstabilise la perception et la représentation de l'espace urbain<sup>4</sup>. Dans les séries *Lacs* et *Montagnes*, l'artiste associait des mythes portant sur la région des Alpes aux bancs de neige et trous d'eau photographiés sur des terrains vagues de la ville, ce qui contribuait à magnifier ces lieux délaissés et à les transformer en paysages de lacs et de montagnes.

Le choix de la carte postale comme

format évoque la photographie pittoresque de paysages naturels et d'attrait touristiques. Quant au jardin, il est souvent associé à la recherche d'un paradis perdu que l'on tente de recréer dans le réel. Certes, l'artiste s'inspire de ces références, mais elle propose une représentation du jardin qui n'est ni idéalisée, ni fixée dans le temps. Les cartes postales témoignent des particularités de chaque lieu à différents moments de l'année, des aménagements et de la créativité des jardiniers et jardinières, de la décomposition des végétaux et du processus derrière le jardinage, par exemple le compost ou les semis. Enfin, l'historienne de l'art Joanne Sloan nous rappelle que la carte postale trace une trajectoire entre les gens et les lieux géographiques<sup>5</sup>. Dans cet esprit, Catherine Bodmer a insisté pour que les cartes postales du projet soient disséminées. Elle en a inséré furtivement quelques-unes entre les pages des livres de la librairie ÉcoLivres, puis en a envoyé d'autres par la poste, prolongeant ainsi l'expérience de réciprocité et semant, ici et là, quelques coins de paradis revisités.

1 Site Internet du 3<sup>e</sup> impérial, centre d'essai en art actuel : <http://3e-imperial.org>. 2 Blogue du projet *Les paradis de Granby* : <http://lesparadisdegranby.blogspot.ca/>. 3 Le lancement de la publication a eu lieu à la librairie ÉcoLivres à Granby (septembre 2015) et à la Librairie Formats à Montréal (décembre 2015). 4 Catherine Bodmer et Marie-Ève Charron, *Catherine Bodmer. Mexico DF (détails)*, Alma, Sagamie édition d'art, 2012, p. 71. 5 Joanne Sloan, « Postcards, Chromophilia, and the Visual Culture of Expo 67 », dans *Expo 67: Not Just a Souvenir*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 186-187.

**Isadora Chicoine-Marinier** poursuit une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Concordia. Ses recherches portent sur les pratiques collaboratives en art actuel et le rapport de l'humain à son environnement. Elle a travaillé comme assistante-commissaire, chargée de projet et médiatrice culturelle, a écrit sur l'art contemporain et a participé à des expositions et publications collectives ainsi qu'à des projets d'art social.



Les paradis de Granby, 2014-2015, rencontre entre la jardinière Lise Deslauriers et l'artiste



# Daido Moriyama

## Daido Tokyo

Fondation Cartier pour l'art contemporain

Du 6 février au 5 juin 2016

L'artiste lui-même était-il convaincu ? Plutôt récapitulative, l'exposition *Daido Tokyo* tenait d'une sorte d'exercice trahissant un sérieux écart entre un corpus hier *charbonneux*, évusif, et ces tirages en couleur à l'insolite quelque peu anecdotique. Nous sommes loin des photographies qu'une pagination « *all-over* » rendait paradoxalement *muettes* et qui, parcourues par une traînée de suif sensible, translucide, avaient valu à l'artiste une reconnaissance internationale. Destinées au livre de photographies, ses œuvres, glissées sous verre et passe-partout, avaient pourtant connu meilleure fortune à la galerie Polka, à Paris, en 2006. Du moins y sentait-on toujours ces foules grouillantes et ces solitudes plus inaperçues d'enfants, d'animaux : cheval noir ou écolière en uniforme...

Si *Dog and Mesh Tights* (2014-2015) reprend ce noir et blanc, son diaporama dressé en pages de livre y suggère trop

le livre, précisément, sans en égaler le charme tactile. Ainsi ces vues officielles ou sordides de Tokyo, Hong Kong, Taipei, Arles, Houston, Los Angeles gardent-elles un goût de figures imposées, les sons *off* – rails, crissements, voix citadines, haut-parleurs de gare – ne parvenant pas davantage à restituer la densité des photographies qui, hier, nous propulsaient au seuil de *silencieux cyclones*.

*Tokyo Color* déçoit par une analogue mise en scène énonciative. Flamboyances séquencées imitant le dédale des ruelles de Shinjuku, quartier *mauvais genre* de Tokyo que depuis des décennies Moriyama arpente inlassablement, et qu'il a qualifié tantôt de « vaste fresque dramatique », tantôt de « bidonville installé là, pour l'éternité »<sup>1</sup>. Rien que pâle reflet ici de ces vues inouïes qui nous conduisaient à la lisière de l'illisibilité, de l'accident visuel, de l'angoisse cognitive.



*Tokyo Color*, 2008-2015, tirage chromogène, 112 × 149 cm

L'artiste semble lui-même livrer les clés du malaise que provoque l'exposition, jugeant ces couleurs « polies, sages, comme [il se] présente au monde », tandis que les noir et blanc, « riches en contrastes reflètent pleinement [sa] nature solitaire »<sup>2</sup>. N'était-ce pas cet éblouissement – *brut* et spectral – que recherchaient les artistes de la revue *Provoke* (1968), très vite rejointe par Moriyama<sup>3</sup> ? Tirages dont le flou, le grain dilaté, la quasi autarcie rompaient avec l'esthétique documentariste du Japon d'après-guerre. Certes, pourquoi chercher dans le rétroviseur un mouvement majeur remontant à près de cinquante ans ? Que faire alors de cette déception, sinon feuilleter, à la librairie de la Fondation, les multiples ouvrages que l'artiste publia au long de sa carrière ? On s'avise ainsi que, dès 1970 et jusqu'aux années 2000, la couleur fut testée par Moriyama de façon autrement subtile<sup>4</sup>. Tel celui de vieux films recolorés, leur chromatisme quasi accessoire plonge les sujets dans une pâleur étrange qui les rapproche paradoxalement des *nuits nécessaires* d'instantanés qu'on lui connaît. Si rien n'y est poussé à l'extrême, n'est-ce pas parce que notre monde lui-même demeure opaque ? Lorsque l'artiste secouait d'un geste aléatoire sa cuve en chambre noire, ou reconduisait numériquement au noir et blanc des couleurs jugées illustratives, afin qu'une *aura* sublime ces passants hâtifs et autres *solitudes peuplées*, n'était-ce pas cette même opacité, consubstantielle au monde, qui nous était donnée à sentir, à penser ?

Cette déception proviendrait-elle alors d'une possible vicissitude de la commande ayant compromis le tempo de l'artiste ou brusqué d'imprévisibles incubations ? On peut le supposer. Ou

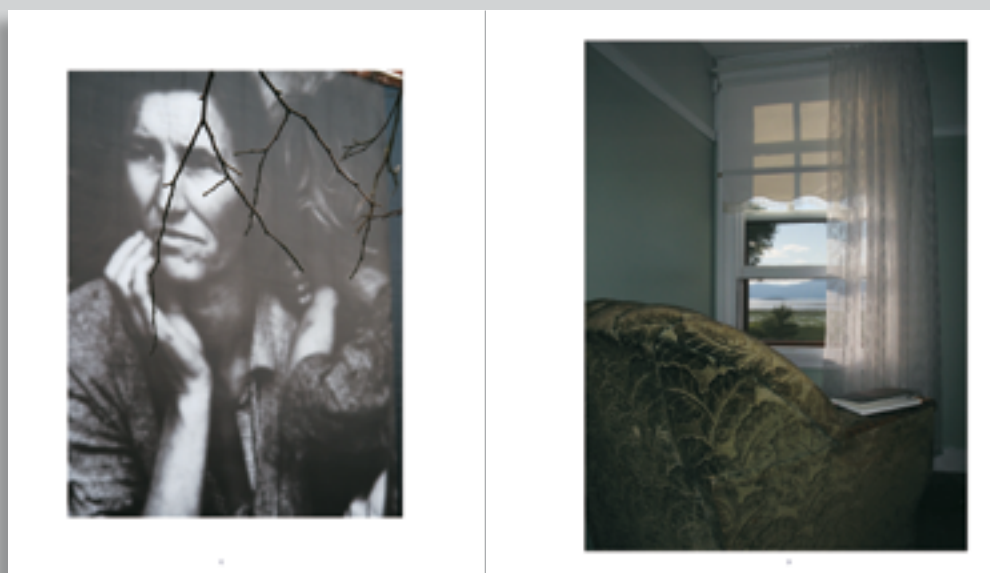
bien faut-il penser que l'acquis d'hier fusionne à présent en cet *autre chose* non encore (re)connaissable ? Tel désappointement ne saurait, en l'espèce, être déterminant tant Moriyama demeure un artiste hors norme dont l'hétérodoxie radicale, alliée à une modestie jamais feinte, garantit l'authenticité d'un *passerport* indiscutable, insaisissable, avec lequel il arpente et arpentera encore longtemps l'inexhaustible quartier populaire de Shinjuku<sup>5</sup>.

1 « "Shinjuku", par Daido Moriyama (Extrait du catalogue de l'exposition) », dans le dossier de presse des expositions *Daido Moriyama*. *Daido-Tokyo* / Fernell Franco. *Cali clair-obscur*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, p. 8. 2 « L'exposition », dans *ibid.*, p. 5. 3 Fondée en 1968, la revue *Provoke*, qui prônait un « matériau provocateur pour la pensée », exerça une grande influence sur les avant-gardes photographiques du Japon des années 1970. Cf. Ryuichi Kaneko et Ivan Vartanian, *Les livres de photographies japonais des années 1960-1970*, Paris, Seuil, 2009, p. 17. 4 Daido Moriyama, *The Complete Works*, 4 vol., Daiwa Radiator Factory, 2004. 5 Simon Baker, « Farewell Photography, Dear », dans Chantal Pontbriand (dir.), *Mutations. Perspectives sur la photographie*, Paris, Paris-Photo et Steidl, 2011, p. 49.

**Michèle Cohen Hadria**, critique d'art basée à Paris, a collaboré depuis 1998 à diverses revues d'art contemporain, telles que *Art Press*, *Jeune Cinéma* (Paris), *n.paradoxa*, *Third Text* (Londres), *Ciel variable*, ETC (Montréal), *Camera Austria* (Graz/Autriche). Elle possède une maîtrise en art de l'Académie des beaux-arts de Rome et une maîtrise d'études cinématographiques (Sorbonne, Paris III). Ses champs d'intérêt vont du film expérimental au féminisme et aux questions globales et post-coloniales.



*Dog and Mesh Tights*, 2014-2015, diaporama de 291 photographies noir et blanc, 25 min, musique de Toshihiro Oshima, conception audiovisuelle : Gérard Chiron



## Le capteur

Bertrand Carrière

Les Éditions du renard, Montréal, 2015, 200 pages, 142 photographies  
Édition limitée. Postfaces de Mona Hakim et d'Emmanuel d'Autreppe

Au fil des ans, il est devenu assez clair que Bertrand Carrière s'est fait un devoir, sinon une mission, d'offrir ses travaux photographiques sous la forme de livres, un mode de présentation qui possède ses propres règles, qui diffèrent de celles du catalogue ou de l'exposition en galerie. Carrière est sans doute l'un des photographes québécois à avoir le plus souvent utilisé ce format, à avoir réfléchi sur ses potentialités et à les avoir exploitées. Il l'a fait non seulement pour sa propre production, mais pour celle des autres aussi puisqu'il a également été à l'origine de plusieurs collections consacrées à la photographie dans des maisons d'édition qu'il avait réussi à convaincre de s'ouvrir à de telles possibilités. Il n'est donc pas étonnant qu'il présente son plus récent corpus dans un livre publié aux Éditions du renard, dont le fondateur, Louis Perreault, est quelqu'un en qui Bertrand Carrière doit bien se reconnaître un peu puisque ce (plus) jeune photographe accorde une semblable importance au livre.

Pour *Le capteur*, Bertrand Carrière s'est donné pour contrainte de réaliser, au quotidien, des photos de manière expéditive à l'aide d'un appareil numérique léger et facilement transportable. C'est à partir de 2006 qu'il a entrepris cette collecte sans restriction quant aux sujets et aux lieux, attentif aux incidents

et hasards du moment, à l'affût de l'image prégnante apparaissant dans les aléas du quotidien, ponctuant des instants où la routine et l'usité semblent régner en maîtres.

Cette traversée des lieux et des temporalités diverses est un aspect qui n'est pas étranger à la pratique de Carrière. On s'attend à retrouver des images qui en rappellent d'autres provenant de séries antérieures. D'une pérégrination à l'autre, des instants en viennent inmanquablement à en évoquer d'autres, qu'on croit reconnaître. C'est l'impression que j'ai eue en feuilletant le livre une première fois, très superficiellement. Mais le reprend-on pour l'examiner méthodiquement que l'on vivra une expérience bien différente.

D'abord, notons le titre : *Le capteur*. Non seulement désigne-t-il, comme on peut s'y attendre, le photographe lui-même, qui s'offre ainsi comme un œil ouvert, expérimenté certes, et toujours prêt à se repaître du nouveau et de l'inédit, mais on ne saurait passer sous silence que c'est aussi là le nom donné à cet écran accapareur, cette plaque sensible nouvelle du numérique, qui saisit, enregistre et convertit les scènes vues en données logico-mathématiques qui deviendront images. Aussi ressent-on tout ce que cet écran-capteur peut avoir de différent, de dense ; plus rien

de cette transparence dont procédait le négatif, de ce couchage d'ombres et de lumière sur celluloïd. On sent une densité qui vient de ce qu'on imagine être la texture de ce que le capteur a réussi à aspirer en lui, du fin fond du mystère de son trou noir. Les images n'ont pas la netteté, ni la luminosité, de ce qu'on a pu voir dans le livre précédent de Carrière, *Après Strand*. C'est exprès. Les images du *Capteur* ne peuvent être que dérobées, prises à la sauvette, dans la révélation subite d'un assemblage particulier d'éléments visuels, un palimpseste où des moments et des surfaces se confondent les uns avec les autres, dans un enchevêtrement qui doit tout au hasard. Comme si une image pouvait en héberger d'autres. Comme si l'espace venait se précipiter en ce lieu étroit, enfoui dans l'appareil numérique, qui absorbe le vu sans état d'âme, qui prend tout sans discernement ; tout ce qui passe et qui vient de tant de lieux visités, traversés. Le capteur instrument est cette interface neutre, alors que le capteur sur deux pattes, lui, a pérégriné, investissant l'espace d'une présence un rien prédatrice, cherchant les hasards, les rencontres, les associations que l'œil voit et même provoque. Comme s'il y avait, d'une part, un espace infini qui ne saurait être totalement visité, qui ne pourrait être que parcouru et, de l'autre, cette imprégnation constante qui peut

apparemment tout saisir et tente en effet de le faire, mais sans succès.

Photos de famille, autoportraits en demi-visage, ou en lumière diffuse, images des traces laissées sur une neige duveteuse, étranges objets étrangement largués dans des chambres ou des rues, références à des images issues de l'histoire de la photographie ; on se prend à penser à *Voyage à domicile*, à *Signes de jour*, à *Lieux mêmes*. Mais c'est un effet de la cohérence et de l'unité de ton du travail de Bertrand Carrière. Ce qui était dispersé en des séries antérieures, se condense ici, contamine tout, emporte tout. C'est du Bertrand Carrière, certes, comme on est habitué d'en voir, mais décuplé, voire à la dixième puissance.

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



# The Park

Kate Hutchinson

Les Éditions du renard, Montréal, 2015, 140 pages, ill. colour  
Postface by Cynthia Imogen Hammond

"PARK, a space of ground used for public or private recreation, differing from a garden in its spaciousness and the broad, simple, and natural character of its scenery, and from a 'wood' in the more scattered arrangement of its trees and greater expanse of its glades and consequently of its landscapes."

– Frederick Law Olmsted, "Park," in *The American Cyclopædia* (1879 edition).

"I love feeling like you are among your neighbours when you are in the park; you are part of a community."

– Kate Hutchinson

Sometime in the early twenty-third century, a sealed copper box is found interred at the foot of the excavated cross on top of Montreal's estimable Mount Royal. Once opened, archaeologists and sundry forensic experts find a fulsome sheaf of what seem to be vernacular images. Although interpretations vary as to the identities and occupations of the subjects, one thing is certain: they are all enduring portraits, all photographed in the park on Mount Royal, and they all resemble you and me.

Seriously, Kate Hutchinson, gifted street photographer and professor in Concordia University's Department of Journalism, has just published a book of portraits of quintessential Montrealers, native and visitors alike, at play in two of the city's most-frequented (and -cherished) green spaces – Jeanne-Mance Park and Mount Royal Park. The fruit of two years spent walking around the parks with camera in hand, the portrait series began formally in the spring of 2013.

By her own estimation, Hutchinson photographed hundreds of people of all ethnic persuasions and occupations, but fewer than one hundred images made the final cut. Her criterion for choosing her subjects was simply their intrinsic "interestingness." They were not rehearsed or posed in any way, and her interaction with them was often quite brief. She confesses, however, to an obsession with light. When she witnesses beautiful light falling on prospective subjects, that is a real clincher.

She is no stranger to the park, having spent over thirteen years wandering within its precincts – she lives in the neighbourhood – but it was only after the birth of her daughter that she began visiting there in earnest, perhaps as a way of regaining a sense of community,

of integrating herself back into the social world. She says, "I find that when people go to the park they are often open to talking to strangers. It seems to be a place where people feel at ease, almost as though the park were an extension of their private spaces."

Hutchinson captures the magic of the park as an oasis of refuge, recreation, Socratic honesty – and the epitome of a private space made public. She began photographing, casually at first but then with increasing fervour, as the project took flight in her imagination, within the compass of her camera, and on the negative.

What distinguishes Hutchinson's work from that of countless others working similar terrain? It is her humanity, her inclusiveness, and a quality of and capacity for empathy for which the park, urban crossroads *sans pareil*, is the perfect alembic and incubator.

She uses a Hasselblad 500 C/M with 80mm lens, a bulky apparatus that she handles with ease. Her film of choice is Fuji Pro 400H 120. The work is compositionally pristine and never overreaching, revealing a casual authority that comes from a lifelong familiarity with the medium.

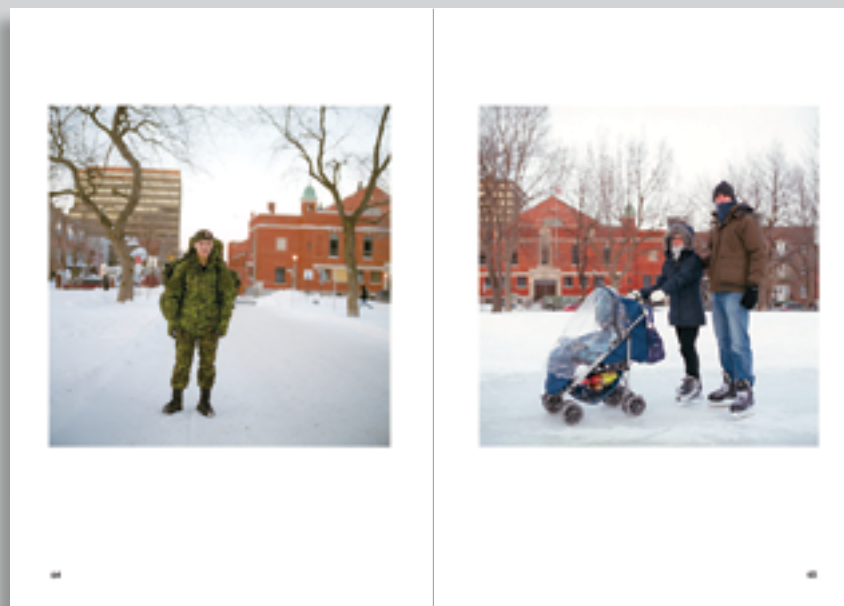
Who does Hutchinson look to for inspiration? She confesses to a profound admiration for the work of photographer Alec Soth and the Helga paintings by American painter Andrew Wyeth. In terms of her *Park* series specifically, she cites the work of American photographer

Alessandra Sanguinetti, whose *The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of Their Dreams* (2010) left a considerable impression upon her. Sanguinetti's long-term photo essay documenting two child cousins on a rural farm south of Buenos Aires, Argentina, powerfully affected Hutchinson – and informed her optic. (In 1999, Sanguinetti began working on an extended series of photographs centring on the lives of two young cousins Guille and Belinda, whom she photographed for the better part of ten years with their full cooperation, documenting with remarkable sensitivity their passage from childhood to adulthood.)

Hutchinson is drawn to the endless variety of her subjects and, at a time

when the immigration crisis has reached fever pitch in Europe and the controversy surrounding immigration has touched our own shores, her work stands like a sentinel as enduring as the Mount Royal cross, a luminous beacon on the side of the dispossessed and the culturally diverse. Her considerable powers of empathy, wed to a phenomenal acuity of vision, make these images unforgettable – and unforgettably human.

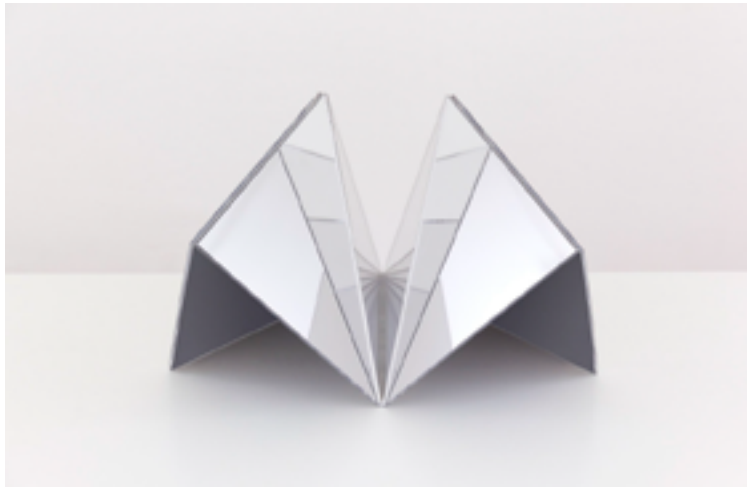
—  
**James D. Campbell** is a writer and curator who writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.  
—





10 juillet au 28 août 2016  
*Les temps suspendus*  
**Caroline Cloutier**  
**Joëlle Morosoli**

Vernissage : Dimanche 10 juillet, 14 h



Caroline Cloutier, *Déploiement 2*, 2016

 [www.pointe-claire.ca](http://www.pointe-claire.ca)  
514 630-1254

 **LES ÉDITIONS CAYENNE**  
[www.editionscayenne.com](http://www.editionscayenne.com)

Gespésie humaine



 **LES ÉDITIONS CAYENNE**

Photographies et textes de  
Guillaume D. Cyr  
et  
Yana Ouellet

90 \$ CA / 70 \$ US  
280 pages  
Français-anglais  
ISBN 978-2-923980-12-6

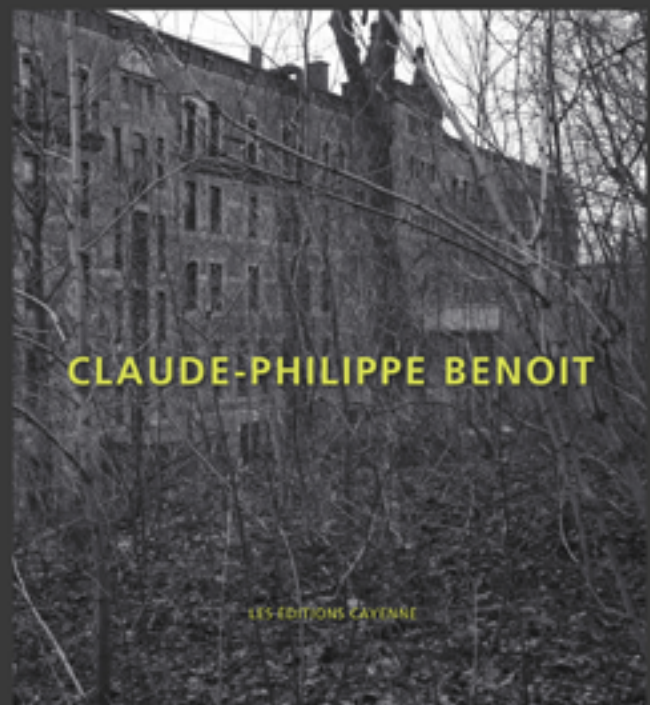
**Robb Jamieson** *Leather, Junk Food, Jeans*  
19 Mai – 25 Juin 2016



Robb Jamieson, *Medicine Woman*, 2016, Médias mixtes sur carton, 50 x 65 cm

**Galerie Laroche/Joncas**  
372 Ste-Catherine O. #410, Montréal QC H3B 1A2 [www.LarocheJoncas.com](http://www.LarocheJoncas.com)

 **LES ÉDITIONS CAYENNE**  
[www.editionscayenne.com](http://www.editionscayenne.com)



**CLAUDE-PHILIPPE BENOIT**

LES ÉDITIONS CAYENNE

Textes :  
James D. Campbell  
Sylvain Campeau  
Martha Langford  
Zoe Tousignant

75 \$ CA  
180 pages  
Français-anglais  
ISBN 978-2-923980-08-9





Venez voir comment l'architecture transforme notre monde.

# CCA

**Centre Canadien d'Architecture | Canadian Centre for Architecture**  
1920, rue Baile, Montréal 514 939 7026 [cca.qc.ca](http://cca.qc.ca)

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

# VERTICALE

Verticale  
centre d'artistes

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

[verticale.ca](http://verticale.ca)

now representing

Nelson Henricks

PAUL  
PETRO

Morley Shayuk *English Breakfast*  
June 3 - July 2

Zachari Logan *Forgotten Selves*  
June 3 - July 2

*Standing Ground II, Chance and Variation*  
Stephen Andrews, Wendy Coburn, Robert Flack,  
Andrew Harwood, G.B. Jones, Will Munro & others  
July 8 - August 13

Leigh Bridges *Atmospheric Resonance*  
September 9 - October 8

Miles Collyer  
September 9 - October 8

980 Queen St West, Toronto, Ontario M6J 1H1  
tel 416 979 7874 [www.paulpetro.com](http://www.paulpetro.com)  
gallery hours: wed-sat 11-5pm



# GALERIE BERNARD

## RICHARD CLOUTIER

### LES VOYAGES ORGANISÉS

Exposition du 12 mai au 18 juin 2016

Vernissage le 11 mai de 17h à 20h

*Se perdre A*, 2016 (détail)

Acrylique et craie sur panneau, 61 x 91 cm



## JOSEPH-RICHARD VEILLEUX

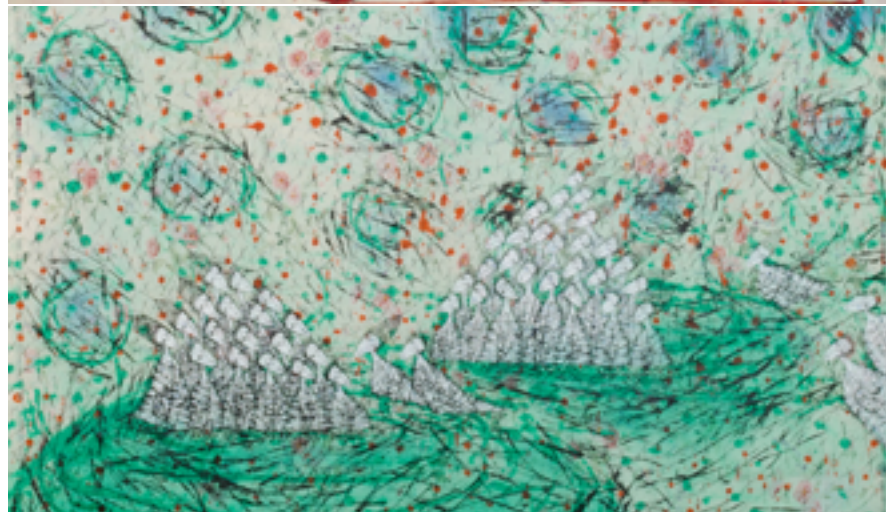
### LES ALLANTS AILLEURS

Exposition du 18 août au 17 septembre 2016

Vernissage le 17 août de 17h à 20h

*Nomade à ciel ouvert*, 2015 (détail)

Technique mixte sur papier, 173 x 137 cm



**3926, rue Saint-Denis**

**Montréal (Québec) H2W 2M2**

**514 277 0770—galeriebernard.ca**

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

**RKG**  
Contemporary

**Robert Kananaj Gallery**  
172 St Helens Avenue, Toronto, ON.  
M6H 4A1 Canada 1-416 289 8855  
[www.robertkananajgallery.com](http://www.robertkananajgallery.com)



# CAROLINE MONNET

Du 25 mai 2016 au 23 juillet 2016

AXENÉ 17  
[www.axeneo7.qc.ca](http://www.axeneo7.qc.ca)

V&A

MUSÉE  
McCORD



*LA MODE  
ITALIENNE  
DE 1945 À  
AUJOURD'HUI*

PRÉSENTÉE PAR  
HOLT RENFREW

EXPOSITION DU 26 MAI  
AU 25 SEPTEMBRE 2016

# ELEGANZA

EXPOSITION ORGANISÉE PAR LE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES.



PANORAM<sup>ITALIA</sup>

SOFITEL  
LUXURY HOTELS  
MONTREAL LE CARRÉ D'OR



MONTREAL  
GAZETTE

fugues



TOURISME /  
MONTREAL



goldenmontreal.com



Montréal

Culture  
et Communications  
Québec



# ENCADREX

.com



CONSERVER

RESTAURER

TÉMOIGNER

mettre en valeur

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

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

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

Présenté par



Dans le cadre de la



BIENNALE ART  
NUMÉRIQUE  
DIGITAL ART  
BIENNIAL

# L'ART NUMÉRIQUE

DANS LES QUARTIERS

10 EXPOSITIONS DANS  
9 ARRONDISSEMENTS

27 AVRIL  
AU  
28 AOÛT  
2016

VERNISSAGES  
PROJETS DE MÉDIATION CULTURELLE  
CIRCUITS EN AUTOBUS

[accesculture.com](http://accesculture.com)  
[montreal.mediationculturelle.org](http://montreal.mediationculturelle.org)  
[bianmontreal.ca](http://bianmontreal.ca)

ENTENTE SUR LE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DE MONTRÉAL

Montréal

Culture  
et Communications  
Québec



MAISON DU  
DÉVELOPPEMENT  
DURABLE

VISITEZ  
EXPOSEZ



Credit Alexandre CV

[lamdd.org](http://lamdd.org)

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

partenaire principal



# ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677

[www.assurart.com](http://www.assurart.com)

# FORMATS

Librairie spécialisée en art actuel



2, rue Sainte-Catherine Est, 3<sup>e</sup> étage  
514 842.3984 - [librairieformats.org](http://librairieformats.org)





# La Bande Vidéo

## Centre en arts médiatiques

Expositions

Diffusions en ligne

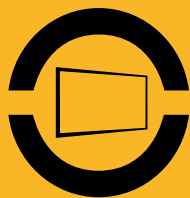
Résidences

Co-productions

Location d'équipements

Soutien à la distribution

Médiathèque en ligne :  
mlbv.ca



Eugénie Paradis-Charette, résidence de création, 2012.

# CIEL VARIABLE

N° 103 / JUIN – SEPTEMBRE 2016 / JUNE – SEPTEMBER 2016

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

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

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

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

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

**Publicité et promotion**  
Advertising and Promotion  
ÉRIC BOLDUC

**Infographie / Web design**  
BIBIANA VERA

**Administration**  
MICHEL GÉLINAS

**Assistante à la production /**  
Production Assistant  
ISABELLE CAMPEAU

**Conception graphique**  
Graphic Design  
DIANE HÉROUX

**Traduction / Translation**  
EMMANUELLE BOUET  
KÂTHE ROTH

**Révision et correction d'épreuves**  
Editing and proofreading  
MAGALIE BOUTHILLIER  
KÂTHE ROTH

**Préresse / Pre-press**  
PHOTOSYNTÈSE

**Impression / Printing**  
IMPRIMERIE HLN

**Distribution**  
LES MESSAGERIES DE LA  
PRESSE INTERNATIONALE (LMPI)

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

Conseil des arts  
et des lettres  
Québec

Conseil des arts  
du Canada  
Canada Council  
for the Arts

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

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

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

**Site Web / Website**  
www.cielvariable.ca

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

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

**Abonnements / Subscriptions**  
boutique.cielvariable.ca

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



Montréal

## Abonnements / Subscriptions

### INDIVIDUS / INDIVIDUALS

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

### INSTITUTIONS

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



**boutique.cielvariable.ca**

ou / or

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

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





Arts visuels  
Littérature  
Musique  
Architecture

DU 5 MAI AU 24  
SEPTEMBRE  
2016

# POUR VALORISER LES ARTS AU QUÉBEC: LA REVUE *LE NIGOG* 1918

Une introduction  
multidisciplinaire  
à l'une des revues  
culturelles les plus  
marquantes au  
Québec.

CENTRE D'EXPOSITION DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL 2940, chemin de la Côte-Sainte-Catherine, Montréal

Une exposition organisée et mise en circulation  
par le Musée national des beaux-arts du Québec  
et adaptée par le Centre d'exposition.

M  
B  
A  
N  
Q

Musée national  
des beaux-arts  
du Québec  
Québec



Canadian  
Heritage

Patrimoine  
canadien



Services aux étudiants

centre d'exposition

Université  
de Montréal



## CYNTHIA DINAN-MITCHELL *Botanical Bend*

14 SEPTEMBRE AU 9 OCTOBRE 2016

GALERIE D'ESTE  
10<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE

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



## Gabor Szilasi

### A Portrait in Interiors

An interview by Alexis Desgagnés  
Photographs by Benoit Aquin

**Eighty-eight years old. Decorum would have us qualify this age as venerable. Anyone who divides this number into decades will better measure the span of a lifetime devoted almost entirely to photography. We know about the immense contribution of Gabor Szilasi, who was born in Budapest in 1928 and arrived in Quebec after leaving Hungary in 1956, to the history of Quebec photography. I will calculate it for you: he has been surveying the landscapes of our photography with his cameras for almost sixty years. Charlevoix, the Beauce, Abitibi, Montreal, Quebec City, and many other locales have supplied him with the subject for an essential body of work resolutely documenting “reality,” a recurrent concept when he evokes his relationship with the world that he has known and photographed. Contemplating his age, I wanted to meet the Szilasi of 2016. One March day as winter was ending early, I visited him in Westmount, where he and his wife have lived for many years. A few days later, Benoit Aquin joined me to produce the humble homage that is this portrait of Gabor Szilasi in interiors.**

AD: Naturally, to begin, how are you?

GS: I’m eighty-eight. So, I don’t take many photographs, but I’m preparing, with Zoë Tousignant, an exhibition of negatives that I never printed and that form a record of artistic life in Montreal from the 1970s to 1990s. I’m planning to make silver prints . . . if I still have the energy!

AD: So, you’re still working in the darkroom. How often do you print your photographs?

GS: Let’s say, in general, I make prints once a week. But it also happens that I work three days in a week, and after that I don’t work for three weeks. What I accomplished in thirty minutes twenty years ago, now, it takes me two days. I remember. Sometimes I printed twenty photographs a day. Now, four or five . . .

AD: Would you like to do more, or do you accept that this is now the pace you work at?

GS: I’d like to do more, but the prints have to be really well done, which takes me much more time than before. But my health is very good. I pay attention to what I eat. I walk, do the shopping, because I cook, I really like doing stuff in the kitchen.

AD: In her beautiful film *L’esprit des lieux* (2006), Catherine Martin revisits your corpus from Charlevoix in the early 1970s. Returning thirty-five years later to the places shown in your images, the filmmaker says, in a subtitle, that she wanted to retrace your footsteps to take “the measure of what remains and what has disappeared.” In this spirit, I’d like to know what remains today of the world that you have photographed your entire life.

GS: When I arrived here, I discovered the rural regions of Quebec, the peasants, the farmers . . . realities that I didn’t know about in Hungary because I grew up in Budapest. There are things that have disappeared – mainly, a way of life. In Charlevoix in 1970, the Catholic religion was still very important. Barely three years later, I went to the Beauce, where there were industries, and people were already less pious. So, yes, things change.

I’ve always been very interested in reality. I’ve never done romantic landscapes. I’ve done landscapes where you find traces of men and women, contemporary life, their environment, social changes . . . That’s why I went back to Abitibi a number of times, to see the change. It’s in Abitibi that you saw the trace of religion the least. Maybe ten years ago, I did some work on three industrial cities for the Canadian Centre for Architecture: Shawinigan, Témiscaming, and Arvida. The social changes were really visible in their architecture.

AD: Do you sometimes feel nostalgic for what is gone, what has fallen away?

GS: No. I made an observation and I accepted the changes, because I find that very interesting. I’ve photographed many interiors that have been called tacky or kitsch. I never had that feeling because, for me, people were simply expressing their attachment, their love of colour and strange objects. I found that natural. I haven’t travelled recently to the regions I photographed, but I wonder if it has changed, if young people in the countryside still have the same taste

today for vases, lamps . . . Anyway, many of those young people want to move to the city. But, in the Gaspé, I recently met young people who, after getting their education in the city, felt the need, when they were around thirty, to return to their country.

AD: You said a bit earlier that you take fewer photographs than before, but I presume that you still take a few. I’m curious to know what interests you, what you photograph today.

GS: I was recently approached to photograph artists who are about my age and still active – for example, Françoise Sullivan, Antonine Maillet, and Edgar Fruitier. For about ten years, I’ve also been part of a group of Quebec poets who meet every two weeks in Lafontaine Park. I take portraits. In this group are Michèle Lalonde, Patrick Coppens, Claude Haefely, Violaine Forest. I’d like to put together a publication inspired by one of the first photobooks I owned, *Paris des rêves* (1950) by the photographer Izis, in which the photographs are associated with texts by contemporary authors: Cocteau, Henry Miller, Cendrars.

AD: You began to take photographs in the early 1950s. What drew you to this medium?

GS: I always loved art. At the time, I was drawing a little, but I didn’t have much talent. When I looked at the photographs by Kertész, Cartier-Bresson, the early photographs taken by Avedon in the streets of Paris, I told myself that taking photographs was simple: a little movement with the right index finger, and there was an image.

AD: So, even at the origin of your practice, there was still a desire for artistic expression?

GS: Yes. Definitely. Another important influence for me was reading. I very much liked the Russians – Chekhov, Dostoyevsky – but also Balzac. *Le Père Goriot*, is really . . . reality, daily life. My readings didn’t directly influence my photography, but my life philosophy, my daily life.

AD: And your interest in the relationship between women and men and their environment?

GS: Yes. And film also. Let’s say, for my photographic style, the post-war Italian films. And French films, too.

AD: And the concern for realism that has always been with you, is it still with you today?

GS: Yes, it’s still with me. For example, I was never drawn to photographing people with a certain reputation, who are very well known, because when one looks at a picture of Marilyn Monroe, rock musicians, a politician, it’s difficult not to be influenced by their reputation. How do you take a bad photograph of . . . I don’t know . . . Céline Dion?



**AD:** The word “reality” comes up often when you speak. In fact, it’s the heart of your approach, so that would be a quest for reality.

**GS:** When I photographed rural regions or Montreal, an important thing for me was that the photograph return to the community. When I took a second trip, I always distributed the photographs taken before, and that enabled me, in turn, to meet other people. It’s very important not simply to take images, but also to give them back.

**AD:** An exchange, in the end – a dialogue, a discussion. During your career, have there been remarkable encounters, people who really dazzled you?

**GS:** Certainly encounters with other photographers, other artists, such as Robert Frank, who I met in Montreal, who put me up in New York and came to Concordia a few times. The aesthetic of his films, his whole philosophy of intimacy, *The Lines of my Hand* . . . Another encounter was André Kertész, whom I visited in New York. His address was 2 Fifth Avenue, the first house on the avenue, looking onto Washington Square. I adore his work. What I really appreciated about Kertész was that he did so many things, in so many styles. He experimented a great deal.

**AD:** Gabor, you’re eighty-eight years old. Your work will outlive you. What would you like people to retain

of your gaze on the world in general, and on Quebec in particular?

**GS:** I think my contribution will have been to describe, to show, life, here, in the late part of a century.

**AD:** At your age, do you think more of the past or the future?

**GS:** For me, it’s the present. That’s why, in photography, the 125th of a second says everything. Because the next 125th of a second, it’s different.

**AD:** Do you press the shutter only at the moment when you feel that you’re fully present in the situation photographed?

**GS:** Yes. Especially when I’m working in large format. It’s very difficult to do thirty-six poses with a 4 x 5. For many of my photographs that are known, I did just a single pose. I don’t know . . . the portrait of Mme Tremblay or the two women in front of the church door . . .

**AD:** I’d like to ask you a question that’s a bit awkward, but that, in my view, is natural to ask when one speaks with experienced artists such as you, and also because culture is essentially an affair of transmission. To conclude our conversation, do you have any advice for young Quebec photographers?

**GS:** Above all, no matter whether a photograph is

silver or digital, it’s always the image that counts. Also, it’s good to be influenced, but you shouldn’t imitate. Look at images by the photographers you like, in any style. You may photograph the same subjects, but you must do it in your own way. And take lots of photographs. And look at them carefully and ask yourself, “Why did I take this photograph?” Don’t worry if you’ve done something that has already been done, because if you do it in your own way, it will be unique. *Translated by Käthe Roth*

---

**Alexis Desgagnés** is a Quebec art historian, artist, and author. His book *Banqueroute*, a collection of poems and photographs, has recently been published by Éditions du renard.

---



parcours pour prendre « la mesure de ce qui reste et de ce qui a disparu ». Dans cet esprit, j'aimerais savoir ce qui reste aujourd'hui du monde que, votre vie durant, vous avez photographié ?

**GS :** En arrivant ici, j'ai découvert les régions rurales du Québec, les paysans, les cultivateurs... réalités que je ne connaissais pas en Hongrie parce que j'ai grandi à Budapest. Il y a des choses qui sont disparues, surtout un mode de vie. Dans Charlevoix en 1970, la religion catholique était encore très importante. À peine trois ans plus tard, je suis allé en Beauce, où il y avait des industries, et déjà les gens y étaient moins pieux... Alors, oui, les choses changent...

La réalité m'a toujours beaucoup intéressé. Je n'ai jamais fait de paysages romantiques. J'ai fait des paysages où on découvre la trace de l'homme et de la femme, la vie contemporaine, leur environnement... Les changements sociaux... C'est pour ça que je suis retourné plusieurs fois en Abitibi, pour voir le changement. C'est en Abitibi qu'on voyait le moins la trace de la religion... Il y a peut-être dix ans, j'ai fait pour le Centre canadien d'architecture un travail sur trois villes industrielles : Shawinigan, Témiscaming et Arvida. Les changements sociaux étaient vraiment visibles dans leur architecture.

**AD :** Éprouvez-vous parfois de la nostalgie pour ce qui est parti, ce qui s'est envolé ?

**GS :** Non. J'ai fait un constat et j'ai accepté les changements, parce que je trouvais ça très intéressant. J'ai photographié beaucoup d'intérieurs qu'on a qualifiés de québécois ou de kitsch. Je n'ai jamais eu ce sentiment parce que, pour moi, les gens ne faisaient qu'exprimer leur attachement, leur amour de la couleur et des objets étranges... Je trouvais ça naturel. Je n'ai pas fait de voyages récents dans les régions que j'ai photographiées, mais je me demande si ça a changé, si les jeunes des campagnes ont aujourd'hui le même goût pour les vases, les lampes... D'ailleurs, beaucoup de ces jeunes veulent déménager en ville. Mais, en Gaspésie, j'ai récemment rencontré des jeunes qui, après avoir fait leurs études en ville, ont senti le besoin, vers trente ans, de retourner dans leur pays.

**AD :** Vous avez dit plus tôt que vous faites moins de photographies qu'auparavant, mais je présume que vous en faites tout de même encore un peu. Je suis curieux de savoir ce qui vous intéresse, ce que vous photographiez aujourd'hui.

**GS :** On m'a récemment approché pour que je photographie des artistes qui ont environ mon âge et qui sont toujours actifs, par exemple Françoise Sullivan, Antonine Maillet, Edgar Fruitier... Depuis environ dix ans, je fais aussi partie d'un groupe de poètes québécois qui se rencontrent toutes les deux semaines au parc Lafontaine. Je fais des portraits. Dans ce groupe, il y a Michèle Lalonde, Patrick Coppens, Claude Haefelly, Violaine Forest... J'aimerais faire une publication qui serait inspirée d'un des premiers livres photographiques que j'ai possédés, *Paris des rêves* (1950) du photographe Izis, dans

lequel les photographies sont mises en relation avec des textes d'auteurs contemporains : Cocteau, Henry Miller, Cendrars...

**AD :** Vous avez commencé à faire de la photographie au début des années 1950. Qu'est-ce qui vous a attiré vers ce médium ?

**GS :** J'ai toujours aimé l'art. À l'époque, je dessinais un peu, mais je n'avais pas tellement de talent. En regardant les photographies de Kertész, Cartier-Bresson, les premières photos prises par Avedon dans les rues de Paris, je me suis dit que faire des photographies était simple : un petit mouvement de l'index droit, et il y a une image.

**AD :** Donc, dès l'origine de votre pratique, il y avait tout de même un désir d'expression artistique ?

**GS :** Oui. Définitivement. Une autre influence importante pour moi ont été les lectures. J'ai beaucoup aimé les Russes, Tchekhov, Dostoïevski, mais aussi Balzac... Le père Goriot, c'est vraiment... la réalité, la vie quotidienne. Mes lectures n'ont pas directement influencé ma photographie, mais bien ma philosophie de vie... le quotidien...

**AD :** ... et cet intérêt pour la relation de la femme et l'homme à leur environnement ?

**GS :** Oui. Et le cinéma aussi. Disons, pour mon style photographique... les films italiens d'après-guerre. Et les films français aussi.

**AD :** Et ce souci réaliste qui vous a toujours accompagné, vous accompagne-t-il encore aujourd'hui ?

**GS :** Oui, il m'accompagne toujours. Par exemple, je n'ai jamais été attiré par le fait de photographier des gens qui ont une certaine réputation, qui sont très connus, parce que lorsqu'on regarde une photo de... Marilyn Monroe, de musiciens rock, d'un politicien, c'est difficile de ne pas être influencé par leur réputation. Comment peut-on faire une mauvaise photo de... je ne sais pas... Céline Dion ?

**AD :** Le mot « réalité » revient souvent dans votre propos. Il s'agit bien là du cœur de votre démarche, qui serait donc une quête de la réalité...

**GS :** Lorsque j'ai photographié les régions rurales ou Montréal, une autre chose importante pour moi était que la photo retourne à la communauté. Lors d'un deuxième voyage, je distribuais toujours les photos prises précédemment et ça me permettait, en retour, de rencontrer d'autres personnes. C'était très important de ne pas simplement prendre des images, mais aussi de les redonner.

**AD :** Un échange, finalement, un dialogue, une discussion... Durant votre carrière, y a-t-il eu des rencontres marquantes, des gens qui vous ont vraiment ébloui ?

**GS :** Certainement des rencontres avec d'autres photographes, d'autres artistes, comme Robert Frank, rencontré à Montréal, qui m'a hébergé à New York et qui est venu quelques fois à Concordia. L'esthétique de ses films, toute sa philosophie de l'intimité, *The Lines of My Hand*... Une autre rencontre, c'était André

Kertész, que j'ai visité à New York. Son adresse, c'était 2, Fifth Avenue, la première maison sur cette avenue, qui donnait sur Washington Square... J'adore son travail. Ce que j'ai vraiment apprécié de Kertész, c'était qu'il faisait tellement de choses, dans tellement de styles. Il expérimentait beaucoup.

**AD :** Gabor, vous avez quatre-vingt-huit ans. Votre œuvre va vous survivre. Qu'aimeriez-vous qu'on retienne du regard que vous avez porté sur le monde, en général, et sur le Québec, en particulier ?

**GS :** Je pense que ma contribution aura été de décrire, de montrer, la vie, ici, d'une fin de siècle.

**AD :** À votre âge, pense-t-on davantage au passé qu'au futur ?

**GS :** Pour moi, c'est le présent. C'est pour ça que, en photographie, le 125<sup>e</sup> de seconde dit tout. Parce que le 125<sup>e</sup> de seconde suivant, c'est différent.

**AD :** Appuyez-vous sur le déclencheur seulement au moment où vous avez l'intuition d'être pleinement présent dans la situation photographiée ?

**GS :** Oui. Surtout quand je travaille au grand format. C'est difficile de faire trente-six poses avec un 4 x 5... Pour beaucoup de mes photos qui sont connues, je n'ai fait qu'une seule pose. Je ne sais pas... le portrait de M<sup>me</sup> Tremblay ou les deux femmes devant la porte de l'église...

**AD :** J'aimerais vous poser une question certes un peu convenue, mais qui, selon moi, s'impose naturellement lorsqu'on s'adresse à des artistes aguerris tels que vous, et aussi parce que la culture est essentiellement affaire de transmission. Auriez-vous, pour conclure notre échange, un conseil à donner aux jeunes photographes québécoises et québécois ?

**GS :** Premièrement, peu importe qu'une photographie soit argentique ou numérique, c'est toujours l'image qui compte. Aussi, c'est bien d'être influencé, mais il ne faut pas imiter. Regardez les images des photographes que vous aimez, dans n'importe quel style. Vous pouvez photographier les mêmes sujets, mais vous devez le faire à votre façon. Et faites beaucoup de photos. Et regardez-les attentivement en vous demandant « pourquoi j'ai fait cette photo ? ». Ne vous inquiétez pas si vous faites quelque chose qui a déjà été fait, car si vous le faites à votre manière, ce sera unique.

---

**Alexis Desgagnés** est un historien de l'art, un artiste et un auteur québécois. Son livre *Banqueroute, un recueil de poèmes et de photographies*, a été récemment publié aux Éditions du renard.

---



## Gabor Szilasi

### Portrait en intérieurs

Un entretien d'Alexis Desgagnés  
Photographies de Benoit Aquin

Quatre-vingt-huit ans. La convenance veut qu'on qualifie cet âge de vénérable. Qui divisera ce nombre en décennies mesurera mieux l'étendue d'une vie presque tout entière consacrée à la photographie. On sait l'immense contribution de Gabor Szilasi, né à Budapest en 1928 et arrivé au Québec après avoir quitté la Hongrie de 1956, à l'histoire de la photographie québécoise. Je calcule pour vous : cela fait près de soixante ans qu'il arpente, avec ses caméras, les paysages de notre photographie. Charlevoix, la Beauce, l'Abitibi, Montréal, Québec, et j'en passe, auront fourni au photographe le sujet d'une œuvre essentielle documentant résolument « la réalité », concept récurrent lorsque l'artiste évoque son rapport au monde qu'il a connu et photographié. Méditant son âge, j'ai voulu rencontrer le Szilasi de 2016.

Un jour de mars d'une fin d'hiver précipitée, je l'ai visité à Westmount, où son épouse et lui vivent depuis nombre d'années. Quelques jours plus tard, Benoit Aquin s'est joint à moi dans la préparation de l'humble hommage qu'est ce portrait en intérieurs de Gabor Szilasi.

AD : Tout naturellement, pour commencer, comment allez-vous ?

GS : J'ai quatre-vingt-huit ans. Là, je ne fais pas beaucoup de photos, mais je prépare, avec Zoë Tousignant, une exposition de négatifs que je n'ai jamais imprimés et qui témoignent de la vie artistique du Montréal des années 1970 à 1990. Je prévois faire des tirages argentiques... si j'ai encore l'énergie !

AD : Vous travaillez donc encore en chambre noire.

À quelle fréquence tirez-vous vos photographies ?

GS : Disons qu'en général je fais des tirages une fois par semaine. Mais il m'arrive aussi de travailler trois jours en une semaine, et après je ne travaille pas pendant trois semaines. Ce que j'accomplissais en trente minutes il y a vingt ans, maintenant, ça me prend deux jours. Je me souviens. Il m'est arrivé d'imprimer une vingtaine de photos par jour. Maintenant, quatre ou cinq...

AD : Aimerez-vous en faire plus ou assumez-vous que c'est désormais votre rythme de travail ?

GS : J'aimerais faire plus, mais il faut que les tirages soient vraiment bien faits, ce qui me prend beaucoup plus de temps qu'avant. Mais ma santé est très bonne. Je fais attention à ce que je mange. Je fais des promenades, les emplettes, car je cuisine... J'aime beaucoup popoter.

AD : Dans son très beau film *L'esprit des lieux* (2006), Catherine Martin revisite votre corpus charlevoisien du début des années 1970. Retournant, trente-cinq ans plus tard, sur les lieux montrés dans vos images, la cinéaste dit, dans un intertitre, vouloir refaire votre

SUITE À LA PAGE 105





**PRIZE**

**THE INTERNATIONAL  
PRIZE FOR CONTEMPORARY  
AFRICAN PHOTOGRAPHY**

—

**AWARDED ANNUALLY  
TO FIVE PHOTOGRAPHIC  
PORTFOLIOS THAT ENGAGE  
WITH THE AFRICAN CONTINENT  
OR ITS DIASPORA**

—

**CALL TO CAP '17  
OPENS 7 NOVEMBER 2016**

**WWW.CAPPRIZE.COM**



# LA BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE

## *CULTURE SHIFT | UNE RÉVOLUTION CULTURELLE*

DU 29 AVRIL AU 26 JUIN 2016

Ludovic Boney, Carousel, 2016, Crédit photo : Guillaume D-Cyr

**Art Mûr**  
**Galerie d'art Stewart Hall**  
**Guilde canadienne des métiers d'art**  
**Musée McCord**