

CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 105

Robert Walker

Gabor Szilasi

Clara Gutsche and David Miller

Groupe d'action photographique

Patrick Dionne et Miki Gingras

MONTRÉALITÉS MONTREALITIES

—
**Canadian Photography
Magazines 1970–1990**

Jessica Eaton

Ensemble

Artgeist II

—
ENTREVUE / INTERVIEW

Hélène Samson

—
Caroline Hayeur et D. Kimm

Rencontres d'Arles

The Edge of the Earth

Harry Callahan

Loïn des yeux

**Rencontre photographique
du Kamouraska**

Mutations

Holly King

Gregory Halpern

HIVER / WINTER 2017
EN KIOSQUE JUSQU'AU 26 MAI 2017
ON NEWSSTANDS UNTIL MAY 26, 2017
CANADA 12,50\$ / USA \$12.50 / EUROPE 12.50 €





CIEL VARIABLE

N° 105 / JANVIER – MAI 2017 / JANUARY – MAY 2017

MONTRÉALITÉS | MONTREALITIES

ROBERT WALKER
Hochelaga-Maisonneuve
Observations and Recollections

GABOR SZILASI
CLARA GUTSCHE AND DAVID MILLER
GROUPE D'ACTION PHOTOGRAPHIQUE
PATRICK DIONNE ET MIKI GINGRAS

Quelques projets marquants sur des quartiers montréalais
Some notable projects on Montreal neighbourhoods

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 CAROLINE HAYEUR ET D. KIMM**
Jean Gagnon
- 85 RENCONTRES D'ARLES**
Érika Nimis
- 86 THE EDGE OF THE EARTH**
Leo Hsu
- 87 HARRY CALLAHAN**
Ariane Noël de Tilly
- 89 LOIN DES YEUX**
Daniel Fiset
- 90 RENCONTRE PHOTOGRAPHIQUE
DU KAMOURASKA**
Pierre Dessureault
- 91 MUTATIONS**
Sylvain Campeau
- 92 HOLLY KING**
Christian Roy

LECTURES / READINGS

- 94 Gregory Halpern, ZZYX**
Louis Perreault
- 95 Ouvrages à souligner / New and Worthy**

- 05 Éditorial**
La vie des quartiers
Neighbourhood Lives
Jacques Doyon
- 11 Présentation thématique**
Thematic Introduction
Jacques Doyon
- 12 Regard sur Hochelaga-Maisonneuve**
Looking at Hochelaga-Maisonneuve
Pierre Dessureault
- 28 Montréal en images**
Images of Montreal
Pierre Dessureault

FOCUS

- 44 Canadian Photography Magazines, 1970–1990**
Reconsidering a History of Photography in Print
Magazines photographiques canadiens, 1970-1990
Reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée
Zoë Tousignant
- 52 JESSICA EATON**
Colour Is a Verb
La couleur est un verbe
James D. Campbell
- 58 ENSEMBLE**
Images unies
United Images
Guy Sioui Durand
- 66 ARTGEIST II – FIGURES LIBRES (2015-2016)**
Angela Grauerholz
Pascal Grandmaison
Éliane Excoffier
Benoit Aquin
Marisa Portolese

PAROLES / VOICES

- 106 HÉLÈNE SAMSON**
Exposer Notman
Exhibit Notman
Jacques Doyon



850

SAMEDI - SAT.

SAMEDI - SAT.

10:00 - 14:00

10:00 - 14:00

MARCHÉ MARKET

Marché Citoyen

La vie des quartiers

La série d'images que Robert Walker a réalisée du quartier Hochelaga-Maisonneuve – son lieu de naissance et actuel lieu de résidence – est particulièrement intéressante à examiner dans le contexte des festivités qui soulignent le 375^e anniversaire de Montréal sous l'angle optimiste, et peut-être même un peu lénifiant, de la seule mise en valeur de grandes réalisations dont tous devraient s'enorgueillir. La réalité n'est pas la même pour tout le monde...

Les photos que nous présentons ici – celles de Walker, mais aussi d'autres photographes dont les images de Montréal ont été marquantes – sont au contraire ancrées dans la vie des quartiers et dans ce qui fait le tissu même de la ville. Elles témoignent des conditions de vie des gens, de la splendeur et du déclin des institutions et des entreprises, de l'importance des petits commerces et des services, de la couleur et de l'architecture des rues et des artères commerciales, de l'omniprésence de la publicité et de sa prégnance dans la culture urbaine, des pluralités culturelles et sociales qui, ensemble, composent la richesse d'une ville et sa diversité. Elles témoignent aussi des engagements citoyens qui tissent les liens des communautés et génèrent parfois une résistance face à des développements qui bousculent leur environnement sans égard pour leur mode de vie.

Walker a abordé son quartier avec le regard et le style particuliers qu'il a développés tout au long de sa carrière, un peu comme il a traité New York: avec des superpositions de plans, des rapprochements inusités, de forts contrastes de couleur, un intérêt pour la publicité et les représentations graphiques de même qu'un attachement à la vie de la rue. Hochelaga-Maisonneuve est un quartier au riche passé bourgeois et industriel qui a subi un important déclin jusqu'à devenir une enclave pour les classes populaires et qui se débat aujourd'hui avec les difficultés du redéveloppement et de l'embourgeoisement. Pour Walker, ces lieux sont habités par la mémoire et recèlent leur part de richesse et de complexité.

D'autres photographes ont aussi mis en valeur des dimensions de la vie des quartiers populaires avec des œuvres qui ont été marquantes. Ainsi, la série de Gabor Szilasi sur les façades de la Sainte-Catherine a-t-elle témoigné du caractère si particulier de l'affichage commercial sur cette artère centrale de la vie montréalaise. Plusieurs photographes se sont également donné pour objectif de simplement témoigner de la vie des gens ordinaires. Le Groupe d'action photographique a représenté un moment important de ce mouvement. Gabor Szilasi en a fait partie, lui qui a tant témoigné de la culture québécoise, mais aussi Michel Campeau, Roger Charbonneau et Claire Beaugrand-Champagne, dont nous montrons ici des images. C'est aussi ce qu'ont fait Clara Gutsche et David Miller au moment de la démolition d'une partie des immeubles de Milton-Parc, en faisant le portrait des habitants et en rendant compte de leur mobilisation et de leur résistance. Plus récemment, c'est cette même fibre d'engagement citoyen dont Patrick Dionne et Miki Gingras ont voulu rendre compte en réalisant, avec les gens engagés dans leurs quartiers, une série de fresques monumentales composant un portrait de différents quartiers de Montréal... JACQUES DOYON

Neighbourhood Lives

It is particularly interesting to present the series of images that Robert Walker has made on the subject of the Hochelaga-Maisonneuve neighbourhood – where he was born and currently lives – in light of the festivities for Montreal's 375th anniversary. The focus of these celebrations – optimistic and perhaps a bit facile – appears to simply highlight major achievements that should make us all proud. Not everyone sees things the same way!

In contrast, the works that we are showing in this issue – Walker's, but also those of other photographers who have made notable images of Montreal – are rooted in neighbourhood life and in what forms the very fabric of the city. They bear testimony to ways of life, the splendour and decline of institutions and companies, the importance of small businesses and services, the colour and composition of residential streets and commercial arteries, the omnipresence and importance of advertising in urban culture, cultural and social pluralities, and more. Together, these aspects form the wealth and diversity of a city. They also provide evidence of residents' desire to form ties within communities, and they sometimes generate resistance to developments that create upheavals without any regard for their living environments.

Walker approached his neighbourhood with the particular gaze and style that he has developed throughout his career, including during his time in New York: superimposed planes, unusual juxtapositions, strong colour contrasts, an interest in advertising and graphic representations, and a strong attachment to street life. Hochelaga-Maisonneuve was once a thriving middle-class and industrial district; after suffering serious decline and becoming a working-class enclave, it is now the subject of debates over the difficulties of redevelopment and gentrification. For Walker, this neighbourhood, imbued with memory, offers a trove of treasures and complexities.

Other photographers have also highlighted dimensions of life in working-class neighbourhoods with striking images. For instance, Gabor Szilasi's series on the façades of St. Catherine Street revealed the special colour of the commercial displays on this central Montreal artery. A number of photographers have also set the goal of simply witnessing the life of ordinary people. The Groupe d'action photographique was an important representative of this photographic concern. Szilasi, who was such an eloquent witness to Quebec culture, was a member of the group, as were Michel Campeau, Roger Charbonneau, and Claire Beaugrand-Champagne, whose images are included here. During the time of the destruction of the Milton-Park neighbourhood, Clara Gutsche and David Miller were also eloquent witnesses, painting a portrait of residents and recording their mobilization and resistance. More recently, Patrick Dionne and Miki Gingras also portrayed citizen engagement by producing, with people active in their communities, a series of gigantic murals that composed portraits of different Montreal neighbourhoods. *Translated by Käthe Roth*

PAGE COUVERTURE

PAGE 10

Robert Walker

Miami Restaurant, rue Sherbrooke Est
(détail/detail), 2012
Dépanneur, rue Saint-Germain, 1997

PAGE 2

Clara Gutsche

Mrs. Roach, 1972

de la série Milton-Park, 1970-1973
épreuve argentique
© Clara Gutsche / SODRAC

PAGE 4

Patrick Dionne et Miki Gingras

Récits du Sud-Ouest

(détail/detail), 2013

2 x 7 m

GEOFFREY
JAMES

Canadian Photographs
February 25 – March 25

GUILLAUME
SIMONEAU

Experimental Lake
April 1 – May 6

CHARLES
GAGNON

A Survey of Photographs
May 13 – June 17



Maine, USA, 1969 © The Estate of Charles Gagnon

STEPHEN
BULGER
GALLERY

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



V I D E
E T
V E R T I G
E

MERCREDI ET JEUDI DE 11 H À 18 H
VENDREDI DE 11 H À 19 H
SAMEDI ET DIMANCHE DE 11 H À 17 H



JOCELYNE ALLOUCHERIE
IVAN BINET
AVEC UNE INSTALLATION DE
MATHIEU CARDIN

EXPOSITION
DU 24 MARS AU 18 JUIN 2017

1700, RUE NOTRE-DAME OUEST
MONTRÉAL

1700
LA
POSTE



LEILA ALAOUÏ : NO PASARA

18 JANVIER - 30 AVRIL 2017

Présentateur de l'année de la paix

Fiers partenaires des expositions d'art contemporain du Musée



CERCLE
FORCES
FEMMES

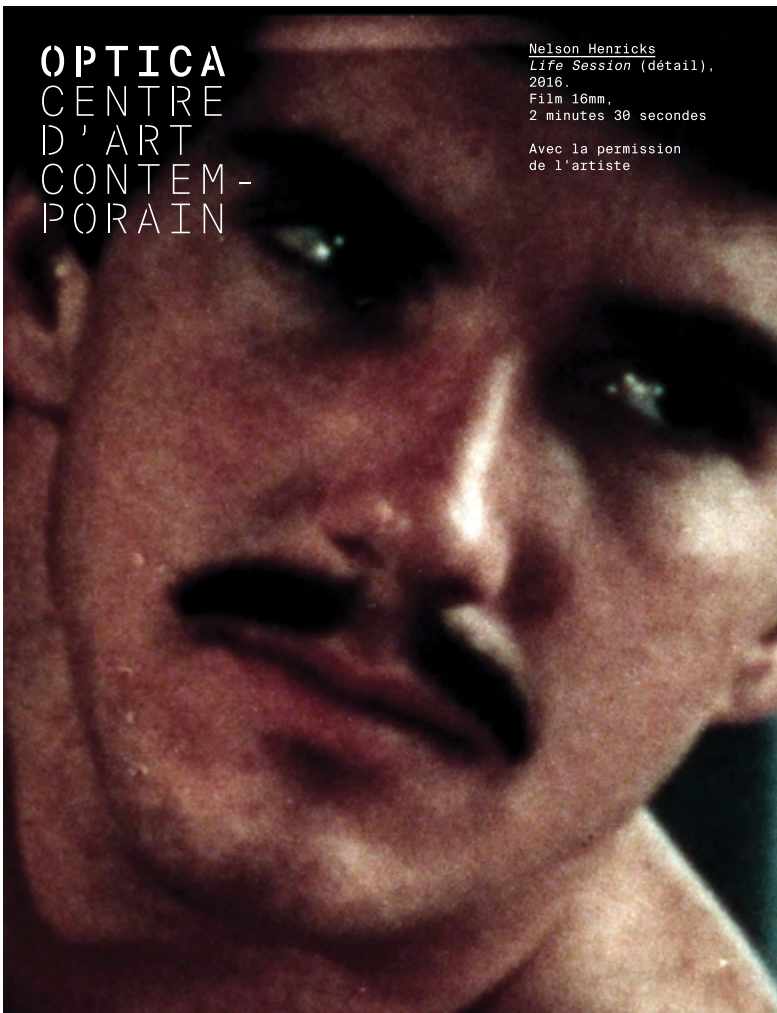


L'exposition a été organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal avec l'aimable concours de la Fondation Leila Alaoui, Marrakech (Maroc) ; Galleria Continua, San Gimignano (Italie), Beijing (Chine), Les Moulins (France) et La Havane (Cuba) ; ainsi que VOICE Galerie, Marrakech (Maroc). Nous tenons à remercier Youssef Fichtal pour sa contribution à la réalisation de l'exposition. | Leila Alaoui, Sans titre de la série « No Pasara » [Tu ne passeras pas], 2008. Avec l'aimable concours de la Fondation Leila Alaoui, Marrakech (Maroc) ; Galleria Continua, San Gimignano (Italie), Beijing (Chine), Les Moulins (France) et La Havane (Cuba) ; et VOICE Galerie, Marrakech (Maroc) | Crédit: Cette exposition reçoit le soutien de la Fondation de la famille Brian Bronfman.

OPTICA
CENTRE
D'ART
CONTEM-
PORAIN

Nelson Henricks
Life Session (détail),
2016.
Film 16mm,
2 minutes 30 secondes

Avec la permission
de l'artiste



Hiver-
printemps
2017

28 janvier au
25 mars

Helson Henricks (Montréal)

Jim Holyoak (Montréal)

22 avril - 17 juin
I've Only Known My Own

Commissaire
Nicole Burisch

Artistes
Nadège Grebmeier Forget
Ursula Johnson
Autumn Knight
Michelle Lacombe

1 septembre 2016 au
17 juin 2017

Est dans mon travail

Projet de documentation
et d'intervention
Edith Brunette

Nouveauté -
Édition

L'ouvrage
La Demeure
en version numérique

[optica.ca/publications/
imagespubs/la_demeure.pdf](http://optica.ca/publications/imagespubs/la_demeure.pdf)

5445, avenue de Gaspé #186
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca



Chambre avec VU __



**Profitez d'un séjour de
production à Québec pour
faire avancer vos projets __**

**Forfait ~~185\$~~ 150\$/jour
(entre mars et juin 2017) __
comprenant :**

- l'accès pour une journée
au laboratoire (numériseurs
à négatifs, numériseurs à plat,
postes de travail,
chambres noires) __
- et
- l'hébergement
d'une nuit à Méduse __



**Service d'impression numérique
et de technicien disponible __**

**Appelez-nous
pour réserver : 418 640-2558**



INFOS WWW.VUPHOTO.ORG
PRODUCTION@VUPHOTO.ORG
418 640-2585

523, DE SAINT-VALLIER EST, QUÉBEC



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Canada Council
for the Arts



Entente de
développement culturel
VILLE DE
QUÉBEC



THE PHOTO GRAPHY SHOW

PRESENTED BY AIPAD



March 30–April 2, 2017
March 29: Vernissage

Pier 94
New York City

aipad The Association of International
Photography Art Dealers

AIPADShow.com

AXA ART

redefining / art insurance

Premier Corporate Partner of AIPAD

TABAC

PQT 200g
AVEC
BOITE DE TUBES

\$9.99

TAXES INCLUSES

DÉPANNEUR

COOTTE



Bientôt
ICI

SPECIAL
KIRI

89¢

BIÈRE
'A PARTIR DE
6/4.39

Special
Cigarette 3-25
PLAYER'S
BIÈRE SPÉCIAL
O'NECF 42 3.99
O'NECF 42 3.99
WIND CIG 39¢



MONTRÉALITÉS | MONTREALITIES

Au fil du temps, de nombreux photographes se sont attachés à scruter Montréal et ses quartiers. Cela a permis de témoigner des modes de vie de leurs habitants, de la couleur et de l'architecture des rues et des artères commerciales, du mélange de cultures qui alimente la qualité d'une ville et sa diversité, des engagements citoyens qui créent le tissu des communautés et génèrent parfois une résistance face à des changements qui bousculent leur milieu de vie. / Over the years, many photographers have explored Montreal and its neighbourhoods. Their images have captured portraits of residents, the colour and composition of the streets and commercial arteries, and the mixture of cultures that contribute to the quality and diversity of a city, as well as the commitment of residents who create the fabric of communities and sometimes generate resistance to changes that create upheavals in their living environment.

ROBERT WALKER **Hochelaga-Maisonneuve** **Observations and Recollections**

Pendant plus de dix ans, Robert Walker a photographié son quartier natal avec le regard et le style particuliers qu'il a développés tout au long de sa carrière. Hochelaga-Maisonneuve s'y voit traité un peu comme il a traité New York : avec une superposition de plans, de forts contrastes de couleur, des rapprochements inusités, un intérêt pour la publicité et les représentations graphiques qui s'entremêlent à l'environnement de même qu'un fort attachement à la vie de la rue. Walker dresse ainsi, autour de ses souvenirs et de son histoire personnelle, le portrait d'un quartier doté d'un riche passé (bourgeois, institutionnel et industriel) où se déploie maintenant une culture populaire faite de toutes les contradictions de nos sociétés modernes. À sa façon, cette culture est elle aussi – à tout le moins sur le plan visuel – tout aussi riche que celle des grandes capitales. / For more than ten years, Robert Walker photographed the neighbourhood in which he was born with the particular gaze and style that he has developed throughout his career. He treats Hochelaga-Maisonneuve a bit as he treated New York: with superimposed planes, strong colour contrasts, unusual juxtapositions, an interest in advertising and graphic representations, and a strong attachment to street life. Through his memories and personal stories, Walker constructs the portrait of a neighbourhood with a rich past (middle-class, institutional, and industrial), now home to working-class culture dealing with all the contradictions of modern society. In its way, this culture is just as rich – visually, at least – as those of the great capitals.

avec un essai de / with an essay by Pierre Dessureault

GABOR SZILASI **CLARA GUTSCHE ET DAVID MILLER** **GROUPE D'ACTION PHOTOGRAPHIQUE : MICHEL CAMPEAU,** **ROGER CHARBONNEAU, CLAIRE BEAUGRAND-CHAMPAGNE** **PATRICK DIONNE ET MIKI GINGRAS** **Quelques projets marquants autour de quartiers montréalais** **Some Notable Projects on Montreal Neighbourhoods**

Pierre Dessureault évoque des projets marquants portant sur Montréal dont nous montrons ici quelques images. Rappelons tout d'abord la série emblématique que Gabor Szilasi a réalisée sur les façades commerçantes de la rue Sainte-Catherine et leurs mosaïques de publicités. Rappelons également la série conçue en duo par Clara Gutsche et David Miller au moment de la démolition d'une partie des immeubles de Milton-Parc, lui prenant des vues extérieures, elle des portraits en intérieur des habitants du quartier. À peu près au même moment, le Groupe d'action photographique se formait avec la volonté de représenter les habitants des quartiers populaires de la ville. C'est cet esprit que l'on retrouve dans les productions de Michel Campeau, de Roger Charbonneau et de Claire Beaugrand-Champagne, qui faisaient partie de ce groupe à l'époque. Plus récemment, Patrick Dionne et Miki Gingras ont produit une série de grandes fresques composant des portraits de groupe de plusieurs des quartiers populaires de Montréal, en collaboration avec des citoyens actifs dans chacun de ces quartiers. / Pierre Dessureault discusses some notable works on Montreal, several of which we reproduce here. First, there is Gabor Szilasi's emblematic series on retail façades on St. Catherine Street and their mosaics of advertising. Then there is the series of photographs made in tandem by Clara Gutsche and David Miller as the Milton-Park neighbourhood was being demolished; Miller took exterior shots, and Gutsche went inside to take pictures of the residents. At about the same time, the Groupe d'action photographique was formed with the intention of portraying residents of the city's working-class neighbourhoods. This is the spirit in which photographs by Michel Campeau, Roger Charbonneau, Claire Beaugrand-Champagne – members of the group at the time – were taken. More recently, Patrick Dionne and Miki Gingras have produced a series of murals that are composite group portraits of a number of working-class neighbourhoods of Montreal, in collaboration with the residents active in each neighbourhood.

avec une présentation de / with a presentation by Pierre Dessureault





Robert Walker
Hochelaga-Maisonneuve
Observations and Recollections



















ROBERT WALKER

Regard sur | Looking at Hochelaga-Maisonneuve

PIERRE DESSUREAULT



Robert Walker travaille depuis dix ans à un projet intitulé *Hochelaga-Maisonneuve: Observations and Recollections*. Le sous-titre annonce les deux axes qui guident sa démarche. Celui de l'observation s'attache aux choses vues et correspond à l'aspect spontané de son entreprise, menée sans plan préétabli. Comme dans ses travaux précédents, Walker est avant tout un flâneur qui va là où son œil le mène. L'autre axe est celui de la mémoire. Le quartier est celui où Walker est né et a vécu une grande partie de sa vie. Cette familiarité devient en quelque sorte le fil conducteur de ses pérégrinations dans ces secteurs teintés de souvenirs.

Dans une maquette de livre¹ réalisée en 2013, Walker regroupe ses images en quatre chapitres qui représentent autant de centres d'intérêt qui se dégagent de la masse de photographies accumulées : les édifices publics, les églises et le Jardin botanique ; les industries ; la vie des rues ; l'histoire sur un plateau de cinéma. L'ensemble des images ainsi organisées en un tout cohérent brosse un portrait complexe du quartier dans lequel la profondeur de la vision et les choix personnels de Walker sont manifestes. L'image globale qui se dégage de ce vaste chantier est celle d'un quartier jadis

For ten years, Robert Walker has been working on a project called *Hochelaga-Maisonneuve: Observations and Recollections*. The subtitle conveys the two aspects of his approach. Observation is involved with things seen and corresponds to the spontaneous aspect of his undertaking, conducted without a pre-established plan. Above all, as in his previous works, Walker is a *flâneur* who goes where his eye takes him. The other aspect has to do with memory. This neighbourhood is where Walker was born and lived a good part of his life. Familiarity becomes, in a way, the guide for his wanderings through these districts tinted with memories.

In a layout for a book¹ produced in 2013, Walker grouped his images in four chapters, presenting loci of interest that stood out in the mass of accumulated photographs: public buildings, churches, and the botanical garden; industry; street life; and history on a movie set. The images grouped together this way and organized in a coherent whole paint a complex portrait of the neighbourhood, in which Walker's depth of vision and personal choices are obvious. The overall impression that emerges from this vast "work space" is that of a once-prosperous neighbourhood, as evidenced in the public



PAGES 12-13

Miami Restaurant, rue Sherbrooke Est, 2012
Container depot, rue Notre-Dame Est, 2013

PAGES 14-15

Sidewalk sale display, rue Ontario Est, 2016
Église Très-Saint-Nom-de-Jésus, rue Adam, 2013
Bibliothèque Maisonneuve, rue Ontario Est, 2002
Mural, rue Adam, 2013

PAGES 16-17

Second-hand appliance store, rue Ontario Est, 2002
Pole dancer costume shop, rue Sainte-Catherine Est, 2013
Auto parts shop, rue Sainte-Catherine Est, 1991
Petit Café Profil, rue Ontario Est, 1989

PAGES 18-19

Olympic Stadium viewed from the Chinese Garden, Botanical Garden, 2004
Tracey's Ice Cream, rue Ontario, 2003
Scrap insulated boiler, CPR Yards, Hochelaga, 1997
Oil storage tank, rue Notre-Dame Est, 1988
Confectionery shop, rue Ontario, 2011

PAGES 20-21

Demolished factory, CPR Yards, Hochelaga, 2013
La Fermière by Alfred Laliberté, Marché Maisonneuve, 2013
Église Nativité-de-la-Sainte-Vierge-d'Hochelaga, rue Ontario Est, 2013

PAGES 22-23

Amateur artist with painting of his house, rue Sainte-Catherine Est, 1989
Abandoned shop, rue Ontario Est, 2013
Derelict shop, rue Sainte-Catherine Est, 2013
Posters, rue Ontario Est, 2013

PAGES 24-25

La Belle Province Restaurant, rue Ontario, 2015
Street artist, rue Ontario Est, 2016
Dépanneur, rue Saint-Germain, 1997
Alleyway murals, Maisonneuve, 2016
Motorcyclist with helmet, rue Ontario, 2013
Mural painter, rue de Rouen, 2014

PAGES 26-27

Model of the Titanic, Craft shop, rue Sainte-Catherine Est, 1999
Abandoned shop, rue Sainte-Catherine Est, 2011
Man with pet python, rue Ontario, 2013
Lallemand Inc., rue Moreau, 2013
Lallemand Inc., rue Moreau, 2015
Woman with pet parrot, Marché Maisonneuve, 2013



prospère, comme en témoignent les édifices publics, signes de progrès social pour une classe ouvrière en ascension, jusqu'à ce que le déclin industriel dans la seconde moitié du XX^e siècle sonne le glas des utopies.

Aujourd'hui, Hochelaga-Maisonneuve présente toutes les caractéristiques d'un milieu marqué par de profondes fractures sociales. À cet égard, commerces placardés couverts de graffiti, vestiges industriels, vitrines criardes, amuseurs publics témoignent autant de la vie du quartier que le marché Maisonneuve, le Stade olympique ou les églises. Walker n'établit pas de hiérarchie ni ne prend position : il observe et saisit le présent. Il pourrait reprendre à son compte ces considérations de James Agee, auteur avec Walker Evans (dont se réclame Walker), de *Louons maintenant les grands hommes*, un classique de l'approche documentaire : « ... je suis intéressé

Walker se pose en observateur nourri de sa connaissance en quelque sorte intime du quartier, de son histoire et de son développement. À cet observateur se greffe le photographe, son érudition et son savoir-faire qui modèlent sa vision des choses.

par le moment présent et sa relation, et ainsi ai le désir de faire entendre clairement que rien ici n'est inventé. Tout ça [sic] peut bien avoir l'air à vos yeux d'un micmac, d'un fatras. Mais dans ce que je soutiens, il y a ceci, que l'expérience elle-même s'offre dans sa richesse et sa variété, et s'inscrit dans bien plus d'un registre, et qu'ainsi il peut fort bien convenir de l'enregistrer d'une manière non moins variée² ».

Autre trait que Walker et Evans ont en commun : la passion pour les productions vernaculaires, sortes de créations collectives qui manifestent autant les goûts et les choix

buildings showing social progress for a rising working class – until the industrial decline in the second half of the twentieth century sounded the knell for such utopias.

Today, Hochelaga-Maisonneuve presents all the signs of a district marked by deep social fractures. Boarded-up storefronts covered with graffiti, industrial vestiges, gaudy shop windows, and buskers are as typical of neighbourhood life as are the Maisonneuve market, the Olympic Stadium, and the churches. Walker neither establishes a hierarchy nor takes a position: he observes and captures the present. He could easily have been described in these words by James Agee, who collaborated with Walker Evans (a photographer with whom Walker identifies) on the book *Let Us Now Praise Famous Men*, a classic of the documentary style: "I am interested in the actual and in telling of it, and so would wish to make clear that nothing here is invented. The whole job may well seem messy to you. But a part of my point is that experience offers itself in richness and variety and in many more terms than one and that it may therefore be wise to record it no less variously."²

Another characteristic shared by Walker and Evans is a passion for vernacular culture – the set of identifying traits revealing a popular wisdom resulting from a unique relationship with the environment and the organization of activities in living space, the tools and manners that structure daily life. Walker obviously takes pleasure in detailing the abundant imagery of motorcycles, skulls and skeletons, effigies of Marilyn, and film stars fighting for public space with a motley multitude of ads and displays. Like a Rosenquist, his art consists of discerning these expressions of the social imagination and blending them in his images: his bold framings fragment icons to highlight certain parts, bring them into confrontation, and integrate them into a photographic collage.



personnels des individus que les valeurs du groupe et la culture matérielle dont ils sont issus. Walker prend visiblement plaisir à détailler cette prolifération d'images de motos, de crânes et de squelettes, d'effigies de Marilyn et de vedettes de cinéma qui disputent l'espace public à une multitude de réclames et d'étalages hétéroclites d'objets de consommation courante. À la manière d'un Rosenquist, il possède l'art de prendre en charge ces expressions de l'imaginaire social et de les fondre dans ses images : ses cadrages audacieux fragmentent ces icônes pour en mettre en valeur certaines parties, les confronter les unes aux autres et les intégrer dans un collage photographique.

Bien que Walker se définisse comme photographe de rue dans la lignée d'un Friedlander ou d'un Winogrand qui, comme lui, privilégient une saisie sans apprêt des choses sur le vif dans des instantanés aux angles inusités qui fracturent l'espace pictural dans lequel se télescopent les plans, il ne renie aucunement sa formation de peintre et de plasticien. À cet égard, la couleur n'a pas seulement pour fonction de renforcer le réalisme de la description documentaire ; elle vient structurer les images en opposant de forts contrastes chromatiques et en juxtaposant de vastes plages de couleur saturée. Cette approche tout à fait particulière de l'image et de sa construction est l'une des pierres d'angle du vocabulaire visuel de Walker.

On fait généralement grand cas, lorsqu'il est question de documentaire, de la vérité qu'on associe à cette pratique. Dans le cas de Walker, cette vérité ne réside pas dans une distance respectueuse avec son sujet qu'il se contenterait d'enregistrer dans un luxe de détails, pas plus qu'elle ne réside dans un militantisme qui viserait à mettre la photographie au service du progrès social. Walker se pose en observateur

Although Walker defines himself as a street photographer in the tradition of Friedlander and Winogrand, who also favoured unrehearsed and instantaneous picture taking with unusual angles that fracture the pictorial space and telescope the planes, he does not in any way deny his training as a painter and visual artist. Therefore, in his photographs colour not only strengthens the realism of the documentary description but structures the images by creating strong chromatic contrasts and juxtaposing vast areas of saturated colour. This very particular approach to the image and its construction is one of the cornerstones of Walker's visual vocabulary.

Generally, much is made of the truth associated with the practice of documentary photography. In Walker's case, this truth doesn't really reside in a respectful distance from the subject and satisfaction with recording a wealth of details. Nor

Colour . . . structures the images by creating strong chromatic contrasts and juxtaposing vast areas of saturated colour.

This very particular approach to the image and its construction is one of the cornerstones of Walker's visual vocabulary.

does it reside in an activism that would put photography in the service of social progress. Walker positions himself as an observer whose eye is enhanced by his fairly intimate knowledge of the neighbourhood, its history, and its evolution. Onto this observer is grafted the photographer, with his wisdom and knowhow, who models his vision of things developed over time through his training as a painter, his taste for pop art, and his admiration for the work of predecessors who, each in his own way, testified to their times in their practices.



Robert Walker a étudié la peinture à l'université Sir George Williams, à Montréal, où il est né. Dans le milieu des années 1970, il a développé un fort intérêt pour la photographie de rue, ce qui l'a amené à s'établir à New York en 1978. Son premier livre, *New York Inside Out*, a été publié en 1984. Les images de Walker ont été largement exposées aux États-Unis, au Canada et en Europe et elles sont parues dans plusieurs livres et magazines prestigieux.

Robert Walker was born in Montreal, where he studied painting at Sir George Williams University. In the mid-1970s, he developed a keen interest in street photography. He moved to New York City in 1978, and his first book, *New York Inside Out*, was published in 1984. He has exhibited widely in the United States, Canada, and Europe. His images have appeared in many prestigious journals and books.

nourri de sa connaissance en quelque sorte intime du quartier, de son histoire et de son développement. À cet observateur se greffe le photographe, son érudition et son savoir-faire qui modèlent sa vision des choses développée au fil du temps par sa formation de peintre, son goût du pop art et son admiration pour le travail de prédécesseurs qui, chacun à leur manière, ont témoigné de leur époque dans leur pratique.

En définitive, au vu de l'éventail des pratiques descriptives, des vocabulaires plastiques et des positions personnelles mises en œuvre au cours de l'histoire, il apparaît que le genre documentaire est avant tout affaire d'intention : « L'intention est que finalement compte rendu et analyse épuisent le sujet sans qu'aucun détail, si trivial qu'il puisse paraître, en demeure omis. Qu'en pertinence rien ne soit tenu à l'écart de ce que le souvenir est à même de préserver, l'intelligence de percevoir, l'esprit de maintenir³. » Le reste est affaire de vision et de style.

¹ Maquette en format PDF fournie par le photographe et consultée en septembre-octobre 2016. ² James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, 3^e éd., Paris, Plon, coll. « Terre humaine poche », 2002, p. 243. ³ *Ibid.*, p. 10-11.

Pierre Dessureault est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.

Certainly, given the range of descriptive practices, formal vocabularies and personal stances highlighted in various projects about Montreal, it seems that the documentary genre is above all a question of intention: "Ultimately, it is intended that this record and analysis be exhaustive, with no detail, however trivial it may seem, left untouched, no relevancy avoided, which lies within the power of remembrance to maintain, of the intelligence to perceive, and of the spirit to persist in."³ The rest is a question of vision and style. *Translated by Käthe Roth*

¹ PDF sent by Walker, consulted in September and October 2016. ² James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (Boston: Houghton Mifflin, 2001), 216. ³ *Ibid.*, x.

Pierre Dessureault is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written a number of articles on photography. Since his retirement, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, reviving his early interest in philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.

QUELQUES PROJETS MARQUANTS SUR DES QUARTIERS MONTRÉALAIS SOME NOTABLE PROJECTS ON MONTREAL NEIGHBOURHOODS

Montréal en images | Montreal in Images

PIERRE DESSUREAULT

Montréal a fait l'objet au fil des ans de plusieurs grands projets documentaires. Pensons en premier lieu aux multiples travaux de Gabor Szilasi et, particulièrement au chapitre du développement de la ville, à sa série sur la rue Sainte-Catherine¹ (1977-1979) dans laquelle il s'attache à immortaliser la configuration de la rue en photographiant systématiquement tous les commerces la bordant à partir du trottoir d'en face. Il s'agit pour lui de rendre compte de la complexité et de la diversité des composantes de l'architecture de la rue et d'en fixer l'aspect à un moment de son histoire, sans pour autant faire l'impasse sur le chaos visuel et les nombreuses ruptures et aspérités rencontrées sur le parcours. La rigueur stylistique de l'approche du photographe sert de liant à l'ensemble et unifie ce qui aurait pu rester une accumulation de détails démultipliés par la répétition du motif et du sujet.

Dans un même souci de conserver la configuration du tissu urbain, Clara Gutsche et David Miller ont pour leur part inscrit leur démarche documentaire dans un mouvement qui militait pour la préservation d'un quartier dans *The Destruction of Milton Park*² (1970-1973). Dans des visions complémentaires, Gutsche s'est employée à saisir la fibre humaine de ce quartier multiethnique dans des portraits qui inscrivent les personnes dans leur environnement quotidien, alors que Miller a détaillé dans ses vues l'architecture et l'environnement physique uniques de ce milieu de vie. Dans cet esprit

« ... nous voulons par nos images que
l'homme d'ici se manifeste et exprime
ses conditions d'existence ».

de conservation d'un patrimoine urbain en voie de transformation et éventuellement de disparition, ils réalisent également un grand travail ayant pour sujet le canal de Lachine (1985-1986), dans lequel Miller répertorie les formes architecturales typiques de ce milieu industriel et Gutsche s'immerge dans les intérieurs de ces cathédrales d'une autre époque, suivi d'une série de projets individuels autour de préoccupations similaires. Tout comme Szilasi, Gutsche et Miller privilégient, dans ces projets qui ont fait époque, une approche factuelle et directe, dépouillée d'effets esthétiques, qui fait appel aux principales caractéristiques du documentaire classique que sont la frontalité des vues, l'homogénéité

Over the years, Montreal has been the subject of a number of major documentary projects. We might think of Gabor Szilasi's prolific production – in particular, as he recorded development in the city, his photographs of St. Catherine Street (1977–79) in which he immortalized the configuration of the stores along the street by systematically photographing them from the sidewalk in front of them.¹ He wanted to identify the complexity and diversity of the street's architectural components and to record their appearance at a moment in its history, but without ignoring the visual chaos and the numerous ruptures and rough patches that he encountered as he went. The stylistic rigour of his approach served to create an ensemble and unify what might have remained an accumulation of details multiplied by repetition of the motif and the subject.

With a similar concern for preserving the configuration of the urban fabric, Clara Gutsche and David Miller, in *The Destruction of Milton Park* (1970–73), inscribed their documentary approach within a movement militating for preservation of a neighbourhood.² In their complementary visions, Gutsche became interested in capturing the human fibre of this multi-ethnic neighbourhood in portraits that situated people in their daily environment, whereas Miller detailed the district's architecture and unique physical environment. In this spirit of conservation of an urban patrimony that was in the process of transformation – and eventually of disappearance – they also produced a major project on the Lachine Canal (1985–86), in which Miller recorded the architectural forms typical of this industrial district and Gutsche immersed herself in the interiors of these cathedrals of another era. Subsequently, they produced a series of individual projects around similar concerns. In these works that formed a record of a specific era, Gutsche and Miller, like Szilasi, favoured a direct and factual approach, stripped of aesthetic effects, that drew on the main characteristics of classic documentary style: uniform framings, clear compositions, and precisely rendered large formats.

The Groupe d'action photographique (GAP),³ created spontaneously in October 1971 by three young Montreal photographers, Michel Campeau, Serge Laurin, and Roger Charbonneau – joined by Claire Beaugrand-Champagne, Szilasi, and Pierre Gaudard in February 1972 – was aimed, as a collective, at reformulating the bases of social organization by engaging with popular groups: "We wanted, through our images, for Quebecers to stand up and express their living





Gabor Szilasi



Sam the Record Man ; *Classy* ; *Club Supersexe*
de la série / from the series *Sainte-Catherine*, 1977-1989
épreuves argentiques / silver prints

des cadrages, la netteté des compositions et la précision du rendu du grand format.

Le Groupe d'action photographique³ (GAP), créé en octobre 1971 lors du regroupement spontané de trois jeunes photographes montréalais, Michel Campeau, Serge Laurin et Roger Charbonneau, auxquels viendront se joindre Claire Beaugrand-Champagne, Gabor Szilasi et Pierre Gaudard en février 1972, s'engageait pour sa part dans un mouvement collectif qui entendait reformuler les bases de l'organisation sociale par son implication auprès de groupes populaires : « ... nous voulons par nos images que l'homme d'ici se manifeste et exprime ses conditions d'existence⁴ ». Leurs projets tant collectifs que personnels tournent autour de la vie des quartiers du centre et du sud de Montréal, des fêtes et rassemblements populaires de même que des communautés culturelles. Ces manifestations porteuses d'une abondance de signes mettent en lumière des manières d'être en collectivité qui jusque-là restaient largement inexplorées par l'image. Leur approche, pour délibérée qu'elle soit, privilégie l'instantanéité de l'appareil de petit format et repose en grande partie sur la familiarité avec leurs sujets, qu'ils abordent de personne à personne, à hauteur de regard.

Une génération plus tard, Patrick Dionne et Miki Gingras ont entrepris en 2009 « un vaste chantier visant à mettre en question la figure des différents quartiers de la ville de Montréal⁵ ». Dans le cadre de ce projet baptisé *Identité*, ils se sont intéressés à Montréal-Nord, à Notre-Dame-de-Grâce, à Côte-des-Neiges et au quartier Centre-Sud. Leur démarche se fonde sur un lent processus d'animation sociale visant à engager les habitants du quartier dans la création d'un portrait circonstancié de leur collectivité dont ils seront non seulement les figurants mais aussi les auteurs. Au terme de ce dialogue, l'assemblage de la multitude des points de vue et des portraits en situation recueillis par les artistes crée de grandes fresques colorées qui « se veulent des allégories poétiques et ludiques, présentées sous forme de tableaux narratifs, composés de réalité et de fiction⁶ ».

1 Voir David Harris, *Gabor Szilasi. L'éloquence du quotidien*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine; Joliette, Musée d'art de Joliette, 2009. 2 Pierre Dessureault, « Dialogue: Clara Gutsche, David Miller », *Ciel variable*, n° 32 (automne 1995). 3 Les travaux du GAP et de ses membres ont été reproduits dans de nombreux numéros du *Magazine OVO* entre 1971 et 1975. 4 « Photographie quebecois (sic) », *Impressions* 5, août 1973, n. p. 5 Pierre Rannou, « Patrick Dionne et Miki Gingras. Identité Centre-Sud », *Ciel variable*, n° 94, (printemps-été 2013), p. 32-40. 6 Site internet des artistes: <http://patmiki.blogspot.ca/p/demarche.html>

conditions.⁴ Their projects, both as a group and as individuals, focused on neighbourhood life, street festivals and gatherings, and cultural communities in central and southern areas of Montreal. These highly significant manifestations exposed aspects of community life that, up to then, had remained largely unexplored in images. GAP's approach, although deliberate, highlighted the immediacy of the small camera and was rooted, to a large extent, in familiarity with their subjects, whom they approached one by one, at eye level.

A generation later, in 2009, Patrick Dionne and Miki Gingras undertook a "huge project aiming to raise the issue of the image of different Montreal neighbourhoods."⁵ As part of

[They] favoured a direct and factual approach, stripped of aesthetic effects, that drew on the main characteristics of classic documentary style.

this project, called *Identité*, they focused on the Montréal-Nord, Notre-Dame-de-Grâce, Côte-des-Neiges, and Centre-Sud districts. Their approach was based on a slow process of social animation aiming to engage neighbourhood residents in making a detailed portrait of their community that they not only would be portrayed in but would also create. At the end of this dialogue, the artists gathered the multiple points of view and in situ portraits to create large, colourful frescoes that "were intended to be poetic, playful allegories, presented in the form of narrative tableaux mixing reality and fiction."⁶

Translated by Käthe Roth

1 See David Harris, *Gabor Szilasi: The Eloquence of the Everyday* (Ottawa: Canadian Museum of Contemporary Photography, 2009). 2 Pierre Dessureault, "Dialogue: Clara Gutsche – David Miller," *Ciel variable*, no. 32 (Autumn 1995). 3 The works of GAP and its members were reproduced in numerous issues of *Magazine OVO* between 1971 and 1975. 4 "Photographie quebecois," *Impressions* [Toronto] 5 (August 1973): n.p. 5 Pierre Rannou, "Patrick Dionne and Miki Gingras: Beyond a Neighbourhood, a Community," *Ciel variable*, no. 94 (Spring–Summer 2013): 38. 6 Artists' website, <http://patmiki.blogspot.ca/p/demarche.html> (our translation).





David Miller



Looking North on Hutchison St. from Milton St., 14 July 1971
 Demolition of Hutchison St. and Av. du Parc S. of Prince-Arthur, 30 October 1972
 3581/83 Hutchison St., 27 April 1972
 Demolition of 3581/83 Hutchison St., 27 April 1972
 de la série / from the series Milton Park, 1970-1973
 épreuves argentiques virées au sélénium / silver prints with selenium toning

David Miller



Concordia Estates rental office, 3553 Av. du Parc, 16 November 1972
de la série / from the series *Milton Park, 1970-1973*
épreuve argentique virée au sélénium / silver print with selenium toning





Clara Gutsche



Miss Mary Sentenne, 1972
 Mme Marchand, 1972
 Janet Symmers, 1970
 de la série / from the series
 Milton Park, 1970-1973
 épreuves argentiques / silver prints
 © Clara Gutsche / SODRAC

Groupe d'action photographique



Michel Campeau

Salle de billard, Montréal, Québec, 1971
Centre Sud, Montréal, Québec, 1971
épreuves argentiques / silver prints
© Michel Campeau / SODRAC



Ruelle Denormandie, Montréal, 1971
épreuve argentique / silver print



Roger Charbonneau



*Famille Fergalino, rue Marie-Anne, Montréal, 1973
Quartier St-Édouard, Montréal, 1971
Famille Gauthier, rue Marquette, Montréal, 1973
épreuves argentiques / silver prints*



Claire Beaugrand-Champagne

Portugaise dans sa chambre, Montréal, 1974

Fillette, Montréal, 1971

Fête de Notre-Dame-de-la-Défense, quartier italien, Montréal, 1974

épreuves argentiques / silver prints





Traces et transmissions
(avec deux détails /
with two details), 2016
4 x 8 m



Patrick Dionne et Miki Gingras





MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

**Eloïse
GUÉNARD**

FRANCE

résidence de recherche

13 février au 10 avril 2017



Conseil des arts
et des lettres
Québec

Culture
et Communications
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

VILLE DE
QUÉBEC



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



**Outside These Walls:
Photographs by Yannick Anton
and David Ofori Zapparoli**

Curated by Pamela Edmonds

**The Other NFB: The National
Film Board of Canada's Still
Photography Division, 1941-1971**

Curated by Carol Payne and
Sandra Dyck

**Making Radio Space in
1930s Canada**

Curated by Michael Windover and
Anne MacLennan

27 February – 30 April 2017

cuag Carleton University
Art Gallery

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

 **Carleton**
UNIVERSITY
Canada's Capital University

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

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

Yannick Anton, *Backways* (Yes, Yes Y'all series) 2013, digital print. Courtesy of the artist.

Musée des
beaux-arts
du Canada

National
Gallery
of Canada

ALEX JANVIER

25 NO 2016
17 AL 2017

MAÎTRE AUTOCHTONE DE L'ART MODERNE
MODERN INDIGENOUS MASTER

BEAUX-ARTS.CA
GALLERY.CA

Sans titre/Untitled (détail/detail), 1986
Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa
© Alex Janvier. Photo: MBAC/NGC



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

Canada



Nelson Henricks

February 17 - March 25

Tom Dean

February 17 - March 25

Sandy Plotnikoff

March 31 - April 29

Steve Kado

March 31 - April 29

Papier 17

April 20 - 23

Marlene Creates

May 5 - June 3

Joyce Wieland

May 5 - June 3

PAUL PETRO

980 Queen St W. Toronto, ON M6J 1H1

416 979 7874 www.paulpetro.com

Image: Nelson Henricks


occurrence
ESPACE D'ART ET D'ESSAI CONTEMPORAINS



Joan Fontcuberta, *Trauma #4124*, 2016, photographie

Joan Fontcuberta

Trauma

26 mai au 23 juin 2017

vernissage : jeudi 25 mai 17h

Collaboration / Circulation de l'exposition

VU Centre de diffusion et de production de la photographie (Québec)
Automne 2017

5455 De Gaspé - espace 108, Montréal, Québec, H2T 3B3 - 514-907-4535 - occurrence.ca

Musée des
beaux-arts
du Canada

National
Gallery
of Canada



PRÉPAREZ-VOUS À QUELQUE CHOSE DE GRANDIOSE !

Venez découvrir la plus grande exposition d'art canadien et autochtone au monde, dès juin 2017.

GET READY FOR SOMETHING BIG!

Come see the largest exhibition of Canadian and Indigenous art in the world, opening June 2017.



Musée des beaux-arts
du Canada National Gallery
of Canada

BEAUX-ARTS.CA
GALLERY.CA



CANADA 150



Canada

CANADIAN PHOTOGRAPHY MAGAZINES, 1970–1990

Reconsidering a History of Photography in Print

ZOË TOUSIGNANT



The essay reprinted here was written for an exhibition curated by Zoë Tousignant and presented at Arttexte from September 8 to November 5, 2016. The exhibition was developed as part of Tousignant's long-term research project, which examines histories and relationships between photography and the printed document in Canada. All of the documents presented in the exhibition and discussed in the essay are held in the Arttexte collection. A timeline identifying significant moments in the institutionalization of contemporary photography in Canada was created for the exhibition and can be consulted on the Arttexte website [arttexte.ca] as a complement to the essay.

Nous réimprimons ici un essai écrit pour l'exposition que Zoë Tousignant a organisée et présentée à Arttexte du 8 septembre au 5 novembre 2016. Cette exposition s'insère dans un projet de recherche à long terme de la commissaire, portant sur les relations historiques de la photographie et du document imprimé au Canada. Tous les documents présentés dans l'exposition et mentionnés dans l'essai proviennent de la collection d'Arttexte. Une chronologie identifiant les moments importants de l'institutionnalisation de la photographie contemporaine au Canada a été créée pour l'exposition et peut être consultée sur le site d'Arttexte [arttexte.ca] en complément de l'essai.

Canadian Photography Magazines, 1970–1990 /
Magazines photographiques canadiens, 1970-1990
2016, exhibition views and details /
vues d'exposition et détails, Artex, Montreal
photo : Paul Litherland



Canadian photographic art was not born in the 1970s. There is evidence that photography was in use here as an expressive form, by professionals and amateurs, throughout the late nineteenth and early twentieth centuries.¹ Through such outlets as exhibitions, salons, books, and periodicals, artists and other practitioners in Canada were both aware of and actively contributed to the development in photographic aesthetics that was occurring internationally. Nevertheless, the 1970–90 period was a time of particular growth in Canada – a time when a great number of photography-centric institutions were created and the discourse on contemporary photography emerged.

The process of institutionalization – but also simply of popularization – of the medium had begun gradually in the 1960s, chiefly through the activities of the National Film Board of Canada's Still Photography Division (NFB/SPD), which from 1960 to 1980 was headed by Lorraine Monk. The NFB/SPD's regular organization of

MAGAZINES PHOTOGRAPHIQUES
CANADIENS, 1970-1990

Reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée

La photographie artistique canadienne n'est pas née dans les années 1970. Il existe de nombreux exemples d'utilisation au pays de la photographie comme forme d'expression, tant par des professionnels que des amateurs, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. À travers des expositions, des salons, des livres et des périodiques, les artistes et autres praticiens ont à la fois pris connaissance et contribué à l'évolution de l'esthétique photographique qui avait

travelling exhibitions, acquisition of contemporary photography, and production of photography books gained momentum with the approach of the 1967 centennial celebrations.² Acting as both an inspiration and a counter-model for future photographic institutions, the NFB/SPD was crucial in helping to define the very notion of “Canadian photography.” As the 1960s drew to a close, signs that such a blanket notion had its limitations began to appear in the discourse, with regional distinctions such as “Quebec photography” and “Western Canadian photography” being affirmed with increasing force.

cours à l'échelle internationale. Cependant, la période 1970-1990 s'est avérée particulièrement féconde au Canada, avec la création d'un grand nombre d'institutions vouées à la photographie et l'émergence d'un discours sur la photographie contemporaine.

Ce processus d'institutionnalisation, mais également simplement de popularisation du médium, sont des phénomènes qui avaient vu le jour graduellement au cours des années 1960, principalement grâce aux activités du Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (SP/ONF) qui, de 1960 à 1980, a été dirigé par Lorraine Monk. L'organisation régulière d'expositions itinérantes,



The aim was to provide a forum in which members of the expanding photographic community could engage in dialogue, and thereby develop a discourse of contemporary photographic practice in Canada. Each of these magazines was grounded in a specific community and region.



The 1970s and 1980s saw the establishment of a multitude of local photography-oriented institutional entities that included commercial galleries, artist-run centres (or parallel galleries), associations and groups, museum collections, and periodicals. Many did not last beyond the 1980s, and those that did have done so mostly with slightly adapted, broader mandates – a fact that contributes to the sense that these two decades were a self-contained moment of glory for the practice of photography in Canada. It was a time when it was widely believed that photography needed its own, medium-specific institutions in order to thrive here.

l'acquisition de photographies contemporaines et la publication de livres photographiques par le SP/ONF se sont intensifiées à l'approche des célébrations du centenaire en 1967². Servant à la fois d'inspiration et de contre-modèle pour les futures institutions axées sur la photographie, le SP/ONF a joué un rôle déterminant dans la définition même d'une « photographie canadienne ». Alors qu'approchait la fin des années 1960, les signes des limites d'une telle dénomination générale ont commencé à teinter le débat, avec des distinctions régionales comme « photographie québécoise » ou « photographie de l'Ouest canadien » de plus en plus ouvertement revendiquées.

A number of magazines were created in the 1970s and 1980s as spaces devoted exclusively to the exploration of photography as a creative form. Seen through contemporary eyes, they can be understood as a key ingredient in the construction of a field of photographic art.³ These print objects contributed to the

Les années 1970 et 1980 ont vu l'apparition d'une multitude d'entités tournant autour de l'activité photographique, avec notamment des galeries commerciales, des centres d'artistes autogérés (ou des galeries parallèles), des associations et des groupes, des collections muséales et des périodiques. Beaucoup n'ont pas survécu

dissemination and actualization of photographic expression and discourse, and, as such, are today vital in retracing the unique development of contemporary photography in Canada.

An overview of the photography magazines published between 1970 and 1990 reveals that there were two distinct yet complementary types: the almost-entirely image-based and the primarily text-based. The first category includes *Image Nation* (Toronto, 1970–82), *Impressions* (Toronto, 1970–83), and many issues of *OVO* (Montreal, 1970–87).⁴ The lack of text in these magazines (there was often nothing but a short introduction by the editors or, in *OVO*'s case, occasional interjectory articles and poems) reflects a “distrust” of the word that was current at the time, or certainly the idea that the photographic image, understood as a universal visual language, could and should be allowed to speak for itself.⁵ The primary aim of these magazines, it must be assumed, was the sharing of creative or non-commercial photographs among a specialized readership.

The first type is interestingly hybrid, for it borrowed many characteristics of the photographic book and, in my view, of an older style of pictorial magazine that was highly popular between 1930 and 1960. Issues of *Image Nation* and *Impressions*, especially, frequently played dual roles of magazine and book – or even catalogue. One example is number 6/7 of *Impressions* (1973), which reproduced the photobook version of John Max's *Open Passport* series and acted as a record of the exhibition organized by the



au-delà des années 1980, et celles qui y sont parvenues l'ont fait avec des mandats légèrement adaptés, plus larges, ce qui renforce l'idée que ces deux décennies ont été un âge d'or en soi pour la pratique de la photographie au Canada. C'était une époque où régnait un assez large consensus quant à la nécessité pour la photographie d'avoir ses propres institutions pour pouvoir prospérer.

Plusieurs magazines photographiques ont vu le jour dans les années 1970 et 1980 en tant qu'espaces dédiés exclusivement à l'exploration de la photographie comme forme de création. Vus dans une perspective actuelle, ils peuvent être perçus comme une des composantes centrales de la construction d'un champ photographique³. Ces objets imprimés ont contribué à la diffusion et à l'actualisation de l'expression et du discours photographiques et, pour cela, sont aujourd'hui essentiels pour retracer le développement particulier de la photographie contemporaine au Canada.

Un survol des magazines photographiques publiés entre 1970 et 1990 permet de constater qu'il en existait deux catégories, à la fois distinctes et complémentaires : ceux qui laissaient presque toute la place à l'image et ceux qui privilégiaient le texte. Dans la première catégorie, on trouve *Image Nation* (Toronto, 1970-1982), *Impressions* (Toronto, 1970-1983) et de nombreux numéros d'*OVO* (Montréal, 1970-1987)⁴. Le peu de texte dans ces publications (qui se résumait souvent à une courte introduction des rédacteurs ou, dans le cas d'*OVO*, à des articles et poèmes occasionnels) reflète une « suspicion » envers le mot qui était courante à l'époque, ou sans nul doute l'idée que l'image photographique, comprise en tant que langage visuel universel, pouvait et devait avoir la possibilité de s'exprimer par elle-même⁵. Le but premier de ces magazines, peut-on penser, était le partage de photographies créatives (ou non commerciales) avec un lectorat spécialisé.

Ce premier genre est un hybride intéressant, car il emprunte de nombreuses caractéristiques du livre photographique et, à mon avis, d'un style plus ancien de magazine illustré extrêmement populaire entre 1930 et 1960. Des numéros d'*Image Nation* et *Impressions*, en particulier, jouaient souvent le double rôle de magazine et de livre, ou même de catalogue. Un bon exemple est le numéro 6/7 d'*Impressions* (1973), qui reproduisait le livre photographique créée à partir de la série de John Max, *Open Passport*, et qui a servi à documenter l'exposition organisée par le SP/ONF en 1972⁶. On en trouve un autre avec le projet *Murder Research*, de Kenneth Fletcher et Paul Wong, présenté à l'origine en 1977 en tant qu'exposition et performance



NFB/SPD in 1972.⁶ Another is Kenneth Fletcher and Paul Wong's project *Murder Research*, which had been originally presented in 1977 as an exhibition and performance at the Vancouver artist-run centre Western Front and was published as a book work for number 21 of *Image Nation* (Winter 1980).⁷ In the absence in this country of an established photobook or art book publishing industry, these magazines sometimes provided the only permanent trace of important artistic projects.

Such autonomous, single-author works stand alongside the far more common strategy employed by image-based magazines: seamlessly combining a large number of individual photographs under a specific theme. The strong editorial voice apparent in these thematic issues connects them to the pictorial magazines of the earlier twentieth century (such as the American magazine *Life*, the French *Vu*, or Quebec's *La Revue populaire*), which were put together by the expert hand of a picture editor. Even when several images



by one photographer were incorporated within a theme (like a photo-essay would be in a pictorial magazine), their particular combination was determined not by the photographer but by the editor.⁸ *Image Nation* and *OVO* were big proponents of the thematic approach, combining a variety of images under such topics as “Photographs by Women About Women,” “Montreal Photographers,” “Punk Rock in T.O.,” “Femmes photographes,” “L’Autoportrait,” and “Les vitrines.”⁹

The second type of photography magazine helps to elucidate much of what is left unsaid by the first. The aim of magazines such as *Photo Communiqué* (Toronto, 1979–88), *BlackFlash* (Saskatoon, 1984–) and *Ciel variable* (Montreal, 1986–) was to provide a forum in which members of the expanding photographic community could engage in dialogue, and thereby develop a discourse of contemporary photographic practice in Canada. Still – despite evidence, especially discernible in the pages of *Photo Communiqué*, that the target audience was Canada-at-large – each of these magazines was grounded in a specific community and region.¹⁰

Obvious antecedents of this type of periodical can be found in community- or institutionally centred newsletters, with their gathering in one location of news and events of local interest. *BlackFlash*, for instance, which was at first published by The Photographers Gallery in Saskatoon, grew out of the cooperative’s previous internal publications, *Exchange: The Photographers Almanac* (1975–76) and *The Photographers Gallery* (1983). But this class of publication can also be affiliated with the burgeoning genre of the art magazine – a genre into which both *BlackFlash* and *Ciel variable* would transition during the 1990s. Like publications such as *Parachute* (Montreal, 1975–2006) and *Vanguard* (Vancouver, 1972–1989), this second type of photography magazine worked toward developing a field of contemporary art criticism in Canada, but with photography at its core.

A debate that was central to photographic discourse during the 1970s and 1980s, discernible in all of the magazines, concerned the distinction between photography-made-by-photographers and photography-made-by-artists. With the increasing use of the camera by conceptual artists, and the sanctioning of these artists’ work by regional and national art institutions, a divide was created between the photograph whose frame of reference was the history of art and the photograph that drew upon a specifically photographic heritage.¹¹ At the crux of the debate was a desire to define

au centre d’artistes autogéré Western Front de Vancouver, et publié sous forme de livre d’artiste pour le numéro 21 d’*Image Nation* (hiver 1980)⁷. En l’absence dans ce pays d’une industrie établie de la publication de livres de photographie ou d’art, ces périodiques constituaient parfois les seules traces permanentes d’importants projets artistiques.

De telles œuvres autonomes, d’un seul auteur, côtoyaient une stratégie beaucoup plus répandue dans les revues axées sur l’image : la combinaison harmonieuse d’un grand nombre de photographies individuelles traitant d’un thème en particulier. Le point de vue éditorial affirmé qui caractérise ces numéros thématiques les rapproche des publications illustrées de plus tôt au XX^e siècle (comme le magazine américain *Life*, *Vu* en France ou encore *La Revue populaire* au Québec), concoctées par la main experte d’un directeur photo. Même quand plusieurs images d’un même photographe étaient regroupées pour construire une thématique (tel un essai photo dans un magazine illustré), leur agencement n’était pas déterminé par leur auteur, mais bien par le directeur photo⁸. *Image Nation* et *OVO* étaient de grands partisans de cette approche, réunissant une diversité d’images autour de sujets comme « Photographs by Women About Women » [Photographies de femmes prises par des femmes], « Montreal Photographers » [Photographes montréalais], « Punk Rock in T.O. » [Le punk rock à Toronto], « Femmes photographes », « L’autoportrait » et « Les vitrines »⁹.

Le second genre de magazine photographique contribue à éclairer en grande partie ce qui reste tu par le premier. Des publications telles que *Photo Communiqué* (Toronto, 1979–1988), *BlackFlash* (Saskatoon, 1984–) et *Ciel variable* (Montréal, 1986–) avaient pour objectif d’être un forum où les membres de la communauté photographique en essor pourraient établir un dialogue et développer le discours de la pratique photographique contemporaine au Canada. Pourtant, malgré les signes, particulièrement visibles dans les pages de *Photo Communiqué*, que le public cible était pancanadien, chacun de ces magazines était ancré dans une collectivité ou une région déterminée¹⁰.

On trouve des précurseurs évidents de ce type de périodique dans des bulletins d’information propres à une communauté ou à une institution, avec le regroupement dans un même espace de nouvelles et événements d’intérêt local. *BlackFlash*, par exemple, publié d’abord par The Photographers Gallery, à Saskatoon, est né des publications internes antérieures de la coopérative, *Exchange: The*



photographic art – to take possession of it – at the very period when it was earning institutional and theoretical consecration. Exhibition reviews – and letters in response to reviews – became a prime site for engaging in this debate, frequently in strident tones. A good example is the review by Tom Gore, which appeared in the first issue of *Photo Communiqué*, of the infamous exhibition *13 Cameras*, organized by the NFB/SPD and first shown at the Vancouver Art Gallery. The exhibition, which brought together works situated firmly on the photography-by-artists side of the dichotomy, along with Gore's initial (scathing) assessment of it, acted as the driving force behind much public argument, carried out over several issues, on the state of contemporary photography, not only in Vancouver but in Canada as a whole.¹²

Plusieurs magazines photographiques ont vu le jour dans les années 1970 et 1980 en tant qu'espaces dédiés exclusivement à l'exploration de la photographie comme forme de création. Vus dans une perspective actuelle, ils peuvent être perçus comme une des composantes centrales de la construction d'un champ photographique.



The eventual adoption by *BlackFlash* and *Ciel variable* of the art magazine model (as well as the demise of *OVO* in 1987)¹³ could be seen as reflecting the gradual “defeat,” from the 1990s onward, of the photography-by-photographers side of the debate. It is an indication, at any rate, that photographic art was being assimilated into the broader Canadian art world, making photography-centric institutions superfluous. It seems that once the need for photography institutions had been identified and acted upon, and once these institutions had become “public” by being officially recognized by provincial and federal funding bodies, the urgent question was: “What is Canadian photography and who has the right to speak in its name?” This question resounds through both types of photography magazine – the visual and the verbal – published

Photographers Almanac (1975–1976) et *The Photographers Gallery* (1983). Mais cette catégorie peut également être reliée à la revue d'art, genre émergent vers lequel *BlackFlash* comme *Ciel variable* se tourneront au cours des années 1990. À l'instar de publications comme *Parachute* (Montréal, 1975–2006) et *Vanguard* (Vancouver, 1972–1989), ce second type de magazine photographique se vouait à la mise sur pied d'un espace critique à propos de l'art contemporain, mais avec la photographie comme élément central.

Un des débats majeurs de la sphère photographique durant les années 1970 et 1980, présent dans l'ensemble des magazines, est celui concernant la différence entre la photographie produite par des photographes et celle produite par les artistes. Avec l'usage de plus en plus fréquent de l'appareil photo par les artistes conceptuels, et la reconnaissance du travail de ces artistes par les institutions artistiques régionales et nationales, une fracture s'est créée entre le photographe dont le cadre de référence était l'histoire de l'art et celui qui se réclamait de la tradition spécifiquement photographique¹¹. Au cœur des discussions, il y avait ce désir de définir la photographie d'art, de se l'approprier, au moment même où elle connaissait une consécration institutionnelle et théorique. Les comptes rendus d'exposition, et les lettres en réaction, sont devenus un lieu privilégié du débat, souvent sur un ton tranché. On en a un bon exemple avec la critique écrite par Tom Gore, parue dans le premier numéro de *Photo Communiqué*, de l'exposition *13 Cameras*, organisée par le SP/ONF et d'abord présentée à la Vancouver Art Gallery. L'exposition, qui présentait des œuvres campées fermement sur le versant « photographies par des artistes » du clivage, à côté de l'avis (cinglant) initialement émis par Gore à leur sujet, a agi

during this period. The persistent questioning partly explains why the tone employed in these periodicals is so often fraught and why, in most cases, the strength to keep the magazines alive eventually faded.

The question continues to reverberate occasionally today (although in different, less regular circumstances), but it is largely evaded by the subsuming of photography into the post-medium-specific and post-nationalist art world. The very topic of Canadian photography – or Canadian photography magazines, for that matter – seems almost embarrassingly out of date, as though the words had been fished straight out of the 1970s. And it isn't just "Canadian," with all its identity-related pitfalls, that is problematic; even "photography" seems to jar. Whether or not contemporary Canadian photography exists today is a separate question. But that it once did cannot be denied.

1 For a good overview of photographic art in Canada, see Martha Langford, "A Short History of Photography, 1900–2000," in *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, ed. Brian Foss, Anne Whitelaw, and Sandraw Paikowsky (Don Mills: Oxford University Press, 2010), 279–311. 2 See especially Martha Langford, "Introduction," in *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board* (Edmonton: Hurtig Publishers, 1984), 7–16. 3 For an insightful application of the notion of "field of art" to photography, specifically in 1970s Montreal, see Lise Lamarche, "La photographie par la bande. Notes de recherche à partir des expositions collectives de photographie à Montréal (et un peu ailleurs) entre 1970 et 1980," in *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, ed. Francine Couture (Montreal: Centre de diffusion 3D, 2003), 221–265. 4 The first issue of *Impressions* was printed in Toronto in March 1970. The original editors were John Prendergrast and John F. Philips, co-founder of the Baldwin Street Gallery of Photography, Toronto. Subsequent co-editors would include Shin Sugino and Isaac

comme élément moteur d'une controverse publique sur l'état de la photographie contemporaine, non seulement à Vancouver mais dans le Canada tout entier, qui s'est poursuivie dans plusieurs numéros de la revue¹².

L'adoption ultérieure par *BlackFlash* et *Ciel variable* du modèle de la revue d'art (ainsi que la disparition d'*OVO* en 1987¹³) a pu être perçue comme le reflet d'une « défaite » graduelle, à compter des années 1990, des tenants de la photographie par les photographes dans le débat. C'est une indication, de toute façon, que la photographie artistique était en voie d'être assimilée à la scène plus large de l'art au Canada, rendant du même coup désuètes les institutions vouées à ce médium. Une fois que le besoin pour ces institutions a été identifié et reconnu, et que celles-ci sont devenues « publiques » grâce à une reconnaissance officielle d'organismes de financement provinciaux et fédéraux, il semble qu'une question brûlait toutes les lèvres : « Qu'est-ce que la photographie canadienne et qui a le droit de parler en son nom ? ». Elle résonne dans les deux catégories de magazines, ceux à prédominance visuelle comme ceux plus textuels, publiés à cette époque. La persistance du questionnement explique en partie pourquoi le ton employé dans ces périodiques est si souvent acerbe et pourquoi, dans la plupart des cas, l'énergie pour les maintenir en vie a fini par s'estomper.

La problématique refait surface à l'occasion aujourd'hui (quoiqu'en des circonstances différentes et moins régulières), mais elle est largement éludée par le rattachement de la photographie au monde de l'art à l'ère post-médium et post-nationaliste. Le sujet



Applebaum. The magazine aimed to showcase photographers whose work was “too personal to find an automatic commercial market.” In October 1970, the first issue of *Image Nation* appeared in Toronto. Edited variously by David Hlynsky, Fletcher Starbuck, and others, it succeeded the *Rochdale College Image Nation*, published from 1969 to 1970 by a printing collective based at the short-lived “alternative” Rochdale College in Toronto. *Image Nation* was aimed primarily at photographic artists active within the parallel gallery network across Canada. In late 1970, the first issue of *OVO* was published in Montreal. Initially a multidisciplinary leftist periodical based at the Cégep du Vieux-Montréal, it soon evolved into a photography magazine with an emphasis on the practice of documentary photography. From 1974 on *OVO* was edited by Jorge Guerra, joined later by Denyse Gérin-Lajoie. **5** Langford, “Introduction,” 14–15; Lamarche, “Photographie par la bande,” 249–50. **6** Highly influential for its distinctive use of photographic sequencing, this publication is now commonly considered a masterpiece in the history of the photobook in Canada. **7** See “Murder Research,” “Paul Wong Projects,” accessed August 25, 2016, <http://paulwongprojects.com/portfolio/murderresearch/#.V6TBc1fQdZ0> **8** A more direct antecedent may also be located in the books produced by the NFB/SPD in the late 1960s, and especially those published within the *Image* series, which also share attributes with the editor-driven pictorial magazines of the earlier twentieth century. Even the *Image* books that were devoted to the work of a single photographer (for example, *Image #1*, on Lutz Dille) were clearly and unabashedly composed by the editor, Lorraine Monk. **9** “Photographs by Women About Women,” *Image Nation*, no. 11 (1970); “Montreal Photographers,” *Image Nation*, no. 14 (1973); “Punk Rock in T.O.,” *Image Nation*, no. 18 (Fall 1977); “Femmes photographes,” *OVO* (September–October 1974); “L’Autoportrait,” *OVO* (January–February 1975); “Les vitrines,” *OVO* 10, no. 37 (1980). **10** The first issue of *Photo Communiqué* appeared in Toronto in March 1979. Edited by Gail Fisher-Taylor, the magazine was apparently created as a direct result of the Eyes of Time conference, held in Ottawa in 1978, at which the need was expressed for a publication that could unite the fine arts photography community. The magazine was dedicated to the exchange of information and ideas on photography in Canada. The first issue of *BlackFlash* appeared in 1984. Initially published by The Photographers Gallery in Saskatoon, it succeeds the institution’s newsletter *The Photographer’s Gallery* (1983). It aims to be a serious photography magazine with a strong regional base that also has an impact on photography nationally and internationally. *Ciel variable* was launched in Montreal in 1986 by the collective Vox Populi. This “magazine documentaire” was committed at the outset to reflecting, through photographs and texts, on contemporary social and cultural conditions. It became independent from Vox Populi in 1987. Over the course of the next few years *Ciel variable* was transformed into a thematically oriented photography magazine. **11** Lamarche, “Photographie par la bande,” 225. **12** Tom Gore, “Thirteen Ways to Wrap a Board,” *Photo Communiqué* 1, no. 1 (March–April 1979), 19. **13** See Jocelyne Lepage, “OVO, un anniversaire qui ressemble à des funérailles,” *La Presse*, June 21, 1986.

Zoë Tousignant is a historian of photography and a curator specializing in Canadian photography. She holds a PhD in art history from Concordia University. In her doctoral thesis, she investigates the dissemination of photographic modernism in popular illustrated magazines published in Canada between 1925 and 1945. She currently works as an assistant curator at the McCord Museum’s Notman Photographic Archives and as a curator at Arttexte.

même de la photographie canadienne, ou des magazines photographiques canadiens d’ailleurs, semble caduc à un point qui en est presque embarrassant, comme si la terminologie elle-même avait été empruntée aux années 1970. Et ce n’est pas juste le mot « canadienne », avec tous ses écueils liés à l’identité, qui pose problème : même le terme « photographie » semble ébranlé. Savoir qu’une photographie canadienne contemporaine existe aujourd’hui ou non est une autre question. Mais qu’elle a déjà existé ne peut être nié. Traduit par Marie-Josée Arcand et Frédéric Dupuy

1 Pour un bon survol de la photographie artistique au Canada, lire Martha Langford, « A Short History of Photography, 1900-2000 », dans Brian Foss, Anne Whitelaw et Sandra Paikowsky (dir.), *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, Don Mills (Ontario), Oxford University Press, 2010, p. 279-311. **2** Lire en particulier Martha Langford, « Introduction », dans *Photographie canadienne contemporaine de la collection de l’Office national du film*, Edmonton (Alberta), Hurtig Publishers, 1984, p. 16-25. **3** Pour une application stimulante de la notion de « champ artistique » à la photographie, en particulier dans les années 1970 à Montréal, lire Lise Lamarche, « La photographie par la bande. Notes de recherche à partir des expositions collectives de photographie à Montréal (et un peu ailleurs) entre 1970 et 1980 », dans Francine Couture (dir.), *Exposer l’art contemporain du Québec. Discours d’intention et d’accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 221-265. **4** Le premier numéro du magazine *Impressions* est publié à Toronto en mars 1970. Les premiers rédacteurs en chef sont John Prendergrast et John F. Philips, cofondateur de la Baldwin Street Gallery of Photography, à Toronto. Ils seront suivis entre autres des corédacteurs en chef Shin Sugino et Isaac Applebaum. *Impressions* se veut un magazine dédié aux photographes dont le travail est trop personnel pour percer facilement le marché commercial. Le premier numéro d’*Image Nation* paraît à Toronto en octobre 1970. Publiée sous la direction de David Hlynsky, Fletcher Starbuck et autres, la revue fait suite au *Rochdale College Image Nation*, publié en 1969-1970 par un collectif d’imprimeurs basé au Rochdale College, l’université alternative de courte durée située à Toronto. *Image Nation* se consacre aux artistes photographes actifs dans le réseau des galeries parallèles du Canada. À la fin de 1970, le premier numéro d’*OVO* paraît à Montréal. À l’origine un périodique multidisciplinaire de gauche basé au Cégep du Vieux-Montréal, *OVO* évolue rapidement en un magazine photographique axé sur la photographie documentaire. À partir de 1974, la rédaction du magazine est prise en charge par Jorge Guerra, qui sera plus tard accompagné de Denyse Gérin-Lajoie. **5** Langford, « Introduction », p. 14-15; Lamarche, p. 249-250. **6** Très influente pour son recours distinctif à la narrativité photographique, cette publication est aujourd’hui largement considérée comme un chef-d’œuvre dans l’histoire du livre photographique au Canada. **7** Voir *Murder Research*, sur le site Web Paul Wong Projects (consulté le 25 août 2016), <http://paulwong-projects.com/portfolio/murderresearch/#.V6TBc1fQdZ0> **8** Les livres réalisés par le SP/ONF à la fin des années 1960 constituent également un précurseur plus direct, en particulier ceux publiés dans la série *Image*, qui partagent aussi certaines caractéristiques avec les magazines illustrés que l’on trouve plus tôt au XX^e siècle. Même les livres de la série *Image* consacrés au travail d’un seul artiste (par exemple, *Image*, n° 1, sur Lutz Dille) sont ouvertement composés par la rédactrice, Lorraine Monk. **9** « Photographs by Women About Women », *Image Nation*, n° 11; « Montreal Photographers », *Image Nation*, n° 14; « Punk Rock in T.O. », *Image Nation*, n° 18 (automne 1977) « Femmes photographes », *OVO*, septembre-octobre 1974; « L’Autoportrait », *OVO*, janvier-février 1975; « Les vitrines », *OVO*, vol. 10, n° 37 (1980). **10** Le premier numéro de *Photo Communiqué* paraît en mars 1979 à Toronto. Publié sous la direction de Gail Fisher-Taylor, le magazine est apparemment créé en réponse au colloque *Les yeux du temps*, tenu à Ottawa en 1978, où fut exprimé le besoin d’une publication qui pourrait unir la communauté de la photographie artistique. Le magazine est dédié à l’échange d’informations et d’idées sur la photographie au Canada. Le premier numéro de *BlackFlash* paraît en 1984. Initialement publié par The Photographers Gallery, à Saskatoon, il succède directement à l’infolettre de l’organisme, *The Photographer’s Gallery* (1983). La publication se veut un magazine de photographie sérieuse ayant une solide base régionale et exerçant aussi une influence sur la photographie à l’échelle nationale et internationale. En 1986, le collectif Vox Populi lance la publication *Ciel variable* à Montréal. Par le biais de photographies et de textes, ce « magazine documentaire » s’engage dès le début dans une réflexion sur les conditions sociales et culturelles contemporaines. Il devient indépendant de Vox Populi en 1987. Au cours des années suivantes, *Ciel variable* se transforme en un magazine photographique thématique. **11** Lamarche, p. 225. **12** Tom Gore, « Thirteen Ways to Wrap a Board », *Photo Communiqué*, vol. 1, n° 1, mars-avril 1979, p. 19. **13** Lire Jocelyne Lepage, « OVO, un anniversaire qui ressemble à des funérailles », *La Presse*, 21 juin 1986.

Zoë Tousignant est une historienne et une conservatrice de la photographie qui se spécialise dans la photographie canadienne. Elle possède un doctorat en histoire de l’art de l’Université Concordia. Sa thèse portait sur la diffusion du modernisme photographique dans les magazines populaires illustrés au Canada entre 1925 et 1945. Elle occupe actuellement le poste de conservatrice adjointe aux Archives photographiques Notman du Musée McCord de même que celui de conservatrice chez Arttexte.

JESSICA EATON

Colour Is a Verb

JAMES D. CAMPBELL



Jessica Eaton, a fast-rising star in the photographic world, has for some time now explored the notion of “colour is a verb” with rare verve, intensity, and thematic abandon. In her recent dovetailing series of works shown at Galerie Antoine Ertaskiran in Montreal as part of an exhibition aptly titled *Transmutations*,¹ Eaton, already celebrated as a doyenne of colour theory, shows that she is preternaturally alert to the morphologies of colour as they occur across the breadth of the visible, and that she easily has a handle on their vast bandwidth. She seizes upon the moment of maximum visual gain with exquisite gravitas, and the sheer vivacity of chroma in her work has few equals or antecedents. The level of formal invention is high, and the results intoxicating.

A resolute seeker, her large-format film camera firmly in hand, she has developed a truly unique and compelling practice in pursuit of previously undisclosed secrets of colour. Without any handy bag of digital tricks, this supremely resourceful artist interrogates

Without any handy bag of digital tricks,
this supremely resourceful artist interrogates
the medium of photography itself,
deconstructing its essentials and underpinnings
and bringing back from the margins
its ostracized possibilities.

the medium of photography itself, deconstructing its essentials and underpinnings and bringing back from the margins where they had lain fallow what had once been its comfortably ostracized possibilities.

In her recent exhibition at Galerie Antoine Ertaskiran, Eaton selected captivating extracts from three new bodies of work, each with its own redoubtably heuristic core. She proceeds according to a trial-and-error methodology, deeply experiential and intuitive in its mien. The first series, *Pictures for Women*, is a hypnotic and moving homage to female artists through the use of kinetic sets and her signature experimental camera techniques. The pictures from the *Revolutions* series are also kinetically staged and set

La couleur est un verbe

Depuis quelque temps déjà, Jessica Eaton, étoile montante de la photographie, explore la notion de « couleur en tant que verbe », et ce, avec une verve, une intensité et un abandon thématique rares. Avec ses récentes séries d'œuvres étroitement imbriquées, réunies à la Galerie Antoine Ertaskiran, à Montréal, sous le titre fort judicieux de *Transmutations*¹, Eaton, qui était déjà reconnue comme une spécialiste de la théorie de la couleur, confirme sa connaissance phénoménale des formes que prend celle-ci dans le spectre du visible, ainsi que l'aisance avec laquelle elle sait jouer avec ses multiples variations. Elle saisit avec brio l'instant où l'effet visuel est le plus prononcé, et la vivacité de la gamme chromatique dans son travail connaît peu d'équivalents ou d'antécédents. Son degré d'invention formelle est remarquable et le résultat, grisant.

Munie de son appareil grand format, Eaton s'est mise en quête de nouvelles révélations sur la couleur, élaborant ainsi une œuvre unique et envoûtante. Sans avoir recours au moindre artifice numérique, cette artiste d'une ingéniosité remarquable interroge le médium même de la photographie, déconstruisant ses principes et sa structure, et ramenant de la marge, où on les avait autrefois complaisamment reléguées, des possibilités jusqu'ici inexploitées.

Dans sa récente exposition à la Galerie Antoine Ertaskiran, Eaton proposait une sélection captivante d'œuvres tirées de trois nouvelles séries témoignant chacune de sa propre démarche redoutablement heuristique. La méthodologie d'Eaton, qui procède par tâtonnements, est intrinsèquement expérimentale et intuitive. La première série, *Pictures for Women*, rend un hommage émouvant et hypnotique à des femmes artistes au moyen de dispositifs cinétiques et de techniques photographiques expérimentales particulières à Eaton. Les images de la série *Revolutions* sont également mises en scène sur un mode cinétique devant un fond noir : les couleurs émergent de motifs de gammes des gris affinés par la photographe grâce à son

against black backgrounds, with colours that emerge from monochromatic grey-scale patterns finessed by the artist through her trademark colour-separation techniques. In the *Transition* series, following hard upon her acclaimed series *Cubes for Albers and LeWitt (cfaal)*, she again employs additive colour techniques and staggered multiple exposures to produce ever more intricate, radiantly saturated geometries.

The standout here is the selection from the remarkable *Pictures for Women* series. Here, Eaton culls the *punctum* from a work by an artist that speaks to her and, through the most exacting technical manoeuvres, distils something like its chromatic essence. Her *alambiccus* is the camera itself, cozened through sundry hoops and rabbit holes, producing images that cross over from photography to painting and back again. Consider *Georgia 01 (Georgia O'Keefe, Pelvis Series – Red with Yellow, 1945)* (2016), in which the centre-most disc of yellow resembles bee pollen, pungent, seemingly friable, pigment-like, and seems to lift off the plane with beguiling and balletic excremental grace – and this despite the fact that the plane is flat. Or is it? That Eaton makes us question both surface and support in terms of just what it is that we are seeing is part of her works' allure and a reason that they stake such a lasting claim upon us. These are images that would make an ophthalmologist pause, a *plasticien* painter salivate, and a more conventional photographer gasp. She explores the limiting definitions, fey minutiae, and latent depths of seeing, inside out and upside down.

Drawing upon the work of art stars such as Helen Frankenthaler, Sonia Delaunay, Tomma Abts, and Hilma af Klint, Eaton essays a dazzling act of tribute that is also a celebration of abstraction itself. Take Hilma af Klint's *Svanen (The Swan, 1917)*, an abstraction never exhibited during her lifetime, which is remarkably kindred in spirit to the works exhibited here, but several light years removed in kind from the painting homeland. Still, speaking now as a critic of advanced painting for almost forty years, I am reminded just how much more there is still to say about painting from within the world of analogue photography – if, that is, you possess the enviable technical chops and wildly unhinged imagination of a Jessica Eaton.

The *Revolutions* and *Transition* works (all archival pigment prints, 2016, with the exception of *Revolutions 20*, a silver gelatin print²) remind us of Marcel Duchamp's *Rotoreliefs* (1935), a set of six double-sided discs designed to be spun on a turntable at 40–60 rpm. (Duchamp and Man Ray filmed early versions of the spinning discs for the short film *Anémic Cinéma*.) That work, which grew organically out of Duchamp's abiding interest in optical illusions and mechanical art, is a haunting forebear to Eaton's equally enticing photographs.

Like those two-dimensional rotoreliefs creating an illusion of depth when spun at the correct speed, Eaton's otherwise static images draw the viewer down the rabbit hole into a dimension of stranger things. But rather than engage or replay the often dizzying order of Op Art, there is no enervating spectre of déjà vu here. Eaton's work neither estranges nor deranges the viewer, who is left with a palpably sensuous aftertaste of colour's heady elixir. Indeed, her works remind us not just of Duchamp's unorthodox experiments but also of nineteenth-century microscope slides, which opened up new, unforeseen microworlds of nature in the

procédé de séparation des couleurs. Enfin, *Transition* reprend brillamment le principe de sa série *Cubes for Albers and LeWitt (cfaal)* en faisant de nouveau appel à la synthèse additive des couleurs et à des expositions multiples décalées afin de produire des figures géométriques encore plus complexes, éclatantes et saturées.

Le point fort de l'exposition était la sélection tirée de la remarquable série *Pictures for Women*. Eaton sélectionne ici le *punctum* d'une œuvre d'une artiste qui lui parle tout particulièrement et, au gré de manœuvres techniques des plus exigeantes, elle en distille en quelque sorte l'essence chromatique. Son alambic est l'appareil photo lui-même qui, par diverses boucles et détours, entraîne les images dans une suite d'allers-retours entre la photographie et la peinture. Examinons par exemple *Georgia 01 (Georgia O'Keefe, Pelvis Series – Red with Yellow, 1945)* (2016), où le disque jaune central, pareil à du pollen d'abeille, âcre, apparemment friable comme du pigment, semble s'élever au-dessus de l'image en une fascinante et impalpable excroissance – et ce, malgré le fait que la surface soit plane. Mais l'est-elle vraiment? Eaton nous amène à interroger à la

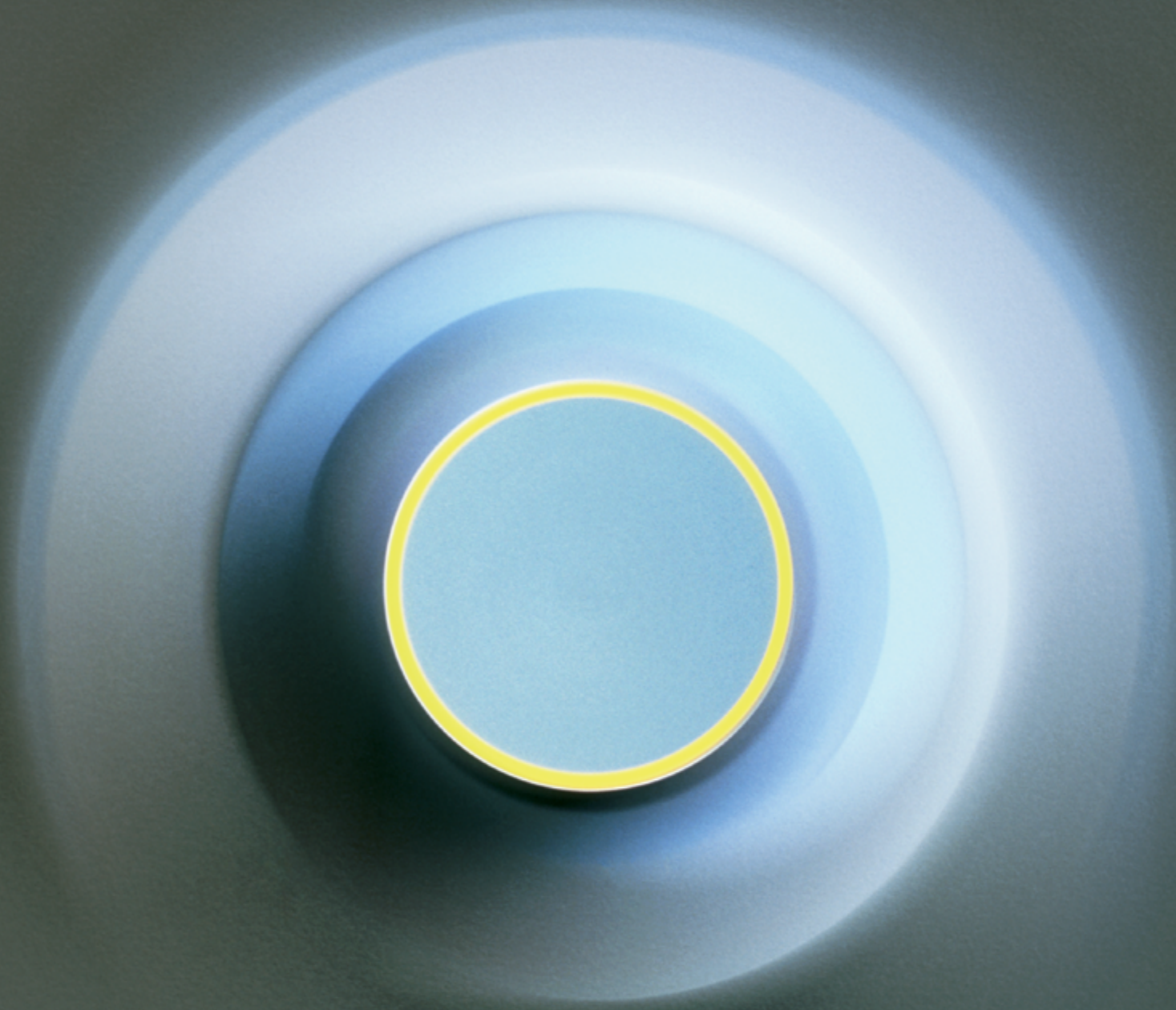
Eaton nous amène à interroger
à la fois la surface et le support, dans
une tentative de comprendre ce que
nous voyons vraiment: c'est l'un des attraits
de son œuvre, et cela explique en partie
pourquoi ses photographies
nous habitent longtemps.

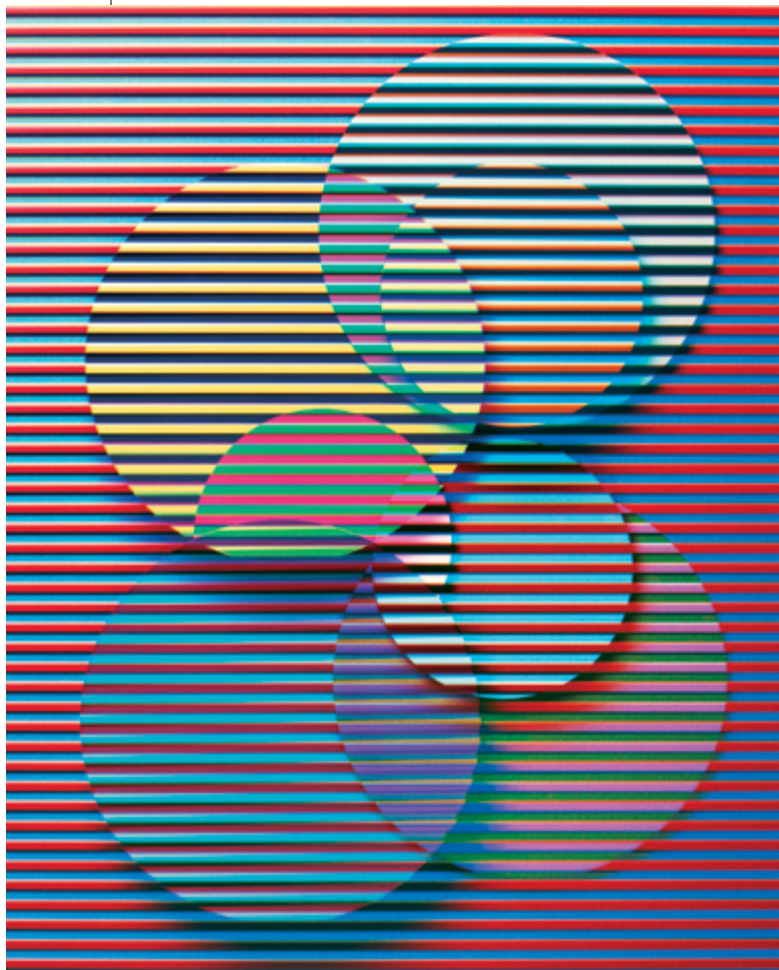
fois la surface et le support, dans une tentative de comprendre ce que nous voyons vraiment: c'est l'un des attraits de son œuvre, et cela explique en partie pourquoi ses photographies nous habitent longtemps.

Ces images, qui rendraient perplexe un ophtalmologue et feraient saliver un peintre plasticien, ont de quoi déconcerter un photographe conventionnel. L'artiste explore les définitions restrictives, les détails insaisissables et les profondeurs latentes de la vision de fond en comble et de haut en bas.

Inspirée par des artistes reconnues comme Helen Frankenthaler, Sonia Delaunay, Tomma Abts et Hilma af Klint, elle compose un éblouissant hommage à leur travail, qui célèbre en même temps l'abstraction elle-même. Ainsi l'œuvre d'Hilma af Klint, *Svanen (Le cygne, 1917)*, une peinture abstraite qui n'a jamais été exposée de son vivant) est remarquablement proche en esprit des photographies de cette série, mais son approche se situe à des années-lumière du monde familier de la peinture. En même temps, en tant que critique dans le domaine de la peinture d'avant-garde depuis maintenant presque quarante ans, je me rappelle combien il y aurait encore à dire sur la peinture depuis l'univers de la photographie argentique, du moins si l'on possède l'enviable virtuosité technique et l'imagination débridée d'une Jessica Eaton.

Les œuvres des séries *Revolutions* et *Transitions* (2016, épreuves pigmentaires, sauf *Revolutions 20*, épreuve à la gélatine d'argent²) nous renvoient à la proposition de Marcel Duchamp qui, en 1935, faisait paraître ses *Rotoreliefs*, une série de six disques imprimés des deux côtés, conçus pour tourner sur une platine à 40-60 tr/min. (On





same way that Eaton now travels a compelling geography of the visible at once voluptuous and unforeseen. She maps the terra incognita of the universe of pure chroma. One might suggest (as the cartographers of an earlier era did in their maps to annotate the unknown): “Here be dragons.”

Eaton attempts to deconstruct chroma itself, unearthing its true underpinnings, but ends up celebrating it in all its incarnations. A wily conjuror and illusionist at heart, her discipline is almost purely scientific in its approach, but her goal, it seems, is religion. Rare is the photographer who is as much an unabashed hedonist as a nose-to-the-bench research scientist. This exhibition reminds us why she is seen as the doyenne of colour theory, and a dealer in first-level perceptual ecstasy. Like Lorna Bauer, a fellow traveller with analogue camera ready in hand, Eaton demonstrates both jaw-dropping technical expertise and an undying desire to show that what appears within the ambit of the camera lens is not the world we know but a host of possible worlds heretofore undreamt of.

1 From September 21 to October 29, 2016. 2 It is an archival pigment print rather than a gelatin silver print that was exhibited here, but I defy most viewers to tell the difference.

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

avait pu voir une version antérieure de ces disques en mouvement dans le court métrage de Duchamp et Man Ray, *Anémic Cinéma*). Fruits d'un intérêt de longue date chez Duchamp pour les illusions d'optique et l'art mécanique, ces disques sont d'envoûtants précurseurs des photographies tout aussi hypnotiques d'Eaton.

Comme ces « rotoreliefs » bidimensionnels, qui créent une illusion de profondeur lorsqu'ils tournent à la bonne vitesse, les images pourtant statiques d'Eaton entraînent notre regard dans une sorte de tourbillon, vers une autre dimension paradoxale. Mais la photographie s'abstient d'utiliser ou de reproduire les procédés souvent étourdissants de l'Op Art, et nous épargne tout sentiment de déjà-vu. Son travail n'aliène ni ne perturbe le spectateur, mais lui laisse plutôt l'arrière-goût palpable et sensuel d'un élixir coloré et capiteux. En fait, ces œuvres nous rappellent non seulement les expériences inusitées de Duchamp, mais également les lamelles de microscope du XIX^e siècle, qui ont ouvert de nouveaux mondes naturels insoupçonnés de la même manière qu'Eaton voyage aujourd'hui dans une fascinante géographie du visible, à la fois voluptueuse et imprévisible. Elle cartographie la *terra incognita* encore inexplorée de l'univers chromatique. On pourrait ajouter (comme le faisaient autrefois les cartographes médiévaux pour indiquer un territoire inconnu sur leurs cartes) : « Ici se trouvent des dragons. »

En s'efforçant de déconstruire la couleur et de découvrir ce qui la sous-tend, Eaton se retrouve à célébrer celle-ci sous toutes ses formes. La méthode de cette talentueuse prestidigitatrice et illusionniste dans l'âme est presque entièrement scientifique dans son approche, mais son but, semble-t-il, est religieux. Peu de photographes sont à la fois des hédonistes assumés et des chercheurs scientifiques acharnés. Cette exposition nous rappelle pourquoi Eaton est considérée comme la doyenne de la théorie de la couleur et une experte en extase perceptuelle de premier ordre.

Comme Lorna Bauer, une autre exploratrice qui garde son appareil argentique à portée de la main, Eaton fait preuve à la fois d'une virtuosité technique impressionnante et d'un désir inextinguible de montrer que ce qui apparaît devant l'objectif est non pas le monde que nous connaissons, mais un ensemble de mondes possibles qui restent à envisager. Traduit par Emmanuelle Bouet.

1 Exposition présentée du 21 septembre au 29 octobre 2016. 2 C'est une épreuve pigmentaire qui a été exposée ici, et non une épreuve à la gélatine d'argent, mais je défie la plupart des visiteurs de voir la différence.

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

PAGE 52

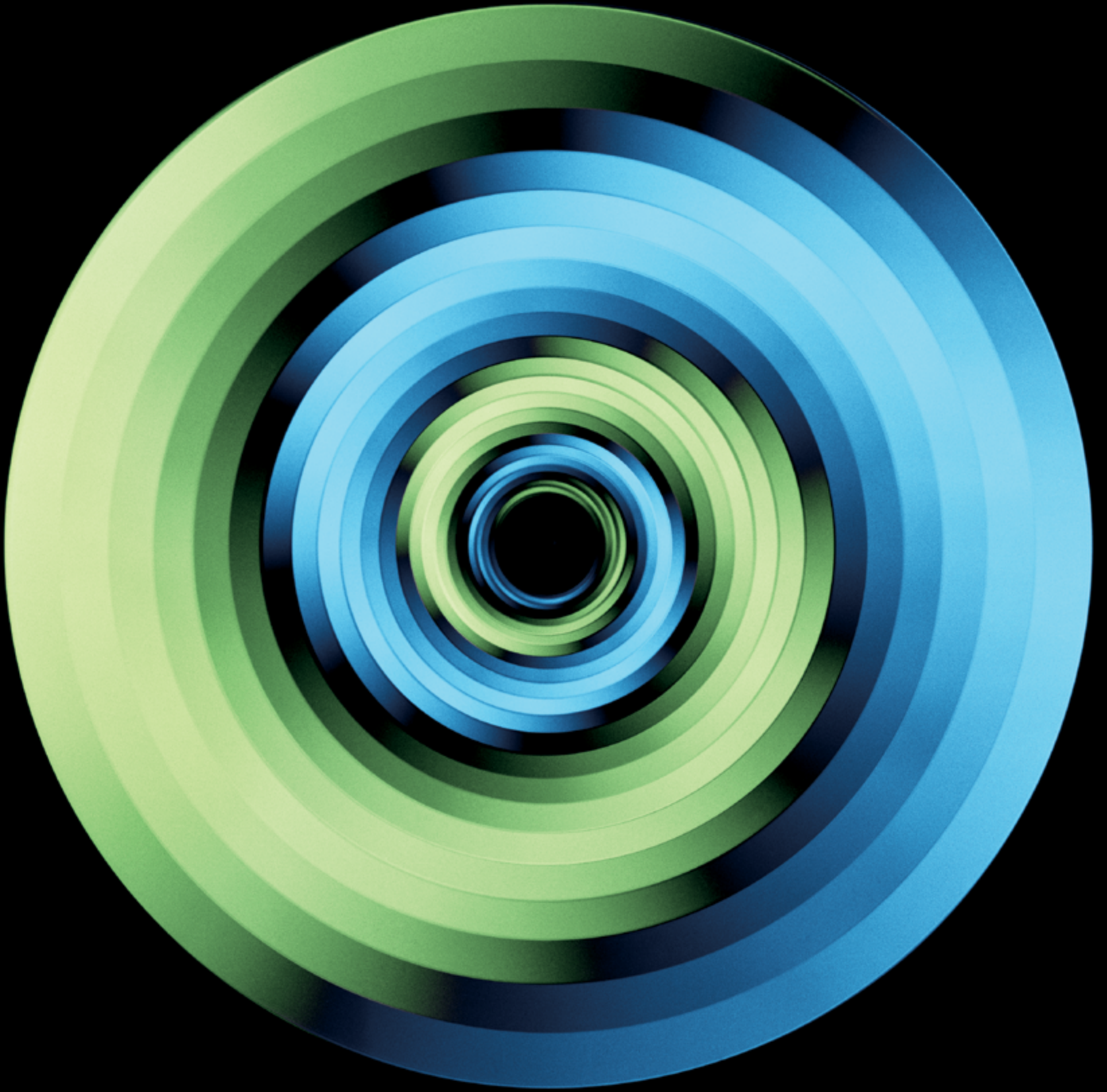
Transmutations, 2016, exhibition view / vue d'exposition
Galerie Antoine Ertaskiran, photo : Paul Litherland

PAGES 53 ET 55

Georgia 01 (Georgia O'Keeffe, Pelvis Series – Red With Yellow, 1945); Tamma 02 (Tamma Abts, Oeje, 2016), from the series / de la série *Pictures for Women*, 2016
inkjet prints / impressions au jet d'encre, pigment ink / encre pigmentée, 64 × 51 cm

PAGES 56 ET 57

Transition H45; Revolutions 25, 2016, inkjet prints / impressions au jet d'encre, pigment ink / encre pigmentée
127 × 101 cm





ENSEMBLE

Images unies | United Images

GUY SIOUI DURAND

Deux formes d'oralité auront ouvert puis clôturé l'exposition *Ensemble*, présentée chez VU, à Québec, du 9 septembre au 9 octobre 2016. Lors du vernissage, un cercle de parole autochtone, mené par Nadia Myre, a été organisé dans la grande salle de l'espace américain. L'exposition s'est conclue par une table ronde au centre de la même salle, animée par Anne-Marie Proulx, l'initiatrice de l'événement.

Dans la mesure où les œuvres entouraient les prises de parole, cette forme rassembleuse qu'est le cercle a peut-être aussi structuré le parcours, la circulation des regards, vers ces multiples formes de communauté. C'est ainsi à une conscience organique des savoirs, des savoir-faire et des savoir-vivre que les œuvres présentées ont permis de prendre forme « ensemble » ! Chacun à leur manière, ces éléments d'arts visuels et textuels se sont fait témoins d'une pensée en action. C'est en ce sens que les regards photographiques « élargis » de l'exposition *Ensemble* m'ont paru convier avec parti pris ces attractions, ces dualités, ces sensualités et ces aventures humaines comme entièrement marquées du sceau de l'union, du partage ou du travail en équipe.

Collectif Outre-vie
Seul, formats variés / various formats
Ensemble des photos / All photos:
VU / Hubert Gaudreau

Two forms of orality opened and then closed the exhibition *Ensemble* at VU in Quebec City in October 2016. At the opening, an Indigenous talking circle, led by Nadia Myre, was performed in the large gallery called Espace américain. At the end of the exhibition was a round-table in the centre of the same gallery, moderated by curator Anne-Marie Proulx.

To the extent that the artworks surrounded the opportunities for speaking, the unifying form that is the circle may also have structured the path – the circulation of gazes – toward these multiple forms of community. It was in fact an organic awareness of knowledge, knowhow, and behaviour that made it possible for the works presented to take shape “ensemble” (together)! Each in its own way, these elements of visual and textual art became evidence of thought in action. It is in this sense that the “broadened” photographic views in *Ensemble* seemed to urge a perspective on these attractions, dualities, sensualities, and human adventures as being fully marked with the seal of harmony, sharing, or teamwork.

C'est ainsi à une conscience organique des savoirs, des savoir-faire et des savoir-vivre que les œuvres présentées ont permis de prendre forme «ensemble»!



Nadia Myre
Meditations on Red



The fact that the artwork has two signatures testifies again to an attitude setting alight the entire program to come, involving the whole VU team as well as thinking about placing oneself beyond the frame of conventional functions.

Jacynthe Carrier
Lignée



Circuler en parole. Le moment fort de l'exposition *Ensemble* aura été son inauguration. Présente chez VU, l'artiste d'origine anishinaabe Nadia Myre aurait pu s'en tenir à ses trois tondos photographiques, qui présentaient des perlage aux attractions centrifuges dans lesquels se mélangeaient des couleurs identitaires : rouge (Premières Nations), rose (Métis et personnes de « sang mêlé ») et blanc (Canadiens, Québécois et autres). Mais elle y a ajouté *A Casual Reconstruction*, une performance de discussion entre six personnages, debout, formant un cercle dans lequel ils se déplaçaient au fil des échanges et où circulaient les prises de parole. Ce dense dialogue exprimait divers états d'être, de percevoir, d'assumer les multiples hybridités de l'identité autochtone au moyen de la langue d'usage selon les contextes. Ni harangues sauvages, ni lecture théâtrale, ni allocutions, mais bien déplacements entre des territoires imaginaires faits de pensées, de doutes, d'énoncés par l'intermédiaire de la circularité et de l'oralité dont le corps performatif est le premier matériau. Ces mouvances sont alors artistiques, géographiques et interculturelles.

L'amitié diffuse. Telles des lucioles visuelles issues d'une amitié si longue qu'il fallait convier plusieurs genres artistiques (poème d'amour de Saint-Denys Garneau, agencements multiples de photographies inscrites dans la lumière d'un quotidien campagnard, silhouettes découpées, aquarelles et dessins bellement froissés), les œuvres de Nathalie Caron et Charles Guilbert gambadaient quasiment sur tout le grand mur de la grande salle. Ça et là, les ombrages se soudaient aux traits, aux cheveux, aux formes, aux paysages et aux portraits. Ils exprimaient alors un sentiment puissant : celui de l'inséparable ligne de vie commune à ces grands amis artistes, celui du temps passé ensemble.

De tous nos sens. L'alignement des poses débutait par un premier cadrage sur la fin du grand mur. Là, un homme assis tenait ce qui pourrait être le bâton d'une pancarte semblable à celles qu'on brandit dans les rassemblements et manifestations de protestation ou de revendications. Comme pour en marquer l'arrêt ou à tout le moins nous signaler que la suite des exquis images de Jacynthe Carrier saisissaient une à une des poses évoquant les sens – l'ouïe, l'odorat, la vue, le toucher – des ressentis, des sentiments, des émotions à fleur de frôlements, des glissements, l'acquiescement, la confiance, la tendresse, l'apaisement, baignant dans des luminosités bleutées comme pour mettre en exergue la pierre rouge dans l'image centrale. Ne dictait-elle pas les rythmes du cœur à la base de tous ces magnifiques arrêts sur image ? Extraites de mouvances, de mouvements, d'attroupements comme ensembles dans lesquels la beauté jouxte la bonté, la dernière photographie d'une jeune intemporelle semblait s'élever, flotter. Et nous avec elle.

Tu m'as dit ou l'ajout textuel à deux plumes. Certains signaux faibles énoncent parfois des changements significatifs dans l'art.

Circulating in Words. The highlight of *Ensemble* was its opening. The Anishinaabe artist Nadia Myre could simply have stood by her three photographic tondi of centrifugal-attraction beadwork that mix the identity-related colours of red (Aboriginal), pink (First Nations Métis and “mixed blood”), and white (Canadians, Québécois, and others). But she was at the gallery to present, in addition, *A Casual Reconstruction*, a performance of discussions by six characters, standing in a circle within which they moved as they spoke and exchanged words. This dense dialogue expressed diverse states of being, perceiving, assuming the multiple hybridities of the Aboriginal identity through the language used in specific contexts. There were no wild harangues, or theatrical readings, or speeches; rather, there were shifts among imaginary territories made of thoughts, doubts, statements, through the circularity and orality for which the performative body is the raw material. These movements were thus artistic, geographic, and intercultural.

Diffuse Friendship. Like a flock of visual fireflies resulting from so long a friendship that several art genres had to be called upon (love poem by Saint-Denys Garneau, multiple arrangements of photographs inscribed in the light of daily life in the country, cut-out silhouettes, watercolours, and beautifully creased drawings), the artworks by Nathalie Caron and Charles Guilbert gambolled across almost the entire long wall of the large gallery. Here and there, shadows become attached to features, hair, shapes, landscapes, and portraits. They expressed a powerful emotion: that of the inseparable line of shared life among these great artist-friends, that of the time spent together.

From All Our Senses. The alignment of photographic poses began with a first framing at the end of the long wall. In this image, a man sits holding what might be the handle of a placard, like those one sees at gatherings and protest demonstrations or days of action. It is as if he is taking a break, or maybe signalling to us that the series of exquisite images by Jacynthe Carrier captured, one by one, poses evoking senses – hearing, smelling, seeing, touching – perceptions, sentiments, or emotions evoked by stroking, sliding, acquiescence, trust, tenderness, calming, bathed in blue-tinted luminosities as if to showcase the red stone in the central image. Did it not dictate the rhythms of the heart that are the basis for all of these magnificent freeze-frames? Excerpted from motions, from movements, from gatherings and groupings in which beauty sits alongside goodness, the last photograph of a young timeless woman seemed to rise and float. Taking us with her.

Tu m'as dit, or the Addition of Text by Two Pens. Certain weak signals sometimes spell out significant changes in art. To understand them, we must grasp their nuances and subtleties. And this was so for the dialogue written by Caroline Loncol Daigneault and Anne-Marie Proulx, displayed as an integral part of the visual exhibition. It was thus a gentle “conversation,” added to the images as

Il faut pour cela en saisir les nuances, les subtilités. Ainsi en était-il du dialogue écrit conjointement par Caroline Loncol Daigneault et Anne-Marie Proulx, exposé comme partie intégrante de l'exposition visuelle. C'est donc une douce « conversation » qui s'est ajoutée aux images comme un écho des œuvres dans lesquelles « des humains se prolongent dans des gestes et des regards [...] aussi bavards que les piles de photographies... à la surface d'une feuille d'or [...] pour retrouver les [...] perles de nos paroles [...] du rouge au blanc [car] il n'y aurait donc que cela, des œuvres aux signatures plurielles¹ ». Qui plus est, la double signature à l'œuvre témoignait encore d'une attitude artistique embrasant l'entière programmation à venir impliquant toute l'équipe de VU ainsi qu'une réflexion à se mettre en dehors du cadre des fonctions convenues, Anne-Marie Proulx ayant opté ici pour le statut d'artiste ayant imaginé un tel projet, plutôt que de s'afficher comme commissaire.

Les restes du party. Charles-Étienne Brochu a sans doute offert, avec *Fantômes*, la plus éthérée des propositions. Sur le mur, un petit cadre de bois nous offrait un dessin numérique de souche d'arbres, la forêt ayant été détruite, dévastée, abattue. Tout ce bois qui sert aux humains pour s'abriter, orner et... lire ce papier (autre produit dérivé) qui l'accompagne nous indiquait que l'essentiel de la proposition de Brochu était ailleurs. *Fantômes* trouvait sa résolution sous la forme de cartes postales que l'on pouvait se procurer sur place, emporter avec soi et même mettre à la poste ! Rappelant, cinq cents ans après sa mort, les étranges figures orgiaques et démoniaques d'un Jérôme Bosch (1450-1516), Brochu y illustre de façon colorée, entre les arbres de la forêt, les multiples aberrations insouciantes et destructrices de l'*Homo sapiens* : « ici, des fêtards anonymes (qui) se rassemblent en forêt. Ils boivent, ils jouent, ils se roulent au sol, ils coupent quelques arbres. De la forêt, il ne restera que des vestiges. » L'artiste renchérit, les qualifiant « de scènes chaotiques et sublimes de personnages (qui) goûtent froidement aux saveurs indécentes de la vie et de la mort ».

Plaqué Art. On retrouvait placardée sur un des murs de la grande salle la version allongée de *Oro es oro es oro es oro*, cette manœuvre urbaine dite « d'inflexions en or » réalisée par Jean-François Prost / Adaptive Actions en novembre 2011 de part et d'autre de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, soit au marché public de Tijuana et à celui de San Diego. Pour l'essentiel, l'artiste a peint de la couleur or des objets et éléments de mobilier urbain – le devant d'un petit comptoir ambulancier, par exemple – en obéissant à la procédure aléatoire des « conversations avec les travailleurs, les *malabaristas* (jongleurs), des préposés à l'entretien ou des passeurs du marché frontalier ». *El Norte*, le Nord, on le sait, a fait basculer du Sud au Nord cette soif d'or, d'abord des conquistadors, puis maintenant de tous ces pauvres assoiffés d'un quelconque Klondike comme pépite d'une vie meilleure, la richesse.

Deux choses significatives en ressortaient. Premièrement, il y a eu cet élargissement du spectre des interventions urbaines allant



Collectif Outre-vie
Seul



de l'utopie macropolitique de créer des « situations » de révolution urbaine à cette myriade d'appellations micropolitiques tentant de sortir des ornières de la participation organisée – le terme de médiation en étant la dernière mouture – pour se faire esthétique relationnelle, manœuvre performative ou, dans ce cas-ci, « *adaptive actions* » sous le slogan altermondialiste *glocal*, c'est-à-dire penser globalement et agir localement. Deuxièmement, on sait que certaines images trouvent leur impact selon le support sur lequel elles apparaissent. On peut saluer ici l'idée d'une grande planche contact affichée au mur, liant images et textes du projet Oro, sorte d'inclusion visuelle dans l'exposition, entre l'éphémère présence *in situ* du site en ligne et la lecture du livre.

Le collectif Outre-vie / Afterlife. De nombreux tirages photographiques aux formats multiples occupaient les trois murs de l'espace européen, la plus petite des deux salles de VU. Bien que réalisées par différents photographes, aucune des œuvres n'était signée individuellement². C'était donc la somme qui prédominait, mais aussi l'ancrage dans un même espace, celui d'une mission photographique dans Kamouraska pour capter les ruissellements lumineux du fleuve et les mutations printanières et automnales d'une ruralité dont le charme casanier ne se dément pas. Si le fleuve et la route 132 ont servi d'horizon, une trame visuelle se démarquait. Ensemble, les artistes ont tenté de traverser ce moment de vie en commun comme photographie d'art. Leurs images témoignent, comme si c'était un reportage (un *making of*), des membres du groupe qui font de la photographie dans la nature, qui posent, qui ont leurs appareils et trépieds, qui en sont aussi le sujet collectif.

À cet égard, tels d'unikques bijoux parmi le lot, deux images subtiles et sublimes atteignaient pleinement leur statut d'œuvres : d'abord cette prise de vue du reflet de la table dans la vitrine du bahut et laissant entrevoir une belle table montée pour le repas qui rassemble, à vivre ensemble « avant » l'art ; puis, la même table sur laquelle on retrouvait étalés les tirages des photographies qui ornaient les murs de l'exposition. Certes, la Vie ensemble des membres du collectif avait précédé l'Art.

1 Le texte complet est disponible sur le site : blog.vuphoto.org/ensemble/ 2 Le collectif *Outre-vie / Afterlife* réunit autour de Raymonde April : Jessica Auer, Jacques Bellavance, Velibor Božović, Gwynne Fulton, Katie Jung, Jinyoung Kim, Lise Latreille, Celia Perrin Sidarous, Marie-Christine Simard, Bogdan Stoica, Andrea Szilasi et Chih-Chien Wang.

Guy Sioui Durand est un sociologue (Ph. D.), théoricien, commissaire indépendant et critique d'art d'origine wendat (Huron). Lorsqu'il donne des conférences, ses harangues expriment l'oralité amérindienne. Son livre *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec (1997)* est une référence. Sioui Durand enseigne l'art autochtone à l'Institution Kiuna. Il est président des Éditions Intervention et membre du Collectif des commissaires autochtones du Canada (ACC/CCA).

reflections of the works in which “human beings are extended in gestures and gazes . . . as talkative as the piles of photographs . . . on the surface of a golden leaf . . . to find the . . . pearls of our words . . . from red to white . . . [for] there would thus be only that, works with plural signatures .”¹ What is more, the fact that the artwork has two signatures testifies again to an attitude setting alight the entire program to come, involving the whole VU team as well as thinking about placing oneself beyond the frame of conventional functions – Anne-Marie Proulx having opted here for the status of artist who imagined such a project, rather than for that of curator.

The Remains of the Party. Without doubt, with *Fantômes* Charles-Étienne Brochu offered the most ethereal of artworks. On the wall, a small wooden frame surrounded a colourful digital drawing of tree roots – the forest having been destroyed, devastated, chopped down. All this wood that humans use to shelter themselves, adorn themselves, and . . . read this page made of paper (another by-product) that accompanies it, indicated to us that the essential message of Brochu's proposal was elsewhere. *Fantômes* found its resolution in the form of postcards that visitors could purchase in the gallery, take away with them, and even put in the mail! Echoing, five hundred years after his death, the strange orgiastic and demonic figures painted by Hieronymus Bosch (1450–1516), Brochu colourfully illustrated, between the trees in the forest, the many blithe and destructive aberrations of *Homo sapiens*: “Here, anonymous revellers gather in the forest. They drink, they play, they roll on the ground, they cut a few trees. Of the forest, there will remain only vestiges.” The artist goes on, calling them “chaotic and sublime scenes of people [who] coldly taste the indecent flavours of life and death.”

Veneer Art. Stuck on one of the walls in the big gallery was the extended version of *Oro es oro es oro es oro*, the urban manoeuvre known as “inflections in gold,” produced by Jean-François Prost/ Adaptive Actions in November 2011 on either side of the Mexico–U.S. border in the Tijuana and San Diego public markets. Essentially, the artist painted objects and elements of urban furniture – such as the front of a small mobile counter – gold, while obeying the random process of “conversations with workers, *malabaristas* [jugglers], maintenance clerks, and smugglers in the border market.” As we know, *El Norte* – the North – spread the thirst for gold from south to north – first to the conquistadors, and now to poor people hankering for some Klondike or other, like the nugget of a better life: wealth.

Two things became significant here. The first was the broadening of the spectrum of urban interventions from the macropolitical utopia of creating “situations” of urban revolution to the myriad of micropolitical labels trying to get out of the rut of organized participation – the term “mediation” being its latest version – to fashion relational aesthetics, performative manoeuvres, or, in this case, “adaptive actions” under the anti-globalist “glocal” slogan of thinking globally and acting locally. Second, we know that certain images

become more impactful thanks to the support on which they appear. We can admire here the idea of a gigantic contact sheet attached to the wall, linking images and texts of the Oro project, a sort of visual inclusion in the exhibition somewhere between the ephemeral in situ presence of the site online and the reading of the book.

The *Outre-vie / Afterlife Collective*. Many photographic prints of multiple formats occupied the three walls of the Espace européen, the smaller of the two VU galleries. Although they were made by different photographers, none of the works was individually signed.² Thus, it was the sum that predominated, as did the attachment to a single space, that of a photographic mission in Kamouraska to capture the luminous streaming of the river and the springtime and autumnal changes in a rural environment the simple charm of which



**Charles Guilbert
et Nathalie Caron**
Accueil

never disappoints. With the river and Route 132 serving as horizon, a visual framework began to emerge. Together, the artists tried to traverse this moment of shared life as art photography. Their images testify to a process like a “making of” by members of the group taking photographs in nature, who pose, who have their cameras and tripods, and who are also the collective subject.

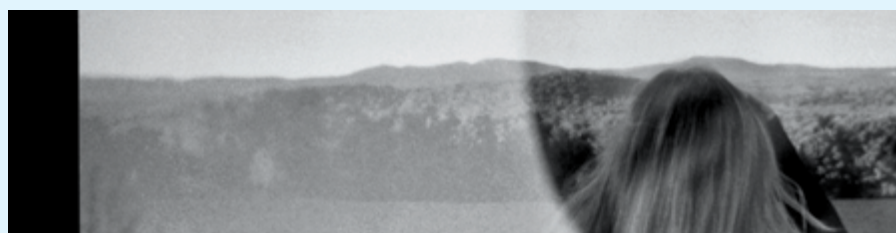
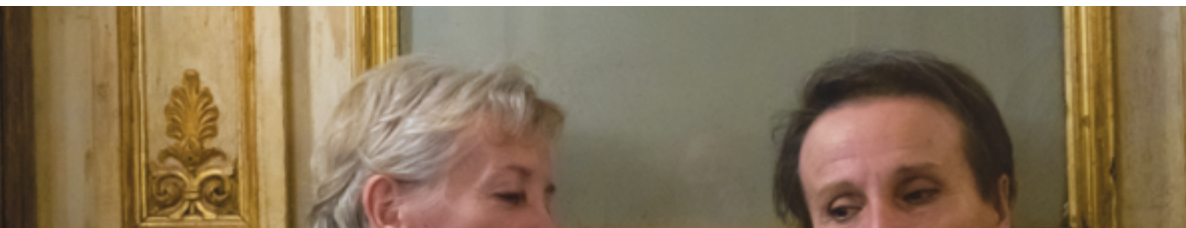
In this regard, there are two unique gems among the lot, subtle and sublime images that fully achieve their status as artworks: first, the shot of the reflection of the table in the glass front of the sideboard that gives a glimpse of a beautiful table set for the meal that brings everyone together, for shared living “before” art; then, the same table on which are spread the photographic prints that adorned the walls of the exhibition. Certainly the shared life of the collective’s members had preceded art. *Translated by Käthe Roth*

¹ The entire text, in French, is available at blog.vuphoto.org/ensemble/. ² The *Outre-vie / After Life* collective consisted of Jessica Auer, Jacques Bellavance, Velibor Božović, Gwynne Fulton, Katie Jung, Jinyoung Kim, Lise Latreille, Celia Perrin Sidarous, Marie-Christine Simard, Bogdan Stoica, Andrea Szilasi, and Chih-Chien Wang coalesced around Raymonde April.

Guy Sioui Durand, a Wendat (Huron), is a sociologist, theoretician, independent curator, and art critic. As a speaker, his performed harangues express Indigenous orality. His book *L’art comme alternative. Réseaux et pratiques d’art parallèle au Québec (1997)* is a standard reference work. He teaches Aboriginal art at Kiuna Institution. He is president of *Éditions Intervention* and a member of the *Aboriginal Curatorial Collective*.

Artgeist II – Figures libres

(2015-2016)



Ciel variable présente les œuvres créées et acquises dans le cadre de sa seconde campagne de financement réalisée en 2015-2016. Dans le même esprit que Sitegeist, la campagne de 2012-2013, Artgeist II proposait à des collectionneurs de soutenir la revue en faisant l'acquisition d'une œuvre originale créée spécifiquement pour eux. Elle leur offrait également l'occasion de rencontrer un artiste de leur choix afin de discuter de leurs motivations esthétiques respectives et ainsi définir les paramètres de l'œuvre à venir.

Cette seconde campagne était axée autour de la thématique du portrait, comprise de la façon la plus ouverte qui soit, ce qui pouvait comprendre autant un portrait de soi que celui de proches ou encore d'inconnus possédant une valeur symbolique. On aurait même pu imaginer une image évoquant un absent par un simple objet, un lieu. « Figures libres » ouvrait sur cette diversité des sensibilités et des interprétations possibles du portrait.

Les œuvres qui en ont résulté concrétisent plusieurs de ces possibilités. Angela Grauerholz et Pascal Grandmaison se sont prêtés au jeu pour le collectionneur Jack Lazare en proposant chacun un portrait de femmes en plan rapproché, *Deux dames de Venise* et *Action 2*, qui se situe plus du côté de l'emblématique que du personnel. La rencontre d'Éliane Excoffier et de Joanie Lapalme a donné un portrait évocateur, avec une vue de Joanie prise de dos dans un champ sur laquelle le gros plan d'un visage a été superposé. Le couple Philippe Lamarre et Nathalie Goyette a choisi, avec Benoit Aquin, de mettre Nathalie en valeur, mais dans une relative pénombre, à distance, et comme encadrée par un fouillis d'arbres et de branches. Pour le couple Annie Boisvert et Benoît Lacoste Bienvenue, Marisa Portolese a réalisé un portrait en studio de leur fille Sophia, un peu à la manière de Notman, devant un paysage peint et à côté d'un bouquet de fleurs.

Nous sommes infiniment reconnaissants à ces artistes et à ces collectionneurs d'avoir accepté de soutenir la revue en se prêtant ainsi au jeu des rencontres et de la création. Chacun d'eux a de plus bien voulu écrire quelques mots pour accompagner les œuvres que nous vous présentons ici. Nos sincères remerciements vont également aux galeristes qui représentent ces artistes ainsi qu'à notre partenaire ENCADREX, qui a généreusement offert l'encadrement des œuvres.

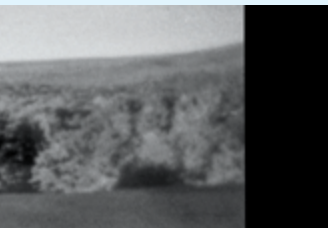
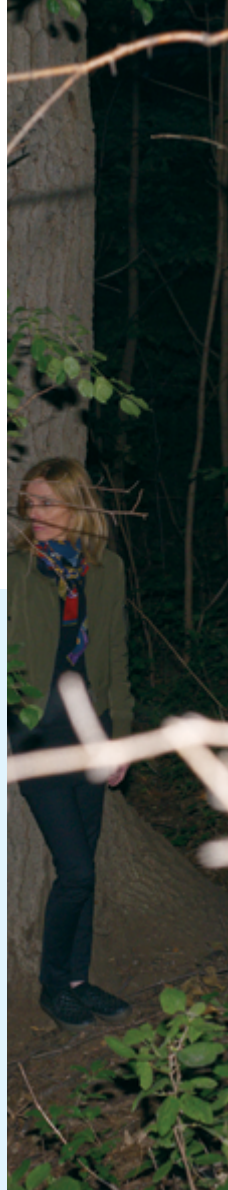
ARTWORKS CREATED AS PART OF THE FUND-RAISING CAMPAIGN

Ciel variable presents the artworks created and acquired during its second fund-raising campaign, conducted in 2015–16. In the same spirit as *Sitegeist*, the 2012–13 campaign, *Artgeist* proposed that collectors support the magazine by acquiring an original work created specifically for them. This project also offered them the opportunity to meet with an artist of their choice in order to discuss their respective aesthetic motivations and thus to define the parameters of the work to be produced.

This second campaign was focused around the theme of the portrait, understood in the broadest way possible – a self-portrait, or a portrait of loved ones, or even a portrait of someone with an important symbolic value. One might even have conceived of an image evoking someone absent through an object or a place. *Free Figures* was open to such diversity of sensibilities and possible interpretations of the portrait.

The resulting artworks brought a number of these possibilities to life. Angela Grauerholz and Pascal Grandmaison played along for collector Jack Lazare by each proposing a close-up portrait of women, *Deux dames de Venise* and *Action 2*, that was situated more in the realm of the emblematic than the personal. The encounter between Éliane Excoffier and Joanie Lapalme resulted in an evocative portrait: a shot of Joanie taken from the back in a field, on which a close-up of a face was superimposed. Philippe Lamarre and Nathalie Goyette chose, with Benoît Aquin, to highlight Nathalie, but in relative darkness, at a distance, and as if encased in a tangle of trees and branches. For Annie Boisvert and Benoît Lacoste Bienvenue, Marisa Portolese produced a studio portrait of their daughter Sophia, somewhat in Notmanesque style, before a painted landscape next to a bouquet of flowers.

We are infinitely grateful to these artists and collectors who agreed to support the magazine by engaging in the process of encounters and creation. Each of them also wrote a few words to accompany the artworks that we present here. Our sincere thanks also go to the gallery owners who represent these artists and to our partner, ENCADREX, which generously framed the works.





Angela Grauerholz
Deux dames de Venise, 2015
impression au jet d'encre sur papier coton archive /
inkjet print on archival cotton paper
69 × 102 cm

Angela Grauerholz pour Jack Lazare

This portrait of two women, taken in the famous Caffè Florian in Venice, was one of those rare occasions when I asked somebody if I could take their photograph. To my surprise the two women agreed immediately. They trusted me without hesitation. They did not even ask what I wanted their photograph for, so deeply were they in their own world.

They obviously were content and at ease in their environment – in their moment. I had been observing them, sitting right across, and as so often I wanted to take their photograph capturing this very moment, as I delved into the history between them that I did not know, the exchange that I was not privy to, and a community of women that I did, however, feel part of.

For me, this is not only a portrait of two women, it is also an image of the possibility of human connection, an unguarded moment, without beginning or end, captured by and despite the presence of the camera in a flow of many such connections – its true meaning unknowable. – **Angela Grauerholz**

Although I have been collecting art photography for many years including works by Angela Grauerholz and Pascal Grandmaison. I received a new and interesting perspective working with both in the Artgeist project. Both Angela and Pascal knew my collection and understood my viewpoint, and each created new works that look wonderful on my walls and that I enjoy daily.

For me both works succeed completely; they are individually beautiful to the eye, aesthetically, and both give a sense of narrative and mystery about what is involved with the people in the images. This fulfils for me the emotional content that I always look for. – **Jack Lazare**

Pascal Grandmaison pour Jack Lazare

J'ai pris cette photo à la tombée de la nuit en croyant voir surgir le cri d'Edvar Munch tout près de moi.

Après la visite de la collection de Jack, il y a une image que j'ai faite il y a dix ans, et que je n'ai jamais montrée, qui me revenait en tête en lien avec sa façon de voir et d'apprécier la photographie. C'est l'image qui représente le mieux l'échange que j'ai eu avec lui. Pour moi, interpréter librement le portrait, c'est transposer en une image la façon dont l'autre (Jack) perçoit et décode les images et la réalité.

Jack a rassemblé une collection largement fondée sur le portrait. Il y a une incroyable énergie contemplative dans ses images, avec des sujets aux dimensions quasi sculpturales.

– Pascal Grandmaison

Although I have been collecting art photography for many years including works by Angela Grauerholz and Pascal Grandmaison. I received a new and interesting perspective working with both in the Artgeist project. Both Angela and Pascal knew my collection and understood my viewpoint, and each created new works that look wonderful on my walls and that I enjoy daily.

For me both works succeed completely; they are individually beautiful to the eye, aesthetically, and both give a sense of narrative and mystery about what is involved with the people in the images. This fulfils for me the emotional content that I always look for. – Jack Lazare

Pascal Grandmaison
Action 2, 2005-2015
photographie argentique
impression au jet d'encre /
film camera, inkjet print
76 x 60 cm



Éliane Excoffier
Un, deux, trois (vers le nord), 2016
épreuve à la gélatine argentique /
gelatin silver print
50 x 56 cm



Éliane Excoffier pour Joanie Lapalme

J'avais croisé brièvement Joanie il y a quelques années. Je me rappelle de sa chevelure couleur platine et de son enthousiasme de jeune collectionneuse. Elle avait acquis une de mes œuvres.

Nous nous sommes rencontrées une première fois à la fin de l'été 2015 autour d'un verre au centre-ville de Montréal et avons discuté de tout mais à peine du projet. Enfin, quelques mots, comme quoi il devait se faire dans le plaisir. Elle avait un horaire chargé pour les mois à venir et nous avons convenu de nous faire signe au printemps.

Entretemps, nous avons échangé quelques idées par courriel et par Skype. Elle m'a parlé des paysages de l'Écosse, et de ses ciels tourmentés, qu'elle affectionne tout particulièrement. J'habite à la campagne et, comme si ça allait de soi, nous avons décidé de faire la séance photo ici. Ma maison est sur une colline entourée de champs et d'animaux.

Elle est venue en septembre. Nous espérions un ciel chargé mais il ne s'est pas manifesté. J'avais quelques appareils photo avec lesquels j'aime bien travailler : Polaroid, Holga et une réplique en bois et laiton d'une ancienne chambre photographique. Nous nous sommes installées dans un champ et avons fait les clichés. Simple et dans le plaisir. – **Éliane Excoffier**

Ma sensibilité est grandement interpellée par le travail d'Éliane. Corps féminin, figure animale. Contrastes, mouvement. Lumière, noir, blanc. Photo, histoire, temps. Quel privilège, donc, qu'il m'ait été possible de participer à ce projet alors qu'Éliane y participait également.

D'emblée, l'idée de travailler avec elle m'enthousiasmait au plus haut point, mais le processus de création et le thème du portrait m'intimidaient quelque peu... Au fil des rencontres, la générosité et la patience d'Éliane ont eu raison de cette hésitation. Ne restaient que l'enthousiasme et le plaisir d'échanger avec elle sur ces idées d'espace et de lumière et sur le sentiment de sérénité que l'on peut ressentir à la campagne, à vivre entourée d'animaux.

C'est dans le plaisir et dans la simplicité que nous sommes arrivées à ces images. Des images d'espace, de campagne, de figure féminine et de lumière.

Éliane, merci. – **Joanie Lapalme**

Benoit Aquin pour Nathalie Goyette et Philippe Lamarre

Photographie tirée d'un photo-roman intitulé *Sans frontières*. Le photo-roman offre de nouvelles possibilités en photographie que j'explore avec enthousiasme. Il permet entre autres d'investir la fiction avec la dimension théâtrale de la photographie. Ce qu'il y a d'intéressant dans cette discipline, c'est que même s'il existe un scénario la porte demeure grande ouverte pour l'improvisation.

– **Benoit Aquin**

L'artiste, dans sa démarche, transpose l'objet de sa pensée. En l'occurrence, l'image transforme la scène, l'action, l'objet, le figurant. Cette transposition ou cette transformation devient œuvre par la distance même que l'artiste crée. Dans cette œuvre de Benoit Aquin, l'image n'est pas manipulée, ni truquée, ni transformée. La situation, cependant l'est pour témoigner du propos de l'artiste, pas de la personne photographiée. Le sujet s'efface, l'œuvre naît. – **Nathalie Goyette et Philippe Lamarre**

Benoit Aquin
Nathalie à l'orée des champs,
Montréal, 2016
photographie numérique / digital print
81 × 57 cm





Marisa Portolese
Sophia, 2016
épreuve couleur / c-print
60 x 76 cm

Marisa Portolese pour Annie Boisvert et Benoît Lacoste Bienvenue

When I first met Annie Boisvert and Benoit Lacoste Bienvenue, I had just finished producing the third instalment of *Belle de Jour*, in which I investigate the codes and conventions of female representation. Over the past few years, I spent a great deal of time at the McCord Museum, immersing myself in the tens of thousands of images of nineteenth-century portraits of women held in the Notman Photographic Archives. This body of work allows viewers to witness and appreciate Notman's extraordinary legacy and to experience a conversation that transpires between his remarkable images of women of a certain epoch and my own contemporary portraits. During the summer of 2016, I decided to dig deeper into specific of Notman's female subjects. At the same time the opportunity arose to work on a portrait with Annie and Benoît for the Artgeist project, and we all decided that it would be a great idea that I photograph their daughter Sophia. The image of Sophia is inspired by my current research on the representation of children, and the use of props and backdrops in the nineteenth century found in this vast archive. – **Marisa Portolese**

Notre rencontre avec Marisa a été un véritable coup de foudre. Elle nous a accueillis dans sa demeure, un endroit chaleureux et illuminé, un reflet de sa personnalité. Ses œuvres sont pour nous une source d'inspiration et les thèmes qu'elle explore nous interpellent particulièrement, étant parents d'une femme de demain.

À nos yeux, ses portraits représentent la beauté, l'épanouissement et la confiance en soi, plusieurs qualités et traits de personnalité propres à la représentation de la femme que nous voulons voir grandir. L'œuvre choisie communique tout le calme et la force qui habitent notre fille. La composition photographique accentue la pureté qui accompagne notre enfance et nous laisse sur une note de légèreté et d'ignorance que nous aimerions tous préserver. – **Annie Boisvert et Benoît Lacoste Bienvenue**

CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Depuis bientôt 30 ans, Ciel variable ouvre une fenêtre sur le monde à travers l'image captée, au croisement de la photographie et de l'art contemporain.

/

For almost thirty years, Ciel variable has been offering its readers an informed and original view of images at the crossroads of photography and contemporary art.

cielvariable.ca

ABONNEZ-VOUS !

S'abonner à la revue contribue de façon directe à accroître le rayonnement des artisans de la culture de l'image contemporaine.

SUBSCRIBE!

Subscribing to the magazine contributes directly to increasing knowledge of those who make the culture of the contemporary image.

boutique.cielvariable.ca



mai

16 — 25 mars 2017

PRENDRE PLACE

PERFORMANCES INTERACTIVES,
RITUELS POSTHUMANISTES
ET ESTHÉTIQUE CYBORG-KITSCH...

16 mars

**CHUN HUA
CATHERINE DONG**
(CANADA)

17 + 18 mars

JULIE VULCAN
(AUSTRALIE)

KEYON GASKIN
(ÉTATS-UNIS)

23 mars

**FRANCISCO-
FERNANDO
GRANADOS**
(CANADA)

HEE RAN LEE
(ÉTATS-UNIS, CORÉE DU SUD)

24 mars

MARTIN O'BRIEN
(ROYAUME-UNI)

**+
FRANCIS MARION
MOSELEY WILSON**
(ÉTATS-UNIS, ROYAUME-UNI)

25 mars

LA POCHA NOSTRA
(ÉTATS-UNIS, CANADA)

**60\$ — Passeport
Prendre place**

Billetterie

514 982-3386
m-a-i.qc.ca

Montréal

Cuddle (2016), Francis Marion Moseley Wilson (fmmw)
PERFORMATORIUM; Regina, Canada. © Eastman Presser



GALERIE FOFA GALLERY
présente / presents

MTL NORD VICTOR ARROYO

DU 27 FÉVRIER AU 31 MARS 2017
FEBRUARY 27 TO MARCH 31, 2017

1515 STE-CATHERINE OUEST
MONTRÉAL, EV 1-715
concordia.ca/fofa

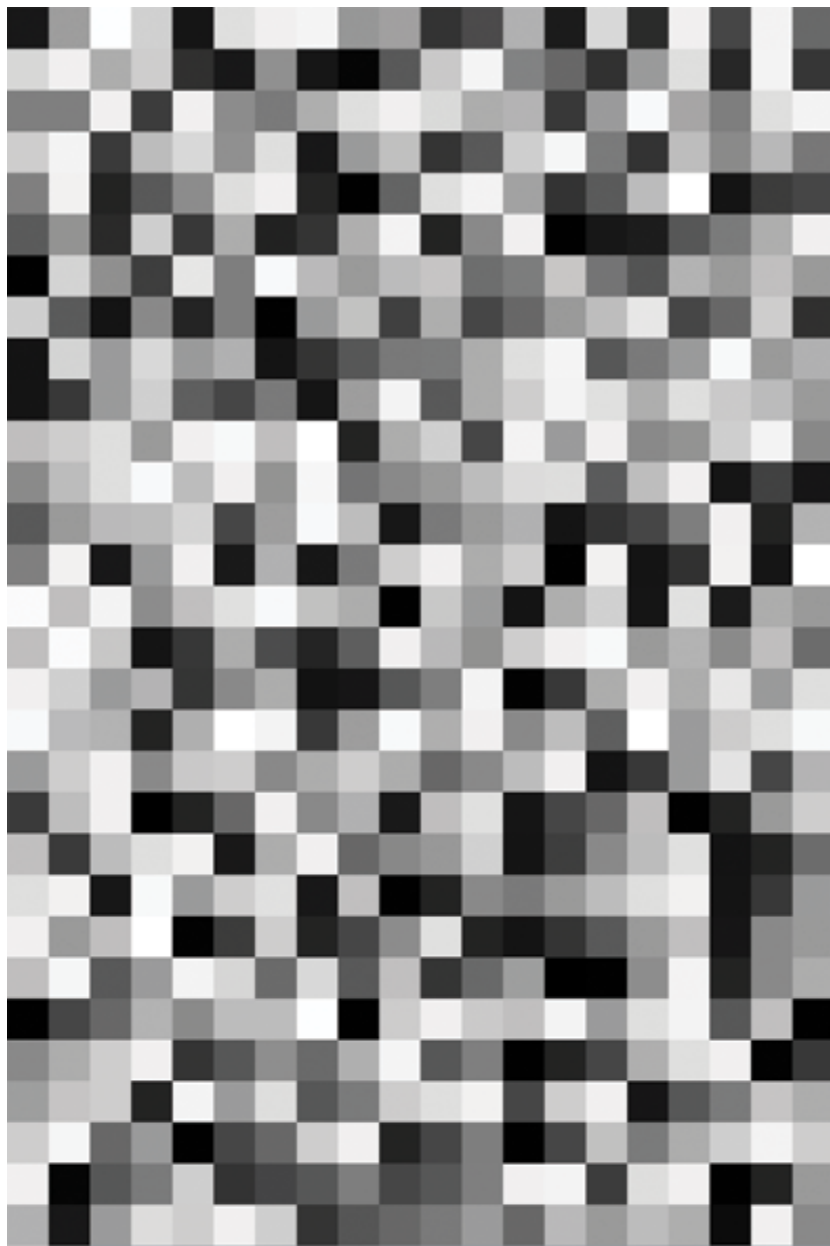
- 1 Take the 1st right onto Rue Sherbrooke O/QC-138 E 4.7 KM
- 2 Turn left onto Boulevard St-Laurent 1.5 KM
- 3 Take the 1st right onto Rue Rachel E 450 M
- 4 Turn left onto Rue Saint-Denis 900 M
- 5 Turn right onto Boulevard Saint Joseph E 4.0 KM
- 6 Turn left onto Boulevard Pie-IX/QC-125 N 6.0 KM
- 7 Turn right onto Boulevard Industriel 2.4 KM
- 8 Turn left onto Boulevard Lacordaire 450 M
- 9 Take the 2nd right onto Boulevard Henri-Bourassa E N 600 M
- 10 Turn left onto Boulevard Rolland 1.1 KM
destination 12004 Boulevard Rolland will be on the left



CONTACT
TORONTO
MAY 2017

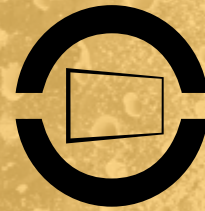
SCOTIABANK
CONTACT
PHOTOGRAPHY
FESTIVAL

scotiabankcontactphoto.com



Geneviève Massé
je ne suis personne

2 au 7 mai 2017 | 12h à 18h
Vernissage 5 mai 18h | 7240 Clark



La Bande Vidéo

Expositions

Carol-Ann Belzil

YALOO

Patrick Doyon

Johann Baron Lanteigne

Résidences

YALOO

Geneviève Roy

Patrick Doyon

Guillaume Vallée

Johann Baron Lanteigne

Andréanne Gagnon

Barbara Claus

Barbara Claus, **Forante**, 2015.

Papier

Foire d'art

Arsenal Montréal

21-23 avril
2017

papiermontreal.com

Présenté par



Organisé par

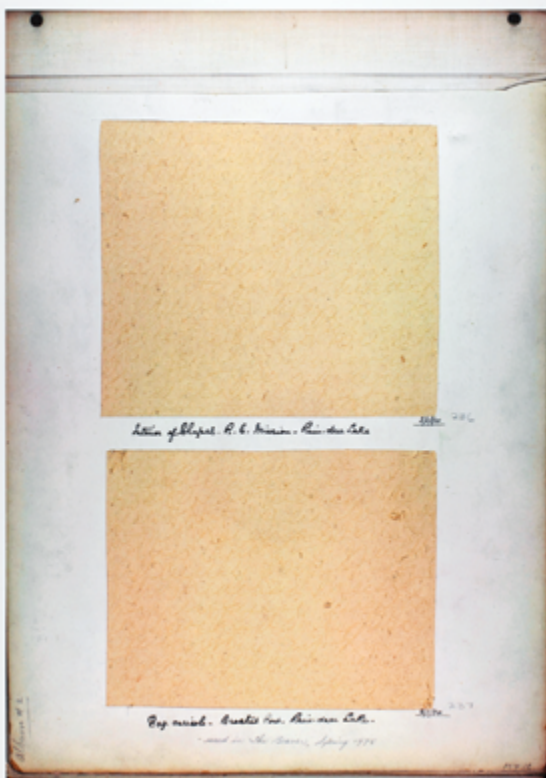


10^e édition

contemporain

THROUGH THE LENS
GUEST CURATED BY
SUYOKO TSUKAMOTO
&
DIANNE BOS
SARAH CRAWLEY
STEVE GOUTHRO
TO BURY THE SUN

JAN 19 – MAR 19, 2017
CURATED BY NATALIA LEBEDINSKAIA



Sarah Crawley, *the dead album*, archival pigment print, screenprint, 2016, photograph by William Eakin.

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



**DANS LE CADRE DE LA SEMAINE
INTERNATIONALE DES THÉRAPIES
PAR LES ARTS**

Portes ouvertes

Centre de l'UQAT à Montréal
625, avenue du Président-Kennedy (8^e étage)
16 MARS DE 16 H À 19 H

PRÉSENTATION DU MICROPROGRAMME
DE 2^E CYCLE ET DE LA MAÎTRISE
EN ART-THÉRAPIE

~
RENCONTRES AVEC DES PROFESSEURS,
ÉTUDIANTS ET DIPLÔMÉS

~
VISITE DU CENTRE

~
ACTIVITÉ D'INITIATION À L'ART-THÉRAPIE

L'UQAT, LA SEULE UNIVERSITÉ
EN AMÉRIQUE DU NORD À OFFRIR DES
FORMATIONS EN ART-THÉRAPIE EN FRANÇAIS!

1 877 870-8728 poste 2354
art-therapie@uqat.ca
uqat.ca/art-therapie

UQAT
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE



MANIF D'ART /8 LA BIENNALE DE QUÉBEC

17 février - 14 mai
february 17 - may 14
2017

L'ART DE LA JOIE
THE ART OF JOY

MANIF
D'ART
LA BIENNALE
DE QUÉBEC

Commissaire
internationale
International
curator
Alexia Fabre

Commissaire
adjointe
Assistant curator
Anne-Sophie
Blanchet

Réalisée en
collaboration avec
In collaboration with

— B —
M — A — Musée national
— N — Q — des beaux-arts
— — — Québec

Lieu central
Main site
Musée national
des beaux-arts
du Québec

manifdart.org

RKG
Contemporary art

Robert Kananaj Gallery

172 St Helens Avenue, Toronto, ON.
M6H 4A1 Canada 1-416 289 8855
www.robertkananajgallery.com
info@robertkananajgallery.com



EXPOSITIONS EN ARTS VISUELS ET NUMÉRIQUES

Un réseau : accessculture.com

Montréal 



ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD TICARTTOC VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
 CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MÖBIUS
 XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET
 NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
 HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE
 THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE
 L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES
 SODEP.QC.CA

sodep
 Société de développement
 des périodiques
 culturels québécois

2FIK: HIS AND OTHER STORIES

APRIL 6 – JUNE 4, 2017

SCOTIABANK
CONTACT
PHOTOGRAPHY
FESTIVAL

koffler gallery

Exhibition is generously supported by **HJF** HAL JACKMAN FOUNDATION

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

TORONTO
ARTS
COUNCIL

FONDATEUR
THE CITY OF
TORONTO



ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

KOFFLER
FAMILY FOUNDATION

CIBC
Wood Gundy

2Fik, *The Marriage of Abdel and Fatima*, 2014.



© Karine Payette, *Canevas*, 2016, fourrure synthétique, silicone, acrylique, 11,5 x 51 x 34,3 cm. Crédit photo : Karine Payette



© Karilee Fuglem, travail d'atelier (détail), 2016, polyester, acier et fils nylon. Crédit photo : Karilee Fuglem

Karine Payette

L'OMBRE D'UN DOUTE

Commissaire : Anne Philippon

DU 11 FÉVRIER AU 23 AVRIL 2017

Karilee Fuglem

CONDITIONS EXISTANTES /
EXISTING CONDITIONS

DU 27 MAI AU 13 AOÛT 2017

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe QC
T 450.773.4209

www.expression.qc.ca

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Caroline Hayeur et D. Kimm
- 85 Rencontres d'Arles
- 86 The Edge of the Earth
- 87 Harry Callahan
- 89 Loin des yeux
- 90 Rencontre photographique du Kamouraska
- 91 Mutations
- 92 Holly King

LECTURES / READINGS

- 94 ZZYZX
- 95 Ouvrages à souligner /
New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 106 Hélène Samson

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



Sans titre, 2016, photographie numérique, photo : Caroline Hayeur

Caroline Hayeur et D. Kimm

Abrazo

Occurrence, espace d'art et
d'essai contemporains, Montréal
Du 12 octobre au 19 novembre 2016

L'une danse, l'autre pas. L'exposition *Abrazo* présentée à la galerie Occurrence est le résultat d'une résidence à Buenos Aires, capitale du tango, et de la collaboration de deux artistes: D. Kimm, artiste interdisciplinaire, et Caroline Hayeur, photographe. Étant également danseuse de tango, D. Kimm a été l'instigatrice du projet et a permis au duo de s'immiscer dans le milieu du tango à Buenos Aires et à Montréal.

Ce projet reposait sur la question suivante: « Comment traduire le rituel de l'*abrazo* en tant que mise en relation à la fois physique (manière de se prendre dans les bras) et émotive¹? » Dans le tango, l'*abrazo*, qui conditionne la *conexión* entre les partenaires de danse, est à la fois un élément technique et une mythologie qui rebute les débutants. Sur le plan technique, il y a l'*abrazo* ouvert, ou distant, et l'*abrazo* fermé ou

collé, et le danseur (traditionnellement l'homme) guidera sa partenaire par le torse. Sur le plan mythologique, une fois passées les difficultés techniques, la recherche de la connexion, cette qualité évanescence de la communion entre les deux partenaires, devient une sorte de quête sans fin parfois couronnée de rares moments de grâce.

L'exposition occupe l'ensemble des salles de la galerie avec, dans la première salle, une double projection et quelques écrans plats présentant différentes séquences de danse tournées ici, à Montréal, et là-bas, à Buenos Aires; et un mur complet sur lequel sont accrochées une cinquantaine de photographies encadrées dans des cadres récupérés connotant un aspect suranné que parfois l'on retrouve dans les milongas d'Argentine et dans la musique de tango. Dans l'autre salle, des projections sur trois murs permettent une immersion dans l'atmosphère d'une soirée de danse avec sa musique et ses couples enlacés qui évoluent et tournent. Ces projections mélangent des scènes argentines et montréalaises, si bien que le spectateur est immergé dans une sorte de milonga transnationale.

On peut certes s'interroger sur le projet des deux artistes d'explorer l'abrazo par l'entremise de la photographie;



Vue partielle de l'exposition (détail), 2016, photographie numérique, photo : Caroline Hayeur

dénoter ce qu'elle montre, parfois connoter autre chose par des relais codés culturellement en déterminant les interprétations que l'on peut avoir d'une image, mais très souvent elle fera appel à une légende ou à un titre pour préciser son sens. Cette exposition le confirme en ayant recours aux mots qui s'affichent sur la colonne de la salle : « communion », « intuition », « deux intelligences

Or si l'on fait exception de ces mots et de ces phrases, que nous disent ces images ? Selon que l'on soit un danseur de tango connaissant la scène montréalaise ou ayant fait quelques pèlerinages à Buenos Aires ou encore un simple visiteur, la perception de ces images sera différente. Le danseur familier y reconnaîtra des ami(e)s qu'il fréquente régulièrement, une communauté

le code de la milonga, doivent attendre l'invitation, ce que montrent certaines images; on pourra aussi remarquer des couples de même sexe, signe que le tango délaisse le machisme et devient *queer*; on pourra aussi relever certaines différences entre les scènes *porteños*² et montréalaises : différences de posture des danseurs, différences de concentration des protagonistes.

L'exposition se structure vaguement autour de l'opposition Montréal/Buenos Aires, car n'est-il pas vrai que, pour une danse ayant gagné tous les continents, le lieu de son origine agit comme barème de son authenticité et mesure – mythique ? – de sa pureté. Si l'exposition permet de glaner des instants relevant de la beauté du tango argentin, elle ne révèle rien de la profondeur et de la complexité du ressenti des protagonistes de l'abrazo, de son confort ou de son inconfort, de sa rondeur ou de sa carrure, de ce toucher parfois soyeux, dur, mou, rêche ou lisse. Le toucher étant « le prélude d'un corpus qui nous affecte » par lequel « je suis remuée-mue par toi, je te remue et je me meus avec toi³... »

1 Feuille de présentation publié par Occurrence, 2016. Une production Les Filles électriques et Festival Phénomène. 2 Surnom des habitants de Buenos Aires, désigne ce qui est de cette ville. 3 Erin Manning, « Négocier l'influence. Le toucher et le tango », dans France Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel. Danser en tandem pour mieux vivre*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 152.

Jean Gagnon (Ph. D.) est directeur de la préservation et de l'accès aux collections de la Cinémathèque québécoise. Il est membre du conseil d'administration de Ciel variable ainsi que de celui de V/Tape (Toronto), un centre de distribution de vidéos indépendantes.



Vue de l'installation immersive, 2016, trois projections vidéo, photo : Caroline Hayeur

en effet, comment la photographie peut-elle rendre compte d'un phénomène qui se rapporte à l'intimité vécue par deux personnes qui dansent ? C'est le paradoxe natif de la photographie, qui ne peut rendre la subjectivité que par une vue extérieure d'un objet. C'est pourquoi, comme l'affirmait déjà Roland Barthes, l'image photographique peut

complices », « *es el amor* », « *hug a total stranger* », « *abandon* », « *intimité* », « *un momento intimo* », « *étroite retenue* », « *partage d'émotions* » ; ainsi qu'à quelques phrases apparaissant entre deux images projetées sur le mur, par exemple : « *El abrazo está asociado a un lugar de lo sensible y de lo perceptivo que es el elemento fundamental en el tango* ».

familiale et, en cela, l'exposition aura un petit air de famille. Pour le non-danseur, l'exposition présentera une part de fascination pour cette danse qui connote un certain érotisme et une intimité passagère entre les danseurs. On pourra aussi voir tout autre chose : la solitude mise en partage, l'attente anxieuse ou morose de certaines femmes qui, selon

Les Rencontres de la photographie d'Arles

Du 4 juillet au 25 septembre 2016



Ethan Levitas, *Frame 21, Photographs in 3 Acts*, 2012, permission de la galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris

Il fallait être doté d'un esprit boulimique pour s'attaquer à la 47^e édition des Rencontres d'Arles. Cette année encore, le festival proposait pour sa semaine d'ouverture et durant tout l'été de quoi boire et manger plus qu'à satiété (une quarantaine d'expositions, sans compter les événements du *off* et toutes les animations parallèles, comme le salon du livre photographique Cosmos Arles Books et le VR Arles festival, premier festival artistique consacré à la réalité virtuelle). Dédiée à l'écrivain Michel Tournier (cofondateur des Rencontres en 1970, disparu au début de l'année), cette édition avait pour vocation de satisfaire un public le plus large possible, en présentant toutes les tendances, de la photographie documentaire et de reportage (Grossman, McCullin ou Morvan) à des pratiques plus conceptuelles et expérimentales (Boyle, Abril ou Marclay). Une programmation annoncée par son directeur, Sam Stourdzé, comme une « radioscopie de la création contemporaine » qui reflétait, en somme, un désir d'exhaustivité visant

à consolider Arles dans sa position de rendez-vous incontournable.

Le défi à relever était de poursuivre la transition harmonieuse, entamée l'an passé, entre des pratiques anciennes héritées de l'histoire quasi demi-centenaire du festival arlésien et cette nouvelle donne incarnée par le soutien de la Fondation LUMA au Parc des Ateliers, où se concentrait une grande partie des expositions et des moyens (notamment en matière de scénographie). Pour certains aficionados de la première heure, cette volonté du parcours sans faute fait que l'évènement semble avoir perdu un peu de son âme, de sa liberté. « Le marché, désormais seul autorisé à énoncer les critères de qualité, opère la sélection des talents et des œuvres recevables dans un milieu précarisé et en perte de repères », écrira ainsi François Cheval, ancien conservateur du Musée Nicéphore Niépce, dans un billet d'humeur paru en juillet 2016 sur sa page Facebook.

Même si cette 47^e cuvée avait pour mission d'en mettre plein la vue, il était quand même possible de se frayer

un chemin et de trouver son bonheur, tout en goûtant dans un même espace à toutes les tendances actuelles de la photographie, un peu comme au supermarché. Le tout était de s'y retrouver dans ces rayons, entre les accrochages linéaires classiques ou en constellation et les installations dernier cri, entre les images fixes et les images mobiles, entre l'ère argentique et l'ère numérique...

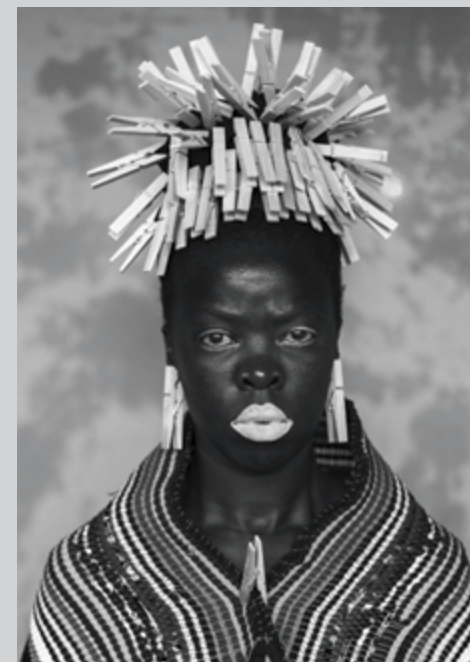
Même s'il n'y avait pas de thématique précise, une majorité d'expositions brouillaient avec délectation les cartes du genre et de l'identité jusqu'à traquer de soi-disant monstres (*Yokainoshima*, de Charles Fréger) et autres extraterrestres (*Phenomena, réalités extraterrestres*). L'exposition vedette de l'Atelier de la Mécanique, *Mauvais genre*, rassemblait quant à elle les bijoux de la collection de photographies amateurs Sébastien Lifshitz, présentant des portraits de femmes et d'hommes travestis depuis les origines de la photographie. Autre signe des temps, une place plus grande était accordée à la nouvelle génération de femmes photographes, avec Laia Abril et son enquête exhaustive et glaçante sur l'avortement, ainsi que Stéphanie Solinas et ses relectures de l'histoire coloniale régionale à travers l'exploration d'une friche industrielle arlésienne, la halle Lustucru, ancien hangar de stockage de riz (*La méthode des lieux au cloître Saint-Trophime*). Cette nouvelle génération était aussi représentée par Julie Jones, cocommissaire de l'exposition *Il y a de l'autre*, sur les liens entre art, histoire et photographie.

Autres moments forts d'Arles 2016, *Syrca*, la série émouvante et délicate de photocollages de Maud Sulter sur l'holocauste des Noirs pendant la Seconde Guerre mondiale, présentée à la chapelle de la Charité par Mark Sealy (directeur à Londres d'Autograph ABP – Association of Black Photographers) et l'espace accordé à la photographe sud-africaine Zanele Muholi qui a pu faire une proposition totalement libre et personnelle, *Somnyama Ngonyama* (« Salut à toi lionne noire »), donnant pleinement sens à son travail engagé, dans le cadre de SYSTEMATICALLY OPEN? *Nouvelles formes de production de l'image contemporaine* à la Fondation LUMA.

Allez, comme ça, je vous livre d'autres coups de cœur (que beaucoup de visiteurs ont d'ailleurs partagés). Commençons par les deux expositions de l'Espace Van Gogh qui, à elles seules, méritaient le déplacement, deux expositions de *street photography* tout en

contraste, mais fort stimulantes à différents égards. La rétrospective *Du document à la révélation, photographies et influences de Sid Grossman* présentait enfin l'œuvre de ce photographe persécuté durant la période maccarthyste pour ses sympathies communistes. Cofondateur de la Photo League dans les années 1930, ce témoin, plein de tendresse et de respect pour ses sujets, a littéralement réinventé la photographie de rue dans les dix dernières années de sa courte carrière (il est décédé d'une crise cardiaque en 1955, à l'âge de 42 ans), laissant exploser tout son talent en photographiant la vitalité des corps au plus près.

Au premier étage était proposée une expérience photographique et sensorielle d'un autre genre, concentrée sur un lieu, un quartier du centre-ville de Dublin, photographié entre 2013 et 2016 par Eamonn Doyle et publiée à l'origine sous forme de livres (*I, ON et End.*). Le photographe présentait la dernière partie de cette trilogie dédiée à son quartier, *End.*, une installation réalisée en collaboration avec le designer Niall Sweeney et le compositeur David Donohoe, dans trois espaces liés entre eux par des structures mêlant dessins et photographies, éclairage et ambiance sonore. Des fragments de ville savamment montés et éclairés dans une « chorégraphie du quotidien » colorée



Zanele Muholi, *Bester 1, Mayotte*, 2015, permission de la Stevenson Gallery, Afrique du Sud, et de la Yancey Richardson Gallery, New York

et saccadée, qui créait des ponts avec une autre exposition organisée au Parc des Ateliers, présentant les regards croisés de deux grands de la *street photography* à New York, Garry Winogrand et Ethan Levitas.

Autre moment marquant de cette 47^e édition, l'exposition sur les lectures multiples d'un évènement surscénarisé,



William Kentridge, *More Sweetly Play the Dance*, 2015, permission de la LUMA Foundation et de la Marian Goodman Gallery

le 11 septembre, dans l'exposition *Nothing but the blue skies*, mêlant des installations contemporaines et des films, des peintures et des photographies de cette tragédie ultramédiatisée qui a marqué un tournant dans l'histoire vi-

suelle mondiale. À signaler, enfin, deux autres coups de cœur, *Restricted Areas* de Danila Tkachenko (sur l'architecture de la guerre froide – en faisant abstraction toutefois de l'accrochage maladroit) et les tirages Fresson de Bernard Plossu,

dans un *road movie* américain au Nouveau-Mexique...

Et, pour finir, cerise sur le gâteau, après avoir avalé des kilomètres d'images au Parc des Ateliers, venait le temps de se poser devant l'installation

enveloppante et un brin mélancolique de l'artiste sud-africain William Kentridge, qui manie tel un magicien plusieurs médias (film, animation, dessin, musique et théâtre) pour évoquer, dans une sorte de cortège poético-funèbre, entre fanfare et danse macabre, le passé tragique de son pays, soumis au régime d'apartheid jusqu'à l'orée des années 1990, *More Sweetly Play the Dance*. Et Arles, bien que devenue une grosse machine, reste un lieu de découvertes et de rencontres sans pareil.

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. 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/

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

Ryerson Image Centre, Toronto
September 14 to December 4, 2016

The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video grapples with our changing understanding of the connection between human activity and the destiny of this planet. The title does not begin to suggest the exhibition's ambitions, which go far beyond surveying work related to climate change. Curator Bénédicte Ramade has thoughtfully assembled artworks spanning five decades

in an exhibition at the Ryerson Image Centre that ponders humanity's relationship with the world that we are making, but that we may well not survive.

The exhibition proposes that to imagine the implications of the Anthropocene, described in wall text as "the era marked by total human domination of the planet, right down to its geological essence," we require a new visual

language. *Edge of the Earth* seeks to move past imagery of ecological crises focused on describing consumption, waste, and the corruption of the natural world toward work that visualizes the planetary character of geologic and atmospheric changes. This aesthetic does not take humans as its scale for measurement; if anything, the people represented in this exhibition appear inert and insignificant when set against the changes that our actions have brought about. What we perceive as calamities, the earth does not perceive at all.

Julian Charrière's *Panorama, Behind the Scene* (2011) adroitly comments on our anthropocentric narcissism. The video

shows what appears to be a mountain glowing in warm sunlight. It's a familiar view, recalling both Romantic painting and the lionized monoliths of North American landscape photography. But this conceit is disrupted by the artist's appearance above the peak; what we thought was a majestic mountain is revealed as a mound of dirt. Charrière proceeds to diligently sprinkle bags of flour over the mound, creating an alpine snowscape. Charrière's piece recognizes the ideal of unspoiled nature as a cultural construction: we create the world that we want to see.

The works in *Edge of the Earth* are in dialogue with one another, in and across five thematic sections. Whereas



Paul Walde, *Requiem for a Glacier*, 2012–14, still from 2-channel video installation with sound

Panorama exposes the human delusion that nature is ours to master, other pieces in the section “The Anthropocene” establish that the world is no longer under our control. There is no place for us in these landscapes: Isabelle Hayeur’s *Quaternary IV (Anthropocene)*, a view on an uninhabitable rocky landscape, is literally nowhere, a digital collage of multiple locations and moments. Naoya Hatakeyama’s images of blasted rock frozen in midflight demonstrate speed and violence that fall outside of unaided human perception. Edward Burtynsky’s *Railcuts* describe unnaturally straight lines, railways carved through geologic contours. Vintage photographs from the Black Star archive at Ryerson show piles of tires and smashed cars, underscoring our delusion: waste, not wonder, is our real legacy, even as the junk is dwarfed by Hayeur’s inhospitable terrain.

Six photographs by Gene Daniels show various makes of cars in front of him on a Los Angeles freeway, interrupted by clouds of exhaust (*Air Pollution, California, USA* [c. 1970]). These pictures, in the “Climate Control” section, visualize pollution at ground level, but hung across from Hicham Berrada’s video of unfurling blue smoke, *Celeste* (2014), and Nicolas Baier’s endless fields of black clouds, *Réminiscence O2* (2013), the car exhaust is just a puff. And although human influence on biomes may have once seemed exceptional, as illustrated by photographs of the effects of mercury poisoning at Minimata in the “Breaking Nature” section, it is now normalized and pervasive. Mishka Henner’s satellite images – *Oil Fields* (2013) – display the industrial logic with which resource extraction rewrites the landscape, referring back to Burtynsky’s railcut photographs. Brandi Merolla’s *Fracking Photographs* (2013) are cartoonish stagings of fracking issues featuring toys that look more angry than playful. The “Humanature” gallery addresses the human manipulation of what, until

recently, was thought of as entirely nature’s domain; in Adrian Missika’s video *Darweze* (2011), what appears to be an active volcano is in fact a methane-filled crater in Turkmenistan, ignited by a natural-gas company in 1971 and burning ever since. The “Under Pressure” section is a magnifying glass on our small lives, occupying the corner of the gallery farthest from Charrière’s video. From that corner to this, there have been few people in any of the pieces, but here they are suddenly present. We see Joel Sternfeld’s photographs of the frustrated, exhausted delegates at the 2005 UN Framework Convention on Climate Change. In Gideon Mendel’s portraits, flood survivors stand in water at their homes: *Jeff and Tracey Waters, Staines-upon-Thames, Surrey, UK* (2014) is an update of Grant Wood’s *American Gothic* – humble, surviving, making do.

In her catalogue essay, Ramade offers that she wanted to create a sense of anxiety in the audience, to incite curiosity and engagement. To do this, she juxtaposed familiar activist positions with less explicitly didactic ones, to provoke new ways of seeing. But the breadth of the pieces prevents us from seeing a clear “before” and “after”; the works play off of, and build upon, one another, and the exhibition feels more organically expansive than contrastive. Still, Ramade’s message comes across clearly, thanks to the Black Star images, which feel as though they come from another world – one where we did not yet realize what we were capable of.

The first and last piece that a visitor sees, in the RIC entryway, is Paul Walde’s *Requiem for a Glacier* (2012–14), video documentation of a pilgrimage by fifty musicians and singers to perform, on

British Columbia’s Jumbo Glacier, an oratorio that incorporates temperature data in the area and a Latin translation of a press release announcing a resort project. This piece, which contributed to the cancellation of the development project last summer, acts as a counterpoint to nearly everything else we have seen: at a scale that includes both humans and nature, it speaks to the possibility that our path may be corrected. In the scheme of things, this may be a small vanity, but it eases our way in and out of the anxieties of the rest of the exhibition.

—
Leo Hsu is a writer, educator, curator, and photographer based in Toronto and Pittsburgh. He is a regular contributor to *Fraction Magazine* online, was formerly a newspaper photographer, and holds a PhD in anthropology from New York University. leo-hsu.com.
 —



Adrien Missika, Documentation photograph of *Darvaza*, Turkmenistan, 2011



Eleanor and Barbara, c. 1954, épreuve argentique, collection de la Vancouver Art Gallery, don de The Rossy Family Foundation, © The Estate of Harry Callahan, permission de la Pace/MacGill Gallery, New York

Harry Callahan

The Street

Vancouver Art Gallery, Vancouver
 Du 11 juin au 30 octobre 2016

En 1976, le Museum of Modern Art de New York consacrait une rétrospective majeure au photographe américain Harry Callahan (1912-1999). Quarante ans plus tard, la Vancouver Art Gallery (VAG) saisisait l’occasion de célébrer l’anniversaire de cette rétrospective en présentant *Harry Callahan: The Street*. Du même coup, l’exposition misait, comme le faisait valoir le conservateur de la VAG Grant Arnold, à mettre en lumière les

photographies de rue du photographe, lesquelles n’avaient pas encore été beaucoup considérées par la critique, les commissaires et dans les écrits consacrés à son travail¹. Le thème avait pourtant été récurrent dans la pratique du photographe depuis les débuts de sa carrière jusqu’à ses dernières séries photographiques, mais il était toujours abordé de façons très différentes. De manière non négligeable, l’exposition a également permis à l’institution de présenter au public vancouverois cent cinquante des cinq cent cinquante-six photographies de Callahan acquises grâce à un don de la Fondation familiale Rossy en 2013². L’année suivante, la même fondation, dont le siège social se

trouve à Montréal, a donné des fonds à la VAG afin que cette dernière puisse acquérir trente-trois photographies supplémentaires. Larry Rossy, le fondateur et directeur général de la chaîne de magasins Dollarama, et son épouse, Cookie, sont d’importants philanthropes qui, en plus de soutenir le domaine des arts, donnent de l’argent pour des projets visant à améliorer les services de santé et à offrir de l’aide aux moins fortunés. De nombreuses œuvres de leur collection ont été données à des institutions canadiennes au cours des dernières années. À titre d’exemple, sensiblement en même temps que la VAG recevait ces dons très généreux, la Fondation cédait une imposante collection

de photographies de l'écrivain de la Beat Generation Allen Ginsberg à l'Université de Toronto³.

En 1938, Harry Callahan, alors âgé de 26 ans, achetait son premier appareil, un Rolleicord 120 à deux objectifs. Photographe essentiellement autodidacte, il devient membre du Chrysler Camera Club à l'usine où il travaille. Puis, en 1940, il fait partie du Detroit Miniature Camera Club. Au cours de cette décennie, alors qu'il est encouragé par d'autres photographes, dont Arthur Siegel, et inspiré par les idées de László Moholy-Nagy, sa photographie devient de plus en plus expérimentale. Dès

Island School of Design jusqu'en 1977. C'est à partir de cette même année que Callahan commencera à photographier presque exclusivement en couleur.

Les photographies rassemblées dans *Harry Callahan: The Street* sont, entre autres, le fruit d'investigations et de réflexions sur les limites de l'espace public et de l'espace privé. Cette caractéristique de l'œuvre de Callahan est mise en évidence dès les premières séries de photographies exposées dans la première salle. La série de portraits d'Eleanor et Barbara, respectivement la femme et la fille de l'artiste, offrait une belle occasion de démontrer comment le

sont presque toujours photographiées au centre de la composition, mais à une certaine distance. Les points de vue adoptés par Callahan, dans le cas de cette série, résultent en des images où règne un parfait équilibre entre l'attention apportée aux sujets humains et aux éléments architecturaux.

Un peu plus loin, sur le même mur dans la première salle, une autre série des plus intéressantes semblait faire une typologie des façades de maisons et des immeubles d'appartements ; des façades austères, délabrées ou, encore, bien entretenues. Dans la plupart des cas, Callahan a choisi de photographier une section de la façade plutôt que son entièreté. Des éléments référentiels comme la rue ou encore le ciel sont absents de l'image. Dans l'objectif de Callahan, la façade devient une grille, une composition de lignes bien droites et de formes géométriques. Le cadrage donne un rythme à ces images. De plus, les façades font écho à différentes interprétations du rôle de la façade dans l'histoire de l'architecture, soit la façade comme le début de la démarcation de l'espace privé, si on l'envisage de l'intérieur ou, encore, comme la fin de l'espace public si on l'observe depuis la rue.

Toujours dans cette première salle, la pratique expérimentale de Callahan était présentée dans les œuvres accrochées sur le mur opposé, en particulier dans la série de photographies réalisées à Détroit et Chicago entre 1941 et 1948, pour laquelle l'artiste a fait appel à la technique des expositions multiples. Dans le cas de chacune d'entre elles, le négatif a été exposé de six à huit fois pour la même scène, mais à différents moments et pas tout à fait du même point de vue. Chaque image résultant de ces expérimentations, lorsqu'elle est imprimée, donne l'illusion d'être un petit film rendant compte du rythme effréné de la vie moderne. Dans cette première salle, d'autres photographies prises à Chicago à l'automne 1958 se sont également révélées d'un très grand intérêt. Dans ce cas-ci, Callahan avait choisi de surexposer les clichés. Ce choix de traitement contribue à faire perdre à ses photographies leur texture et met en relief les éléments graphiques. L'effet est dramatique et l'ambiance, cinématographique.

Dans la deuxième salle, le commissaire avait choisi de présenter quelques exemples des premières photographies couleur de Callahan, ainsi qu'un ensemble de photographies de femmes marchant le long des grandes artères de Chicago en 1961 et 1962. Ces images sont à la fois d'une grande spontanéité et très réfléchies en matière de cadrage. D'une part, les expressions faciales, pas toujours flatteuses, invitent à se rendre à l'évidence que les passantes ignoraient qu'elles étaient photographiées. D'autre part, les gratte-ciel de Chicago sont

croqués à partir d'angles des plus inusités. De surcroît, ces photographies offrent un aperçu de la mode de cette période.

Alors qu'au cours des années quarante, cinquante, soixante, ce sont surtout les espaces publics américains que Callahan photographie, à partir de la fin des années soixante, grâce à des bourses de voyage, le photographe se rendra au Mexique, en Amérique du Sud, au Maroc et en Europe. Ces photographies de voyage étaient exposées dans les troisième et quatrième salles de l'exposition. Dans ces séries, Callahan continue d'investiguer la mouvance des gens dans la rue. Il est intéressant de constater aussi que, parfois, il a pris deux clichés d'une même rue, selon le même point de vue, mais à quelques moments d'intervalle. Le photographe rappelle à sa manière que l'espace public n'est pas un espace statique et que la photographie ne suspend pas le temps. Finalement, l'exposition se terminait avec la série *Peachtree* (1987-1990) à laquelle Callahan a travaillé à la fin de sa carrière. Cet ensemble de photographies est marqué par l'absence de gens, mais leur présence est quand même perceptible par l'intermédiaire des mots imprimés au pochoir sur les murs de briques et par des affiches collées sur les murs des édifices et des poteaux électriques et parfois en partie arrachées.

Les images très poétiques de Callahan nous incitent, en fin de parcours, à ne pas nous replonger la tête dans nos écrans, mais plutôt à regarder comment les gens occupent l'espace public et à prêter une attention plus vive aux façades des différents édifices qui longent les rues que nous arpentons quotidiennement. L'œuvre d'Harry Callahan peut être interprétée comme une invitation à ralentir notre regard afin de mieux considérer le monde qui nous entoure.

1 Voir le catalogue de l'exposition *Harry Callahan: The Street*, Vancouver, Vancouver Art Gallery ; Londres, Black Dog Publishing, 2016. 2 Voir le communiqué de presse diffusé par la Vancouver Art Gallery le 10 juin 2014 : https://www.vanartgallery.bc.ca/media_room/pdf/VAG_RLS.Callahan.pdf 3 Margaret Wall, "Major collection of Allen Ginsberg photos donated to the University of Toronto," *U of T News*, 21 janvier 2014, <https://www.utoronto.ca/news/major-collection-allen-ginsberg-photos-donated-university-toronto>

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



Providence, 1985, impression par transfert thermique ; *Providence*, 1967, épreuve argentique, collection de la Vancouver Art Gallery, dans de The Rossy Family Foundation, © The Estate of Harry Callahan, permission de la Pace/MacGill Gallery, New York

1946, il est embauché par Moholy-Nagy pour enseigner la photographie à l'Institut de design de Chicago. Il prendra la tête du département trois ans plus tard. En 1947, sa première exposition solo est présentée à la 750 Studio Gallery à New York. En 1961, il quittera Chicago pour Providence, où il enseignera à la Rhode

photographe procédait de manière unique pour traiter d'un sujet intime : la famille. Toujours réalisés dans l'espace public, ces portraits surprennent par l'absence d'un quelconque sentiment d'intimité. Malgré la multitude des portraits exposés, Eleanor et Barbara nous restent inconnues. Ces deux femmes

Loin des yeux

Optica, centre d'art contemporain, Montréal

Du 16 avril au 11 juin 2016

Avec *Loin des yeux*, montée à Optica le printemps dernier, la commissaire Claire Moeder a présenté un projet d'une cohérence remarquable, exposant avec sobriété et intelligence le travail d'artistes locaux et étrangers qui ont abordé les seuils de la visibilité dans leur pratique. Le choix judicieux des artistes ainsi que le placement des œuvres dans les deux espaces du centre d'artistes ont contribué à créer une unité conceptuelle et formelle redoutablement efficace, donnant aux visiteurs matière à réflexion sur l'ambiguïté de la représentation en régime contemporain.

L'expérience de *Le masque et le miroir* de Julien Discrit est symptomatique de l'effet de l'exposition sur le regardeur, que Moeder désigne dans le texte d'introduction comme une « frustration latente¹ ». Cherchant à discerner un mot imprimé sur papier et encadré sous verre dépoli, on se voit forcé d'effectuer un va-et-vient constant avec l'objet afin d'y tenter une lecture. L'exposition invite sans cesse au mouvement : mouvement de l'œil qui balaie la surface des œuvres à la recherche d'indices, mais également mouvement du corps qui fait se dévoiler certaines des œuvres de l'exposition. Dans *Ashes*, Claire Hannicq fait littéralement renaître l'image de ses cendres par le mouvement. Un rectangle blanc de contreplaqué, appuyé contre un mur et fortement éclairé, vient se refléter dans un tirage photographique sous verre montrant des cendres, placé juste devant la forme rectangulaire. Par son déplacement dans l'espace, le regardeur contrôle l'apparition spectrale de l'image.

La photographie occupe une place de choix dans la réflexion de Moeder sur l'oscillation entre visibilité et invisibilité. Les particularités matérielles et techniques des procédés photographiques argentiques participent parfois à la création d'archives qui résistent au regard, laissant l'image évanescence disparaître à tout jamais sur la surface photosensible. C'est le cas de *Subconscious Travelling* d'Anouk Kruihof, qui propose un drôle de voyeurisme, alors que le regardeur est invité à scruter une pléthore d'images rectangulaires presque entièrement noires. Les images sont le résultat d'une rephotographie d'un album trouvé par l'artiste, qui invite à une métaréflexion sur la perte et l'inaccessibilité.

Deux autres œuvres de Julien Discrit proposaient une réflexion sur la capture

de la lumière, en restituant le processus photographique par des dispositifs autres, invitant à réfléchir la photographie en dehors de son dispositif traditionnel. *Brighter than a thousand suns* laisse voir une paire de mains transformée en une sorte de *camera obscura*, la lumière vive faisant refléter le rouge du sang qui y circule. *Décalques*, un système de projection lumineuse créé par Discrit, s'activait aux dix-sept minutes dans la grande salle d'exposition. Ce système reconstituait la qualité particulière d'une lumière à un moment (le 27 juillet 2015 à 19 h 58) et dans un espace (les abords du pont Jacques-Cartier) précis, encadrant et représentant les conditions lumineuses de la même manière qu'une photographie peut le faire.

La vidéo est un autre médium de prédilection pour les artistes sélectionnés : une stratégie privilégiée chez les exposants consistait à retourner la vidéo contre la lumière, produisant des images qui sont littéralement éblouissantes. Dans *la lumière* d'Alana Riley, présentée sur un moniteur, fabrique une quasi-abstraction alors qu'une caméra numérique arrive à peine à contenir la lumière lors d'une présentation promotionnelle d'Harley-Davidson. Les animations de Jacinthe Lessard-L. montrent en plan

rapproché l'objectif d'un appareil photo, devenu le sujet même de la représentation. On remarque alors une quantité de petites poussières logées sur l'objectif, sorte d'abstractions indicielles.

La réserve du musée, espace inaccessible à la plupart d'entre nous, devient dans l'œuvre textuelle de Pétrel | Roumagnac le théâtre d'une invisibilité perpétuelle, alors que les prises de vues de l'espace et les objets manipulés par les techniciens devant les artistes ne sont jamais visuellement représentés, toujours décrits. Le duo d'artistes présentait également *Réserves #2*, une œuvre évolutive accompagnée d'un « protocole de réactivation² » : tour à tour, la commissaire ou un des artistes du duo se chargeait de transformer l'œuvre, constitué d'un amoncellement de matériaux hétéroclites, et de la déplacer dans l'exposition. L'activation est également au cœur d'une autre œuvre de Claire Hannicq, *Les disparaissants*, qui consiste en un site Web créé par l'artiste qui, à l'aide d'un code imprimé sur une pile de papiers placée dans la salle d'exposition, révèle une image unique au visiteur.

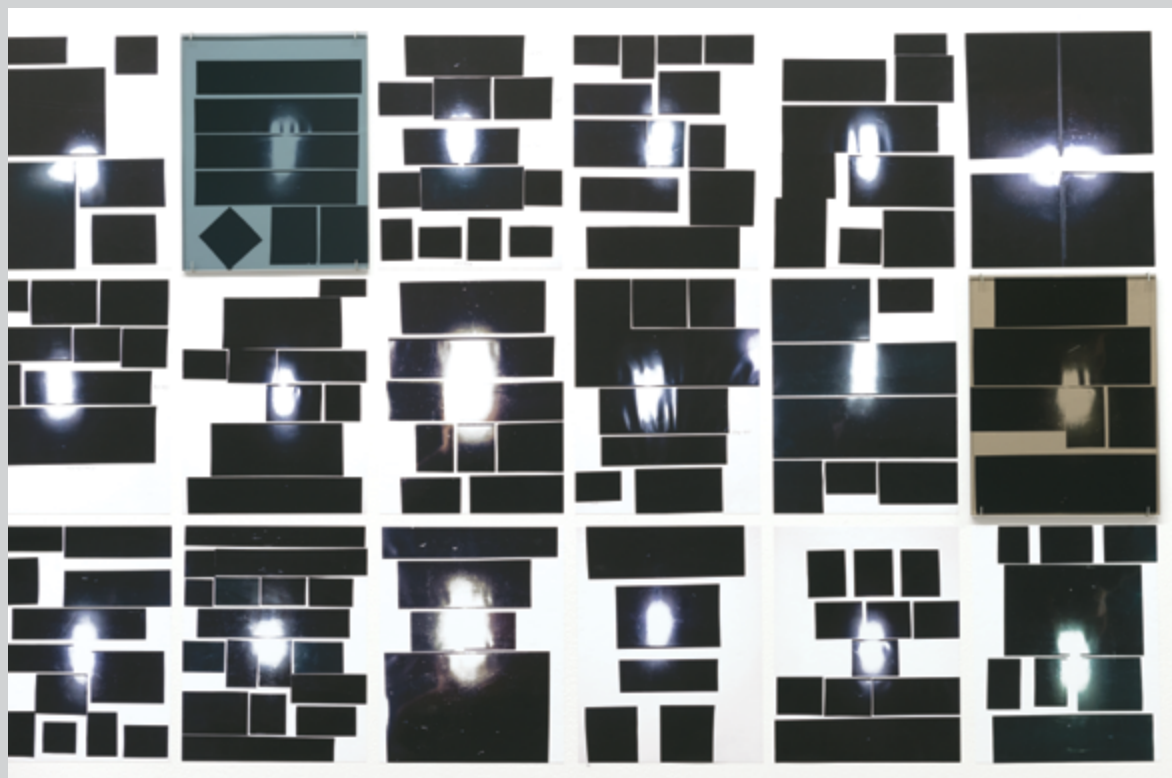
Alors que le regardeur, appelé à devenir *activateur* de certaines des œuvres, était une présence constante dans *Loin des yeux*, l'exposition se déploie dans une quasi-invisibilité du sujet en représentation, lui substituant plutôt la réactivation ou la monstration d'expériences de visibilité. Il semble que la commissaire n'ait pas choisi d'aborder directement la dimension proprement politique du brouillage entre visible et invisible. Pourtant, il s'agit d'une autre question qu'il aurait été intéressant

d'aborder dans l'exposition. Sara Ahmed, empruntant aux théories de Frantz Fanon, décrit dans un article de 2007 l'expérience du corps non blanc comme étant pris dans une tension entre invisibilité et hyper-visibilité³. Le corps marginalisé est pris dans cette dialectique, alors qu'on lui impose de se fondre dans le décor et que, paradoxalement, ce décor dans lequel il tente de se fondre le fait détonner.

Il est alors possible de distinguer une invisibilité qui serait le privilège de l'intention (artistique ou autre) d'une invisibilité qui serait une imposition normative ou sociale. Le mérite de *Loin des yeux* réside dans ces questions qui restent après la visite et qui résistent à l'effet politique de la réflexion de la commissaire et des artistes choisis. L'invisibilité est-elle nécessairement une utopie irréalisable ? N'impose-t-elle pas toujours une forme de visibilité ? Peut-elle être un choix assumé ou est-elle nécessairement imposée ? Le choix de s'effacer de l'image est-il un privilège ? Si oui, à qui est-il réservé ?

1 Claire Moeder, « Loin des yeux », texte de présentation de l'exposition, Montréal, Optica, 2016. 2 Ibid. 3 Sara Ahmed, « A Phenomenology of Whiteness », *Feminist Theory*, vol. 8, n° 2 (2007), p. 149-168.

Daniel Fiset est historien de l'art, éducateur et commissaire. Actuellement doctorant en histoire de l'art à l'Université de Montréal, il mène des recherches sur les liens entre la photographie d'art actuel et les pratiques amateurs en régime numérique, ainsi que sur la photographie comme pratique technologique.



Anouk Kruihof, *Subconscious Travelling*, 2013, 99 photographies autocollantes, 5 verres colorés, 6,6 × 0,7 m, photo : Paul Litherland



Steve Leroux, *Projection 10, Fin de journée à la plage, Bonaventure, 2014*, projection, 81 × 122 cm

8^e édition de la Rencontre photographique du Kamouraska

Géographies de la lenteur

Centre d'art de Kamouraska et sites extérieurs dans dix municipalités de la région

Du 17 juin au 5 septembre 2016

Il est réjouissant de voir un évènement photographique prendre pour thème la lenteur, cette manière d'être aux antipodes du statut actuel de la majorité des images qui envahissent l'espace public et pour lesquelles la vitesse et la prolifération semblent être le *modus operandi*. Dans son mot d'introduction, le commissaire de l'évènement, Franck Michel, remet à l'ordre du jour la démarche photographique qui, à l'origine, est affaire de temps et d'engagement de la part du photographe. « Aborder la photographie par le thème de la lenteur est [...] l'occasion de réunir plusieurs artistes dont la lenteur apparaît explicitement et/ou consciemment dans leur pratique. Ces artistes [...] prennent le temps d'observer le réel, de s'en imprégner, de se créer une posture douce, souvent contemplative, par rapport à celui-ci. »

Bien que l'évènement se présente comme un ensemble d'expositions autour d'une thématique commune, modèle inventé en 1970 par les Rencontres d'Arles, il s'agit plutôt ici d'une vaste exposition collective dont les propositions individuelles sont disséminées entre le Centre d'art de Kamouraska et dix municipalités de la région. Au contraire



Anne-Renée Hotte, *La laisse, 2016*, épreuve couleur, Plexiglas, métal et bois, 55 m

d'Arles, qui regroupe des expositions de grande envergure conçues par plusieurs commissaires, la thématique unique est ici développée par un seul maître d'œuvre avec le travail réalisé par six artistes dont les propositions ne comptent généralement qu'un petit nombre de photographies.

Les quatre expositions présentées au Centre d'art constituent en quelque sorte le cœur de l'évènement. *Errances*, de Pierre Blache, est une projection au cours de laquelle des motifs de la nature en noir et blanc s'enchaînent dans une suite de fondus sans fin qui, au fil des apparitions et des disparitions, créent d'autres images, d'autres formes, d'autres textures du fait du mouvement lent et continu de la projection. Le minimalisme de la présentation et sa progression envoûtante invitent à la contemplation, au retour sur soi.

Méandre, de Patrick Beaulieu, est issu du périple de vingt-cinq jours en kayak effectué par l'artiste depuis la rivière Missisquoi jusqu'à l'océan Atlantique. Ce qui fascine ici, c'est la performance de l'artiste, qui s'abandonne et se laisse porter au fil de l'eau. La vidéo épouse cette alternance entre les moments de quiétude dans le milieu naturel et la ren-

contre forcée avec les ponts et viaducs enjambant le cours d'eau comme autant de fractures dans le paysage. Les photographies, pour leur part, cristallisent des instants de grâce dans ce parcours dans lesquels l'artiste a fait corps avec l'expérience. Les objets usuels devenus sculptures représentent en quelque sorte le support de la démarche humaine de découverte de l'artiste avant que celle-ci ne devienne proposition artistique.

Dans *Laisser entrer la lumière*, Steve Leroux remet en cause le dispositif photographique et sa manière de saisir le temps, en utilisant une *camera obscura* numérique. Il retourne ainsi la photographie sur elle-même : de machine à arrêter le mouvement dans des images précises et détaillées, elle devient, étant donné la longue exposition, un outil à mesurer le temps de l'inscription du mouvement par le flou qui en trace la durée à l'intérieur de la fixité du cadre. Si le dispositif invite à une réflexion sur le médium, le caractère intimiste de la démarche de Leroux, qui prend pour sujets ses proches dans leur quotidien, fait coïncider l'instant de vie avec l'acte photographique.

Deux visions de l'instant photographique se confrontent dans l'installation *La laisse*, d'Anne-Renée Hotte. Le point de départ est tout simple : les vagues, et les résidus qu'elles laissent sur le rivage. Le premier élément, un long rouleau de papier photographique sur lequel est imprimée à la suite la cueillette quotidienne d'images fixes de l'action des vagues, consacre une manière éprouvée d'arrêter le temps et d'en reconstituer le fil. Cette succession d'instantanés en vient à constituer une totalité temporelle dont ne nous est dévoilé qu'un fragment, le papier restant enroulé sur lui-même. L'autre composante, une vidéo, cadre des vagues qui se superposent et se fondent dans un incessant va-et-vient pour évoquer la fluidité du temps façonné d'instant fugitifs venus se dissoudre dans un mouvement perpétuel.

Le parcours extérieur dans les dix municipalités de la région présente deux autres ensembles d'œuvres de Blache, Leroux et Hotte. Si l'abstraction d'*Errances*, de Blache, réduisait à l'état de signes graphiques purs les fragments de nature saisis par l'appareil et animés par la projection, *Chronique de Chine* et *L'éloquence des murs* font la part belle à des épures s'en tenant à quelques fragments de réel qui composent autant de natures mortes offertes au temps immobile de la contemplation.

Dans *Chercher l'horizon*, Steve Leroux explore sous un autre angle le dispositif photographique, cette fois en mettant en scène le cadre photographique et le cadrage du paysage : mise en abyme du réel dans lequel le viseur de l'appareil découpe, retenant certains éléments et les fixant dans une vue, en rejetant d'autres hors champ. Les connotations

autobiographiques qui se faisaient jour dans *Laisser entrer la lumière* constituent le cœur de la série *S'immiscer*, composée d'images juxtaposées représentant des moments d'intimité que l'on devine significatifs pour le photographe.

Dans un registre qui donne le beau rôle aux liens entre les gens, Anne-Claire Hotte met en lumière les rapports qui unissent les personnes entre elles et au paysage qu'elles habitent dans *Les solistes* et *Toutes les familles se ressemblent*. Tout au long de ces deux séries, on sent l'engagement de la photographe envers ses sujets : temps de la prise de vue et de la pose, de la recherche d'un territoire commun pour tisser un lien et créer une image qui ne soit pas que le simple enregistrement d'un instant fugitif, mais qui témoigne de la durée de la rencontre entre l'artiste et ses modèles qui, au terme du processus, deviennent de véritables sujets.

Le duo Bruno Santerre et Thuy Amélie Nguyen ainsi que Louis Perreault proposent des œuvres dans le cadre du parcours extérieur exclusivement. La série *Enracinement*, de Santerre et Nguyen, dispersée dans la municipalité de Kamouraska, reprend le motif du cadre et du paysage cadré, non plus par

le viseur de l'appareil photo comme chez Leroux, mais plutôt par un élément sculptural posé dans la nature qui à la fois dissimule, révèle et transforme le paysage. Le minimalisme des images aboutit à une abstraction géométrique et à un jeu de formes et de couleurs pures. Les mots de Nguyen font entendre une voix hors champ en contrepoint aux images.

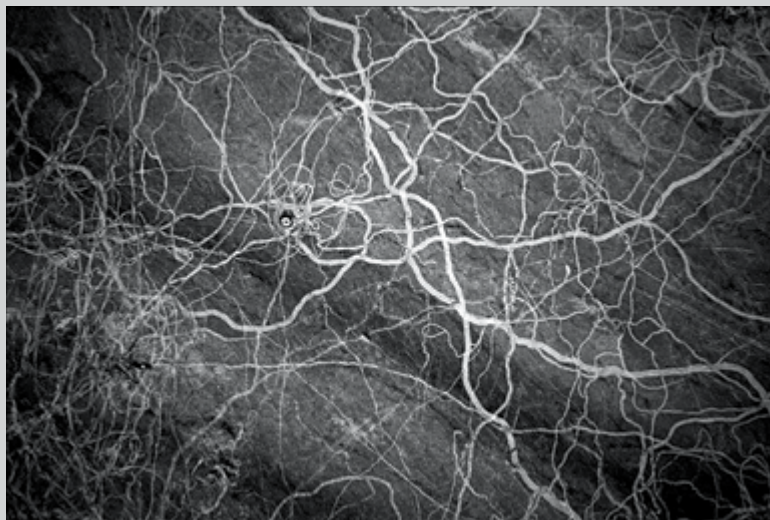
La présence des œuvres en extérieur

rappelle que la réception et la lecture des images photographiques sont toujours tributaires de leur dispositif de présentation. À cet égard, les tirages de dimensions uniformes présentés en extérieur nivellent la vision personnelle des photographes et dépersonnalisent leur production. Cela est particulièrement évident dans le cas de la démarche de Louis Perreault, qui est attaché à

représenter une nature foisonnante et symbolique dans laquelle le format des tirages, leur rendu et leurs valeurs tonales font l'objet de choix de la part du photographe et font partie intégrante de sa vision. De plus, la continuité qu'entend établir l'artiste à travers l'agencement de ses paysages est brisée par leur dispersion en trois lieux, le dispositif prenant nettement le pas sur les intentions de l'artiste.

L'atomisation de la proposition du commissaire et sa dispersion en petits groupes d'images dans dix lieux souvent aussi éloignés qu'improbables brise la continuité du visionnement et oblige le regardeur à une gymnastique éprouvante afin de recomposer un portrait d'ensemble de l'événement, qui restera fragmentaire puisqu'il repose essentiellement sur la mémoire. Si la formule a fait la fortune des *Rencontres d'Arles*, elle révèle ici ses limites.

Pierre Dessureault est historien de la photographie et commissaire indépendant. Il a organisé de nombreuses expositions et publié un grand nombre de catalogues et d'articles sur la photographie actuelle, dont l'ouvrage *Nordicité*, publié sous sa direction aux Éditions J'ai VU en 2010.



Pierre Blache, *Errances* (extrait), 2016, installation photo/vidéographique

Mutations

Magasin Général – Studio international en création multidisciplinaire
Sainte-Madeleine-de-la-Rivière-Madeleine

Du 8 juillet au 5 août 2016

L'année dernière, c'était en quelque sorte la pré-ouverture de ce studio en création multidisciplinaire. Evelyne Leblanc-Roberge y avait présenté son travail photographique et vidéographique dans une exposition intitulée *Tactiques de camouflage*, qui mobilisait activement, le soir venu, la devanture et les fenêtres de cet ancien magasin général datant du XIX^e siècle. Mais les fondateurs du studio, Louis Couturier et Jacky Georges Lafargue, comptaient bien inviter d'autres artistes à produire des œuvres chez eux.

Cette année, le mandat de sélectionner des artistes en suivant les paramètres d'une thématique qui lui paraissait féconde a été confié au commissaire indépendant et directeur de la revue *Espace André-Louis Paré*. Il a ainsi réuni des œuvres des artistes Sébastien Cliche, Isabelle Hayeur et Emmanuelle Léonard dans une exposition intitulée *Mutations* qui, en plus de solliciter à nouveau la façade du bâtiment, offre une programmation d'œuvres vidéo-graphiques projetées dans un cinéma extérieur sur le terrain faisant face au Magasin.

Le plus visible, en arrivant au studio, c'est évidemment la grande œuvre photographique sur bâche qui orne

le devant du magasin. Il s'agit d'une des œuvres de la série *Underworlds* d'Isabelle Hayeur. *Remous* (2016) est une des rares images de cet ensemble à montrer une présence humaine en la personne d'une adepte de planche à rame (*paddleboard*), floue, à genoux sur son embarcation. La photo a été prise à moitié dans l'eau, d'où les grosses bulles d'oxygène qui montent à la surface au premier plan. S'ajoute à cette image une présentation des vidéos *Solastalgia*, *Flow*, *Hybris* et *Private Views*, toutes des œuvres qui illustrent et documentent les changements auxquels notre environnement immédiat, fût-il naturel ou bâti, est de plus en plus soumis.

Les œuvres d'Emmanuelle Léonard sont plus à l'affût des changements et de la succession des générations. Suivant la pratique qu'on lui connaît, qui s'inspire du documentaire, mais qui joue parfois de façon incongrue sur les principes de sélection des images comme si elle pointait vers autre chose que ce qui est dit et que ce qui semble faire l'objet de l'étude filmique, Emmanuelle Léonard saisit les gens dans leur environnement familier et les interroge subtilement, sans façons, mais efficacement et non sans laisser place à des silences qu'une pratique documentaire traditionnelle



Isabelle Hayeur, *Remous*, 2016, de la série *Underworlds*, impression au jet d'encre sur bâche, 4 x 4 m, photo : Le Magasin général



Emmanuelle Léonard, *La Providence*, 2014, vidéo HD, 29 min, photo : Le Magasin général

je donne ici quelques exemples :
 « Dans cette histoire, quelque chose qui est caché ne sera pas révélé »,
 « Dans cette histoire, le monde qui est là, devant nous, n'est pas assemblé »,
 « Dans cette histoire, vous cherchez une façon de recommencer votre vie, mais qui ne dérangera personne ». Lorsque l'histoire reprend, elle est légèrement différente, puisant dans ses cycles alternatifs. Ainsi présentée, elle nous livre ses clefs, le principe de construction que son auteur a établi. L'image est parfois double ; une seconde image, épousant la forme carrée de la surface de projection, mais de plus petite taille, apparaît au centre de la première image. On y voit aussi les personnages au travail, à l'ordinateur et au ruban magnétique, en train de créer l'œuvre qui se déploie sous nos yeux, là, maintenant.

Il faudra compter, au cours des prochaines années, avec ce nouvel acteur qu'est le Magasin général, dont l'initiative est en parfaite conformité avec l'approche même que les artistes Louis Couturier et Jacky Lafargue ont toujours respectée dans leur travail artistique : celle d'un art en phase avec sa communauté. Pour cette première exposition de groupe, cadre enchanteur et œuvres de qualité ont été au rendez-vous pour créer un précédent.

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.

considéreraient comme perturbateurs. Avec les pièces *La taverne*, *Postcard from Bexhill-on-Sea* – où elle interroge des retraités assez âgés sur leur perception du futur –, *La providence* – où des religieuses bousculées dans leur quotidien manifestent confiance, humour et foi devant les vicissitudes du présent et les bouleversement de l'avenir –, l'artiste est sûre de toucher une corde sensible, dans ce coin de pays qui voit malheureusement trop souvent partir ses jeunes.

Sébastien Cliche présente, quant à lui, *Le ruban*, une pièce réalisée en partie sur place et qui s'inspire de ce que son séjour en ces terres lui a suggéré. Il s'agit d'une projection au fond de la remorque d'un camion. Choix judicieux puisque l'histoire relatée est justement celle de deux personnages pris d'une irrépressible envie de s'aventurer sur la route et qui rencontrent des camions qu'ils vont suivre. Ce ruban peut être celui de la route 132, qui fait le tour de la Gaspésie et dont les habitants et les visiteurs reconnaîtront l'emprise sur la vie de la région. La bande vidéo est composée de variantes d'une durée de 5 minutes 30 secondes, chacune s'ouvrant sur une courte introduction dont



Sébastien Cliche, *Le ruban*, 2016, installation vidéo HD, en continu avec déroulement aléatoire, intégrée à une remorque de camion, créée pour l'évènement, photo : Sébastien Cliche

Holly King

À la frontière du mystère

Musée des beaux-arts
de Sherbrooke
Du 1^{er} octobre 2016
au 22 janvier 2017

Cette exposition de mi-carrière de l'artiste multidisciplinaire Holly King arrive au Québec à l'issue d'une tournée commencée en Ontario durant la première moitié de 2016, d'abord à la Robert McLaughlin Gallery d'Oshawa, puis à la Thames Art Gallery de Chatham. Les cinq diffuseurs¹ ont également collaboré pour produire un catalogue monographique bilingue, le seul depuis celui publié par le Musée canadien de la photographie contemporaine en 1998. Entre les essais de Francine Paul et de Linda Jansma, un premier portfolio récapitule judicieusement les séries précédant les quatre présentées dans

l'exposition, qui datent de la dernière décennie et font l'objet du second portfolio, le tout sous le titre anglais *Edging Towards the Mysterious*, dont les connotations sont plus riches que sa traduction française. S'il s'agit bien ici de passage à la limite, c'est plutôt sous la forme d'une valse-hésitation entre les points extrêmes ou plutôt de bascule² du mouvement de pendule décrit par l'évolution dialectique de cette démarche artistique : la nature et l'artifice, le graphique et le photographique, le réel et l'imagination, le proche et le lointain, le grand et le petit, le visible et l'invisible.

Connue pour ses paysages romantiques construits en studio, King se détache de leur semblant poétique de réalisme dans *Twisted Roots* (2006-2008). On croit plutôt reconnaître l'espace ouateux sans horizon des toiles surréalistes d'Yves Tanguy, sauf qu'il est ici peuplé de racines de pommier, parfois en suspens, dont les radicelles accueillent en leurs frondaisons inverses des pétales encore plus délicats ou encore des papillons peints à l'encre sur acétate et tenus par des fils invisibles. Leur aspect d'aquarelle pousse vers un effet graphique en noir et blanc ces racines que l'on retrouve aussi dans la

série parallèle *Loosened Roots* (non exposée). Afin d'aller au-delà de ce monde de fantaisie artistique, bien qu'au bout de sa logique de prolifération rhizomique, Holly King s'est aventurée dans les forêts impénétrables de la République dominicaine pour sa série photographique *Mangroves: Floating Between Two Worlds* (2009)³, la première où elle sort du studio et ne construit aucun élément du paysage. Paradoxalement, cette saturation végétale produit un tissu dense de courbes sans profondeur évoquant non seulement l'art du dessin, mais parfois l'abstraction lyrique *all-over* d'une mosaïque à la Riopelle (*Tapestry*). La couleur artificielle vient surtout trancher dans cet espace sans sol en noir et blanc pour rehausser les plans d'eau, fenêtres où tremble contre un autre ciel une forêt à l'envers encore plus irréelle comme seule issue à ce trop-plein de texture.

King partit alors à la recherche d'un précipice bien réel, le Grand Canyon, mais trouva ce dernier dissimulé par une tempête de neige printanière le seul jour dont elle disposait pour le photographier. Qu'à cela ne tienne : elle en reconstitua les approches en studio, combinant cette fois ses photos d'un vrai paysage où il n'y avait presque rien à voir avec un avant-plan fabriqué de toutes pièces pour laisser deviner la sublime étendue juste au-delà d'une miniature de nature accidentée, tout droit sortie des toiles de Caspar David Friedrich. Cette parenté picturale est encore plus claire dans le cas des *English Cliffs* (2007-2015) qui, comme *Grand Canyon: Unseen* (2011-2013), sont réalisées en prenant une diapositive grand format comme décor « naturel » d'une mise en scène à petite échelle, selon un dispositif illustré dans le catalogue. Mais, cette fois, ce qui est trouvé au bord de l'abîme, c'est non pas une vastitude seulement devinée sous un voile blanchâtre, mais, à l'autre extrême du visible, la saturation d'un panorama en vue plongeante en Technicolor trop beau pour être vrai et si détaillé qu'on soupçonne le trucage d'une miniature. Pourtant, depuis que ses dessins l'ont ramenée aux racines, le tournant pleinairiste de King lui permet de trouver la perfection de l'art dans la nature.

Elle ne nous laisse pas pour autant oublier qu'il s'agit d'une nature construite par l'appareil photographique, comme plus généralement le paysage peut l'être par le regard esthétique qui le met à distance dans un cadre. Quoi de plus naturel que d'apprivoiser le sublime insaisissable des immensités extérieures en faisant percevoir en même temps sa continuité avec l'espace intime des rêveries suggérées par des objets minuscules ? Les enfants ne s'y trompent pas, et ont raffolé de l'activité préparée à leur intention par le musée de Sherbrooke dans une salle attenante : la fabrication de petits paysages à



Heavenly Invitation, 2009, épreuve couleur montée sur Dibond, 120 × 180 cm, permission de la galerie Art Mûr

photographier, semblables aux deux boîtes de visionnement figurant dans l'exposition (*Viewing Box*, 2015). King y met à la portée de chacun l'expérience créatrice dont procède son œuvre, en montrant dans la *camera obscura* le va-et-vient entre l'image cadrée et un monde intérieur qui, par la médiation de choses extérieures, ne demande qu'à s'étendre de proche en proche jusqu'à la frontière du mystère.

1 Après le Musée des beaux-arts de Sherbrooke, l'exposition sera présentée à la galerie Art Mûr, à Montréal, du 5 mars au 23 avril 2017, puis au Musée du Bas-Saint-Laurent, à Rivière-du-Loup, du 8 juin au 9 octobre 2017. 2 Voir mon étude d'une œuvre (*Cliff with Vines*, 2015) de la série *English Cliffs* : « Holly King : le point de bascule », *Vie des Arts*, n° 242 (printemps 2016), p. 50-51. 3 Le thème des mangroves a aussi été traité dans un esprit assez voisin dans une nouvelle série d'un autre photographe québécois, Alain Lefort. Voir Veronica Redgrave, « Alain Lefort, The Virtual Reality of Echo's Breath », *Vie des Arts*, n° 244 (automne 2016), p. 52-53.

Christian Roy, historien de la culture (Ph. D. McGill, 1993), traducteur, critique d'art et de cinéma, est l'auteur de *Traditional Festivals: A Multicultural Encyclopedia* (ABC-Clio, 2005), ainsi que de nombreux articles scientifiques. Collaborateur régulier des magazines *Vice Versa* (1983-1997, <http://viceversaonline.ca/>) et *Vie des Arts* (2010-), il a aussi publié dans *Esse*, *Ciel variable*, ETC. Il est membre du conseil d'administration de l'Espace Cercle Carré dans le Vieux-Montréal.



Ascent to the Edge, 2011, épreuve argentique, 160 × 90 cm, permission de la galerie Art Mûr

ZZYZX

Gregory Halpern

Mack, Londres, 2016,

128 pages, 77 photographies



Dans l'univers de la photographie, le livre continue de jouer un rôle essentiel de diffusion. Or, au-delà du simple outil de promotion du travail d'un photographe, le livre est abordé par plusieurs comme un espace de création à part entière. Chaque niche d'un domaine culturel renfermant sa propre richesse, le monde de l'édition du livre de photographies possède quelques *superstars* établies ainsi que d'autres étoiles montantes ou simplement filant à toute allure dans une constellation étourdissante de publications de toutes sortes. Quiconque gravite dans cet univers bien précis aura donc suivi l'ascension du photographe Gregory Halpern, qui a publié récemment chez l'éditeur anglais Mack un livre intitulé ZZYX. Ce dernier s'est mérité le prestigieux *PhotoBook of the Year award* remis par la fondation américaine Aperture lors de l'événement Paris Photo 2016.

Il faut bien sûr d'abord s'arrêter au titre quasi abstrait qui, comme la couverture énigmatique, suggère une invitation à la spéculation et à l'imagination, une invitation à plonger dans l'ambiguïté des significations.

Avec un peu de recherche, on découvrira que ZZYX est le nom de l'ancien site de Zzyx Mineral Springs and Health Spa, qui est aujourd'hui le site du Desert Studies Center (Centre d'études du désert) de la California State University. Une seule phrase à la toute fin du livre indique aussi au lecteur que les images ont été produites dans les environs de Los Angeles. Malgré le flou qui entoure de telles informations, on ne saurait en vouloir à l'auteur de conserver une aura de mystère autour de son livre. On comprendra d'après les images qui s'y trouvent que la photographie, malgré le rôle descriptif qu'on veut souvent lui donner, arrive moins à montrer un lieu ou une situation qu'à évoquer un sens qui la dépasse.

En survolant le livre du début à la fin, on assistera à une traversée géographique partant du désert californien jusqu'à l'océan Pacifique. En cours de route, Halpern entrera dans la ville de Los Angeles pour y rencontrer une multitude de personnages dont il réalisera des portraits saisissants. Comme ceux de son prédécesseur Diane Arbus, les portraits d'Halpern reposent sur l'intensité des sentiments qu'ils provoquent. Halpern évite de tomber dans le voyeurisme souvent associé aux images de marginalisés; tout comme on le comprenait des portraits d'Arbus, ceux d'Halpern sont faits à la fois de l'empathie certaine de leur auteur et de l'inconfort que le lecteur peut ressentir face à la vulnérabilité des sujets photographiés. En quelque sorte, leur intensité *en tant qu'images* leur fait perdre leur fonction première de portraits pour les faire entrer dans l'univers visuel que construit pour nous le photographe.

Si le sujet du livre tourne autour de la grande ville du cinéma américain, il n'est pas pour autant issu d'une intention documentaire. Puisant dans le langage visuel de ce genre photographique, ZZYXs'apparente davantage à la poésie, de laquelle Halpern tire certaines de ses stratégies de mise en forme. Tout au long du livre, la présence de certains motifs récurrents tisse un lien dans ce qui autrement pourrait être perçu comme un amalgame bigarré de portraits, de paysages, de détails d'architecture ou de scènes de rues. Cette stratégie de la récurrence n'est certes pas nouvelle, des photographes américains comme Robert Franck et Alec Soth en ont souvent exploité le potentiel. Or, ce qui surprend avec le travail



d'Halpern c'est le rythme et la finesse avec lesquels ces signes sont utilisés dans la mise en page des images.

Le livre est construit en courtes séquences, entrecoupées de pages blanches. Tout comme le romancier qui cherche à trouver de nouvelles formes de narration pour son histoire, Halpern propose dans son livre une multitude d'associations et de juxtapositions qui laissent peu de répit au lecteur. Au détour d'une double page où un portrait énigmatique envoûte par sa lumière, ses tonalités très sombres et l'intensité du regard hors champ du sujet, le lecteur découvre une image montrant un gratte-ciel frappé par la lumière très dure de l'après-midi. Dans la page suivante, une jeune femme aux cheveux exceptionnellement longs est assise, seule, sur un banc. De l'intensité à l'immensité, de la figure solitaire aux grands espaces (qu'ils soient urbains ou naturels), Hal-

pern accomplit avec brio la difficile tâche de traduire les sentiments de surprise et d'instabilité qui envahissent celui qui découvre attentivement de nouveaux territoires.

Comme la plupart des publications de Mack, ZZYX impressionne par la qualité de la production, qui est ici exceptionnelle. Du format des images (toutes verticales) jusqu'au choix du papier, en passant par l'audace du design de la couverture, cet ouvrage réaffirme (si cela était encore nécessaire) la place importante qu'occupe cet éditeur dans le paysage international de plus en plus vaste du *photobook*.

—
Louis Perreault est photographe, enseignant au Cégep André-Laurendeau et directeur des Éditions du renard, une maison d'édition spécialisée dans les livres de photographie.
—

Ouvrages à souligner / New and Worthy



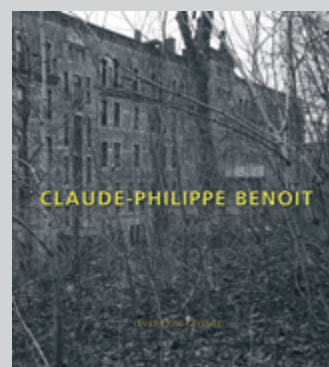
Quelques monographies marquantes publiées au cours de la dernière année / Some notable monographs published over the last year

Un très bel ouvrage qui montre le travail documentaire que Yoanis Menge a réalisé – en s’engageant lui-même comme chasseur sur les navires – pour se porter à la défense du mode de vie et du savoir-faire des chasseurs de phoques des îles de la Madeleine, de Terre-Neuve et du Nunavut. Avec une introduction de Michel Campeau, ce livre comporte une longue conversation entre l’artiste et Serge Allaire ainsi que des éphémérides et un portrait de la situation actuelle de la chasse aux phoques écrit par Gil Thériault. **Yoanis Menge, Hakapik, L’Étang-du-Nord (Qué.), Les éditions la Morue verte, 2016, 168 p., 84 illust., N&B, fr.**

Produced by a well-known publisher to accompany the Scotiabank Photography Award that Angela Grauerholz received in 2015, this monograph reviews the artist’s photographic work since the beginning of her career. Amply illustrated with more than two hundred images and magnificently printed, the book also includes a long introductory essay by Eduardo Ralickas and an essay written by Grauerholz in 1998, recontextualized here by Robert Enright. **Angela Grauerholz, Göttingen: Steidl / Toronto: Scotiabank, 2016, 234 pp., 200 illustr., Eng.**

Cette publication accompagne la plus importante exposition monographique organisée à ce jour sur l’ensemble de l’œuvre photographique de Robert Mapplethorpe. Elle a été réalisée conjointement avec le J. Paul Getty Museum et le Los Angeles County Museum of Art, sous la direction de Paul Martineau et de Britt Salvesen, en collaboration avec la Robert Mapplethorpe Foundation. Outre l’essai introductif des deux commissaires, l’ouvrage présente des analyses substantielles de Richard Meyer, Philip Gefter, Jonathan D. Katz, Ryan Linkof et Carol Squiers. **Robert Mapplethorpe, Photographies, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal; Milan, 5 Continents Éditions, 2016, 330 p., 250 illust., fr.** [Une version anglaise de cet ouvrage a été publiée par les deux institutions à l’origine du projet.]

Une première monographie substantielle sur l’œuvre de Yan Giguère, réalisée sous sa direction, en parallèle à l’importante exposition rétrospective que lui consacre le Musée d’art de Joliette à l’automne 2016. Cette première exposition muséale de l’artiste regroupe cinq séries comportant en tout quelque 600 images. L’ouvrage présente une version adaptée au format livre de ces corpus d’images, avec des essais de la conservatrice



Marie-Claude Landry et des auteurs Valérie Litalien et Sylvain Campeau. **Yan Giguère, Joliette, Musée d’art de Joliette, 2016, 260 p., illust., fr. et angl.**

Cet ouvrage, le premier depuis 1967 à porter sur l’ensemble de l’œuvre de William Notman, présente un regard renouvelé sur la modernité des réalisations du photographe. Il s’agit d’une publication de grand format, largement illustrée et d’une exceptionnelle qualité d’impression qui se consulte comme un album photographique. Elle constitue également un ouvrage scientifique de référence avec les contributions d’Hélène Samson, Sarah Parsons, Joan M. Schwartz, Christian Vachon, Nora Hague et Heather McNabb ainsi qu’une chronologie établie par Nathalie Houle. **Hélène Samson et Suzanne Sauvage (dir.), Notman: un photographe visionnaire, Montréal, Musée McCord; Paris, Hazan, 2016, 240 p., 250 illust., fr.** [Également publié en anglais sous le titre *Notman: A Visionary Photographer*]

Publications récentes chez des éditeurs spécialisés dans le livre photographique et le livre illustré / Recent books from publishers specializing in photography books and illustrated books

Les Éditions Cayenne ont fait paraître deux ouvrages substantiels en 2016. Le premier fait un retour sur l’ensemble de la carrière de Claude-Philippe Benoit: un bel ouvrage de grand format et d’une impression soignée. Avec une introduction de Martha Langford, il regroupe des essais de James D. Campbell, Sylvain Campeau et Zoë Tousignant. La seconde publication – un livre de photographies essentiellement – présente l’imposant projet réalisé par Guillaume D. Cyr et Yana Ouellet sur des maisons et des lieux abandonnés de la Gaspésie, avec des portraits de personnes âgées qui véhiculent la mémoire de ces endroits. **Claude-Philippe Benoit, Montréal, Les Éditions Cayenne, 2016, 180 p., illust., fr. et angl. ; Guillaume D. Cyr et Yana Ouellet, Gaspésie human less, Montréal, Les Éditions Cayenne, 2016, 280 p., illust., fr. et angl.**

L’éditeur anglais Black Dog Publishing, qui collabore très régulièrement avec des institutions canadiennes sur des projets de coédition, a fait paraître cette année deux catalogues que nous tenons à mentionner. Le premier présente *Hidad*, une série d’œuvres de Nadia Seboussi exposée à la galerie Dazibao, qui est ici mise en lumière et analysée dans les essais de Vincent Lavoie, de Mirna Boyadjian et de l’artiste. The second is about a Vera Frenkel



exhibition, held at MOCCA in Toronto in 2014, that provides an overview of the narrative dimensions of her work. Edited by Duncan McCorquodale and Johathan Shaughnessy, the book includes essays by Vera Frenkel and Jonathan Shaughnessy and a preface by David Liss. **Nadia Seboussi: Hidad**, Montréal, Dazibao; Londres, Black Dog Publishing, 2016, 64 p., 50 illustr., fr. et angl.; **Points of Departure**. Vera Frenkel: Words and Works, Toronto: Museum of Contemporary Canadian Art / London: Black Dog Publishing, 2016, 160 pp., 120 illustr., Eng.

En 2016, le Centre VU a fait paraître *Själso*, un livre de Sara Tremblay qui traduit l'univers de Gotland, une île suédoise où elle a séjourné durant trois mois. Ses images sont accompagnées de deux courts textes d'Anne-Marie Proulx et de Véronique La Perrière. VU a également publié deux livres importants en 2015. Le premier, de Benoit Aquin, est composé presque exclusivement des photographies qu'il a réalisées à Lac-Mégantic après le terrible accident ferroviaire. Les commentaires de Marilaine Savard, résidente du lieu, témoignent des questions et des doutes qui

subsistent après la tragédie. Le second livre, celui de deux artistes suédois également éditeurs, présente leur regard sur les liens entre les cultures québécoises, canadiennes et autochtones. Il s'agit là aussi essentiellement d'un livre de photographies, accompagnées de légendes, qui porte successivement titre de *Village*, *Kanata* et *Canada* sur la jaquette, sur la couverture cartonnée et en page intérieure. Il comprend de courts textes de Richard Desjardins et d'Alexis Desgagnés. **Sara A. Tremblay, Själso**, Québec, Centre VU, 2016, 108 p., illustr., fr.; **Benoit Aquin, Mégantic**, Québec, Centre VU, 2015, 112 p., 90 illustr., fr.; **Klara Källström et Thobias Fäldt, Village**, Québec, Centre VU; Stockholm, B-B-B-Books, 2015, 256 p., illustr., fr. et angl.

Les Éditions du renard, dont nous signalions récemment deux parutions, ont également publié deux nouveaux ouvrages en 2016 : un essai poétique d'Alexis Desgagnés, qui entremêle poèmes et images autour de la notion de banqueroute, et un travail de mémoire de Louis Perreault à propos du cinéma Laurier Palace, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal, qui brûla en 1927, causant la mort de 78 enfants. **Alexis Desgagnés, Banqueroute**, Montréal, Éditions du renard, 2016, 140 p., 78 illustr. N&B, fr.; **Louis Perreault, Laurier Palace**, Montréal, Éditions du renard, 2016, 78 p., 36 illustr. N&B et coul., fr.

Monographies à signaler chez d'autres éditeurs / Notable monographs from other publishers

Intéressante publication, à compte d'auteur, de Peter Gnass présentant les œuvres qu'il a réalisées depuis 2009 pour interroger le rôle de la statuaire dans l'espace public, avec des contributions de Jean-Louis Déotte, Guy Sioui Durand, Johan Günther, René Viau et l'artiste lui-même. **Peter Gnass, La multitude déchu**, Montréal, Éditions Périmètre, 2016, 98 p., illustr., fr. et angl.

A retrospective catalogue of the images made by Henri Robideau over the last forty years of resistance to gentrification in Vancouver, with an introduction by curator Glenn Alteen, an essay by Clint Burnham, and an account by Henri Robideau. **Henri Robideau, Eraser Street: Hubris, Humility and Humanity in the Making of a City**, Vancouver: Grunt Gallery, 2015, 72 pp., Eng.

Publication des photographies de Normand Rajotte chez Kehrer Verlag, un important éditeur allemand, avec une introduction d'Alexis Desgagnés. **Normand Rajotte, Comme un murmure / Like a Whisper**, Heidelberg et Berlin, Kehrer Verlag, 2015, 84 p., 47 illustr., fr. et angl.

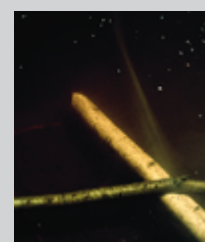


Important catalogue d'une exposition rétrospective d'Isabelle Hayeur présentée à Expression et au Musée régional de Rimouski, avec des essais de Franck Michel, Marcel Blouin et Bénédicte Ramade. **Isabelle Hayeur, Vraiesemblances / Verisimilitudes**, Saint-Hyacinthe, Expression; Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2014, 108 p., illustr., fr. et angl.

Catalogue réalisé à l'occasion d'une importante exposition rétrospective itinérante des œuvres d'Holly King, avec les textes des commissaires Linda Jansma et Francine Paul. **Holly King, Edging Towards the Mysterious**, Oshawa (Ont.), The Robert McLaughlin Gallery; Chatham (Ont.), Thames Art Gallery; Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke; Rivière-du-Loup, Musée du Bas-Saint-Laurent; Montréal, galerie Art mûr, 2015, 120 p., illustr., fr. et angl.

Pérégrinations photographiques de Jean Lauzon dans différents quartiers de Drummondville, avec une introduction d'Yves Boisvert. **Jean Lauzon, Cantonville Sortie 2015**, Longueuil, Les Presses philosophiques, 2016, 108 p., illustr., fr.

Petite publication numérique à compte d'auteur sur les sténopés et autres photographies de la ville réalisées par Guy Glorieux depuis 2005, avec une introduction de Dinu Bumbaru et un texte de Sylvain Campeau. **Guy Glorieux, Une ville. Sténopés et autres photographies**, Montréal, l'auteur, 2016, 50 p., illustr., fr.





Musée des beaux-arts du Canada National Gallery of Canada

**PRIX SOBEY
POUR LES
ARTS
-
2016
-
SOBEY
ART
AWARD**

FÉLICITATIONS À

JEREMY SHAW

(LA CÔTE OUEST ET YUKON)

Lauréat du Prix Sobey pour les arts 2016

CONGRATULATIONS

JEREMY SHAW

(WEST COAST AND YUKON)

Winner of the 2016 Sobey Art Award

**BEAUX-ARTS.CA
GALLERY.CA**

Canada

Financé par / Funded by

**FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**

**SOBEY ART
FOUNDATION**

ART
SOUTERRAIN
présente



JEU ET DIVERSION

FESTIVAL D'ART CONTEMPORAIN - 9^e ÉDITION
RÉSEAU SOUTERRAIN DE MONTRÉAL ET LIEUX SATELLITES

ARTSOUTERRAIN.COM

4 > 26 MAR. 2017

f t i #ARTSOUTERRAIN17



BARRY ALIKAS • JEAN ARP • PIERRE AYOT • TED BARKER • RAFAEL BARRIOS • STEPHANIE BELIVEAU • ROGER BELLEMARE • MARCEL BELLERIVE • JUDITH BERRY • LOUIS-PIERRE BOUGIE • KITTIE BRUNEAU • MAGALIE COMEAU • JEAN-SEBASTIEN DENIS • ALBERT DUMOUCHEL • AMY ELKINS • EMMANUEL GALLAND • DAVID GARNEAU • MARTIN GOLLAND • BETTY GOODWIN • CLAUDE GOULET • NICOLA HICKS • DIL HILDEBRAND • BETTINA HOFFMANN • JACQUES HURTUBISE • JEAN-PAUL JÉRÔME • HARLAN JOHNSON • DENIS JUNEAU • BRIAN JUNGEN • ANISH KAPOOR • RITA LETENDRE • MASKULL LASSERRE • RENÉE LAVAILLANTE • FERNAND LEDUC • JEAN LEFEBURE • ATILLA LUKACS • JABER LUTFI • MARCEL MAROIS • JOHN MAROK • ALAIN PAIEMENT • FABRIZIO PEROZZI • ROLAND POULIN • LOUISE ROBERT • ALEXANDRE ROBICHAUD • MATT SCHUST • MARC SÉGUIN • DOMINIK SOKOLOWSKI • STEVEN SOMBERBEE • DAVID SPRIGGS • MARK VANSTDAL • IRENE F. WHITTOME



LA REVENTE
DU 14 JANVIER AU 25 FÉVRIER 2017

5826 ST-HUBERT, MONTRÉAL
LAREVENTEART.COM (En ligne à partir du 14 janvier 2017)

BARRY ALIKAS • JEAN ARP • PIERRE AYOT • TED BARKER • RAFAEL BARRIOS • STEPHANIE BELIVEAU • ROGER BELLEMARE • MARCEL BELLERIVE • JUDITH BERRY • LOUIS-PIERRE BOUGIE • KITTIE BRUNEAU • MAGALIE COMEAU • JEAN-SEBASTIEN DENIS • ALBERT DUMOUCHEL • AMY ELKINS • EMMANUEL GALLAND • DAVID GARNEAU • MARTIN GOLLAND

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**

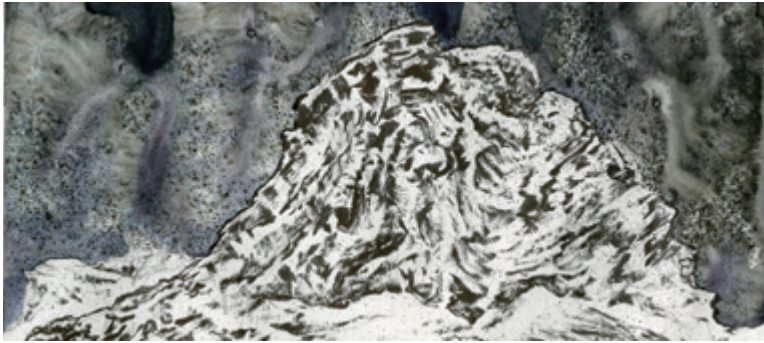
ENCADREMENT ŒUVRES D'ART MOULURES EXCLUSIVES ENCADREMENT MUSÉOLOGIQUE MOULURES À L'OR FIN TEINTURES ORIGINALES
RESTAURATION DE MEUBLES, DE TABLEAUX ET DE CADRES ANCIENS LAMINAGE MATÉRIAUX ET QUINCAILLERIE POUR ENCADREMENT
MISE EN CAISSE EXPÉDITION NATIONALE ET INTERNATIONALE

8 avril au 28 mai 2017

Field Recordings – Captations
Jim Holyoak, Matt Shane, Nick Kuepfer

Commissaire : Manel Benchabane

Vernissage : **Dimanche 9 avril, 14 h**



Haut : Jim Holyoak, *Lofoten Night*, 2014 / Bas : Matt Shane, *Weeds Behind the House*, 2016 (détails)

www.pointe-claire.ca 514 630-1254

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

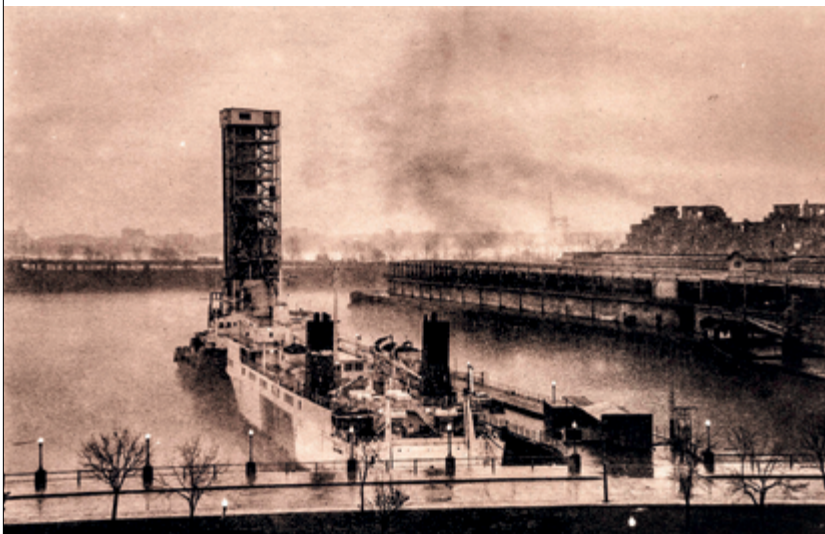
1 855 382-6677

www.assurart.com

GUY GLORIEUX

EXPOSITION dès mars 2017 à la

MAISON DE L'ARCHITECTURE DU QUÉBEC



maisondelarchitecture.ca

**GALERIE
BERNARD**

20 ans

MERCI
À NOS ARTISTES

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

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



MAISON DU
DÉVELOPPEMENT
DURABLE

Partenaire principal



Crédit Alexandre CV

Appel de projets d'expo
jusqu'au 15 mai :
lamdd.org/exposez

lamdd.org

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

**VISITEZ
EXPOSEZ**

CIEL VARIABLE

N° 105 / JANVIER – MAI 2017 / JANUARY – MAY 2017

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

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

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

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

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

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUC

Conception Web / Web design
BIBIANA VERA

Administration
MICHEL GÉLINAS

Conception graphique
Graphic Design
DIANE HÉROUX

Traduction / Translation
EMMANUELLE BOUET
KÂTHE ROTH
MARIE-JOSÉE ARCAND
ET FRÉDÉRIC DUPUY

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

Pré-press / 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: 978-2-924357-12-5 (PDF)
1^{er} trimestre 2017 — 1st Trimester 2017
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2017

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

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

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

Site Web / Website
www.cielvariable.ca

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

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

Abonnements / Subscriptions
boutique.cielvariable.ca

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



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Montréal

POUR
TOUT
SAVOIR
SUR
L'ART
ACTUEL
AU
JOUR
LE
JOUR

RÉSEAU
ARTACTUEL
.org

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

13.04 – 23.06 2017

VOX

Centre de l'image contemporaine
2, rue Sainte-Catherine Est
Espace 401 centrevox.ca

Serres Tousignant

Cyclages

GRUPMUV

Michel Boulanger
Thomas Corriveau
Gisèle Trudel
Catherine Béliveau
Jonathan Plante

Du 1^{er} mars
au 16 avril 2017
Vernissage
le 1^{er} mars

Le **MUSÉE**
D'ART
CONTEMPORAIN
DES **LAURENTIDES**



Culture
et Communications
Québec



MUSÉE
DES
SAINT-JÉRÔME

Hélène Samson

Exhibiting Notman

An interview by Jacques Doyon

Hélène Samson has been the curator of the photography collection at the McCord Museum since 2006. She is interested in collecting vernacular Canadian photographs and updating nineteenth-century photographic archives. She has just edited a book produced by the McCord Museum and Éditions Hazan (Paris) on the work of Canadian photographer William Notman (1826–91), as a complement to the exhibition *Notman, a Visionary Photographer*, presented at the McCord Museum from November 4, 2016, to March 26 2017.

JD: What is the importance of the Notman archive – its nature and scope? What have been the major steps in inventorying and displaying it since it was received by the McCord Museum in 1956?

HS: The photographic archive from 1856 to 1935 of the Notman studio in Montreal was acquired by McGill University in 1956 as an endowment for the McCord Museum. The actual archive is composed, among other things, of 200,000 negatives on glass plates, 188 picture books, and various documents very rich in historical information, such as index books and payroll registers. It is estimated that there are 450,000 different photographs, 80% of which are identified portraits. That said, today we speak of a Notman Collection, as we continue to acquire photographs and objects related to William Notman and his business. Since this major acquisition, numerous donations by the photographer's descendants and by collectors have greatly enriched the collection. For example, *Skating Carnival* (1870), the famous composite photograph coloured in oils that portrays almost 150 people at the Victoria skating rink, was a gift from Geoffrey Notman, William Notman's grandson, in 1965. Similarly, family correspondence, administrative papers, and a plethora of photographs conserved by the Notman family have been offered to the McCord Museum in recent decades.

I see two major stages in the exploration of this collection. The first was the huge amount of work done by Stanley Triggs, curator from 1965 to 1993; for thirty years, he studied the studio's archives and published his research. He wrote the remarkable book *Portrait of a Period* (1967), which brought an extraordinary body of work into the public view. His work went hand in hand with that of Nora Hague, who was the main cataloguer of negatives and prints from 1965 to 2015. The second stage was the vast undertaking of the digital catalogue and the digitization of photographs under the direction of Nicole Vallières in the 1980s and 1990s. This project is on-

going today.

JD: Notman, a Visionary Photographer is being presented as the first retrospective exhibition of his work. How important is this project? Why has such a retrospective not been possible up to now?

HS: This first retrospective of Notman's work makes it possible for neophytes to discover the entire range of his oeuvre and to see what he left for posterity. It also fills out the picture for those who had heard about him but had only a vague idea about what he did. Previous exhibitions, such as the one in 1994 on the composite photographs, were intended more for the public who already knew his work. For those people, this exhibition provides an opportunity to review their knowledge and to see all of the work through the lens of modernity.

As an assessment, if I can put it that way, this exhibition is based on years of analysis of Notman's work. I returned to Triggs's biographical research and to that of scholars who took deeper looks at certain aspects, such as stereography, documentation of the Victoria Bridge, the Maple Box portfolios offered to Queen Victoria, and the classification of photographs. Over my ten years of work at McCord museum, I have stood on the shoulders of these researchers. The synthesis could have been made only after accumulating detailed knowledge of the complete body of work. In addition, the massive digitization operation performed during the 1990s, which provided a sampling of a large part of the studio's production, proved to

Notman literally put together the “family album” of Montrealers of the second half of the nineteenth century, a period when the city was burgeoning and the plan for Canadian Confederation was achieved. Notman provided a visual memory of both the city and the country at these historic stages.

be an essential factor in this overview.

JD: How long has this project being underway? What were the major steps in its development? How has Montreal's 375th anniversary offered an opportunity to produce such an exhibition?

HS: The decision to produce a major exhibition on Notman was made in November 2012, with an opening planned for May 2015. The early plan was to have the exhibition tour and to publish a comprehensive book. We started with an intense period of immersing ourselves in the collection and discussing of all sorts of ideas. Curator Bill Ewing was involved at this stage. He had previously approached me in 2007, when he was director of the Musée de l'Élysée in Lausanne, to have a Notman show in his museum in Switzerland. With his experience as a photography curator on the international scene, Bill provided a valuable contribution at the beginning of the project. By the end of this

stage, we had decided on the notion of modernity. Then, without going into detail, the major steps were the scenario, the exhibition design by Mélanie Crespin, restoration, and production – that is, the last step, framing and installation. The exhibition and the book were developed together.

In March 2013, we pushed the schedule for these projects to late 2016, so that they would be in place to celebrate the beginning of 2017. It seemed obvious that this Montreal photographer was an ideal figure for celebration of the city's 375th anniversary, as well as the 150th anniversary of Canadian Confederation. Notman literally put together the “family album” of Montrealers of the second half of the nineteenth century, a period when the city was burgeoning and the plan for Canadian Confederation was achieved. Notman provided a visual memory of both the city and the country at these historic stages.

JD: What were the main museographic objectives for the exhibition? What challenges did they involve, particularly with regard to selection and display of images and objects?

HS: Certain museographic objectives took priority from the beginning of the project: the period prints on albumen paper, relating the photographer's career precisely and accurately, and, above all, not re-creating a nineteenth-century ambience. In other words, we wanted to show Notman as a contemporary photographer. This last objective led us to use visual mechanisms from our times to highlight the variety and quality of the images. The period prints and negatives sit alongside backlit enlargements, projections, film clips, and interactive catalogues.

When you have 450,000 photographs, of course, selection can be a problem. It was impossible to have exhaustive knowledge of this collection. That is why we started from analyses already performed and took advantage of about 100,000 digitized photographs that sample the collection as a whole. Fortunately, there is much repetition, especially in the portraits. Nevertheless, I wanted to depart from the canon of Notman photographs contained in *Portrait of a Period* and show new portraits, highlighting less well-known landscapes.

The material condition of the “vintages” complicated the making of the exhibition, as the vast majority of photographs are negatives on glass or prints glued into photo albums. Often, the secondary support for the prints was damaged and warped. Many of the photographs that I wanted to show were glued with a number of others onto a single support. So, we had to find a way to frame this photograph and hide the others. Our technicians had to use every trick in the book to deal with such conditions. Most of the albums and objects required very specialized restoration.

JD: The exhibition was organized around four themes aiming to offer a fresh vision of William Notman's modernity. How was Notman a sort of precursor to the history of Montreal and Canadian photography?

HS: I developed a preliminary scenario from the ma-

terial in the collection while wanting to show Notman's modern vision. This version was expressed in themes that describe his body of work: Montreal, the portrait studio, the artistic vision, the business, distribution, and so on. When I reviewed this proposition with the scenario writer, Geneviève Murray, we reconfigured the scenario according to the great personal qualities that made Notman a visionary: the bold businessman, the networker, the artist, and the builder. Through these four themes, I was able to tell Notman's story and that of his company while bringing out his modern aspect, which was that he had an avant-garde vision for his times. He used methods such as stereography, retouching, collage, virtual scenes, performative portraits, and publication – all indications that he grasped the unusual potential of the new medium, including the multiplication and manipulation of images. In addition, Notman's practice prefigured today's conditions of image making: a cohabitation of commerce, communications, and artistic sensibilities.

JD: The exhibition is accompanied by a major book comprising seven essays, co-published with Hazan and distributed by Yale University Press. How do these essays specifically highlight the importance of Notman's contribution to Canadian photography?

HS: The book is intended to be a beautiful book of photographs to contemplate and a reference containing the latest knowledge on Notman. The authors, who were commissioned to write their chapters, offer a thorough discussion of aspects of his work and provide new information. Topics include his artistic vision, his contribution to the development of the photomechanical procedure known as halftone, and his publications and their national cultural impact. In her essay, Sarah Parsons looks at the studio portraits from a very contemporary point of view. I'm particularly happy about the contribution by Nora Hague, who, after forty-seven years of work on the Notman Collection, explains the system of classification and indexation of photographs at the Montreal studio. This knowledge, previously transmitted orally to a few initiates, is now accessible to everyone. In addition, the history of the acquisition of the Notman archive by McGill University and its development into a collection at the McCord Museum have been revisited and detailed by Heather McNabb.

JD: And perhaps, to wrap up, can you tell us a little about future projects that will continue to highlight the Notman bequest?

HS: The exhibition *Notman, a Visionary Photographer* will be presented at the Glenbow Museum in Calgary and the Canadian Museum of History in Gatineau in 2018 and 2019, respectively. Other destinations in Canada and the United States are awaiting confirmation. Following the redesign of the McCord Museum's website, we are planning to offer a version of the exhibition on the Google Art Project site.

—
Jacques Doyon is director and editor-in-chief of Ciel variable.
—

SUITE DE LA PAGE 106

la collection. Fort heureusement, il y a beaucoup de répétition, notamment dans les portraits. Je voulais néanmoins sortir du canon des photographies Notman diffusé par le livre *Portrait of a Period*; montrer de nouveaux portraits, mettre en valeur des paysages moins connus.

La condition matérielle des *vintages* compliquait le travail d'exposition, car l'immense majorité des photographies sont des négatifs sur verre ou des épreuves collées dans des registres. Le support secondaire des tirages est souvent abîmé et gondolé. Très fréquemment, je voulais montrer une photographie qui se trouvait collée avec plusieurs autres sur un même support. Il fallait donc trouver le moyen d'encadrer cette photo en cachant les autres. Cette condition générale a requis une grande ingéniosité de la part des techniciens. Les albums et les objets ont nécessité pour la plupart une restauration très spécialisée.

JD: L'exposition était organisée autour de quatre thèmes qui visaient à offrir une vision renouvelée de la modernité de Notman. En quoi William Notman est-il un précurseur en quelque sorte dans l'histoire de la photographie montréalaise et canadienne?

HS: J'ai développé un premier scénario à partir de la matière de la collection tout en voulant montrer la vision moderne de William Notman. Cette version s'articulait en thèmes descriptifs de son œuvre: Montréal, le studio de portrait, la vision artistique, le commerce, la diffusion, etc. La révision de cette proposition en collaboration avec la scénariste Geneviève Murray a permis de reconfigurer le scénario selon les grandes qualités personnelles qui ont fait de Notman un visionnaire: l'homme d'affaires audacieux, l'homme de réseau, l'artiste et le bâtisseur. À travers ces quatre thèmes, j'ai pu raconter l'histoire de Notman et de son entreprise tout en faisant ressortir sa modernité, à savoir qu'il avait une vision d'avant-garde à son époque. Stéréographie, retouche, collage, scènes virtuelles, portraits performatifs, publication sont autant de pratiques qui révèlent que Notman avait saisi le potentiel inédit du nouveau médium: la multiplication et la manipulation de l'image, entre autres. De plus la pratique de Notman préfigurait les conditions actuelles de la fabrication des images, à savoir une cohabitation du commerce, de la communication et de la sensibilité artistique.

JD: L'exposition s'accompagne d'un important ouvrage, coédité avec Hazan et distribué par Yale University Press, qui regroupe sept essais. Quelle est la contribution spécifique de ces écrits dans la mise en valeur de l'importance de l'apport de Notman à la photographie canadienne?

HS: Le livre se veut un beau livre de photographie à contempler et une référence à la fine pointe des connaissances sur Notman. Chaque article, par des auteurs invités, fait le point avec rigueur sur des aspects de son œuvre en y apportant de nouvelles données. Il y est question de sa vision artistique, de

sa contribution au développement du procédé photomécanique connu sous le nom de *demi-ton*, de ses publications et de leur impact culturel national. Un article de Sarah Parsons donne un point de vue très actuel sur le studio de portraits. Je suis particulièrement heureuse de la contribution de Nora Hague, qui, au terme de quarante-sept ans de travail dans la collection Notman, livre son explication du système de classification et d'indexation des photographies du studio de Montréal. Cette connaissance, auparavant transmise oralement à quelques initiés, est désormais accessible à tous. De même, l'histoire de l'acquisition du fonds Notman par l'Université McGill et son développement en collection au sein du Musée McCord a été revisitée et précisée par Heather McNabb.

JD: Et, peut-être en terminant, un mot sur des projets futurs qui poursuivront cette mise en valeur des legs Notman?

HS: L'exposition *Notman, photographe visionnaire* sera présentée en 2018 et 2019, respectivement au Musée Glenbow à Calgary et au Musée canadien de l'histoire à Gatineau. D'autres destinations au Canada et aux États-Unis sont en attente de confirmation. Dans la foulée de la refonte du site Web du Musée McCord, nous avons le projet d'offrir une version de l'exposition sur le site Google Art Project.

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





Wm. Notman & Son
Embâcle, rue des Commissaires, Montréal
Ice shove, Commissaires Street, Montreal, vers/about 1884
 négatif sur verre inversé / reversed glass plate negative
 © Musée McCord / McCord Museum



Wm. Notman & Son
Annie G. McDougall dans le studio de Notman, Montréal
Annie G. McDougall in Notman's studio, Montreal, 1888
 négatif sur verre inversé / reversed glass plate negative
 © Musée McCord / McCord Museum

William Notman / Henry Sandham, Edward Sharpe
Carnaval de patinage, patinoire Victoria
Skating Carnival, Victoria Rink, 1870
 photographie composite / composite photograph
 don de / gift of Charles Frederick Notman
 © Musée McCord / McCord Museum



Wm. Notman & Son / William Haggerty
Journée de tempête, rue Sainte-Catherine, Montréal
Stormy day, Sainte-Catherine Street, Montreal, 1901
 photographie composite / composite photograph
 négatif sur verre inversé / reversed glass plate negative
 © Musée McCord / McCord Museum



Hélène Samson

Exposer Notman

Une entrevue de Jacques Doyon

Hélène Samson est conservatrice de la collection de photographies du Musée McCord depuis 2006. Elle s'intéresse à la collection de photographies vernaculaires canadiennes et à l'actualisation des archives photographiques du XIX^e siècle. Elle vient de diriger une publication produite par le Musée McCord et les éditions Hazan (Paris) sur l'œuvre du photographe canadien William Notman (1826-1891), en complément de l'exposition *Notman, photographe visionnaire* présentée au Musée McCord du 4 novembre 2016 au 26 mars 2017.

JD : Quelle est l'importance du fonds Notman, sa nature, son ampleur ? Quelles ont été les grandes étapes de son inventaire et de sa mise en valeur depuis sa réception par le Musée McCord en 1956 ?

HS : Les archives photographiques du studio Notman à Montréal de 1856 à 1935 ont été acquises par l'Université McGill en 1956 pour en doter le Musée McCord. Ce fonds proprement dit se compose entre autres de 200 000 négatifs sur plaque de verre, de 188 registres de photographies (*Picture Books*), et de divers documents très riches en information historique comme les registres de clients (*Index Books*) et des salaires. On estime à 450 000 le nombre de photographies différentes, dont 80 % sont des portraits identifiés. Cela dit, nous parlons actuellement d'une Collection Notman, car nous continuons d'acquérir des photographies et des objets relatifs à William Notman et à son entreprise. Depuis cette grande acquisition, de nombreux dons provenant des descendants du photographe et de collectionneurs ont grandement contribué à enrichir cette collection. Par exemple, le *Carnaval de patinage* (1870), cette fameuse photographie composite peinte à l'huile qui représente près de 150 personnages à la patinoire Victoria, est un don de Geoffrey Notman, petit-fils de William Notman, en 1965. Il en est de même pour la correspondance familiale, les papiers administratifs et une pléthore de photographies conservés par la famille Notman et offerts au Musée McCord au cours des dernières décennies.

Je vois deux grandes étapes dans l'exploration de cette collection. D'abord l'immense travail de Stanley Triggs, le premier conservateur en poste de 1965 à 1993, qui, pendant trente ans, a étudié les archives du studio et publié ses recherches. On lui doit le remarquable livre *Portrait of a Period* (1967), qui révélait au public un corpus extraordinaire. Son travail va de pair avec celui de Nora Hague, qui a été la principale catalogueuse des négatifs et des épreuves, de 1965 à 2015. Puis il y a eu le vaste chantier du catalogue numérique et de la numérisation des photographies sous la direction de Nicole Vallières dans les années 1980 et 1990, une entreprise qui se poursuit encore.

JD : *Notman, photographe visionnaire* est présentée comme la première exposition rétrospective de son travail. Quelle est l'importance de ce projet ? Pourquoi une telle rétrospective n'est-elle possible que maintenant ?

HS : Cette première rétrospective de l'œuvre de Notman permet aux néophytes de le découvrir dans toute son ampleur et de mesurer sa postérité. Elle complète le portrait pour ceux qui ont déjà entendu parler du personnage, mais en ont une idée vague. Les expositions précédentes, comme celle de 1994 sur les photographies composites, s'adressaient aux gens qui connaissaient déjà l'œuvre de Notman. L'exposition actuelle permet à ce public de faire une synthèse de leurs connaissances et de voir tout l'œuvre du point de vue de la modernité.

Cette exposition bilan, si je puis dire, s'appuie sur des années d'analyse du travail de Notman. J'en reviens aux recherches biographiques de Stanley Triggs et à celles des chercheurs qui ont approfondi certains aspects, comme la stéréographie, la documentation du pont Victoria, les portfolios de la boîte en érable (*Maple Box*) offerts à la reine Victoria, la classification des photographies, etc. Au cours de mes dix années de travail au Musée McCord, je suis montée sur les épaules de ces chercheurs. La synthèse ne pouvait venir qu'après une connaissance détaillée de l'œuvre complet. De plus, la numérisation massive effectuée dans les années 1990, qui a procuré un échantillonnage d'une grande partie de la production du studio, s'est avérée une condition nécessaire à cette vue d'ensemble.

JD : Depuis combien de temps ce projet est-il en préparation ? Quelles ont été les grandes étapes de son développement ? En quoi le 375^e anniversaire de la ville de Montréal offre-t-il une occasion choisie de réaliser une telle exposition ?

HS : La décision de réaliser une grande exposition sur Notman remonte à novembre 2012, en vue d'un vernissage en mai 2015. D'entrée de jeu, nous avons décidé de faire voyager l'exposition et de publier un ouvrage de fond. La toute première étape a été un travail intensif qui consistait à plonger dans la collection et à brasser des idées tous azimuts. Le conservateur Bill Ewing a participé à cette étape. Il m'avait déjà approchée en 2007, alors qu'il était encore directeur du Musée de l'Élysée à Lausanne, afin de présenter Notman dans son Musée en Suisse.

Son expérience de commissariat en photographie sur la scène internationale était aussi un apport précieux au moment de l'amorce du projet. Au terme de l'exercice, la notion de modernité s'est imposée. Ensuite, sans entrer dans les détails, les grandes étapes ont été le scénario, la scénographie par Mélanie Crespin, la restauration et la production, c'est-à-dire en dernier lieu l'encadrement et les installations. L'exposition et le livre ont évolué ensemble.

En mars 2013, nous avons reporté l'échéance de ces projets à la fin de l'année 2016, afin qu'ils soient en place pour célébrer le début de l'année 2017. Il est apparu évident que le photographe montréalais était la figure idéale pour célébrer les 375 ans de la ville, de même que les 150 ans de la Confédération canadienne. Notman a littéralement composé « l'album de famille » des Montréalais de la seconde moitié du XIX^e siècle, une période où la ville a connu son plus grand essor et où le projet de la Confédération canadienne s'est réalisé. Notman est la mémoire visuelle d'une étape fondatrice de l'un et de l'autre.

JD : Quels en étaient les principaux objectifs muséographiques ? Quels défis comportaient-ils, tout particulièrement sur le plan de la sélection et de la mise en valeur des images et des objets ?

HS : Certains objectifs muséographiques ont primé dès le début du projet : présenter la matière originale de la collection, notamment les tirages d'époque sur papier albuminé ; raconter le parcours du photographe avec précision et rigueur ; surtout ne pas recréer une ambiance XIX^e siècle. Autrement dit, nous voulions exposer Notman comme un photographe actuel. Ce dernier objectif nous a conduits à employer des dispositifs visuels de notre temps pour mettre en valeur la variété et la qualité des images.

Nous voulions exposer Notman
comme un photographe actuel.

Ce dernier objectif nous a conduits
à employer des dispositifs visuels
de notre temps pour mettre en valeur
la variété et la qualité des images.
Les tirages et les négatifs d'époque
côtoient des agrandissements
rétroéclairés, des projections, des clips
et des catalogues interactifs.

Les tirages et les négatifs d'époque côtoient des agrandissements rétroéclairés, des projections, des clips et des catalogues interactifs.

Un volume de 450 000 photographies pose évidemment un problème de sélection. Impensable d'avoir une connaissance exhaustive de cette collection. C'est pourquoi il fallait partir des analyses déjà faites et bénéficier de la numérisation d'environ 100 000 photographies qui échantillonnent toute

SUITE À LA PAGE 104

PARIS PHOTO

09.12 NOV 2017
GRAND PALAIS

Organised by
 Reed Expositions

With the support of



J.P.Morgan



Expo 67-2017 : « *Le chapitre oublié* »
robertduchesnay.com