

CV96

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Les travaux de trois artistes montréalaises sont ici réunis par la dimension performative de leurs images. Les corps sont mis en scène en situations d'intimité, d'intrusion ou de sacrifice pour faire ressortir la part que les proches, l'étranger et l'animal occupent dans notre identité.

These three Montreal artists have in common the performative dimension of the images in their works. Bodies are staged in situations of intimacy, intrusion, or sacrifice to highlight how loved ones, strangers, and animals help to form our identity.

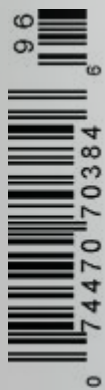
PERFORMER POUR L'IMAGE PERFORMING FOR THE IMAGE

**Jacynthe Carrier
Marisa Portolese
Kim Waldron**

CONTACT Festival
Le Mois de la Photo à Montréal
Les Rencontres d'Arles
Sitegeist II

—
LETTRE / LETTER
Jean Gagnon

—
ENTREVUE / INTERVIEW
Luc Courchesne
—



Canada 12.50\$
USA \$12.50
Europe 12.50C

Hiver / Winter 2014
En kiosque jusqu'au 15 mai 2014
On newsstands until May 15, 2014



CIEL VARIABLE

N°96

Faire image

Le dossier thématique de ce numéro présente les œuvres récentes de trois artistes montréalaises sous l'angle de la dimension performative de leurs images. Les corps y sont mis en scène, en situations d'intimité, de proximité intrusive ou de confrontation à ses propres peurs, de sorte à faire pleinement ressortir la part que les proches, l'étranger et même l'animal occupent dans notre identité. L'une apparaît comme une véritable performance conçue pour être présentée en tant qu'œuvre vidéo et photographique, la seconde relève de la pose devant l'appareil photo en un ensemble qui fait tableau, alors que la troisième se focalise sur une série d'actions dont les images constituent le pivot de l'œuvre. C'est dire que la dimension performative advient essentiellement de « l'autre côté du miroir », lors de la préparation de la prise de vue, pour ne s'accomplir que dans le court instant de l'enregistrement. À nous de revivre et de ressentir, dans l'après-coup, la dimension existentielle qui y est mise en jeu.

Chez Jacynthe Carrier, nous sommes ici au plus près des corps, dans une proximité entremêlée où les effleurements et les touches semblent faire intrusion dans l'espace personnel, instaurer une intimité insolite dans un tel environnement déserté et fusionner les parties de corps en une masse informe où le soi se dissout dans les autres. Pour Marisa Portolese, les dernières années de sa grand-mère italienne sont l'occasion d'un retour auprès de sa famille, dans un jardin qui incarne l'univers familial. Il en ressort une œuvre personnelle à portée universelle, avec des portraits aux poses hiératiques et des paysages et natures mortes qui ont valeur de symboles. Kim Waldron se met elle-même en scène dans un rituel de mise à mort afin d'outrepasser ses propres peurs. Une telle expérimentation du sacrifice animal destiné à la nourriture lui permet d'assumer le cycle complet de transformation de la nourriture, de célébrer la beauté de l'animal, de l'exposer et de la partager dans un repas entre amis.

On prêterait également attention dans ce numéro à l'entretien réalisé avec Luc Courchesne autour de l'œuvre très significative qu'il a produite pour M^{me} Phyllis Lambert dans le cadre de notre projet Sitegeist, dont nous présentons par ailleurs deux nouvelles réalisations. De même, dans la section Paroles, la « Lettre à Paul Wombell » que signe Jean Gagnon revient sur la thématique du dernier Mois de la Photo à Montréal pour apporter quelques précisions terminologiques. Enfin, la section Focus de ce numéro se compose, de façon exceptionnelle, uniquement de commentaires sur de grandes expositions photographiques, soit les éditions 2013 de CONTACT, à Toronto, du Mois de la Photo à Montréal et des Rencontres d'Arles, ce qui nous offre l'occasion de comparer l'ampleur et les spécificités de ces grandes manifestations.

Bonne lecture. **JACQUES DOYON**

Making Image

The thematic section of this issue presents recent works by three Montreal artists from the perspective of the performative dimension of their images. In these works, the artists stage bodies in situations of intimacy, intrusive proximity, or confrontation with their own fears, to bring to light how loved ones, strangers, and even animals help to form our identity. The first is manifested as a performance designed to be presented as a video and photographic work; the second results from posing in front of the camera in a grouping that makes a tableau; and the third is focused on a series of actions whose images constitute the fulcrum of the artwork. That is, the performative dimension arises essentially from the “other side of the mirror,” during the preparation for taking the picture, and is completed only in the short moment of recording. It is up to us to relive and to feel, in the aftermath, the existential aspect at play in the images.

In Jacynthe Carrier's work, we are as close as possible to bodies, in an interwoven proximity in which glancing contacts and touches seem to intrude into personal space, creating unexpected intimacy in a deserted environment, melding body parts together into a formless mass in which self is dissolved in others. For Marisa Portolese, her Italian grandmother's final years offered an opportunity to look back at her family, in a garden that embodies her family's world. The result is a personal work with universal meaning, with hieratically posed portraits and symbolically laden landscapes and still lifes. Kim Waldron stages herself in a ritual of putting to death in order to overcome her own fears. Such experiences with sacrifice of animals intended to become food enable her to accept the complete cycle of food processing, to celebrate and display the beauty of the animal, and to share it in a meal with friends.

In this issue, we also present an interview conducted with Luc Courchesne about the very significant work that he produced for Phyllis Lambert as part of our Sitegeist project, of which we also reveal two new artworks. In the Voices section, Jean Gagnon's “Letter to Paul Wombell” looks back on the theme of the most recent Mois de la photo à Montréal and adds some terminological precisions. Finally, the Focus section of this issue is, unusually, composed only of essays about major photographic exhibitions: the 2013 editions of the Contact Festival in Toronto, Le Mois de la photo à Montréal, and the Rencontres d'Arles; this gives us an opportunity to compare the scope and specific aspects of these major events. Have a good read! *Translated by Käthe Roth*



PERFORMER POUR L'IMAGE

PERFORMING FOR THE IMAGE

Ciel variable n°96, janvier – mai 2014 / January – May, 2014

ÉDITORIAL

- 03 Faire image**
Making Image
Jacques Doyon

PORTFOLIOS

- 12 Jacynthe Carrier**
Les Eux
La fonction du regard dans l'œuvre de Jacynthe Carrier
The Function of the Gaze in the Work of Jacynthe Carrier
Anne-Marie St-Jean Aubre
- 22 Marisa Portolese**
Antonia's Garden
Tending the Garden
Prendre soin du jardin
Isa Tousignant
- 32 Kim Waldron**
Beautiful Creatures
Au travail ou à l'œuvre
On the Job or in the Work
Sonia Pelletier

FOCUS

- 46 CONTACT 2013: Field of Vision**
Expanding our Field with CONTACT Festival
Le festival CONTACT élargit notre champ de vision
Jill Glessing
- 54 Le Mois de la Photo à Montréal 2013**
Drone: The Automated Image
Drone: l'image automatisée
Zoë Tousignant
- 63 Les Rencontres d'Arles**
Arles in Black
Serge Allaire
- 67 Sitegeist II**
L'esprit des lieux
The Spirit of a Place

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

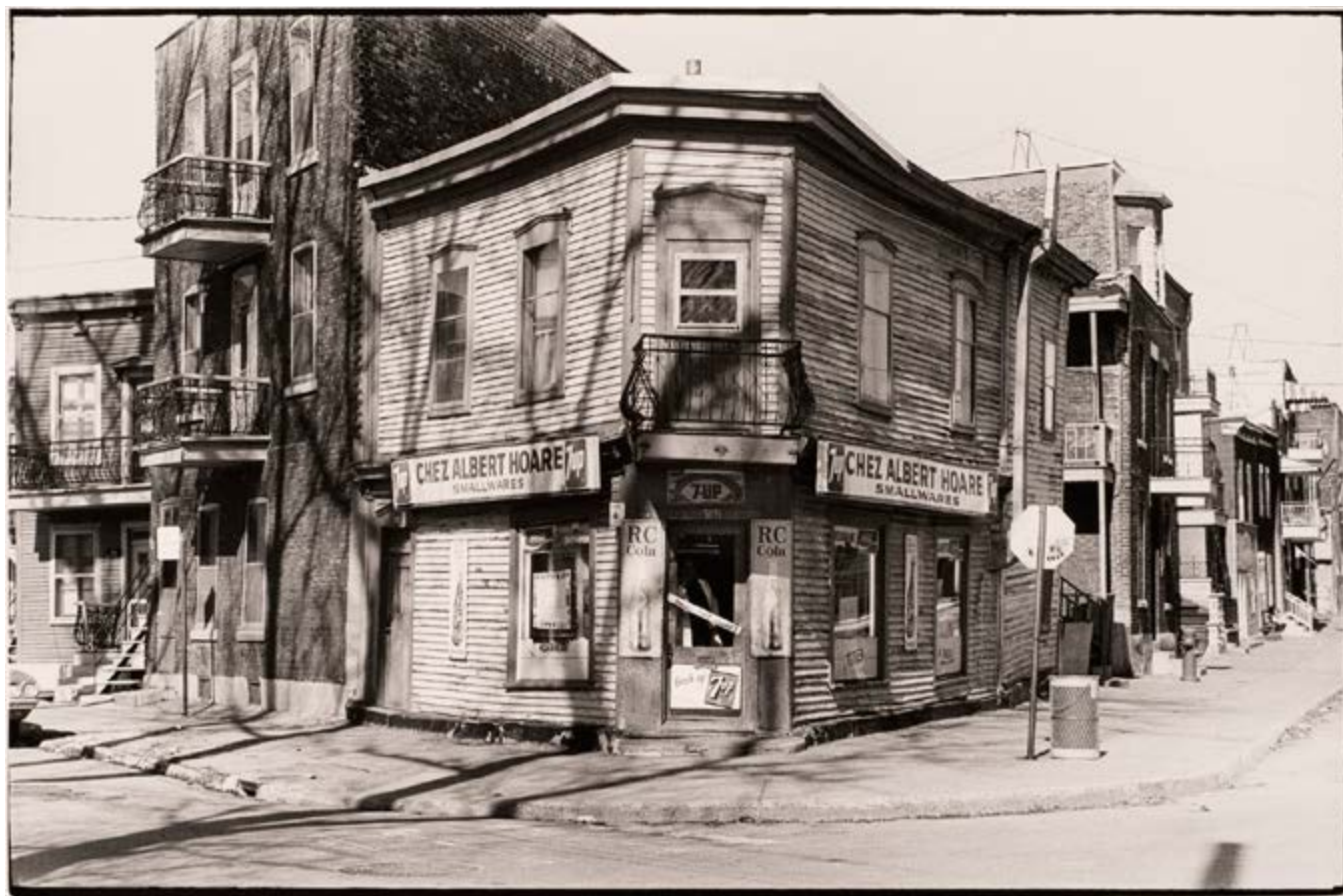
- 83 Gabriel Coutu-Dumont**
Sylvain Campeau
- 84 Sven Augustijnen**
Érika Nimis
- 85 Richard Deschênes**
Bernard Schütze
- 86 Nathalie Bujold**
Sonia Pelletier
- 88 Googleheim**
Heather White
- 89 Thomas Demand**
Sylvain Campeau
- #### LECTURES / READING
- 95 Luis Jacob**
Seeing and Believing / Tromper l'œil
Emily Falvey
- 96 Visiteurs photographes au musée**
Romain Guedj
- 97 Ouvrages à souligner /**
New and Worthy
Sonia Pelletier

PAROLES / VOICES

- 99 Lettre à / Letter to Paul Wombell:**
Post-scriptum and Afterthoughts
About the Automated Image
Jean Gagnon
- 106 Luc Courchesne**
Autour de / Around
L'invention de l'horizon
Jacques Doyon

MELVIN
CHARNEY

ARCHITECT/E
PHOTOGRAPHE/R



6 mars - 13 avril 2014

Une production en exclusivité
de la Maison de l'architecture du Québec
www.maisondelarchitecture.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

PLACEMENTS
Culture

Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

Palais des congrès
de Montréal

MAP REPRODUCTIONS INC.
www.maprepro.com

MAISON
DE L'ARCHITECTURE
DU QUÉBEC

Catherine
Plaisance

Désordre

20 mars au 5 avril 2014

PAPIER 14
25 au 27 avril

GALERIE
BAC

6341 boul. St-Laurent,
Montréal (Qc) H2S 3C3

514.508-4099
www.galeriebac.com
www.facebook.com/GalerieBAC



Désordre-1, 2013, impression jet d'encre, 1/5, 67 x 100 cm

JOCELYN PHILIBERT. *De la nuit*

12 mars–12 avril 2014



Jocelyn Philibert, *Pont sur la rivière Trois-Saumons*, 2009
Tirage au jet d'encre, 89 x 143 cm

GALERIE
SIMON
BLAIS

5420, boul. Saint-Laurent, local 100, Montréal, Québec
www.galeriesimonblais.com
514 849-1165



Sharon Hayes, *Beyond* (2012), research/production still.
 Photograph by Sharon Hayes. Courtesy of the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin.

Sharon Hayes
How We Wish You Were Here

Curated by Heather Anderson

Dennis Tourbin
The Language of Visual Poetry

Curated by Marcie Bronson and Shirley Madill
 Organized by Rodman Hall Art Centre / Brock University

3 February – 27 April 2014

cuag

Carleton University Art Gallery

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



ANDRÉ KERTÉSZ

Places and Things

January 25 – February 22

SARAH ANNE JOHNSON

Wonderlust

March 1 – March 29

SCOTT CONARROE

China

April 5 – May 3

JOSEPH HARTMAN

Hamilton

May 10 – June 7



Gardens, Wenzhou Jejiang, 2012 © Scott Conarroe

STEPHEN
 BULGER
 GALLERY

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



Identity

May 2014 Toronto

scotiabankcontactphoto.com



Veronika & Viktoriya, Krasny Vostok, Karachay-Cherkessia, 2010
© Rob Hornstra / Flatland Gallery, From: *An Atlas of War and Tourism in the Caucasus* (Aperture, 2013)



PERFORMER POUR L'IMAGE

PERFORMING FOR THE IMAGE

Les travaux de trois artistes montréalaises sont ici réunis par la dimension performative de leurs images. Les corps sont mis en scène en situations d'intimité, d'intrusion ou de sacrifice pour faire ressortir la part que les proches, l'étranger et l'animal occupent dans notre identité.

/

These three Montreal artists have in common the performative dimension of the images in their works. Bodies are staged in situations of intimacy, intrusion, or sacrifice to highlight how loved ones, strangers, and animals help to form our identity.

Jacynthe Carrier Les Eux

Nous sommes ici au plus près des corps, dans une proximité entremêlée où les effleurements et les touches semblent faire intrusion dans l'espace personnel, instaurent une intimité insolite dans un environnement déserté, fusionnent les parties de corps en une masse informe où le soi se dissout dans les autres...

/

Here, we are as close as possible to bodies, in an interwoven proximity in which glancing contacts and touches seem to intrude into personal space, creating unexpected intimacy in a deserted environment, melding body parts into a formless mass in which self is dissolved in others.

avec un essai de / with an essay by Anne-Marie St-Jean Aubre

Marisa Portolese Antonia's Garden

For Marisa Portolese, her Italian grandmother's final years offered an opportunity to look back at her family, in a garden that embodies her family's world. The result is a personal work with universal meaning, with hieratically posed portraits and landscapes and still-lives that become symbolic.

/

Les dernières années de sa grand-mère italienne sont pour Marisa l'occasion d'un retour auprès de sa famille, dans un jardin qui incarne l'univers familial. Il en ressort une œuvre personnelle à portée universelle, avec des portraits aux poses hiératiques et des paysages et natures mortes qui ont valeur de symboles.

with an essay by / avec un essai de Isa Tousignant

Kim Waldron Beautiful Creatures

Se mettre soi-même en scène dans un rituel de mise à mort afin d'outrepasser ses propres peurs. Expérimenter le sacrifice de l'animal dont on se nourrit afin d'assumer le cycle complet de transformation de la nourriture. Célébrer la beauté de l'animal, l'exposer, la partager dans un repas entre amis...

/

Staging oneself in a ritual of putting to death in order to override one's fears. Experiencing the sacrifice of an animal on which one feeds in order to accept the complete cycle of food processing. Celebrating and displaying the beauty of animals, sharing it in a meal with friends.

avec un essai de / with an essay by Sonia Pelletier





Jacynthe Carrier Les Eux









JACYNTHE CARRIER

La fonction du regard / The Function of the Gaze

ANNE-MARIE ST-JEAN AUBRE

C'est une certaine conception de la peinture qui s'imposait à mon esprit jusqu'à maintenant quand je pensais au travail photographique et vidéographique de Jacynthe Carrier, non seulement à cause de l'importance qu'elle donne à la composition et à la narration dans la création de ses œuvres, mais surtout à cause du type de regard que ces dernières suscitaient. Je dis jusqu'à maintenant parce que dans son nouveau corpus, *Les Eux* (2013), une autre avenue me paraît se profiler, qui modifie la position dévolue au regard dans la perception des œuvres tout en fragilisant la suprématie sensorielle de la vue comme mode d'appréhension du monde. En effet, si depuis *Scènes de genres 1 et 2* (2009) plusieurs tactiques ont été employées pour donner au regardeur une perception globale des scènes se déroulant sous ses yeux, *Les Eux* rompt avec cette visée en déplaçant la position de ce dernier de la périphérie vers le centre de l'action, et en refusant de réconcilier en un tout maîtrisable les morceaux épars et fragmentés qui lui sont alors donnés à voir. Ce faisant, l'œuvre s'installe dans un rapport critique – mais toujours de manière poétique – avec les préceptes sous-tendant une certaine compréhension du sujet moderne dérivant de l'esthétique kantienne, le définissant comme un spectateur autonome affirmant son contrôle par l'entremise de son regard, cet outil privilégié agissant comme seul intermédiaire le reliant au monde, responsable de toute possibilité de connaissance rationnelle.

Entre la peinture et l'œuvre de Carrier : la notion de fenêtre. Revisitant la fameuse phrase d'Alberti qui rapproche peinture de la Renaissance et fenêtre ouverte sur le monde – ou sur l'histoire, d'après son étude du texte source –, Gérard Wacjman insiste pour en prendre la pleine mesure dans un ouvrage intitulé *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Il y affirme rien de moins que l'idée suivante : « la révolution dont [cette phrase] est grosse [...] va instituer le sujet moderne en spectateur, spectateur du

Originaire de Lévis, **Jacynthe Carrier** vit et travaille à Québec et à Montréal. Elle est titulaire d'un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et d'une maîtrise en photographie de l'Université Concordia. Ses œuvres ont été présentées dans plusieurs expositions individuelles et collectives au Québec (à La Triennale québécoise 2011, à la Manif' d'art 4, au Musée régional de Rimouski, à la Galerie de l'UQAM, etc.). Ses vidéos ont fait partie de plusieurs programmations, notamment en Europe, au Brésil et aux États-Unis. En 2011, elle a remporté le Prix à la création artistique du Conseil des arts et des lettres du Québec. En 2012, elle a reçu le prix Pierre-Ayot. L'artiste est représentée par la Galerie Antoine Ertaskiran. jacynthecarrier.com

monde, il sera maître du visible, par le regard ; mais aussi, par le regard, s'institue ce qui serait le corrélat de la prise de pouvoir du sujet spectateur : ce qu'on nomme la Réalité, le Monde comme Réalité. [...] Sous le visage inoffensif d'un rapprochement du tableau et de la fenêtre, Alberti change en vérité l'ordre de la raison visuelle – c'est le statut de l'homme et l'ordre du monde qui sont ainsi changés. Le monde appartient désormais à celui qui regarde. Tels sont les temps qui s'ouvrent¹. » Bien qu'elle ne s'illustre pas par une pratique en peinture, Jacynthe Carrier donne une qualité picturale évidente à son travail – ce qui rend le rapprochement entre fenêtre, peinture, histoire et regard si pertinent. J'ai exploré ailleurs les liens existant entre le tableau vivant et ses projets, insistant par exemple sur les affinités de la série *Procession* (2010) avec l'œuvre picturale de Jean-Paul Lemieux et le mode d'accrochage des Salons, et rappelant la proximité de la vidéo *À l'errance* (2010) avec la composition des tableaux allégoriques et des monuments commémoratifs, où représentation d'une idée abstraite, épopées héroïques et condensation d'un moment historique en une image forte sont des facteurs importants². L'esthétique des œuvres de Carrier, jusqu'au corpus *Parcours* (2012), dialogue ainsi directement avec les grands genres de la peinture traditionnelle, qu'il s'agisse du portrait, du paysage, des tableaux d'histoire ou des tableaux allégoriques, ses photographies et vidéos mettant en images les rapports qu'entretient l'être humain avec son environnement, sa capacité d'ancrage versus sa mobilité forcée et sa façon d'affirmer sa présence en marquant le territoire ; mais là n'est pas l'enjeu que je souhaite faire ressortir ici. Plutôt, c'est au regard en ce qu'il rend perceptible un certain basculement dans la pratique de l'artiste que je vais m'attarder – une pratique qui dès le début s'intéresse aux différentes manières de traduire sous une forme visuelle une scène tout d'abord pensée afin d'être performée sous ses yeux. Car ce processus de mise à distance de Carrier objectifiant ce qu'elle regarde se traduit dans le regard de la caméra qui, à la manière du tableau et de la fenêtre, fait spectacle du monde. Et là est bien l'enjeu du trope d'Alberti sur lequel Wajcman insiste : « Non pas : voir un tableau c'est comme voir par une fenêtre, mais : voir par la fenêtre c'est comme voir un tableau³. » Et donc objectiver le monde tout en le reformulant, puisque qui regarde produit le monde en le teintant d'une couleur subjective.

Sur les jeux de regards. Ce regard distant mais subjectif, on le retrouve dans les grandes compositions photographiques qui insistent sur la dimension construite du monde ouvert devant lui, mais également dans les séquences d'images à lire de gauche à droite à la manière d'un négatif de film, une stratégie employée dans les séries *Scène de genres* qui situent le spectateur à un emplacement privilégié d'où il peut balayer la scène du regard pour en embrasser la totalité et ainsi consolider sa position de sujet unifié. Tout en rendant tangible la temporalité du regard, cette tactique rappelle également que les sens, loin d'être neutres, sont façonnés par la culture dans laquelle ils baignent. Franchissant le seuil de l'image photographique afin d'en explorer la profondeur, la vidéo *À l'errance* (2010) adopte plutôt le point de vue scrutateur d'un œil désincarné qui, tout en maintenant une distance méfiante, glisse à la surface des agencements de corps et d'objets momifiés, figés dans une dimension temporelle parallèle. *Rites* (2011), lieu de rencontre des deux manœuvres, additionne les points de



Jacynthe Carrier, born in Lévis, lives and works in Quebec City and Montreal. She holds a bachelor's degree in visual and media arts from the Université du Québec à Montréal and a master's degree in photography from Concordia University. Her works have been presented in solo and group exhibitions in Quebec (including at La Triennale québécoise 2011, Manif' d'art 4, the Musée régional de Rimouski, and the Galerie de l'UQAM). Her videos have been on the programs at events in Europe, Brazil, and the United States. In 2011, she received the Prix à la création artistique awarded by the Conseil des arts et des lettres du Québec; in 2012, she received the Prix Pierre-Ayot. She is represented by Galerie Antoine Ertaskiran. jacynthecarrier.com

The Function of the Gaze

Up to now, a certain conception of painting came to mind when I thought of Jacynthe Carrier's photographic and videographic work, not only because of the emphasis that she places on composition and narration in the creation of her works, but especially because of the type of gaze that these works draw. I say "up to now" because in her new corpus, *Les Eux* (2013), another avenue seems to have opened up, changing the position assigned to the gaze in the perception of works while weakening the sensorial supremacy of vision as a mode of apprehension of the world. Indeed, although until *Scènes de genres 1 and 2* (2009) Carrier used a number of tactics to give viewers an overall perception of the scenes taking place before their eyes, in *Les Eux* she breaks with this intention by moving their position from the periphery to the centre of the action, and by refusing to assemble into a manageable whole the scattered and fragmented bits that they are given to see. By doing this, she sets the work in a critical – but always poetic – relationship with the precepts underlying a certain comprehension of the modern subject deriving from the Kantian aesthetic, which defines the subject as an autonomous viewer affirming his or her control via his or her gaze, conceived as a privileged tool that acts as the only intermediary linking the subject to the world and responsible for all possibility of rational knowledge.

Between Painting and Carrier's Work: The Notion of Window. Gérard Wajcman, revisiting Alberti's famous sentence comparing Renaissance painting to a window open on the world – or on history, after his examination of the source text – insists on taking its full measure in his book *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, in which he states nothing less than the following idea: "The revolution replete in [Alberti's sentence] . . . was to institute the modern subject as viewer, viewer of the world, he was to be the master of the visible, by the gaze; but also, by the gaze was instituted what would be the correlate of the taking of power by the viewer subject: it is what we call Reality, the World as Reality. . . . Under the inoffensive guise of comparing the painting and the window, Alberti in fact changed the



vue en alternant constamment entre plans rapprochés et plans d'ensemble, tâchant ainsi de capter la scène dans ses moindres détails et dans sa globalité, une autre manière ici d'affirmer l'emprise d'un regard aux aspirations totalisantes. Tout en circulant entre les différents plateaux, qui sont autant de scènes dispersées dans l'espace du paysage, la caméra s'approche au plus près des protagonistes, n'hésitant pas à percer la bulle sociale qu'il est habituellement convenu de respecter, sans pour autant que s'affirme le corps de chair auquel est attaché le regard déambulateur. Si les œuvres adoptent en grande partie la logique faisant du récepteur un regardeur, les protagonistes qu'on y voit s'illustrer sont, eux, pourtant complètement immergés dans une expérience corporelle faisant appel à tous leurs sens, certains mangeant alors que d'autres doivent se déplacer les yeux bandés dans un champ de lampes calorifères. Par leur sujet, elles répondent ainsi à la position des disciples du tournant sensoriel dans l'étude des œuvres d'art qui, pour contrer la position moderne précédemment citée, avancent plutôt, en se référant à Henri Lefebvre, que « l'espace que nous habitons ne consiste pas en un monde "pré-existant" que l'on peut "voir", mais est le produit des domaines kinesthésique, perceptif et pratico-sensible sollicitant tous les sens⁴. » Contrairement à la position kantienne voulant que ce ne soit que par la vue que le sujet peut se faire une idée du monde qui l'entoure, ces derniers insistent pour redonner aux sens et au corps dans sa totalité un rôle médiateur de premier plan pour l'appréhension du monde.

Un tournant dans la pratique de Carrier. Avec *Parcours* (2012), l'atmosphère chargée d'objets, de protagonistes et d'actions successives offrant à l'imagination de multiples trames narratives possibles s'efface et, avec elle, la référence immédiate au tableau dans l'image et à la version contemporaine du mythe dans la représentation des sujets – personnages au port fier, à la droiture exemplaire, au regard intense, éreintés par la vie mais poursuivant courageusement leur destinée. C'est tout à coup directement la dimension physique des corps éprouvant leur environnement qui s'impose, ce qui déplace l'accent

order of visual reason – thus, both the status of the human being and the order of the world changed. The world now belonged to the one who gazed at it. These were the times that were opening up.”¹ Although she is not known for having a painting practice, Carrier's work has an obvious pictorial quality – and that's what makes the linkages among window, painting, history, and gaze so relevant. In another essay, I explored the connections between the “tableau vivant”² genre and her projects – looking, for example, at the affinities between the *Procession* series (2010) and the pictorial works of Jean-Paul Lemieux, as well as similarities with the way paintings were hung on the wall at the time of the Salons, and recalling the proximity of

Turning its back on allegory, *Les Eux* instead evokes metaphor, making from the human node firmly anchored in a territory an image conveying a certain idea of community.

the video *À l'errance* (2010) to the composition of allegorical paintings and commemorative monuments, in which the representation of an abstract idea, heroic epics, and distillation of a historic moment in a strong image are important factors.³ The aesthetic of Carrier's work, up to the *Parcours* corpus (2012), thus dialogued directly with the great genres of traditional painting – portrait, landscape, historical paintings, and allegorical paintings – as her photographs and videos put into images how human beings relate to their environment, their capacity for anchorage versus their forced mobility, and their way of affirming their presence by marking the territory; but this is not the issue that I want to discuss here. Rather, I want to pay attention to how the gaze makes perceptible a certain shift in the artist's practice – a practice that from the beginning has looked at different ways of conveying in visual form a scene first conceived to be performed before her eyes. Carrier's process of distancing to objectify what she sees is conveyed in the gaze of the camera, which, like the painting and the window, *makes a spectacle of the world*. And this is in fact the point of Alberti's trope on which Wajcman dwells: “Not: looking at a painting is like looking

de l'univers de la représentation à celui de la performance. Poursuivant dans cette ligne, *Les Eux* mène à terme le basculement annoncé par la série précédente en incarnant le regard de la caméra et donc, du spectateur, qui, empêtré au cœur du tissage humain mis en scène, n'a plus le pouvoir d'embrasser l'action du regard afin de s'en faire une idée d'ensemble. Corps tronqués, masse compacte sans contexte puisque la vue ne s'élève jamais au-delà des protagonistes,

[...] c'est au regard en ce qu'il rend perceptible un certain basculement dans la pratique de l'artiste que je vais m'attarder – une pratique qui dès le début s'intéresse aux différentes manières de traduire sous une forme visuelle une scène tout d'abord pensée afin d'être performée sous ses yeux.

et gestes de palpation paraissant être faits pour eux-mêmes et non pour l'avancement d'une histoire sont tous des facteurs concourant à faire de ce nouveau projet une œuvre plus terre à terre, moins concernée par l'histoire et son rapport aux forces mythiques qui la dépassent que par l'être humain dans sa contingence et son immanence. Tournant le dos à l'allégorie, *Les Eux* évoque davantage la métaphore, faisant du nœud humain solidement ancré dans un territoire une image traduisant une certaine idée de la communauté. Alors que c'est dans le contenu des œuvres que ce sujet était précédemment abordé, *Les Eux* témoigne d'une nouvelle avenue dans la pratique de Carrier, qui n'hésite pas à en étendre l'exploration aux procédés formels mêmes de l'œuvre.

1 Gérard Wacjman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004, p. 62. 2 Voir le texte d'accompagnement de l'exposition *Faire comme si...* présentée au Musée régional de Rimouski du 26 janvier au 8 avril 2012. 3 Wacjman, p. 183. 4 Patrizia Di Bello et Gabriel Koureas, « Introduction. Other than the Visual: Art, History and the Senses », dans *Art, History and the Senses. 1830 to the Present*, sous la dir. de Di Bello et Koureas, Burlington, Ashgate, 2010, p. 7. (Notre traduction)

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



through a window, but: looking through a window is like looking a painting⁴ – and thus objectifying the world while reformulating it, because the one who looks produces the world by imbuing it with a subjective tint.

On the Interplays of the Gaze. This distant but subjective gaze is found in the great photographic compositions that insist on the constructed dimension of the vista that opens before it, but also in the sequences of images to be read from left to right like a filmstrip negative; this strategy is employed in the *Scène de genre* series, which situate viewers at a privileged position from which they may sweep the scene with their gaze to embrace its totality and thus reinforce their position as unified subject. Even as it makes tangible the temporality of the gaze, this strategy also reminds us that the senses, far from being neutral, are shaped by the culture in which they are immersed. Crossing the threshold of the photographic image in order to explore its depth, the video *À l'errance* (2010) adopts, rather, the scrutinizing point of view of a disembodied eye that maintains a mistrustful distance, skimming the surface of the arrangements of mummified bodies and objects frozen in a parallel time dimension. *Rites* (2011), which somewhat combines such camera movements, compounds the points of view by constantly alternating between close-ups and establishing shots, attempting thus to capture both the scene's smallest details and its totality – another way of affirming the influence of a gaze that wants to add up everything. As it circulates among the different stages, which are scenes dispersed in the space of the landscape, the camera approaches very close to the protagonists and doesn't hesitate to pierce the social bubble that is usually respected, yet without asserting the flesh-and-blood body to which the wandering gaze is attached. Although the works adopt, in large part, a logic that makes the viewer into



simply a gazer, the protagonists in the works, in comparison, are completely immersed in a corporal experience that calls upon all of their senses – some eating, others moving blindfolded in a field of heat lamps. Given their subject, they thus comply with the position of those who have turned to the sensory in their study of artworks – who, to counter the modern position cited above, advance, with Henri Lefebvre, that “the space we inhabit is not a ‘pre-existing’ world we ‘see,’ but a product of the kinesthetic, perceptual, practico-sensory realm, in which all the senses are employed.”⁵ Unlike those who take the Kantian position that it is only through vision that the subject can get an idea of the world around him or her, these scholars insist on returning to the senses, and to the body as a whole, the predominant role of mediator for apprehension of the world.

A Turning-point in Carrier’s Practice. With *Parcours* (2012), the atmosphere loaded with objects, protagonists, and successive actions offering the imagination multiple possible narrative lines is cleared away and, with it, any immediate reference to painting in the image and to the contemporary version of the myth in the representation of subjects – figures with a proud bearing, exemplary rectitude, intense gazes, worn out by life but courageously pursuing their destiny. Suddenly, the direct, physical dimension of bodies experiencing their environment takes precedence, displacing the accent from representation to performance. Continuing along these lines, *Les Eux* brings to completion the upheaval presaged by the preceding series by *embodying* the camera’s gaze and, thus, the viewer, who, entangled in the heart of the human interweaving featured in the works, no longer has the power to embrace the action with his or her gaze in order to gain an overall idea. Truncated bodies, a compact mass without context since the view is never raised above

the protagonists, and palpating gestures that appear to be made for their own sake and not for the advancement of a story combine to make this new project a more grounded work, less concerned with history and its relation to the mythical forces that tower over it than with human beings in their contingency and immanence. Turning its back on allegory, *Les Eux* instead evokes metaphor, making from the human node firmly anchored in a territory an image conveying a certain idea of community. Although this subject was previously addressed in the content of her works, *Les Eux* testifies to a new avenue in Carrier’s practice, in which she extends her exploration to the formal processes of the artwork itself. *Translated by Käthe Roth*

1 Gérard Wacjman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l’intime* (Lagrasse: Éditions Verdier, 2004), 62 (our translation). 2 Literally “living picture” in the sense of reproducing, live, the composition of a picture. 3 See the text accompanying the exhibition *Faire comme si...* presented at the Musée régional de Rimouski from 26 January to 8 April 2012. 4 Wacjman, p. 183 (our translation). 5 Patrizia Di Bello and Gabriel Koureas, “Introduction. Other than the Visual: Art, History and the Senses,” in *Art, History and the Senses: 1830 to the Present*, edited by P. Di Bello and G. Koureas (Burlington: Ashgate, 2010), p. 7.

Anne-Marie St-Jean Aubre has a master’s degree in art studies from UQAM. In addition to contributing regularly to magazines and other publications, she is the assistant curator and assistant to the director at SBC Gallery of Contemporary Art and works as an independent curator. Exhibitions she has organized include *Doux Amer* (2009), *Faire comme si...* (2012), *Autant en emporte le vent* (2012), co-curated with Guillaume La Brie and Véronique Lépine, and Tania Ruiz Gutiérrez. *Les figures du temps et de l’espace* (2012).

PAGES 12 À 15 : de la série / from the series *Les Eux*, 2013 : # 3, impression jet d’encre / inkjet print, 55 x 55 cm; image tirée de la vidéo / video still, 7 min; *Paysage*, impression jet d’encre / inkjet print, 106 x 106 cm; # 1, impression jet d’encre / inkjet print, 55 x 55 cm

PAGES 16 ET 17 : de la série / from the series *Les Eux*, 2013, image tirée de la vidéo / video still, 7 min; # 5, impression jet d’encre / inkjet print, 84 x 84 cm; #2, impression jet d’encre / inkjet print, 55 x 55 cm; image tirée de la vidéo / video still, 7 min

PAGES 18 ET 19 : de la série / from the series *Parcours*, 2012: *Rôdeur* #3, impression jet d’encre / inkjet print, 90 x 112 cm; *Course*, impression jet d’encre / inkjet print, 110 x 66 cm; *Souffle*, impression jet d’encre / inkjet print, 97 x 99 cm

PAGES 20 ET 21 : de la série / from the series *Procession*, 2010: #1, impression jet d’encre / inkjet print, 78 x 78 cm; # 8, impression jet d’encre / inkjet print, 54 x 62 cm; #11, 2011, impression jet d’encre / inkjet print, 50 x 73 cm





Marisa Portolese
Antonia's Garden







MARISA PORTOLESE

Tending the Garden / Prendre soin du jardin

ISA TOUSIGNANT

Walk around in early winter and you may just spot a dash of colour peeking through from under the first coats of snow that blanket the front gardens. That's a carnation. Long after the peonies, lilies, and daffodils have gone, this sturdy flower still shines its bright hues, in defiance of the season of death. It's fitting that it is one of the flowers most commonly used in funeral wreaths, but it's also a mainstay in Mother's Day bouquets and prom corsages. Its eternal will and refusal to wilt make it the ideal marker for our rites of passage.

When Marisa Portolese came across a patch of pink carnations in Italy, while she was shooting her autobiographical project *Antonia's Garden*, she couldn't help but capture it, because the light was right, the palette was soft, and it was an irresistible image. But she had no idea that it would ever be a part of the profoundly personal body of work she was in the midst of producing. Over the course of the four years that went into *Antonia's Garden*, though, as she made images, sifted through images, discarded images, and reconsidered images until she ended up with the ultimate selection of thirty-five, she also did research. She read that pink carnations are said to have

Au début de l'hiver, vous verrez parfois une tache de couleur émerger des premières couches de neige qui recouvrent les jardins : c'est un œillet. Longtemps après que les pivoines, les lys et les jonquilles ont disparu, cette fleur robuste affiche ses couleurs vives, défiant la saison mortifère. C'est donc à juste titre l'une des fleurs les plus utilisées pour les couronnes mortuaires, mais également un favori des bouquets de fête des mères et des corsages de finissantes. Sa pérennité et son refus de se faner en font un symbole idéal pour nos rites de passage.

Quand Marisa Portolese a découvert ce parterre d'œillets roses en Italie, où elle travaillait à son projet autobiographique *Antonia's Garden*, elle n'a pas pu s'empêcher de le photographier. La lumière était belle, et la palette pleine de douceur : l'image était irrésistible. L'artiste ne se doutait pas que les œillets viendraient s'intégrer au corpus profondément personnel qu'elle était en train de développer. Mais durant les quatre années nécessaires à la réalisation d'*Antonia's Garden*, tandis qu'elle photographiait des images, les triait, les écartait et les reconsidérait, jusqu'à obtenir sa sélection finale de trente-cinq photos, elle faisait également des recherches. Elle lut que les œillets roses seraient



first appeared when the Virgin Mary cried for Jesus as he carried the cross. The flowers blossomed where her tears had fallen and became a symbol for a mother's undying devotion. As a lapsed Roman Catholic working on a project that has matrilineal relationships at its core, that symbolism could not have been more apt for Portolese. The image was selected and became *Carnations: A Mother's Tears*, one of the most poetically potent photographs in this watershed project.

Portolese began this body of work in 2007, right after exhibiting *Breathless* at Galerie Trois Points in Montreal. That series of eight photographs was the first that combined isolated landscape and still-life images into her practice, which had up to then had consisted exclusively of portraits. Nature had always been an integral part of her work, but it had played the role of background up to then. With *Breathless*, the emotionally powerful portraits of women (the artist's specialty) were buttressed by images of spaces and things that were devoid of people – a night sky, a vase filled with flowers. And the portraits' power was enhanced. Portolese, a born storyteller, has always mined the narrative power of photography. Through juxtaposition,

apparus pour la première fois lorsque la Vierge Marie pleurait sur Jésus transportant sa croix. Les fleurs ont poussé là où les larmes étaient tombées, devenant ainsi un symbole de l'éternelle dévouement d'une mère. En tant que catholique non-pratiquante travaillant à un projet axé sur les liens matrilineaires, Portolese n'aurait pu en trouver un emblème plus approprié. Intitulée *Carnations: A Mother's Tears*, l'image devint l'une des photographies les plus intensément poétiques de cette œuvre décisive.

Portolese a entamé ce corpus en 2007, aussitôt après son exposition *Breathless* à la Galerie Trois Points à Montréal. Cette série de huit photographies était la première à incorporer des images isolées de paysages et de natures mortes à sa pratique, auparavant constituée exclusivement de portraits. La nature a toujours formé une partie intégrante de son travail, mais jouait jusqu'alors le rôle de toile de fond. Avec *Breathless*, les portraits féminins émotionnellement riches (la spécialité de l'artiste) étaient étayés par des images dépourvues de gens, représentant des espaces ou des objets – un ciel nocturne, un vase rempli de fleurs – qui soulignaient la force des portraits. Conteuse-née, Portolese a toujours exploité le pouvoir narratif de la photographie.

the addition of landscape and still lifes enhanced the tale, like clues in a mystery, or memory flashes in a film, or panels in a graphic novel.

Antonia's Garden is the culmination of that approach. Created for not only an exhibition but a monograph, the project was conceived by the artist as a story that would exist in print, to be held in its viewer's hand. And though

. . . landscape and still life . . . themselves became portraits of someone or of an emotion or of a situation . . . it's not important who that person is in real life.

their order has been known to change and parts of the series have been displayed in isolation within group exhibitions, the project is in its best, truest form as a whole, so that each image can dialogue with the others. It was the first time that Portolese had made such a large and time-consuming project; it was also the first time that she had told an autobiographical story. And whereas, up to that point, Portolese had exploded the conception of specificity when it comes to portraiture (her images weren't homages to the particular people portrayed but

Par le biais des juxtapositions, l'ajout de paysages et de natures mortes étoffe le récit, comme les indices d'une histoire à énigmes ou la résurgence des souvenirs dans un film, ou les cases d'une bande dessinée.

Antonia's Garden est le point culminant de cette approche. Créé en vue d'une exposition mais aussi d'une monographie, ce projet a été conçu par l'artiste comme une histoire qui existerait sous forme imprimée, que le spectateur pourrait tenir entre ses mains. Certes, l'ordre des images a déjà été sujet à changement, et certaines parties de la série ont été présentées séparément au cours d'expositions collectives, mais l'œuvre trouve sa forme la plus aboutie et la plus vraie lorsqu'elle est montrée dans son ensemble, ce qui permet à chaque image de dialoguer avec les autres. C'était la première fois que Portolese réalisait un projet aussi vaste et aussi étalé dans le temps; c'était aussi la première fois qu'elle racontait une histoire autobiographique. Et si jusqu'à présent l'artiste avait fait éclater la notion de spécificité en matière de portrait (ses images constituaient non pas des hommages à des personnes particulières, mais des représentations iconographiques, dans lesquelles ses sujets étaient les acteurs d'une problématique qu'elle tentait de résoudre), ce projet-ci requérait une approche différente. Pour *Antonia's Garden*, Portolese a délibérément instauré



iconographic representations, in which her subjects were players in a problematic that she was working out), this project required a different approach. For *Antonia's Garden*, Portolese purposely created a divide between the personal and the universal. The result is a story, written like a play, with acts and scenes, that takes a heart-wrenching moment of family trauma and makes it beautiful, meaningful, and redemptive.

We discussed the project in her Montreal home.

What were your first steps into Antonia's Garden?

In 2007 my grandmother, whose name is Antonia, became ill. We were called and told she might not have very much longer to live, so my mother and I went to Italy. I brought my camera. I wondered if it was weird, when something so dark was happening, but I brought it anyway.

When we got there things weren't as bad as they had seemed, but she was bedridden. So we spent time with her, and I started photographing. I became very inspired by what was happening around me: the family dynamic, the relationship between my mother and her mother.

What was some of the baggage behind those family dynamics?

The historical context is that when my mother was seven,

une division entre le personnel et l'universel. Le résultat est une histoire, écrite comme une pièce de théâtre avec des actes et des scènes, qui transforme cet épisode poignant d'un drame familial en un récit magnifique, rédempteur et chargé de sens.

Nous avons discuté de ce projet chez elle, à Montréal.

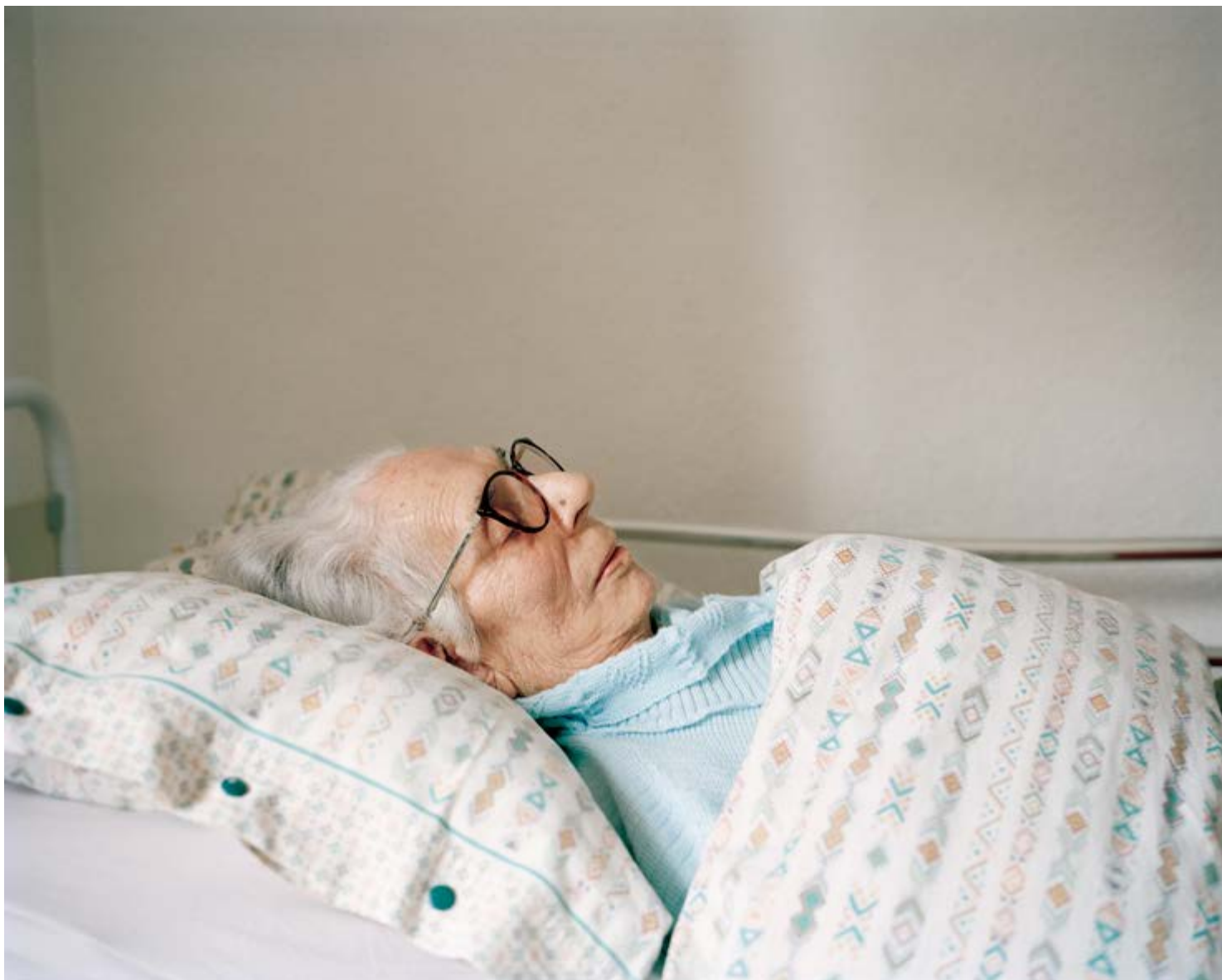
Quels ont été vos premiers pas pour Antonia's Garden ?

En 2007 ma grand-mère, Antonia, est tombée malade. On nous a dit qu'elle n'avait peut-être plus beaucoup de temps à vivre, et nous avons pris l'avion pour l'Italie, ma mère et moi. J'ai emporté mon appareil photo. Je me suis demandé si c'était incongru, étant donné la gravité du moment. Mais je l'ai emporté quand même.

Après notre arrivée, l'état de ma grand-mère s'est avéré moins alarmant que prévu, mais elle était alitée. Nous avons donc passé du temps avec elle, et j'ai commencé à prendre des photos. Ce qui se passait autour de moi devenait une véritable source d'inspiration : la dynamique familiale, la relation entre ma mère et sa propre mère.

Pouvez-vous évoquer des éléments de cette dynamique familiale ?

Le contexte historique est qu'à l'âge de sept ans ma mère, qui vivait en Sardaigne avec sa famille, a été envoyée chez





she was living in Sardinia with her family, and her aunt, who lived in Calabria, in the southern part of Italy, became very ill. My mother's parents sent her to live with that aunt. She left her family home and never went back – she was to meet my father in Calabria, years later of course, and from there she moved to Canada. My mother suffered immensely from abandonment.

That event was never something that was openly discussed. But in 2007, my grandmother started talking about it. She said she regretted it, and she wanted to be forgiven. She revealed the reason that she'd done it: this aunt was alone, she'd been abandoned by her husband. What was happening around me was incredibly emotional, so I became inspired. It was very cathartic.

Was it cathartic for you as an artist, or more on a personal level?
Both, because as an artist, I was also learning how to put images together differently. In previous bodies of work the theme was very clear. I've worked a lot with women, and portraiture is the basis of my practice. My approach was always much more pragmatic: I want to talk about this, so I find ways to capture it through different portraits.

With this project, I felt free to put images together in a way I hadn't done before. I knew that it had to work not only in a gallery, but in a book, and that the story had to be clear – not that I had to give all the answers away, but it had to function. There was a level of experimentation with how images would speak to each other, working with diptychs, working with triptychs, working with different chapters within the big picture.

With *Breathless* I had started to get more comfortable with the introduction of landscape and still life, and how they themselves became portraits of someone or of an emotion or of a situation. For me, despite the fact that they're all related to me and somehow affected by the story, it's not important who that person is in real life. All the protagonists are symbols. This could be my mother and her mother, but it could also be my mother and me. They're stand-ins for that universal issue. By the same token, an image like *Carnations: A Mother's Tears* is just flowers, but it could mean so many things.

sa tante en Calabre, dans le sud de l'Italie, lorsque celle-ci est tombée très malade. Ma mère a donc quitté la maison familiale et n'y est jamais revenue – elle a rencontré mon père en Calabre, des années plus tard bien sûr, puis elle est partie pour le Canada. Ma mère a énormément souffert de cet abandon.

Cet événement n'était jamais mentionné ouvertement. Mais en 2007, ma grand-mère a commencé à en parler. Elle disait qu'elle le regrettait; elle souhaitait être pardonnée. Elle a révélé la raison de sa décision: cette tante s'était retrouvée seule après avoir été abandonnée par son mari. Ce qui se passait autour de moi était incroyablement riche en émotions, et cela m'inspirait. C'était très cathartique.

Était-ce cathartique pour vous en tant qu'artiste, ou plutôt d'un point de vue personnel ?

Les deux, car en tant qu'artiste, j'apprenais aussi à combiner les images différemment. Dans mes précédents travaux le thème était très clair. J'ai beaucoup travaillé avec des femmes, et le portrait est la base de ma pratique. Mon approche a toujours été beaucoup plus pragmatique: je souhaite parler de tel sujet, donc je trouve des façons de l'évoquer à travers différents portraits.

Cette fois-ci, je me suis sentie libre d'associer les images d'une nouvelle manière. Je savais que mon projet devait fonctionner non seulement dans une galerie, mais aussi dans un livre: il fallait que l'histoire soit suffisamment claire, même s'il ne s'agissait pas de fournir toutes les réponses. Ma démarche était relativement expérimentale, puisque je cherchais à faire dialoguer les images, en jouant avec des diptyques, des triptyques et différents chapitres, tout en gardant à l'esprit une vision d'ensemble.

La série *Breathless* m'avait déjà permis de me familiariser avec l'inclusion de paysages et de natures mortes, qui devenaient à leur tour des portraits – d'une personne, d'une émotion ou d'une situation. Même si tous les sujets sont mes proches, et sont affectés par l'histoire d'une manière ou d'une autre, l'important pour moi n'est pas de savoir qui sont ces personnes dans la vie. Tous les protagonistes sont des symboles. Il peut s'agir de ma mère et de sa mère, mais également de ma mère et de moi. Ce sont des figures qui incarnent cette problématique universelle. Au même titre,

Marisa Portolese is of Italian origin but was born in Montreal, Quebec, where she currently lives and works. She is an associate professor in the Photography Program in the Faculty of Fine Arts at Concordia University. Her practice includes photography and video, as well as curatorial work for several institutions. After graduating with an MFA from Concordia University in 2001, she has produced many photographic projects that have received critical acclaim: *Belle de Jour* (2002), *The Recognitions* (2004-05), *Breathless* (2007), *The Dandy Collection* (2003-08), *Imagined Paradise* (2010), *Pietà* (2010) and *Antonia's Garden* (2007-2011). A monograph of *Antonia's Garden* was recently published by UMA-La Maison de l'image et la Photographie. Portolese is represented by Lilian Rodriguez (Canada) and Charles Guice Contemporary (USA). marisaportolese.com



From the series / de la série *Antonia's Garden*,
c-prints / épreuves chromogéniques:

PAGES 22 ET 23 : *Revelations*, 2011, 76 x 102 cm;
Carnations (A Mother's Tears), 2010, 30 x 127 cm;
A Descent into the Maelstrom, 2010, 30 x 127 cm

PAGES 24 ET 25 : *Shimmer*, 2007, 30 x 127 cm;
Angela, 2011, 76 x 102 cm;
Mammola, 2011, 30 x 127 cm;
Father and Child, 2009, 30 x 127 cm

PAGES 26 ET 27 : *Serafino*, 2011, 61 x 76 cm;
Santa Christina, 2011, 76 x 102 cm;
Arianna, 2011, 61 x 76 cm

PAGE 28 : *Magical Flora*, 2011, 102 x 127 cm

PAGE 29 : *Antonia*, 2011, 51 x 61 cm

PAGES 30 ET 31 : *Pietà*, 2010, double video still /
images tirées d'une double vidéo, 15 min 26 s

What was the meaning of the garden for you?

It was a metaphor for the family: it's something you cultivate, something you create, the results are a product of who you are. I thought it was important that it was really Antonia's garden because this all revolved around her house and her life and her story and her decisions.

Did your grandmother live throughout those three years of you working on this?

She lived though the entire project, so I photographed her until the end. I published the book in 2012, and she died in February 2013. She died having seen all the images.

What was the project's aftermath?

I can say this only now, after time has passed, but I was kind of mourning my grandmother before it happened. I knew the end was near, and when she died, I wasn't as sad as I thought I would be, and I think it's because I had been processing it for the last five years. When it happened it was like the end of a chapter. It happened in reality and within the work.

Isa Tousignant is a contributing editor to the magazine *Canadian Art*, a blogger on the Montreal arts scene for *akimbo.ca*, and a freelance writer on culture, lifestyle, design, and travel. After working as a newspaper and magazine editor for over a decade, she recently left the land of cubicles to write her first book, about animals in contemporary art.

une image comme *Carnations: A Mother's Tears* nous montre simplement des fleurs, mais elle peut représenter tellement de choses.

Quelle était la signification du jardin pour vous?

C'était une métaphore de la famille: quelque chose que l'on cultive, que l'on crée; le résultat est le produit de ce que vous êtes.

Quelle était la signification du jardin pour vous?

C'était une métaphore de la famille: quelque chose que l'on cultive, que l'on crée; le résultat est le produit de ce que vous êtes. Il était important pour moi que ce soit le jardin d'Antonia, car tout ceci tournait autour de sa maison, sa vie, son histoire et ses décisions.

Vous avez travaillé trois ans sur ce projet: votre grand-mère était-elle encore présente?

Oui, elle était en vie pendant que je réalisais mon projet, et j'ai donc pu la photographier tout au long de cette période. Le livre est paru en 2012; elle est décédée en février 2013, en ayant vu la totalité des images.

Quelles ont été les répercussions de ce projet?

Je m'en rends compte seulement maintenant, avec le recul: je faisais en quelque sorte le deuil de ma grand-mère avant son décès. Je savais que la fin était proche, et quand elle est morte je n'étais pas aussi triste que je pensais l'être, sans doute parce que j'avais apprivoisé cette idée durant les cinq années précédentes. Son décès représentait la fin d'un chapitre, à la fois dans la réalité et dans le cadre de l'œuvre. Traduit par Emmanuelle Bouet

Isa Tousignant contribue régulièrement au magazine *Canadian Art*, ainsi qu'au blogue consacré à la scène artistique montréalaise pour *akimbo.ca*. Elle est rédactrice indépendante dans les domaines de la culture, de la décoration, du design et du voyage. Après avoir travaillé comme éditrice de journaux et de magazines pendant plus d'une décennie, elle a quitté l'univers des bureaux pour écrire son premier livre, portant sur les animaux dans l'art contemporain.

Marisa Portolese est d'origine italienne, mais elle est née à Montréal (Québec) où elle vit et travaille. Elle est professeure associée au programme de photographie du Département d'arts plastiques de l'Université Concordia. Sa pratique est axée sur la photographie et la vidéo, et comprend des interventions à titre de commissaire pour plusieurs institutions. Titulaire d'une maîtrise en art de l'Université Concordia (2001), elle a réalisé de nombreux projets photographiques salués par la critique, soit *Belle de Jour* (2002), *The Recognitions* (2004-2005), *Breathless* (2007), *The Dandy Collection* (2003-2008), *Imagined Paradise* (2010), *Pietà* (2010) et *Antonia's Garden* (2007-2011). Une monographie sur *Antonia's Garden* a récemment été publiée par La Maison de l'image et de la photographie (UMA). Marisa Portolese est représentée par la galerie Lilian Rodriguez (Canada) et Charles Guice Contemporary (É.-U.). marisaportolese.com





Kim Waldron
Beautiful Creatures









Kim Waldron est née à Montréal. Elle est titulaire d'un baccalauréat en art de l'Université NSCAD et d'une maîtrise en art de l'Université Concordia. Ses œuvres ont fait l'objet de plusieurs expositions, notamment au Musée régional de Rimouski, à Oboro (Montréal), à l'Œil de Poisson (Québec), à Gallery 44 (Toronto), à l'Eyelevel Gallery (Halifax), à l'Art Gallery of Windsor ainsi qu'à La Centrale Galerie Powerhouse (Montréal). En 2013, elle obtenait la bourse Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain et elle vient tout juste de se voir octroyé le prix Pierre-Ayot 2013, de la ville de Montréal.
kimwaldron.com

Kim Waldron was born in Montreal. She holds a BFA from NSCAD University and an MFA from Concordia University. She has exhibited extensively, most notably at the Musée régional de Rimouski, Oboro (Montreal), Œil de Poisson (Quebec City), Gallery 44 (Toronto), Eyelevel Gallery (Halifax), the Art Gallery of Windsor, and La Centrale Galerie Powerhouse (Montreal). She is a 2013 recipient of the Claudine and Stephen Bronfman Fellowship in Contemporary Art and she just won the Pierre-Ayot Award 2013, from the city of Montreal.
kimwaldron.com

KIM WALDRON

Au travail ou à l'œuvre / On the Job or in the Work

SONIA PELLETIER

Au fil des ans, on a pu observer une tendance forte se dégageant du travail photographique de Kim Waldron, un fil conducteur ou un *modus operandi* qui perdure depuis les tout premiers débuts. Bien que l'artiste soit le plus souvent présente dans ses images, bien qu'elle soit au centre de ses œuvres, il ne s'agit pas pour autant d'un « spectacle de soi ». Je dirais plutôt que chaque exposition, structurée en une série d'images, relève davantage de récits de vie se présentant comme des « pratiques de soi » reliées à des milieux de travail et à ce qui s'y passe. En établissant une liaison entre soi et l'autre et en permettant une transformation et une acquisition de connaissances, le travail construit des identités que l'artiste adopte dans son œuvre. Chaque projet comporte sa part d'inédit et est habité, pour reprendre Foucault, par une certaine « esthétique de l'existence ». Le processus de création ancré dans le travail est pour une grande part dans cette esthétique et permet, du même coup, de percevoir un transfert du lieu d'expérience vers celui de l'art.

Plus concrètement, la plupart des projets de Kim Waldron sont élaborés lors de résidences. C'est durant ces longs séjours que l'œuvre émerge et permet à l'artiste, en se mettant dans la peau de l'autre, d'établir des liens entre le privé et le public et d'expérimenter l'inconfort, le contrôle

En mettant en relief le mouvement de la vie à la mort et, inversement, de la mort à la vie, *Beautiful Creatures* semble refermer une boucle de l'action qui permet de réfléchir sur le réel et le rôle de l'image.

ainsi que sa propre perte. En bout de piste, en plus de développer de la gratitude et d'amener à une prise de conscience, l'engagement de l'artiste à vouloir redonner à l'autre accès à des espaces privés ouvre sur un « partage du sensible »...

Au cœur de plusieurs projets de Kim Waldron, dont le plus récent *Beautiful Creatures*¹, se dégage un concept élaboré par Deleuze et Guattari, celui du « devenir animal² ». Cette notion ne relève pas d'une similitude, ou d'un « faire comme », entre l'homme et la bête, mais elle renvoie plutôt à un « travail sur soi », une sorte de perfectionnement spirituel se rapprochant de l'ascèse.

De fait, préalablement à tout résultat photographique, il y a dans ce travail une « mise en disposition » qui

Over the years, it has been possible to observe a strong trend in Kim Waldron's photographic work – a central theme or *modus operandi* that has been evident in her projects since the very beginning. The artist usually appears in her images, but although she is the central subject, she is not really performing a “spectacle of the self.” Rather, her exhibitions, structured around a series of images, involve life stories that are presented more as “self-practices” linked to the workplace and what goes on there. Establishing a connection between the self and the other and making possible the processing and acquisition of knowledge, labour constructs identities that Waldron adopts in her pieces. Each project has its original aspect, but all are inhabited by a certain “aesthetic of existence,” to use Foucault's expression. The process of creation through labour plays a large part, and at the same time we perceive the transfer from space of experience to space of art. More concretely, most of Waldron's projects are made during residencies. It is during these long stays that the artwork emerges, enabling her to establish links between private and public, to experience discomfort, as well as control and its loss, and to put herself in the other's skin. In the end, in addition to acquiring gratitude and raising some awareness, the artist is committed to returning access to private spaces – a sharing of the sensory – to the other.

At the core of many of Waldron's projects, including the most recent, *Beautiful Creatures* (2010–13),¹ arises a concept formulated by Deleuze and Guattari, that of “becoming animal.”² This notion is not related to the potential for similarity or a “doing as if” between humans and animals, but refers to “work on the self,” a sort of spiritual learning approaching asceticism.

In fact, even before a photographic result is shown to us, there has been in this work a “making available” that necessitates conditions other than a formal staging. The artist portrayed in the image is less present as subject than as object of experience. In tandem with her research, negotiations with volunteers, and technical learning, Waldron devotes much of her creative process to immersing herself in private spaces and living through unusual situations from which she emerges changed. Connected more to “attitude” art, associated with performance, Waldron often puts herself in difficult situations and lives as an impostor. There is certainly reason to address her works within a

nécessite des conditions autres qu'une mise en scène formelle. L'artiste est moins présente dans l'image en tant que sujet qu'en tant qu'objet d'expérience. L'œuvre est basée sur un travail de recherche et de négociation avec des volontaires et sur des apprentissages techniques qui font qu'une large part du processus créatif est consacrée à s'immiscer dans des espaces privés et à vivre des situations inédites desquelles l'artiste ressort altérée. S'inscrivant ainsi davantage dans un art d'« attitude » associé à la performance, Waldron se met souvent dans des situations difficiles où elle expérimente des impostures. C'est pourquoi il y aurait matière à aborder ses œuvres sous l'angle de l'esthétique relationnelle ou d'un mouvement précédemment nommé « l'art et la vie ».

Beautiful Creatures, le plus grand corpus de l'artiste jusqu'ici (élaboré entre 2010 et 2013), est une œuvre qui met en lumière le rapport de l'homme à l'animal. Relevant d'une approche introspective basée sur l'engagement et la responsabilité, ses images nous montrent les étapes de transformation de l'animal et son impact sur l'être humain. Des premiers contacts jusqu'au partage de nourriture, en passant par l'abattage et la préparation des viandes, six bêtes ont été mises à contribution dans ce projet. Mue par un certain souci de maîtrise de l'inconnu, l'artiste s'est d'abord initiée aux techniques de l'abattage auprès de bouchers. Cela comporte une étape de négociation qui peut paraître évidente, mais qui s'est heurtée à quelques difficultés et préjugés en raison de la dévalorisation grandissante de ce métier dont la pratique demeure un apanage masculin. Sur les images, le malaise de Waldron est patent, son contrôle douteux et on la perçoit craintive. Faut-il rappeler que nous sommes dans un espace privé où l'artiste fait une expérience en direct et que l'action donne à voir une image crue. En contrepoint à cette série plus émotive, d'autres photographies nous présentent les animaux encore en vie et la viande emballée, empilée symétriquement. Des photographies montrent aussi l'artiste s'affairant à la cuisine, les aliments préparés en mets alléchants et un portrait festif de convives rassemblés autour d'une table. Enfin, l'artiste ayant aussi sa fierté de chasseur, les têtes taxidermisées des animaux abattus ont été posées au mur et photographiées.

En réaction au système actuel de surconsommation, cette série photographique nous rappelle un mode de vie





qui se perd. Ici, au contraire, rien ne semble se perdre ni se créer, pareil à l'ordre rituel de la mort et de la renaissance. Toute l'œuvre est ainsi tributaire d'une préparation, d'une initiation, d'une pratique et d'un partage inscrits sous le signe du respect et d'un honneur rendu, à l'écart du système agroalimentaire industriel et commercial qui prévaut maintenant.

L'artiste nous dit que quelque chose s'est révélé à elle au moment de la sélection de ses images. *Beautiful Creatures* ne constitue pas nécessairement un travail plus achevé que les précédents mais, en mettant en relief le mouvement de la vie à la mort et, inversement, de la mort à la vie, il semble refermer une boucle de l'action qui permet de réfléchir sur le réel et le rôle de l'image. En raison de leur caractère sanguinolent, les images retenues sont percutantes, mais elles ne relèvent pas de la recherche d'un effet spectaculaire. C'est bien plutôt dans un rapport intime, le plus souvent inconfortable, que l'espace « temporel » privé de l'artiste nous emporte, dans une sorte de relation de complicité et de compassion. Nous nous retrouvons peut-être ainsi au cœur d'un « devenir animal », et ce, malgré la souffrance et le sang, en dehors de toute relation au territoire.

Les tout premiers débuts de l'artiste nous offraient une série d'autoportraits, intitulée *Working Assumption* (2003), dans lesquels on voyait l'artiste dans des habits trop grands pour elle et pratiquant différentes professions. À la manière d'un jeu, mais aussi pour approfondir sa connaissance de la langue française et explorer certaines de ses craintes quant aux relations humaines, Waldron a demandé à des hommes de pouvoir porter leurs vêtements et s'infiltrer dans leur espace de travail pendant une heure. Le résultat : sur les photographies prises lors de ces rendez-vous, on la voit entre autres arborer le

broader contemporary art current – that of the relational aesthetic or a movement formerly called “art and life.”

Beautiful Creatures is Waldron's largest corpus to date. Created over a number of years, this body of work highlights the relationship between people and animals. In an introspective approach, formed through commitment and responsibility, these images show the steps that lead to the transformation of the human being and the animal. From coming into contact to sharing of food, six animals were used in this project. Guided by her concern with mastery of the unknown, Waldron first learned the art of slaughtering from butchers. This involved a step of negotiation that appears obvious, but that raised some difficulties and prejudices – including those about the growing devaluing of this trade, the practice of which is seen as a male prerogative. In the images, Waldron's discomfort is patent, and her control doubtful. We can see that she is fearful. It must be remembered, we are in a private space in which the artist is conducting a live experiment and the action is formed of raw images. In contrast to this emotive group of images, other photographs show animals living in their environment, packages of meat piled up symmetrically, and Waldron cooking appetizing dishes and festive portraits of guests around a table. And the artist also has her hunter's pride: animal heads have been stuffed, hung on the wall, and photographed.

In addition to a certain reinvigorated reaction to the current system of over-consumption, this photographic series reminds us of a way of life that is being lost. Here, nothing seems to be lost or created, on the order of a ritual that passes from death to rebirth. The entire body of work is the result of a preparation, an initiation, a practice, and a sharing that offer respect and honour to the distance from the industrial and commercial agrofood system that prevails today.

costume d'un mécanicien, d'un boucher, d'un médecin, d'un prêtre, d'un chef de cuisine, d'un professeur de français. Cette expérience comporte une dimension de portée féministe mettant en question le rôle de la femme dans des emplois traditionnellement réservés aux hommes.

Dans la série *Triples* (2009), travail effectué lors d'une résidence à Vienne, l'artiste avait approché des couples en leur proposant de s'immiscer dans le quotidien de leur ménage. Dans ces images, le malaise suscité par la présence de l'artiste, un peu à la manière de la tierce personne évoquée dans le roman *L'invitée*, de Simone de Beauvoir, est nettement perceptible. Waldron tentait ainsi d'interroger la structure exclusive du couple comme construction sociale et de démontrer la complexité d'une relation prise entre les désirs individuels et collectifs.

Dans la continuité d'une démarche qui expérimente la « mise à l'épreuve » en l'inscrivant dans une « mise en scène » ou, plus simplement, la « mise en œuvre » d'une action performative, Waldron projette pour le futur une résidence à Beijing, en Chine. Elle tentera d'y convaincre des travailleurs en usine de devenir leur aide familiale, d'assumer leurs tâches ménagères et de s'occuper de leur maison pendant qu'ils seront au travail. On peut imaginer que ce louable défi se confrontera à de nombreuses barrières culturelles. Quoiqu'il en soit, Kim Waldron adore s'engager et saura mener à bien cette nouvelle expérience dans le respect et la générosité qui la caractérisent.

1 Présenté à Oboro, à Montréal, du 9 mars au 13 avril 2013. Consulter également l'ouvrage de Kim Waldron, *The Do-It-Yourself Cookbook*, Montréal, Galerie Thomas Henry Ross art contemporain, 2013, 128 p. 2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 342.

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

PAGES 32 ET 33 : *Supper*, 2012, impression jet d'encre / inkjet print, 76 x 76 cm; *Pig Head*, 2011, impression jet d'encre / inkjet print, 61 x 61 cm

PAGES 34 ET 35 : *Rabbit Slip Trail*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 76 x 76 cm; *Before and After*, 2010, diptyque / diptych, impression jet d'encre / inkjet prints, 102 x 102 cm ch. / ea.; *Veal Entrails*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 76 x 76 cm; *Packaged Veal*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 76 x 76 cm

PAGE 36 : *Bleeding Out*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 76 x 76 cm; *Lamb Slaughter*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, série de / from series of 9 images, 94 x 94 cm ch. / ea.

PAGE 37 : *Decapitation*, 2010, d'un diptyque / from diptych, impression jet d'encre / inkjet print, 76 x 76 cm

PAGE 39 : *Rabbit Skinning*, 2013, impression jet d'encre / inkjet print, 76 x 76 cm; *Pig Skin*, 2013, impression jet d'encre / inkjet print, 102 x 102 cm

PAGE 40 : *Lamb Head*, 2011, impression jet d'encre / inkjet print, 61 x 61 cm; *Calf Head*, 2011, impression jet d'encre / inkjet print, 83 x 83 cm

Waldron tells us that as she was selecting her images, something was revealed to her. Although the images retained from this process are striking for their bloodiness, it is not a spectacular effect; through a private and often uncomfortable relationship, we are taken into the artist's "temporal" and private space. It is a sort of bond of complicity and compassion, perhaps at the core of "becoming animal" despite the suffering and blood, outside of a relationship with the territory. It is not that *Beautiful Creatures* is a more complete work, but that it seems to close the circle on the action that allows us to reflect on the real

... there has been in this work a "making available" that necessitates conditions other than a formal staging. The artist portrayed in the image is less present as subject than as object of experience.

and the role of the image. It throws into sharp relief the movement from life to death and that from death to life.

Very early in Waldron's career, she made a series of self-portraits called *Working Assumption* (2003), in which she wore different professional uniforms that were too big for her. In a sort of game, but also to extend her knowledge of French and explore some of her fears about human relations, during a four-month stay in Paris Waldron asked men if she could wear their clothes and invade their workspace for one hour. In the photographs resulting from this exercise, we see her wearing the uniforms of a mechanic, a butcher, a doctor, a priest, a chef, a French teacher, and others. In this experiment, she raises an issue with feminist undertones: the role of women in jobs traditionally reserved for men.

In another project, the series *Triples* (2009), we feel in the images, a bit like the third person evoked in Simone de Beauvoir's novel *L'invitée*, the discomfort raised by the artist's presence. For this artwork, created during a residency in Vienna, the artist approached couples and the discomfort was produced by the fact that she was intruding into the daily life of their household. Waldron was trying, more broadly, to challenge the exclusive structure of the couple as a social construction and to demonstrate the complexity of a relationship grappling with individual and communal desires.

Still in continuity with "setting a test" in order to "set the scene," or a performative action "set in motion," Waldron is planning a residency in Beijing, China. There, she will try to convince factory workers to let her become their family helper and perform household tasks to lighten their load and take care of their home while they are at work. This commendable challenge will also be faced, one can imagine, with numerous cultural barriers. In any case, Waldron loves to get involved and will conduct this new experiment with her natural respect and generosity. *Translated by Käthe Roth*

1 Presented at Oboro, in Montreal, from 9 March to 13 April 2013. See also Kim Waldron, *The Do-It-Yourself Cookbook* (Montreal: Galerie Thomas Henry Ross art contemporain, 2013). 2 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Éditions de Minuit, 1980), p. 342.

Sonia Pelletier is the editorial coordinator of Ciel variable.

PRESENTATION HOUSE GALLERY

WWW.PRESENTATIONHOUSEGALLERY.ORG

JANUARY 24 - MARCH 16, 2014

DREAM LOCATION

Curated by Stephen Waddell

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

Stephen Waddell, Study for Dream Location, 2013

40 ANS

1974 - 2014

40 ANS D'ART FÉMINISTE

Programmation spéciale :

CYNTHIA GIRARD
ANNE GOLDEN
K.G. GUTTMAN
WEDNESDAY LUPYPCIW
TANYA MARS
NOEMI MCCOMBER
KIRSTEN MCCREA
JENNA DAWN MCLENNAN
MONIQUE MOUMBLOW
ANNE-MARIE PROULX
KIM RONDEAU
SONJA ZLATANOVA

FÊTE D'ANNIVERSAIRE
Vendredi 30 MAI 2014

LA CENTRALE
GALERIE POWERHOUSE

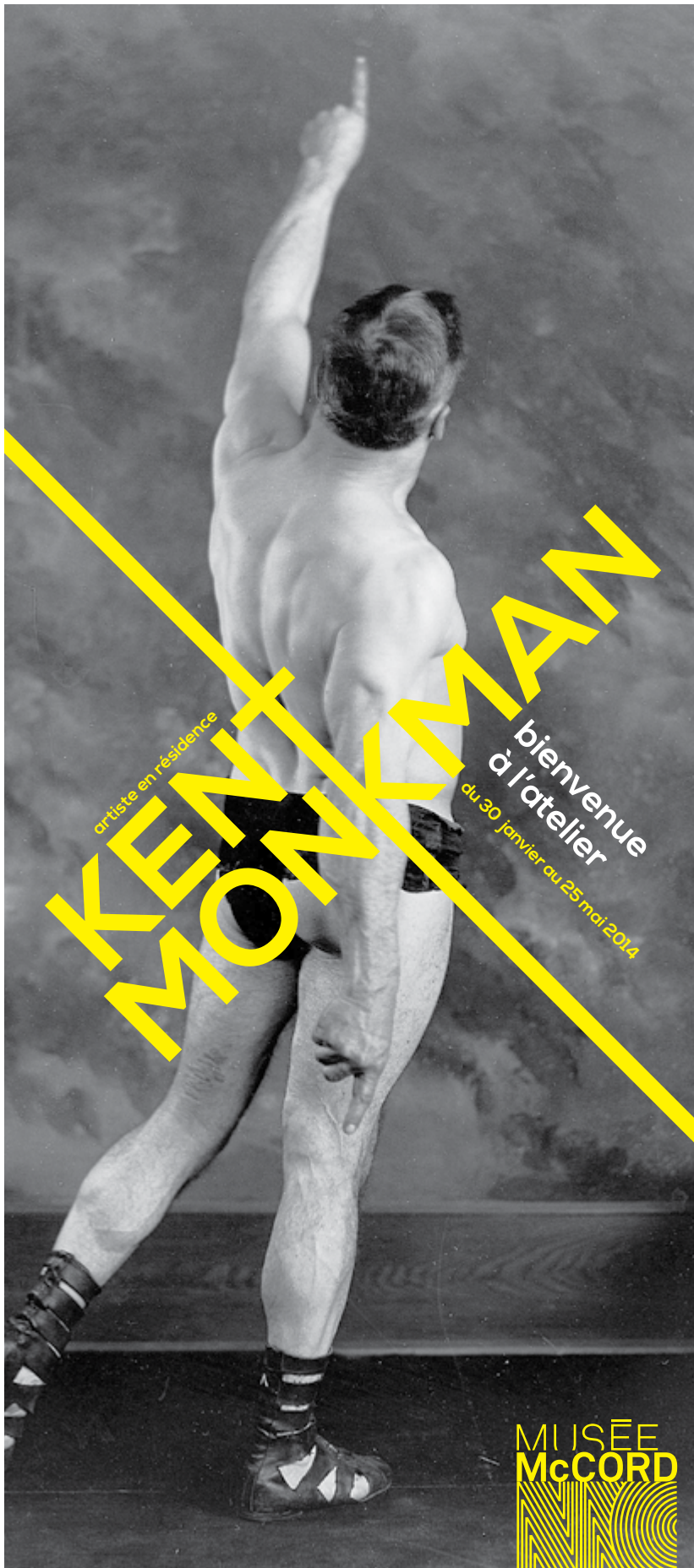
Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

LACENTRALE.ORG



Photographie | A. Dandurand, culturiste, Montréal, QC, 1927, Wm. Notman & Son, II-282403.1 © Musée McCord

MUSEE-MCCORD.QC.CA
690, RUE SHERBROOKE OUEST, MONTRÉAL



MIKA GOODFRIEND

EXPOSITIONS 2014

HIVER-PRINTEMPS

10 JANVIER AU 9 FÉVRIER

MIKA GOODFRIEND ↪ (MONTRÉAL) SNOWBIRDS
ANDRÉ BARRETTE ↪ (QUÉBEC) + SUR LA TERRE COMME AU CIEL
TRISTAN FORTIN LE BRETON ↪ (DESCHAMBAULT)

14 FÉVRIER AU 16 MARS > MOIS MULTI 15

CAROLINE GAGNÉ ↪ (QUÉBEC) + CONTRETYPES
FRANÇOIS LAMONTAGNE ↪ (QUÉBEC)
ROBIN MOODY ↪ (CALGARY) INTERFERENCE WAVE

21 MARS AU 20 AVRIL

VU S'INTÉRESSE AUX ENJEUX DU LIVRE PHOTOGRAPHIQUE EN PRÉSENTANT UN PROJET DÉVELOPPÉ AVEC **SERGE CLÉMENT** (MONTRÉAL) AINSI QUE LE FRUIT D'UNE RÉSIDENCE DE CRÉATION D'**OBV** (QUÉBEC)

MAI À JUIN > MANIF D'ART 7

RÉSISTANCE - ET PUIS, NOUS AVONS CONSTRUIT DE NOUVELLES FORMES
 COMMISSAIRE: VICKY CHAINEY GAGNON



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





Ken Nicol, *every3point65*

29 janvier 2014 / 1^{er} mars 2014

galerie antoine ertaskiran

1892 rue Payette - Montréal QC H3J 1P3 - Canada - t +1 514 989 7886 - galerieantoineertaskiran.com

GALERIE DE L'UQAM PROGRAMMATION HIVER 2014

CAROL WAINIO. THE BOOK

Commissaire : **Diana Nemiroff**

10 janvier au 22 février

Vernissage : jeudi 9 janvier à 17 h 30

Exposition organisée et mise en circulation par la Carleton University Art Gallery, Ottawa

ISABELLE GUIMOND. RÊVE, BABY, RÊVE!

10 janvier au 22 février

Vernissage : jeudi 9 janvier à 17 h 30

ESTHER SHALEV-GERZ

Commissaires : **Annette Hurtig** et **Charo Neville**

7 mars au 12 avril

Vernissage : jeudi 6 mars à 17 h 30

Exposition organisée et mise en circulation par la Kamloops Art Gallery, Kamloops

JEAN-SÉBASTIEN VAGUE. BONJOUR HI!

7 mars au 12 avril

Vernissage : jeudi 6 mars à 17 h 30

PASSAGE À DÉCOUVERT 2014

Finissants et finissantes du baccalauréat en arts visuels et médiatiques

25 avril au 10 mai

Vernissage : jeudi 24 avril à 17 h 30

EXPOSITION VIRTUELLE

LE PROJET PEINTURE / THE PAINTING PROJECT

Commissaire : **Julie Bélisle**

Produite par la Galerie de l'UQAM et mise en ligne dans le cadre du Musée virtuel du Canada

www.leprojetpeinture.uqam.ca

Appuis : Ministère du Patrimoine canadien et Service de Coopération et d'Action Culturelle du Consulat Général de France à Québec.
La Galerie de l'UQAM est une galerie universitaire subventionnée au fonctionnement par le Conseil des arts du Canada.



galerie de l'uqam

Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, salle J-R120
1400, rue Berri (angle Sainte-Catherine Est)
Montréal

www.galerie.uqam.ca

Heures d'ouverture :
mardi au samedi
de 12 h à 18 h
Entrée libre

3 MAI AU 1ER JUIN 2014
MAY 3 TO JUNE 1, 2014

LIEU CENTRAL MAIN SITE
ESPACE 400^E BELL

COMMISSAIRE CURATOR
VICKY CHAINEY GAGNON

MANIFDART.ORG

RÉSISTANCE

**ET PUIS, NOUS AVONS CONSTRUIT
DE NOUVELLES FORMES**
AND THEN, WE BUILT NEW FORMS

7

**MANIF
D/ART**
LA BIENNALE
DE QUÉBEC

PARTENAIRES EN DATE DU 05/11/13
PARTNERS AS OF



Expanding our Field with CONTACT Festival

JILL GLESSING

In its fifteenth year, CONTACT, the world's largest photography festival, offered an expanded schedule of photography-based adventures that included films, workshops, 174 exhibitions, and a three-day symposium featuring international curators and critics. Following a line-up that included Geoffrey Batchen and Joel Snyder, British writer David Company expressed appreciation for the symposium title, "The Public Life of Photographs." The best themes, he remarked are like Trojan horses, as they allow just about any topic to be smuggled in. CONTACT's theme this year – "Field of Vision" – was equally welcoming.

Our field of vision determines what and how we see, and photography, it is thought, expands this field. Built into photographic technologies, however, are aesthetic and ideological conventions that shape our images and our interactions with them. In Andrew Wright's survey exhibition at the University of Toronto Art Centre, his preoccupations with ontologies of optical technologies and representational systems were evident. Using a mix of historical and contemporary photographic technologies, Wright engages then disengages with what these technologies do best – realist perspective. His images, made with camera obscura, camera lucida, pinhole camera, iPhone, and video rock-etry, defy pictorial expectations and allow alternative visualities to surface.

The exhibition title, *Penumbra*, reflects the visual ambiguity that Wright seeks: spatial and tonal relations are confused. The

Le festival CONTACT élargit notre champ de vision

Pour sa quinzième année, CONTACT, le plus important festival de photographie au monde, offrait un programme augmenté qui s'aventurait dans des projections de films, des ateliers, 174 expositions et un symposium de trois jours rassemblant des commissaires et critiques internationaux, dont Geoffrey Batchen et Joel Snyder. Le symposium connut un franc succès et son titre, « The Public Life of Photographs », fut salué par l'auteur britannique David Company, pour qui les meilleurs thèmes se comparent à des chevaux de Troie : tout sujet ou presque peut s'y introduire. « Field of Vision », le thème de CONTACT, était tout aussi emballant.

Notre « champ de vision » détermine ce que nous voyons, et sous quel angle ; la photographie est censée élargir ce champ. Pourtant, des conventions esthétiques et idéologiques intégrées aux techniques photographiques elles-mêmes donnent forme à nos images et à nos interactions avec elles. Une rétrospective consacrée à Andrew Wright au University of Toronto Art Centre mettait en lumière sa prédilection pour la technologie optique et les systèmes de représentation. Utilisant à la fois des procédés photographiques anciens et contemporains, Wright joue avec – puis déjoue – ce que ces techniques réussissent le mieux : une perspective réaliste. Ses images, produites par *camera obscura*, *camera lucida* (chambre claire), sténopé ou iPhone, ou captées par une fusée téléguidée, défient nos attentes et permettent l'émergence d'univers visuels parallèles.

Le titre de l'exposition, *Penumbra*, reflète l'ambiguïté visuelle que Wright recherche : les relations spatiales et tonales sont





Andrew Wright, *Nox Borealis*, 2012, c-print / épreuve chromogénique;
***Standing Wave #6*, 2007, chromira light jet print / impression jet de lumière chromira, collection of / de Museum London**

startling details in two giant negative prints, produced when Wright turned the gallery's spaces into camera obscurae, are more magical due to their reversed tones, suggesting the primitive thrill that viewers of this optical phenomenon experienced centuries ago (*When Buildings Take Pictures of Themselves*, 2013). The camera obscura images in *Skies* (2003–04) are random frames of captured clouds passing overhead, taking us back to the times of William Henry Fox Talbot's *The Pencil of Nature*, when photography was understood as "nature writing itself." *After Kurelek* (2013) is a stunning Arctic panorama inspired by the painter William Kurelek's depiction of white snow. A stark white mountain cut sharply against black Arctic sky becomes abstract when presented upside down. The artist's playful tinkering with diverse media is encapsulated by a group of five mixed-media pieces that revolve around the depiction of clouds. What appears to be a historical photogenic drawing was produced with an iPhone app; the "cloud" in a wet-plate collodion image was sculpted from a crumpled paper towel.

As well as pictorial conventions, social values are built into optical technologies. In the 1950s, Kodak provided "norm reference cards" depicting white models with "normal" skin tone. South African artists Adam Broomberg and Oliver Chanarin appropriated and combined these portraits with grey scales. The inability of Kodak film to render dark skin tones reveals its chemically constructed colour bar. A series of billboards titled *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light* were seen in Toronto's multicultural neighbourhoods.

Technological developments made the ubiquity of photography possible today. Democratization of the image, introduced in stages by Kodak, mass printing, and converged digital media expanded image production and dissemination, and, thus, our

confondues. La précision des détails dans deux négatifs géants, obtenus en utilisant les pièces de la galerie comme des *camera obscurae*, paraissent d'autant plus magiques grâce à l'inversion des tons, évoquant l'émerveillement originel de ceux qui découvraient ce phénomène optique il y a plusieurs siècles (*When Buildings Take Pictures of Themselves*, 2013). Les nuages de *Skies* (2003–2004) ont été photographiés de façon aléatoire par une *camera obscura* et nous ramènent à l'époque de *The Pencil of Nature* par William Henry Fox Talbot, lorsque la photographie était perçue comme « la nature s'écrivant elle-même ». *After Kurelek* (2013) est un impressionnant panorama arctique inspiré par le travail du peintre William Kurelek sur la neige. Une austère montagne blanche se découpant avec précision sur le noir du ciel arctique, mais présentée à l'envers, devient abstraite. Les expérimentations ludiques de l'artiste avec divers médiums sont symbolisées par un groupe de cinq œuvres évoluant autour de la représentation des nuages. Ce qui s'apparente à un dessin photogénique ancien est produit avec une application iPhone; le « nuage » d'une photographie au collodion humide a été sculpté dans une serviette en papier mouillée.

Tout comme les conventions picturales, les valeurs sociales imprègnent les technologies optiques. Dans les années 1950, Kodak fournissait des « fiches de référence de la norme » représentant des modèles blancs au ton de peau « normal ». Les artistes sud-africains Adam Broomberg et Oliver Chanarin se sont approprié ces portraits et les ont associés à des échelles de gris. L'incapacité des films Kodak à rendre les tons de peau foncés révélait une gamme chromatique chimiquement biaisée. Les artistes ont affiché une série d'images intitulée *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light* sur des panneaux publicitaires dans les quartiers multiculturels de Toronto.

field of vision. Some thinkers – notably Walter Benjamin, who optimistically considered the political potential of “mechanical reproduction” – have welcomed these developments. But the resurfacing of the world with images raises another question: how to make meaning within this pictorial Tower of Babel.

The Dutch artist Erik Kessel reflects on photographic proliferation within social media spaces. Kessel’s Contact Gallery installation, *24hrs in Photography*, is a mountainous terrain constructed of one million printed Flickr uploads. Unleashed here, these personal treasures become promiscuously available – we walk on them, voyeuristically stooping to snoop. Here is the debris of compulsive image capture, a tsunami of floating Kodak moments, literal fields of vision littered with the dead who shed their skins to make their own monuments.

Whereas Kessel makes sculptural fun of digital excess, the German artist Michael Schirner expresses the power of mass media images. In *Pictures in Our Minds*, white text on black background describes iconic photographs on billboards: “Naked Vietnamese child fleeing after a napalm attack”; “Marilyn Monroe poised over a subway air-shaft.” So strongly impressed are these images in our minds that only a textual trigger is required to set them ablaze.

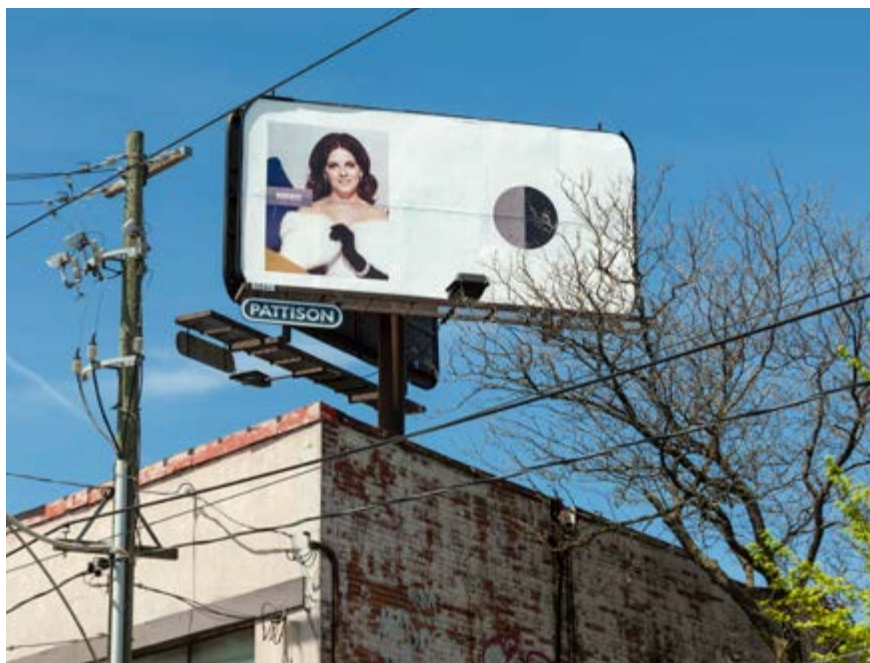
With the increased volume and value of photographs came the archive. The original focus of Thomson Reuters’s Archive of Modern Conflict was twentieth-century war photography, but the archive has since expanded to over four million pieces in diverse genres and media. For the exhibition *Collected Shadows* at the Museum of Contemporary Canadian Art, curator Timothy Prus culled 250 images from that vast collection and thematically clustered them in salon style. Pleasures could be found here for those who revel in interpretive challenge, especially since there was little written information to provide clues. Finer delights were found in the tiny poetic resonances that sparked between quirky juxtapositions. Curiously coupled with an albumen print,

Les développements technologiques ont rendu possible l’ubiquité actuelle de la photographie. La démocratisation de l’image, introduite progressivement par Kodak, l’impression de masse et la convergence des médias numériques ont favorisé la production et la dissémination des images, élargissant notre champ de vision. Certains penseurs – notamment Walter Benjamin, qui considérait avec optimisme le potentiel politique de la « reproduction mécanisée » – ont accueilli favorablement ces développements. Mais la restructuration du monde par les images soulève une autre question : comment produire du sens dans cette tour de Babel.

L’artiste néerlandais Erik Kessel étudie la prolifération photographique au cœur des médias sociaux. Pour son installation *24 hrs in Photography*, il a entassé dans la galerie Contact des montagnes d’images imprimées – un million de photographies postées sur Flickr en 24 heures. Ces trésors personnels se retrouvent répandus ici en toute promiscuité. Nous marchons dessus, nous nous penchons pour les inspecter, en voyeurs. Voici les débris de la captation d’images compulsive : un tsunami de « moments » uniques à la dérive ; des champs (littéralement) de vision jonchés de corps inertes : les mues de ceux qui en font des monuments à leur image.

Tandis que Kessel réalise un clin d’œil sculptural à l’excès numérique, l’artiste allemand Michael Schirner montre le pouvoir de l’image dans les médias de masse. Sur les affiches noires de *Pictures in Our Minds* s’étale une phrase inscrite en blanc, décrivant des photographies devenues iconiques : « Enfant vietnamienne nue fuyant après une attaque au napalm » ; « Marilyn Monroe debout sur une grille de métro ». Ces images sont si profondément imprimées dans notre esprit qu’un simple déclencheur textuel suffit à les faire apparaître.

Avec l’augmentation du nombre et de la valeur des photographies vint l’archivage. D’abord centrée sur la photographie de guerre du 20^e siècle, la collection Archive of Modern Conflict de Thomson Reuters compte aujourd’hui quatre millions de



Adam Broomberg and Oliver Chanarin, Shirley, 2013, public installation view and detail / installation publique et détail, Toronto, photo: Toni Hafkenscheid



Robert Flaherty, *Portrait of Frances Loring and Florence Wyle, Church Street, Toronto, 1914*, cyanotype, 15 x 15 cm, gift of the estates of / don des successions de Frances Loring and Florence Wyle, 1983, 86/117 © 2013 Art Gallery of Ontario



Marie Cosindas, *Sailors, Key West, 1966*, dye transfer print / épreuve par transfert hydrotypique, 28 x 35 cm, purchase, funds donated by / achat, fonds donné par David G. Broadhurst, 2011, 2011/8 © 2013 Marie Cosindas

Bloodstain on Carpet, Belgian Judiciary Service (1881), was a small, round cyanotype, *Woman on a Lonely Road* (1900). The mixing of such disciplines as ethnography, botany, art, and journalism in the exhibition invited viewers to travel back in time to the early days of photography, when practitioners from various fields gathered together around the process, before the medium was segregated into different subject areas.

The Art Gallery of Ontario's photography archive that was started in 1977 now contains more than fifty thousand works. Curator Sophie Hackett fulfilled multiple goals with *Light My Fire: Some Propositions about Portraits and Photography*: celebrating the collection; making over two hundred works available for public viewing; and providing a historical survey of media and styles through the portrait genre. But it is Hackett's careful sewing of meaningful threads between works that is most interesting.

An introductory room makes a lively interplay between processes and periods: an ambrotype of a drawing of Charlotte Brontë and a tintype on stitched fabric mount are objects very different from Kessel's Flickr ephemera. A large Cibachrome print, *My Bed, Hotel La Louisiane, Paris* (1996), is a photograph that any of us might take, but Nan Goldin's lens presents it as masterful gravitas grounded in classical composition, with fruit spoiling on a brown paper bag as Dutch *vanitas*. Two images are paired in homoerotic suggestion: an elegant cyanotype portrait of Canadian sculptors Florence Wyle and Frances Loring (Robert Flaherty, 1914) hangs beside the seductive image of two young sailors, posing languidly in the warm embrace of Marie Cosindas's dye-transfer print, *Sailors, Key West* (1966).

The following room makes rich commentary about our motives for photographing others – we come to our subjects with love and creativity or armed with a controlling, scientific gaze. Julia M. Cameron's soft-toned albumen print *La Santa Julia* (1867) turns its back on Jacques-Philippe Potteau's rigid ethnographic catalogue of Asian "specimens" (1860s) that lines the walls behind.

documents de divers genres et médiums. Pour l'exposition *Collected Shadows* au Musée d'art contemporain canadien, le conservateur Timothy Prus a sélectionné 250 images parmi cette vaste collection et les a regroupées par thèmes en un accrochage serré. Il y avait de quoi séduire ceux qui aiment les défis en matière d'interprétation, d'autant que les brèves descriptions donnaient peu d'indices sur les images. Les subtiles résonances poétiques suscitées par les juxtapositions incongrues offraient des plaisirs plus raffinés encore. Une épreuve à l'albumine, *Bloodstain on Carpet, Belgian Judiciary Service* (1881), se trouvait curieusement associée à un petit cyanotype rond, *Woman on a Lonely Road* (1900). Le mélange de disciplines comme l'ethnographie, la botanique, l'art et le journalisme invitait les visiteurs à voyager dans le temps jusqu'aux premiers jours de la photographie, lorsque le médium réunissait des spécialistes variés, avant que s'opère une ségrégation par sujets.

Les archives du Musée des beaux-arts de l'Ontario ont acquis depuis 1977 plus de cinquante mille œuvres. La conservatrice Sophie Hackett réalisait plusieurs objectifs avec *Light My Fire: Some Propositions about Portraits and Photography* – mettre en valeur la collection, présenter au public plus de 200 œuvres et constituer une rétrospective historique des médiums et des styles au moyen du genre du portrait. Mais ce sont les liens sémantiques judicieusement aménagés entre les œuvres qui rendent l'exercice particulièrement intéressant.

Dans la salle d'introduction, les procédés et les périodes se répondent avec brio. L'ambrotype d'un dessin de Charlotte Brontë et un ferrotipe monté sur une toile brodée sont des objets très différents des images éphémères trouvées sur Flickr. L'épreuve Cibachrome grand format intitulée *My Bed, Hotel La Louisiane, Paris* (1996) est une photographie qui semble à la portée de tous, mais l'objectif de Nan Goldin lui confère une densité magistrale, ancrée dans une composition classique, où les fruits mûrissants sur un sac de papier brun rappellent les « vanités » des peintres hollandais. L'association de deux images suggère un érotisme



Arnaud Maggs, *Kunstakademie* (detail / détail), 1980; *After Nadar: Pierrot Turning*, 2012,
© Estate of Arnaud Maggs, courtesy of / permission de Susan Hobbs Gallery, Toronto



Hackett's curatorship ignites with a row of Arnaud Maggs's self-portraits that stretch across a back wall and converse with their surroundings. In *After Nadar* (2012), Maggs becomes the mime Pierrot famously photographed by Félix Nadar. In each of the nine large and meticulously made colour images, Maggs, gentle or grave, presents his life's passions: *Pierrot the Archivist* examines another self-portrait from his earlier days; in *Pierrot in Love* Maggs holds a perfect bouquet of pink roses; in *Pierrot Receives a Letter* the artist's gaze falls upon a black-lined mourning envelope held before him, the kind he himself collected and photographed.

Rich connections are made between this work and the adjoining sections, *We Are Monuments* and *We Are Multiplied*: Maggs's work is multiple both in its seriality and in its relation to Jacques-Philippe Potteau's classificatory style, a style that was later systematized by Alphonse Bertillon for police archives; Maggs was inspired by Bertillon's method and adopted it for his own front- and side-view portraits. But, like Cameron, Maggs was an artist and used that rationalizing style for creative purposes. The series is also monument; made shortly before his death, it was, along with his Ryerson Image Centre exhibition, the sad heart and soul of CONTACT this year. Around another corner from Maggs's multiple monuments are three black-and-white photographs of ancient but very realistic bodies; preserved instantly under Vesuvius's molten shower, they were made into monuments – just as photography, through another method, embalms its subjects in light.

The prize for the Scotiabank Photography Award that Maggs received at last year's Contact included an exhibition at the Ryerson Image Centre this year. For Maggs the collector, this was a suitable venue, as it is the site of the archive of the Black Star Collection and more than 2,700 other photographic works. Here too, the connections multiply among the five pieces that the artist selected: *André Kertész: 144 Views* (1980) is a 360-degree rotation of portraits of another significant photographer,

homosexuel: un élégant portrait en cyanotype des sculptrices canadiennes Florence Wyle et Frances Loring (Robert Flaherty, 1914) côtoie la séduisante photographie où deux jeunes marins à la pose languide sont enveloppés par les teintes chaudes d'un tirage hydrotypique, *Sailors, Key West* (1966), de Marie Cosindas.

La salle suivante compose un commentaire révélateur sur nos motifs pour photographeur autrui: nous approchons nos sujets avec amour et créativité, ou armés d'un regard scientifique et dominateur. La douceur du tirage à l'albumine de Julia M. Cameron, *La Santa Julia* (1867), s'oppose au rigide catalogage ethnographique des « spécimens » asiatiques par Jacques-Philippe Potteau (années 1860) sur les murs voisins.

L'approche commissariale de Hackett s'illumine avec une série d'autoportraits d'Arnaud Maggs qui, du fond de la salle, dialogue avec son environnement. Dans *After Nadar* (2012), Maggs incarne le mime Pierrot immortalisé par Félix Nadar. Pour chacune des neuf images couleur grand format soigneusement composées, Maggs, rêveur ou grave, présente ses passions: *Pierrot the Archivist* examine un autoportrait plus ancien; dans *Pierrot in Love* Maggs tient un bouquet parfait de roses roses; dans *Pierrot Receives a Letter* son regard tombe sur une enveloppe de deuil bordée de noir, comme celles qu'il collectionnait et photographiait.

On relève de nombreux liens entre cette œuvre et les sections suivantes, *We Are Monuments* et *We Are Multiplied*: le travail de Maggs est multiple à la fois dans son aspect sériel et dans sa parenté avec les classifications de Jacques-Philippe Potteau, style systématisé plus tard par Alphonse Bertillon pour les archives de la police. Inspiré par la méthode de Bertillon, Maggs l'adopta pour ses portraits de face et de profil. Mais, comme Cameron, Maggs était un artiste, et cette présentation rationnelle servait des buts créatifs. La série constitue aussi un monument: réalisée peu avant sa mort, elle représente tristement, avec l'exposition du Ryerson Image Centre, le cœur et l'âme de CONTACT. Non loin des multiples monuments de Maggs étaient placées trois photographies en noir et blanc de corps antiques, mais très réalistes;

Sebastião Salgado, *The Anavilhanas*, the name given to around 350 forested islands in Brazil's Rio Negro, form the world's largest inland archipelago. Covering 390 square miles (1,000 square kilometers) of Amazonia, they start 50 miles (80 kilometers) northwest of Manaus and stretch some 250 miles (400 kilometers) up the Rio Negro, as far as Barcelos. Amazonas, Brazil, 2009.
© Sebastião Salgado / Amazonas Images



following the format of Nadar's *Revolving Self-portrait* (1865). In *After Nadar: Pierrot Turning* (2012), Maggs again entered the picture as whiteface mime, and with each turn he gave slices of himself, as had Nadar and Kertész before him.

Heightening Maggs's profile at CONTACT further was the première screening of *Spring and Arnaud*, in which directors Marcia Connolly and Katherine Knight gave a glimpse into Maggs's relationship with the artist Spring Hurlbut.

Photographic technologies are integrated with our cultural and aesthetic values and have led to the proliferation, collection, and archiving of photographs. But those who press the shutters also shape our field of vision. The Royal Ontario Museum presented Sebastião Salgado's exhibition *Genesis*, a body of black-and-white photographs of landscapes and seascapes, animals and people. To these subjects, "unchanged" for tens of thousands of years, Salgado applied the powerful aesthetic that he had used in his earlier projects, *Workers* and *Migrations*. The majestic landscapes recall Ansel Adams's fine prints and Edward Weston's abstract compositions. Although many of the images are beautiful and compelling, the extravagant presentation of 245 needed stronger editing.

It is, of course, fascinating to see landscapes that few have access to and people whose lives are so different from those of museum visitors. For example, Salgado lived with the reindeerherding Nenets in northern Siberia for three months, so we have a glimpse of their arduous lives. But, although Salgado's is not Potteau's classificatory gaze, it is the peering of *National Geographic*: close-ups of exotic primates and village chiefs in tribal costume hang beside each other in the gallery.

The exhibition text states that Salgado's subjects were untouched by Western culture, neglecting to clarify the different degrees of contact that they had had. The romantic distinction between pure, idyllic communion with nature and contaminated modern culture was more rhetorical than honest. Even if there had been no contact, could they remain "untouched" after their

préservés instantanément par les jets de lave du Vésuve, ils furent changés en statues – tout comme la photographie, par une autre méthode, embaume ses sujets dans la lumière.

Le Prix de photographie Banque Scotia décerné à Maggs lors du précédent festival CONTACT comprenait une exposition au Ryerson Image Centre cette année. Pour Maggs le collectionneur, c'était un lieu approprié, puisqu'il abrite les archives de la Black Star Collection et plus de 2700 autres œuvres photographiques.

La démocratisation de l'image, introduite progressivement par Kodak, l'impression de masse et la convergence des médias numériques ont favorisé la production et la dissémination des images, élargissant notre champ de vision.

Là encore, les connexions se multiplient entre les cinq éléments choisis par l'artiste. *André Kertész: 144 Views* (1980) est une succession de vues en rotation à 360 degrés d'un autre photographe marquant; son format rappelle *Revolving Self Portrait* (1865) par Nadar. Pour *After Nadar: Pierrot Turning* (2012), Maggs apparaît de nouveau en mime au visage blanc, montré à chaque image sous un angle différent, comme Nadar et Kertész.

La première du film *Spring and Arnaud*, où les réalisatrices Marcia Connolly et Katherine Knight évoquent la relation du photographe avec l'artiste Spring Hurlbut, est venue confirmer la place de choix réservée à Maggs lors de ce festival.

Intégrées à nos valeurs culturelles et esthétiques, les technologies photographiques ont entraîné la prolifération, la collection et l'archivage des photographies. Mais ceux qui appuient sur le déclencheur façonnent également notre champ de vision. Au Musée royal de l'Ontario, Sebastião Salgado exposait *Genesis*, un corpus d'images en noir et blanc représentant des paysages terrestres et océaniques, des animaux et des personnes. Ces sujets



Sebastião Salgado, Chinstrap penguins (*Pygoscelis antarctica*) on an iceberg located between Zavodovski and Visokoi islands. South Sandwich Islands, 2009. © Sebastião Salgado / Amazonas Images



Marlene Creates, Sleeping Places, Newfoundland, excerpt / extrait, 1982

encounter with this photographer? The people in the Brazilian village of Zo'e helped Salgado build a studio out of leaves to provide a more uniform background for compositions. In one of the most striking – but constructed – images, ten women and girls relaxing in hammocks or applying pigment to their naked bodies are arrayed across a pattern of shining leaves. Is this so different from the much-critiqued French Orientalist paintings of Arab women lounging in Turkish baths? Salgado's *Genesis* also recalls Edward Curtis's pictorial and staged photographs of indigenous people of North America. Rather than the ecological innocence of *Genesis*, it is Salgado's unique field of vision that prevails. A further complication is that although Salgado's purpose is to show what remains untouched by environmental destruction and to inspire its preservation, this costly eight-year project in

Photographic technologies are integrated with our cultural and aesthetic values and have led to the proliferation, collection, and archiving of photographs. But those who press the shutters also shape our field of vision.

thirty-five locations was sponsored by Vale, the Brazilian mining company notoriously voted the worst corporation for human rights and environmental credentials in a 2012 Public Eye poll.

A more intimate relationship with the land was seen in Marlene Creates's survey exhibition at the Paul Petro Gallery. Unlike Salgado's aerial views of monumental mountains and glimmering waterways, *Sleeping Places* is a series of close-framed shots of the artist's body's impression on patches of grassy earth, taken in Newfoundland and Scotland.

Meryl McMaster's *In-Between Worlds* (2008–13) at the Katzman Kamen Gallery was a sophisticated exploration of the relations between indigenous and colonizing peoples. The

« inchangés » depuis des dizaines de milliers d'années sont traités avec la même esthétique puissante que ses précédents projets, *Workers* et *Migrations*. Les paysages majestueux rappellent les somptueuses images d'Ansel Adams et les compositions abstraites d'Edward Weston. Cette présentation extravagante de 245 images, dont beaucoup était belles et captivantes, aurait cependant bénéficié d'une sélection plus rigoureuse.

Il est évidemment fascinant de contempler des paysages auxquels peu ont accès, et des gens dont la vie diffère fondamentalement de la nôtre. Ainsi, Salgado a vécu trois mois dans le nord de la Sibérie chez les Nenets éleveurs de rennes, ce qui nous donne un aperçu de leur rude existence. Cependant, si le regard de Salgado n'est pas classificateur comme celui de Potteau, c'est véritablement celui du *National Geographic* : des primates exotiques, en plan rapproché, voisinent sur les murs du Musée avec des chefs de village en costume tribal.

Le texte accompagnant l'exposition déclare que les sujets de Salgado n'ont pas été touchés par la culture occidentale, sans préciser leurs divers degrés de contact avec la civilisation. La distinction romantique entre une communion pure et idyllique avec la nature et la culture moderne contaminée est plus rhétorique qu'honnête. Même sans contact antérieur, pouvaient-ils rester « intouchés » après leur rencontre avec ce photographe ? Les habitants du village brésilien de Zo'e ont aidé Salgado à construire un studio de feuilles constituant un fond plus uniforme pour ses compositions. Dans une image particulièrement marquante – mais fabriquée – dix femmes et fillettes allongées dans des hamacs ou appliquant du pigment sur leur corps nu sont réparties devant une couverture de feuilles brillantes. Diffère-t-elle vraiment des tableaux souvent critiqués dans lesquels les orientalistes français représentaient des femmes arabes alanguies au hammam ? *Genesis* rappelle aussi la mise en scène pictorialiste d'Edward Curtis photographiant les peuples indigènes d'Amérique du Nord. Plus que l'innocence écologique de la « Genèse », c'est le champ de vision unique de Salgado qui prévaut. Autre sujet de préoccupation : alors que Salgado désire



Meryl McMaster, *Aphoristic Currents*, 2013

young artist showed interdisciplinary skill in ten large chromogenic photographs of her performance installations, making poetic statements about colonized indigenous bodies and cultures. In *Terra Cognitum*, draped circles of strung beads demarcate regions on the artist's prone body that suggest topographic map markings. In *Winged Calling*, McMaster, dressed as a raven laden with small birds, moves through a snowy landscape. This artist's occupation and manipulation of the space of the other is more complex than Salgado's pure peoples and places.

Vision is but one of our senses – but, to paraphrase Walt Whitman, it is large and can contain multitudes. Our fields of vision are expansive, and can be filled anew. Each year, Toronto's CONTACT festival helps us do this: it also asks us to think closely about what enters that field.

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

montrer ce qui est encore épargné par les destructions environnementales et encourager sa préservation, ce coûteux projet couvrant huit années et trente-cinq lieux fut sponsorisé par Vale, compagnie minière brésilienne célèbre pour son titre d'entreprise la moins responsable en matière de droits de l'homme et de protection de l'environnement, décerné par Public Eye en 2012.

La rétrospective consacrée à Marlene Creates par la Paul Petro Gallery illustre un lien plus intime avec le territoire. Contrastant avec les vues aériennes de montagnes monumentales et de cascades étincelantes offertes par Salgado, *Sleeping Places* est une série de plans rapprochés montrant l'empreinte du corps de l'artiste sur la lande, en divers endroits d'Écosse et de Terre-Neuve.

Meryl McMaster mène une exploration poussée des relations entre les peuples indigènes et colonisateurs avec *In-Between Worlds* (2008–2013) à la Katzman Kamen Gallery. La jeune artiste démontre ses talents interdisciplinaires dans dix grandes photographies chromogènes de ses installations ou performances, déclarations poétiques sur la colonisation des corps et des cultures indigènes. Dans *Terra Cognitum*, les cercles tracés par des fils de perles délimitent des régions sur la forme allongée de l'artiste, suggérant des courbes topographiques. Dans *Winged Calling*, McMaster traverse un paysage enneigé en costume de corbeau, chargée de petits oiseaux. Cette occupation, cette manipulation de l'espace de l'autre sont plus complexes que la pureté des paysages et des gens selon Salgado.

La vue représente un seul de nos sens, mais, pour paraphraser Walt Whitman, elle est vaste et contient des multitudes de choses. Notre champ de vision est extensible, et nous pouvons le remplir de neuf. Chaque année à Toronto, le festival CONTACT nous y encourage ; il nous incite aussi à réfléchir sur ce qui entre dans ce champ. Traduit par Emmanuelle Bouet

Jill Glessing, auteure et artiste, enseigne l'histoire de l'art et l'histoire culturelle à la York University et à la Ryerson University (Toronto).



David K. Ross, *Le Phare*, 2012, 16 mm film transfer to 2K, 13 min 20 s, colour, sound Dolby 5.1, loop / film 16 mm transféré en 2K, 13 min 20 s, couleur, son Dolby 5.1., en boucle



Michel Campeau, *Argus C-Four, Ann Arbor, Michigan, É.-U., 1951-1957; Sinclair Traveller Una, Londres, Angleterre, 1927*, from the series / de la série *Splendeur et fétichisme industriels*.
La collection Bruce Anderson, 2013, inkjet print / épreuve à jet d'encre, 74 x 99 cm

LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL 2013

Drone: The Automated Image

ZOË TOUSIGNANT

The challenge faced by theme-based biennials is to propose a conceptual framework that allows a great number and wide diversity of artworks to be brought together while providing an original viewpoint that positively inflects the reading of the works gathered. Rarely has Le Mois de la Photo à Montréal offered such a cohesive and powerful curatorial statement as in its 13th edition, *Drone: The Automated Image*. Curated by British photography historian and theorist Paul Wombell, previously the director of the Impressions Gallery in York (1986–94) and the Photographers' Gallery in London (1994–2005), *Drone* featured the work of twenty-six artists and artist collectives displayed in fourteen exhibition sites, to which were added two film screenings. Several artist talks and round-table discussions were also part of the program, replacing the usual one-day academic conference and reflecting this edition's emphasis on letting the artists speak for themselves.

The relationship between technology and agency was central to the theme of this edition. As Wombell explained in an interview with me conducted in September, he is interested in re-engaging with the history of photography from a perspective much broader and longer than its 175 years – a perspective that sees the camera as a momentous revolution within the millennia-long history of technology. His approach, furthermore, is based on the theories of object-oriented ontology, speculative realism, and new materialism, which together question the human-centric perspective of traditional Western philosophy. Translated to technology, and more specifically to the camera, such a point of view seeks to interrogate the degree to which cameras have agency beyond human involvement. As Wombell stated, “The camera has an extraordinary kind of life. It has its own space and way of working. We make it, but it also makes us.”

Although it appeared literally in only a few of the works shown, the drone was used as a symbol of technological apparatuses – what one might call “structures of seeing” – that operate autonomously and appear to think for themselves, or according to their own logic. Although we, as humans, are the architects of such structures, there is a sense in which, once introduced into the world, they take on a life of their own; they become beings of another species. Rather than exercising control over technology, we cohabit with it, whether as friend or as foe. The idea that cameras of all descriptions not only are part of our everyday lives but play a starring role in the way we perceive and are perceived ran through all of the exhibitions in the biennial.

The Body of the Camera. One of the effects of viewing these exhibitions was, for this visitor, an increasing awareness of cameras and other forms of photographic paraphernalia, which

Drone: l'image automatisée

Offrir un cadre conceptuel assez vaste pour réunir un grand nombre d'œuvres très diversifiées, tout en orientant leur lecture par un point de vue original, est toujours un défi à relever pour les biennales thématiques. Rarement le Mois de la Photo à Montréal a-t-il offert une démarche commissariale aussi cohérente et forte que cette fois-ci, intitulée *Drone : l'image automatisée*. Organisée par le Britannique Paul Wombell, historien et théoricien de la photographie, précédemment directeur d'Impressions Gallery à York (1986-1994) et de la Photographer's Gallery à Londres (1994-2005), *Drone* présentait le travail de vingt-six artistes et collectifs d'artistes réparti dans quatorze lieux, auxquels s'ajoutaient deux projections de film. Plusieurs causeries d'artistes et tables rondes étaient au programme, remplaçant l'habituelle journée de conférences érudites, et reflétant l'accent mis sur l'expression des artistes exposés.

Le rapport entre la technologie et l'agentivité était au centre de la thématique de cette année. Lors d'une entrevue qu'il m'a accordée en septembre, Wombell expliquait son désir de reconsidérer l'histoire de la photographie et ses 175 ans d'existence dans une perspective beaucoup plus globale, en envisageant l'appareil photo comme témoignant d'une révolution majeure dans un millénaire d'évolution technologique. Il fonde par ailleurs son approche sur les principes de l'ontologie orientée vers l'objet, du réalisme spéculatif et du nouveau matérialisme, qui, ensemble, mettent en question la perspective anthropocentrique de la philosophie occidentale traditionnelle. Transposé à la technologie, et plus spécifiquement à la photographie, ce point de vue cherche à interroger le degré d'agentivité de l'appareil, au-delà de l'intervention humaine. Selon Wombell, « l'appareil photo a une vie bien particulière. Il a son propre espace, sa propre façon de travailler. Il est fait par l'homme, mais c'est aussi lui qui nous fait ».

Bien que figurant seulement dans quelques-unes des œuvres présentées, le drone symbolisait les dispositifs technologiques – ce que l'on pourrait appeler des « structures de vision » – qui opèrent de manière autonome et qui semblent penser par elles-mêmes, ou selon leur propre logique. Même si nous sommes, en tant qu'humains, les architectes de ces structures, elles donnent l'impression d'acquiescer une vie propre une fois introduites dans notre monde ; elles deviennent des représentants d'une autre espèce. Au lieu d'exercer un contrôle sur la technologie, nous cohabitons avec elle, qu'elle soit amie ou ennemie. L'idée que les appareils photo et caméras de toutes sortes ne font pas seulement partie de notre quotidien, mais qu'ils jouent un rôle majeur

were both represented and present physically in many of the works. Acting as a kind of nexus for this conceptual strand was Montreal artist Michel Campeau's series *Industrial Splendour and Fetishism: The Bruce Anderson Collection* (2013), on view at the Montreal Museum of Fine Arts. Certainly a pleasure to behold, the images in this series each showcase a photographic object of the analogue age pictured on a black background and lit to emphasize texture, mass, and colour. The idiosyncrasies of each object – the crackles of leather, the sheen of metal, the curling letters of a brand name – are what viewers are invited to consider, as well as the reality that such specimens are extinct. Contributing to the obsolescence of these exhibits is the fact that, with only a few exceptions, Campeau chose not to represent the most famous brands or models of photography's history (of which the Bruce Anderson Collection undoubtedly contains many examples). The past being pointed to is therefore not just that of a technology, but that of an idiosyncratic (and decentralized) industry.

The notion that cameras have character was also apparent in Finnish artist Elina Brotherus's art, presented at Optica, and especially in her video *Artists at Work* (2010), which shows her in the act of modelling for two male painters, whose numerous depictions of her, always in the same pose, are accumulated and added to the studio scene. Although Brotherus's body is consistently in the frame, she is accompanied by her two cameras, set up on tripods in the room, which she periodically uses to document the proceedings – thus flipping the roles of observer and observed. Brotherus's cameras, which appear alongside her in some of the portraits produced by the two painters, are her tools, but they also seem to act as guardians, providing an invisible sheath of protection for the artist's scrutinized body.

A comparable optical game could be witnessed in *Exposure #55: Munich, Waisenhausstrasse 65, 01.17.08, 1:55 p.m.* (2008), the photographic installation by Barbara Probst, whose practice is based in Munich and New York and who was one of the four artists showcased at VOX. Composed of twelve views taken simultaneously by twelve cameras, the installation was displayed in a narrow room that evoked the confined space of the empty apartment pictured. The artist's main subjects are a woman and a young girl; yet also visible are the cameras that capture them from various, occasionally uncomfortable (sur-reptitious or overly proximate) points of view. Calling attention to the subjectivity and instability of perception, Probst's piece also makes manifest the ubiquity of the camera's gaze.

The physical presence of photographic paraphernalia was perhaps most powerful in Montreal artist Véronique Ducharme's work, exhibited in the smaller room at Galerie B-312. Essentially a slide show, Ducharme's *Encounters* (2012–13) is a cleverly choreographed installation that uses three 35 mm projectors – which apparently were part of a display at Expo 67 – set up in the centre of the room and displaying intermittently, on two walls, photographs of animals in nature taken with a hunting camera. Triggered by the movement of approaching wildlife, this autonomous camera captures animals as they appear in the absence of human consciousness. The work's strength is heightened by the placement of the projectors, which oblige the viewer wanting to have an unobstructed view of all images

dans notre manière de percevoir et d'être perçus parcourait en filigrane toutes les expositions de la biennale.

Le corps de l'appareil. L'un des effets de cet ensemble d'expositions sur le visiteur était une prise de conscience grandissante de ce qu'implique l'action des appareils et autres formes de matériel photographique, à la fois représentés et physiquement présents dans de nombreuses œuvres. La série de Michel Campeau *Splendeur et fétichisme industriels. La collection Bruce Anderson* (2013), exposée au Musée des beaux-arts de Montréal, constituait en quelque sorte le point névralgique de ce courant conceptuel. C'était un réel plaisir de contempler ces images, dont chacune montrait un objet issu de l'ère de la photographie analogique, présenté sur un fond noir et éclairé de façon à souligner sa texture, sa masse et sa couleur. Le spectateur était invité à considérer les caractéristiques de chaque objet – les craquelures du cuir, la brillance du métal, les lettres incurvées d'un nom de marque – et le fait que ces spécimens appartiennent à des espèces disparues. Soulignant leur obsolescence, Campeau a choisi de ne pas inclure les marques ou les modèles les plus célèbres de l'histoire de la photographie, dont la collection Bruce Anderson contient certainement de nombreux exemples. Cette époque révolue n'est donc pas simplement celle d'une technologie, mais celle d'une industrie véritable – et décentralisée.

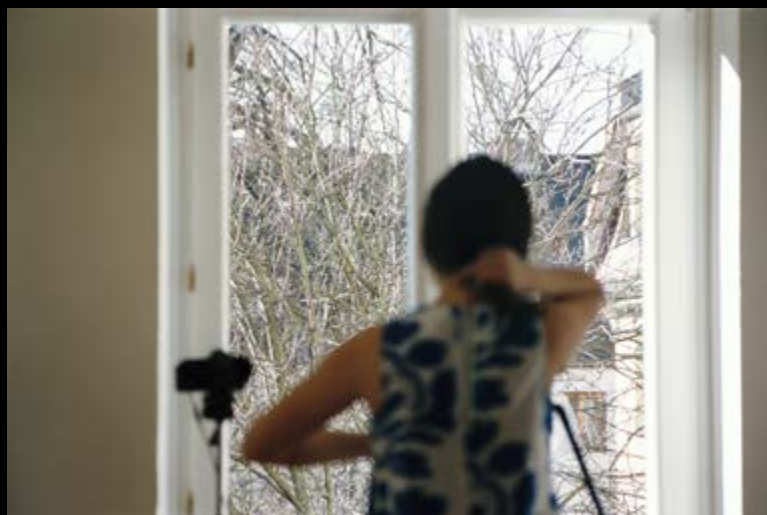
Ce qu'implique l'idée selon laquelle les appareils photo ont une personnalité était également apparent dans le travail de l'artiste finlandaise Elina Brotherus, exposé par Optica, et particulièrement dans sa vidéo *Artists at Work* (2010), qui la montre en train de poser pour deux peintres masculins; leurs nombreuses représentations d'elle, toujours dans la même pose, s'accumulent dans le studio au fur et à mesure qu'elles sont produites. Bien que Brotherus soit chaque fois dans le cadre, elle est accompagnée par ses deux appareils photo, installés sur des trépieds, qu'elle utilise régulièrement pour documenter le tout – inversant ainsi les rôles d'observateur et d'observé. Les appareils de Brotherus, qui apparaissent à côté d'elle dans certains portraits peints par les deux hommes, sont ses outils, mais ils semblent aussi agir en tant que gardiens, figurant une protection invisible autour du corps minutieusement observé de l'artiste.

Un jeu d'optique similaire était à l'œuvre dans *Exposure #55: Munich, Waisenhausstrasse 65, 01.17.08, 1:55 p.m.* (2008), installation photographique de Barbara Probst, qui travaille à Munich et à New York et qui faisait partie des quatre artistes présentés par VOX. Composée de douze images prises simultanément par douze appareils, l'installation était exposée dans une pièce étroite rappelant l'espace confiné de l'appartement vide où se situait la scène. Les principaux sujets de l'artiste sont une femme et une fillette, mais on remarque aussi les appareils photo qui les captent depuis des points de vue variés, parfois gênants (indiscrets ou exagérément proches). Tout en attirant notre attention sur la subjectivité et l'instabilité de la perception, Probst rend également manifeste l'ubiquité des appareils qui nous regardent.

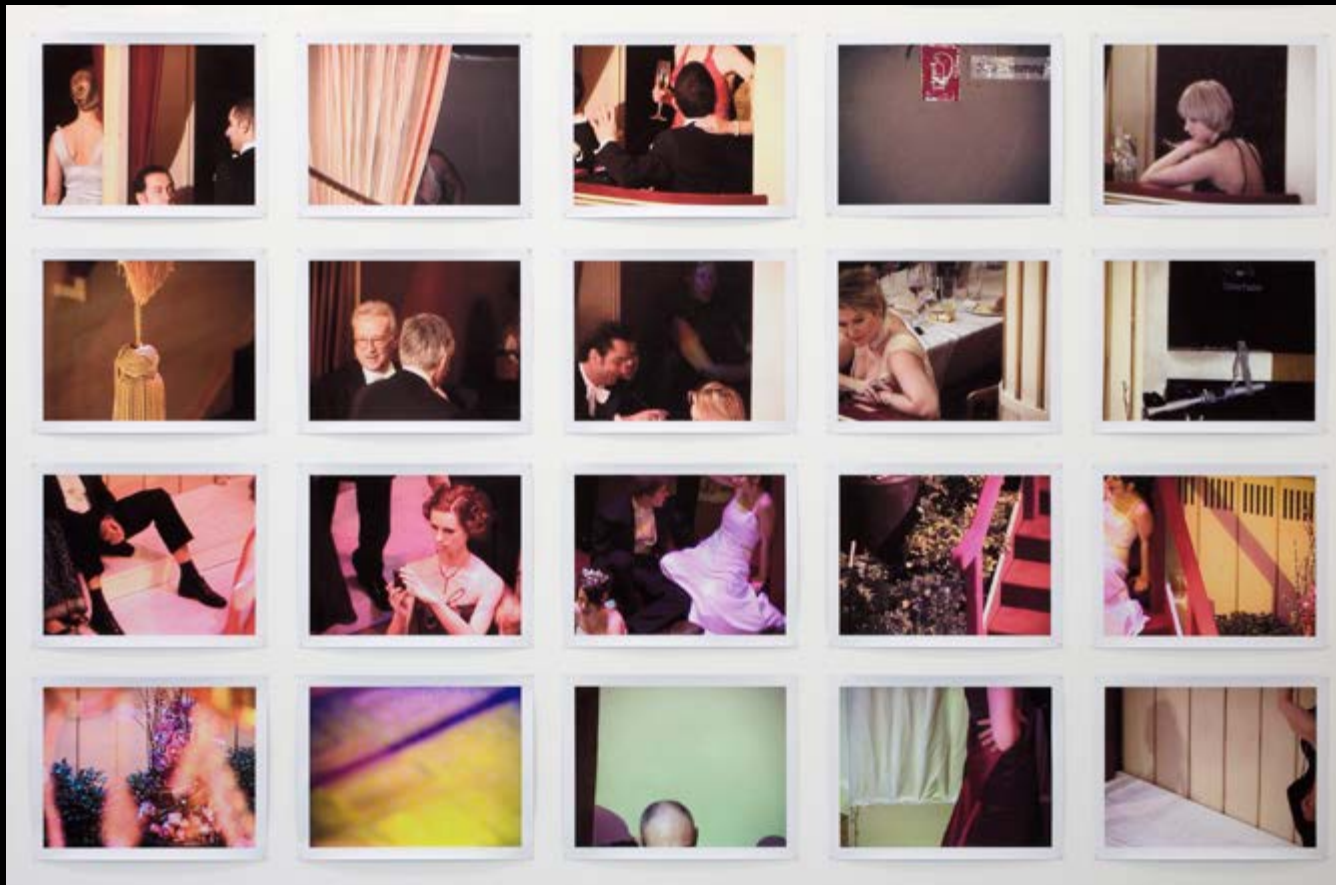
C'est peut-être dans le travail de Véronique Ducharme, montré dans la petite salle de la Galerie B-312, que la présence physique du matériel photographique était la plus perceptible. Sous la forme d'une projection de diapositives, *Encounters* (2012-2013) est une installation habilement chorégraphiée utilisant des



Elina Brotherus, *Nu aux bottes de randonnée*, from the series / de la série *12 ans après*, 1999–2012, pigment ink print on Fine Art Baryta rag paper / épreuve à jet d'encre à pigments sur papier chiffon baryté beaux-arts, 90 x 110 cm; *Exercice d'équilibre*, 2011, from the series / de la série *12 ans après*, 1999–2012, 90 x 120 cm ea. / ch.



Barbara Probst, *Exposure #55: Munich, Waisenhausstrasse 65, 01.17.08, 1:55 p.m.*, 2008, images from the work / images tirées de l'œuvre, Ultrachrome ink on cotton paper / encre Ultrachrome sur papier de coton, 75 x 112 cm ea. / ch. (12)



Jules Spinatsch, *Surveillance Panorama Project No. 4: Vienna MMIX 10008/7000, Speculative Portrait of a Society*, 2009-2011, installation detail / détail de l'installation *Bloc Les Illustres*, inkjet prints / épreuves à jet d'encre, 27 x 36 cm ea. / ch.



Véronique Ducharme, *2012/09/27 00:45:37*, 2012, de la série *Encounters* (2012-2013), digital image taken with an automatic camera used for hunting / image numérique prise avec un appareil automatique utilisé pour la chasse



Trevor Paglen, *Reaper Drone: Indian Springs, NV; Distance - 2 miles*, 2010, c-print / épreuve chromogénique, 76 x 91 cm

to stand close to them and become intimate with the physicality of their functioning. Recalling the sounds and warmth of a gun, these machines cast the viewer in the role of predator.

Invisible Apparatuses. The invisibility or intangibility of such “structures of seeing” was another conceptual thread running through many of the artworks included in *Drone*. Falling within this category while simultaneously emphasizing the physicality of machinery was Montreal-based artist David K. Ross’s film *Le Phare* (2012). On view at La Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, the thirteen-minute film beautifully and exhaustively documents, from a variety of angles, the workings of the beacon that every night illuminates the city of Montreal from the rooftop of Place Ville Marie. Making tangible a feature of city life that most Montrealers can experience only from afar, as an iconic yet immaterial presence, *Le Phare* allows viewers finally to return the beacon’s gaze.

The theme of Orwellian surveillance was addressed in several works, including *Surveillance Panorama Project No. 4: Vienna MMIX 10008/7000*, *Speculative Portrait of a Society* (2009–11) by Swiss artist Jules Spinatsch. The large-scale display, presented within the group show at the Darling Foundry, consisted of 120 photographs, arranged in a grid, chosen from 10,008 shots of the 2009 Vienna Opera Ball taken with two computer-operated cameras over the course of the eight-hour event. The images selected by Spinatsch illustrate the automatism of the cameras, which cannot discriminate between the figures of Vienna’s high society attending the ball and trivial details such as flecks of dust on a chandelier. Exemplifying Wombell’s thesis that cameras act according to their own, non-human logic, the work furthermore presents a complex picture of the act of surveying something that is itself a spectacle.

The automatic character of photographic technology was also investigated in *Don’t Smile Now... Save it for Later!* (2008), the series by the London- and Beijing-based artist duo known as WassinkLundgren, exhibited at MAI (Montréal, Arts Inter-culturels). Comprising twenty-five photo-booth photographs, the series was made in various locations in London – mainly shopping malls, post offices, and supermarkets – by holding a mirror up to the camera to reflect and capture the people and objects outside the booths. Literally reversing what is supposed to be photographed, *Don’t Smile Now* offers a glimpse of the social structures in which photo booths are installed while rendering evident the false sense of privacy usually involved in the making of such images. Opening the photo booth up to the outside world, the artists force its camera (and subjects) to confront what lies beyond the curtain.

Trevor Paglen’s exhibition, on view at SBC Gallery, was one of the few that included representations of drones. According to the curator, the American artist and geographer’s large-format colour photographs, produced between 2006 and 2011, question the idea imposed by the (American) media that war is always somewhere else, somewhere far away. War is very much at work on home soil; Paglen’s “landscapes” show large expanses of colourful sky whose splendour is interrupted by the tiny intrusion of a drone in flight. Accompanying such landscapes were (in addition to other works) eight albumen prints revealing similar

projecteurs 35 mm – provenant apparemment d’une présentation d’Expo 67 – installés au centre de la pièce et affichant de façon intermittente, sur deux murs, des images d’animaux prises dans la nature par un appareil photo de surveillance. Réagissant au mouvement des bêtes sauvages qui s’en approchent, cet appareil autonome capte les animaux tels qu’ils apparaissent en l’absence de conscience humaine. La force de l’œuvre est accentuée par la localisation des projecteurs, puisque le spectateur doit se mettre près d’eux pour avoir une vue complète des images, ce qui le plonge dans l’intimité physique de leur fonctionnement. Les bruits et la chaleur des projecteurs rappellent ceux d’un fusil, plaçant ainsi le spectateur dans le rôle du prédateur.

Dispositifs invisibles. L’invisibilité ou l’intangibilité de telles « structures de vision » constituait un autre courant conceptuel circulant à travers de nombreuses œuvres de la biennale. Le film de l’artiste montréalais David K. Ross *Le Phare* (2012) entrait dans cette catégorie, tout en soulignant la présence physique de la machine. Montré à la maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, ce film de treize minutes donne à voir, sous divers angles, les trajets lumineux du gyrophare qui illumine chaque soir la ville

[...] Wombell expliquait son désir de reconsidérer l’histoire de la photographie et ses 175 ans d’existence dans une perspective beaucoup plus globale, en envisageant l’appareil photo comme témoignant d’une révolution majeure dans un millénaire d’évolution technologique.

de Montréal depuis le toit de la Place Ville Marie. En rendant tangible un aspect de la vie urbaine que la plupart des Montréalais ne peuvent expérimenter que de loin, comme une présence iconique mais immatérielle, *Le Phare* permet enfin aux spectateurs de rendre au gyrophare son regard.

Le thème d’une surveillance à la Orwell était abordé par plusieurs œuvres, dont *Surveillance Panorama Project No. 4: Vienna MMIX 10008/7000*, *Speculative Portrait of a Society* (2009–2011) de l’artiste suisse Jules Spinatsch. Ce projet imposant, présenté dans le cadre de l’exposition collective à la Fonderie Darling, consistait en 120 photographies, disposées sous forme de grille, choisies parmi les 10 008 images prises par deux caméras automatisées au bal de l’Opéra de Vienne en 2009, pendant les huit heures où se déroulait l’évènement. Les vues sélectionnées par Spinatsch illustrent l’automatisme des caméras, qui ne peuvent pas faire la différence entre les figures de la haute société viennoise participant au bal et des détails triviaux comme les particules de poussière sur un chandelier. Exemplifiant la thèse de Wombell selon laquelle les appareils agissent d’après leur propre logique non humaine, l’œuvre offre par ailleurs un tableau complexe de l’acte de surveillance, qui est en lui-même un spectacle.

Le duo WassinkLundgren, basé à Londres et à Beijing, examinait également le caractère automatique de la technologie photographique avec sa série *Don’t Smile Now... Save it for Later!* (2008),

views of drones in flight, seen here travelling over Indian Springs, Nevada – the site of military drone installations. By using this nineteenth-century process to depict present-day technology, and by referencing on several levels the photographs of Eadweard Muybridge, Paglen seems to be arguing that photography has always been about the development of instruments of surveillance.

Making another link with photography's past, the exhibitions at the CCA proposed an eye-opening combination of images by Donovan Wylie, from Northern Ireland, and Ilse Bing, a leading modernist photographer from Germany, shown under the shared

The idea that cameras of all descriptions
not only are part of our everyday lives
but play a starring role in the way
we perceive and are perceived ran through
all of the exhibitions in the biennial.

title *H-Block*. Separated by over seventy years, these projects both illustrate how the state and state surveillance can be integrated into a building's very design. Offering a detailed, gradual representation of the dismantling and eventual destruction of the Maze prison in Northern Ireland over the course of the 2000s, Wylie's extensive photographic series was compared with Bing's documentation in 1930 of the Henry and Emma Budge-Heim social housing project, a modernist home for the elderly in Frankfurt. Although intended for different purposes, these structures, which both employ the H-block configuration, are also equally driven by a will to control through the spatial ordering of bodies. Although Bing's approach to her subject matter was, in contrast to Wylie's, based on utopian ideas, these exhibitions similarly reveal how the all-seeing eye of the camera can be translated to concrete.

Contemporary History. During our interview, I asked Paul Wombell whether the retrospective aspect discernible in this edition of the Mois de la Photo à Montréal was deliberate. The association of Bing and Wylie at the CCA; the juxtaposition, at the McCord Museum, of contemporary works by Mishka Henner with aerial views of Montreal made in the 1960s and 1970s; the screening of Michael Snow's 1971 film *La Région centrale*; and the general inclusion of several artworks produced during the 1990s gave the edition a historical dimension uncommon in contemporary art biennials. Confirming my impression, the curator offered, "I don't like the word contemporary, because it suggests that everything has to be new, of this moment. The ideas and thoughts in this project are about today, but they go back hundreds, in fact thousands of years. . . . It was important to me that there be work that is twenty years old, and some work from the 1930s. . . . This is about questioning how technology, photography, and the camera have functioned historically. That we need to rethink how we write about photography and the history of photography was part of the project." Focusing on the role that the camera – not as a tool, but as an instrument, as Wombell is wont to proclaim – plays and has played

exposée à MAI (Montréal Arts Interculturels). Les trente-cinq photomaton ont été réalisés à divers endroits de Londres – principalement dans des centres commerciaux, des bureaux de poste et des supermarchés – en tenant un miroir devant l'objectif, pour refléter et capter les gens et les objets situés à l'extérieur de la cabine du photomaton. Inversant littéralement le principe de ce dispositif photographique, *Don't Smile Now...* offre un aperçu des structures sociales dans lesquelles les photomaton sont installés, tout en mettant en évidence le faux sentiment d'intimité qui accompagne la réalisation de ce genre d'images. Les artistes ouvrent la cabine du photomaton au monde extérieur, confrontant ainsi l'appareil photo (et ses sujets) à ce qui se passe de l'autre côté du rideau.

L'exposition de Trevor Paglen, à la galerie SBC, faisait partie des rares projets où figuraient des représentations de drones. Selon le commissaire, les photographies grand format de l'artiste et géographe américain, réalisées entre 2006 et 2011, remettent en question l'idée imposée par les médias (américains) que la guerre se déroule toujours ailleurs, loin. La guerre est bel et bien à l'œuvre sur notre territoire; les « paysages » de Paglen montrent des pans de ciel aux couleurs splendides, perturbés par la minuscule intrusion d'un drone en vol. Parallèlement à ces paysages (et à d'autres œuvres), huit épreuves albuminées montraient également des images de drones en vol, cette fois en train de survoler Indian Springs, au Nevada – le site de leur base militaire. En utilisant ce procédé du 19^e siècle pour décrire la technologie actuelle, et en évoquant de plusieurs façons les photographies d'Eadweard Muybridge, Paglen semble suggérer que la photographie s'attache depuis toujours à élaborer des instruments de surveillance.

Établissant un autre lien avec le passé de la photographie, le Centre Canadien d'Architecture proposait une édifiante combinaison d'images réalisées par Donovan Wylie (Irlande du Nord) et par la photographe Ilse Bing (Allemagne), figure majeure du courant moderniste, sous le titre commun *H-Block*. Séparées par plus de soixante-dix ans, ces œuvres illustrent toute deux la façon dont l'État et son désir de surveillance peuvent s'immiscer dans la conception même d'un bâtiment. Wylie relate en détail le démantèlement graduel puis la destruction de la prison de Maze en Irlande du Nord au cours des années 2000, impressionnante série comparée ici à celle réalisée par Bing dans les années 1930 pour documenter le projet de logement social Henry et Emma Budge-Heim, un foyer moderniste pour les personnes âgées à Francfort. Bien que destinés à des usages différents, ces bâtiments utilisent tous les deux une configuration en H, et témoignent d'une même volonté de contrôle sur la répartition spatiale des individus. L'approche de Bing était fondée sur un idéal utopique, contrairement à celle de Wylie, mais ces deux œuvres révèlent chacune une manière de transposer l'œil omniprésent de l'appareil photo à la réalité concrète du béton.

Histoire contemporaine. Lors de notre entretien, j'ai demandé à Paul Wombell si la perspective rétrospective de cette présentation du Mois de la Photo à Montréal était délibérée. L'association de Bing et Wylie au CCA; la juxtaposition, au Musée McCord, d'œuvres contemporaines de Mishka Henner avec les vues aériennes de Montréal datant des années 1960 et 1970; la projection du film de Michael Snow *La région centrale*, réalisé en 1971; le fait que plusieurs expositions incorporent des œuvres produites durant



Donovan Wylie, *Prison Cell. H-Block 5. B-Wing 2/25. Maze Prison. Northern Ireland, 2003; Inner Fence. Deconstruction of Maze Prison. Maze Prison. Northern Ireland, 2009*, from the series / de la série *The Maze* (2003-2009), colour digital pigment print / épreuve pigmentaire numérique couleur, 30 x 40 cm, 42 x 50 cm



Ilse Bing, *View of the glass partitions on the balconies of the Budge Foundation Old People's Home, Frankfurt am Main, Germany, 1930*, gelatin silver print / épreuve argentique à la gélatine, 28 x 22 cm, CCA Collection, courtesy of the / permission du CCA © Estate of / Succession Ilse Bing



Mishka Henner, *NATO Storage Annex, Coevorden, Drenthe, 2011*, from the series / de la série *Dutch Landscapes* (2011), archival inkjet print / épreuve à jet d'encre sur papier archive, 50 x 56 cm; *The Bonaventure Expressway and University Street / l'autoroute Bonaventure et la rue University, Montreal, aerial view / vue aérienne, 1968*, positive on glass / positif sur verre, 24 x 24 cm, courtesy of the / permission de McCord Museum

in human perception, *Drone: The Automated Image* was a compelling demonstration of how the history of photography should be rethought.

1 The 13th edition of *Le Mois de la Photo* à Montréal also presented the artists Raphaël Dallaporta, Max Dean, Pascal Dufaux, Expvislab, Mona Hatoum, Craig Kalpakjian, Suzy Lake, Jon Rafman, Thomas Ruff, Tomoko Sawada, Kevin Schmidt, Cheryl Sourkes, Jana Sterbak, Penelope Umbrico, and Michael Wesely. www.moisdela-photo.com

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

les années 1990, tout cela a donné ici une dimension historique inhabituelle dans les biennales d'art contemporain. Confirmant mon impression, le commissaire précisa : « Je n'aime pas le mot contemporain, car il suggère que tout doit être nouveau, issu du moment présent. Les idées et les réflexions qui sous-tendent ce projet nous parlent d'aujourd'hui, mais elles remontent à des centaines, voire des milliers d'années... Il était important pour moi d'inclure des œuvres qui ont vingt ans et d'autres qui datent des années 1930... Il s'agit de discerner comment la technologie, la photographie et l'appareil photo ont fonctionné ensemble, historiquement. Le fait que nous devons repenser notre manière d'écrire sur la photographie et son histoire est l'une des composantes de ce projet. » En mettant l'accent sur le rôle que l'appareil photo – non en tant qu'outil, mais en tant qu'instrument, comme le souligne souvent Wombell – joue et a joué dans la perception humaine, *Drone : l'image automatisée* a composé une fascinante démonstration de l'approche avec laquelle nous devrions réexaminer l'histoire de la photographie. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Le 13^e Mois de la Photo à Montréal présentait aussi les artistes suivants : Raphaël Dallaporta, Max Dean, Pascal Dufaux, Expvislab, Mona Hatoum, Craig Kalpakjian, Suzy Lake, Jon Rafman, Thomas Ruff, Tomoko Sawada, Kevin Schmidt, Cheryl Sourkes, Jana Sterbak, Penelope Umbrico et Michael Wesely. www.moisdela-photo.com

Zoë Tousignant, historienne de la photographie et commissaire indépendante, travaille à Montréal. Elle a récemment achevé une thèse en histoire de l'art à l'Université Concordia. Ses recherches concernent principalement la dissémination de la culture photographique, historiquement et aujourd'hui.

LES RENCONTRES D'ARLES

Arles in Black

SERGE ALLAIRE

Fréquenter la semaine inaugurale des Rencontres est chaque fois une expérience plutôt frénétique, avec près de cinquante expositions à voir, en incluant les programmes associés, un colloque de trois jours, sans compter les rencontres et débats quotidiens au cours desquels artistes, commissaires et critiques commentent les expositions, et les soirées au théâtre antique. Et je ne parle pas des *after hours*¹...

Cette année, François Hébel, directeur des Rencontres, a choisi d'inscrire ces 44^{es} Rencontres sous le thème du noir et blanc. Partant du constat que depuis la décennie 1990 l'esthétique du noir et blanc a amorcé son déclin pour disparaître pratiquement au cours des années 2000 au profit de la couleur et du numérique, Hébel lance la question : « Quelle place le noir et blanc occupe-t-il aujourd'hui ? Réalisme ou fiction, poésie, abstraction ou pure nostalgie ? » Un peu de tout cela, devra-t-on conclure... Affirmons d'emblée que ni le colloque ni les expositions ne permettent de répondre de manière satisfaisante à cette question ni à ses implications.

Le colloque de trois jours qui modulait la question sous l'intitulé *Peut-on penser aujourd'hui encore une esthétique du noir et blanc pour la photographie ?* nous a laissés sur notre faim, les commentaires et hypothèses des intervenants nous ayant semblé n'avoir reconduit que des lieux communs. On en retient que l'esthétique du noir et blanc permet une plus grande abstraction, une mise à distance du réel et est l'expression d'une vision poétique du monde dont la couleur viendrait nous distraire. C'est le dogme affiché par Cartier-Bresson depuis les années 1930. Entre la couleur et le noir et blanc, le choix demeure ainsi ultimement une option personnelle éminemment subjective entre les mains du photographe ou de l'artiste. Ce qui manquait dramatiquement dans ce colloque, c'est une réflexion sur les déterminations exercées par l'évolution de l'industrie, de la technologie et du marché sur la place occupée par le noir et blanc aujourd'hui.

Il en allait de même pour les expositions regroupées sous quatre thèmes : Eux, Moi, Là et Album. Au premier abord, le choix de ces thèmes laisse assez perplexe quant à leur apport à la thématique générale. Et le catalogue ne les justifiait guère.

Une réflexion sur la présence du noir et blanc dans la création des jeunes photographes et sur les motifs de leurs choix esthétiques aurait permis d'actualiser le propos. Mais force est de constater la présence ici d'un seul d'entre eux, Pieter Hugo, prix Découverte des Rencontres 2008. Le plus souvent, les expositions consacrées au noir et blanc présentaient l'œuvre de photographes dont la pratique s'inscrivait entre les années 1920 et 1980, de Jacques Henri Lartigue à Sugimoto et Daïdo Moriyama. Cela dit, ces expositions ne manquaient nullement d'intérêt, loin de là, avec un nombre important de rétrospectives, dont

Attending the inaugural week of the Rencontres is always a rather frenetic experience, with almost fifty exhibitions to see, as well as the associated programming and a three-day colloquium, not to mention the daily encounters and debates during which artists, curators, and critics comment on the exhibitions, and the evenings at the Théâtre antique. And then, there are the after-hours activities...¹

François Hébel, the director of the Rencontres, chose the theme of black and white for the event's 44th edition. Starting from the observation that the aesthetic of black and white began to decline in the 1990s and almost disappeared during the first decade of the twenty-first century in favour of colour and digital photography, Hébel asked, "Where does black and white fit in today? Realism or fiction, poetry, abstraction, or pure nostalgia?" Some of each, one must conclude. It should be said that neither the colloquium nor the exhibitions satisfactorily answered Hébel's question or delved into its implications.

The three-day colloquium that reinterpreted the question as *Can we still conceive of a black-and-white aesthetic for photography?* left me wanting more, as the speakers' comments and hypotheses seemed only to lead back to common ground. The takeaway was that the black-and-white aesthetic allows for greater abstraction and a distancing from reality, and is the expression of a poetic vision of the world from which colour would distract us. This is the dogma that Cartier-Bresson had espoused in the 1930s. The choice between colour and black and white thus remains an eminently subjective one for photographers and artists. What was glaringly absent from the colloquium was a reflection how decisive the evolution of the industry, the technology, and the market have been for the place occupied by black and white today.

The same was true for the exhibitions grouped in four themes: "Them," "Me," "There," and "Album." At first glance, one was left perplexed at how exactly the choice of these themes contributed to the overall theme. And the catalogue did not provide much justification.

A reflection on the presence of black and white in the work of young photographers and on the reasons for their aesthetic choices would have brought the idea to into the present day. However, there was only one such young photographer included: Pieter Hugo, recipient of the Prix Découverte at the Rencontres 2008. Most of the exhibitions devoted to black and white presented images by photographers who were working from 1920 to 1980, from Jacques Henri Lartigue to Hiroshi Sugimoto and Daido Moriyama. That's not to say that these exhibitions were uninteresting – far from it – as there were many retrospectives, some of them major ones. If the 44th Rencontres had particular

certaines majeures. S'il est un mérite à accorder à ces 44^{es} Rencontres, c'est bien d'avoir recentré l'attention « sur la persistance des maîtres du noir et blanc », comme se plaît à le dire Hébel. De fait, de par sa dimension rétrospective, l'évènement de cette année devra être considéré comme un hommage au noir et blanc.

L'importance des rétrospectives. Il faut d'abord signaler la présence spectaculaire de Hiroshi Sugimoto, maître incontesté du noir et blanc, dont c'était la première présentation en France, avec notamment la série *Révolution*, des années 1980-1990, sur le thème de la mer et de ses vastes horizons, qui a fait sa réputation. Outre Sugimoto, l'on retiendra les rétrospectives consacrées à des photographes tels que Sergio Larrain, Arno Raphael Minkinen, Gilbert Garcin, Jean-Louis Courtinat et Gordon Parks, premier photographe noir à rejoindre la Farm Security Administration et l'équipe de *Life*. On se retrouve ainsi devant un éventail assez large de pratiques qui va du document social engagé au photoreportage, jusqu'au photomontage et à l'auto-représentation.

Sergio Larrain, photographe chilien dont c'était la première rétrospective mondiale, fut sans conteste l'enfant chéri de l'évènement grâce au patient travail de recherche mené par Agnès Sire, directrice de la Fondation Cartier-Bresson. L'engouement pour cet artiste se confirme par une autre rétrospective que lui consacre la FCB à Paris cet automne.

L'exposition *Doux Amer* de Michel Vandan Eeckhoudt se distingue de l'ensemble de ces rétrospectives en ce que le choix d'images qu'il propose est tiré de sa plus récente publication

S'il est un mérite à accorder à ces 44^{es} Rencontres, c'est bien d'avoir recentré l'attention « sur la persistance des maîtres du noir et blanc », comme se plaît à le dire Hébel. De fait, de par sa dimension rétrospective, l'évènement de cette année devra être considéré comme un hommage au noir et blanc.

(Delpire, 2013). Photographe belge issu de la tradition du photoreportage, Vandan Eeckhoudt propose un regard pénétrant sur la condition humaine. Au-delà de l'anecdote et du misérabilisme, ses images en noir et blanc reposent sur une vision du monde animal parfois amusée, mais le plus souvent caustique et ironique, et centrée sur la dimension tragique de l'humanité.

Appropriation et détournement des images. Parallèlement à ces hommages rendus aux maîtres, une des thématiques fortes qui peut être relevée est celle de l'importance de la culture de l'appropriation et du détournement de l'image glanée dans les archives, dans les collections ou sur Internet. Problématique forte dont l'intérêt a fait l'objet d'un manifeste en 2011 à l'occasion de l'exposition *From Here On* et dont on a pu voir un certain nombre d'exemples lors du dernier Mois de la Photo à Montréal.

merit, it was that it refocused attention on "the enduring nature of the masters of black and white," as Hébel noted. In fact, due to its retrospective aspect, this year's event must be considered a tribute to black and white.

The Importance of Retrospectives. First, I must mention the spectacular exhibition devoted to Hiroshi Sugimoto, an uncontested master of black and white. Sugimoto was being presented for the first time in France, notably through his breakthrough series *Revolution*, made in the 1980s to 1990s, on the theme of the sea and its vast horizons. There were also retrospectives devoted to photographers such as Sergio Larrain, Arno Raphael Minkinen, Gilbert Garcin, Jean Louis Courtinat, and Gordon Parks, the first black photographer to join the Farm Security Administration and the team at *Life*. On display were thus a wide range of practices, extending from the socially engaged document to photojournalism, photomontage, and self-portraiture.

Sergio Larrain, a Chilean photographer having his first world retrospective, was without doubt the darling of the event thanks to the patient research undertaken by Agnès Sire, director of the Fondation Cartier-Bresson. The infatuation with this artist was confirmed by another retrospective devoted to him by FCB in Paris this autumn.

Michel Vandan Eeckhoudt's exhibition *Doux Amer* stood out from the retrospectives because the selection of images displayed was drawn from his most recent publication (Delpire, 2013). A Belgian photographer with a background in the photojournalism tradition, Vandan Eeckhoudt offers a penetrating gaze at the human condition. Beyond anecdote and a preoccupation with the sordid side of life, his black-and-white images are based on a view of the animal world that sometimes betrays amusement, but is more often caustic, ironic, and focused on the tragic side of humanity.

Appropriation and Diversion of Images. In parallel with these tributes to the masters, one of the strong themes that emerged was the importance of the culture of appropriation and diversion of images gleaned from archives, collections, or the Internet. This issue was of obvious interest in 2011 in the exhibition *From Here On*, and several examples were also on view at the most recent Le Mois de la Photo à Montréal.

In this perspective, artist Raynald Pellicer's exhibition *À fonds perdus* presented some of the images brought together in a book published this year, *Version originale, la photographie de presse retouchée* (La Martinière, 2013). This book was the fruit of three years of research and acquisitions – a hundred press photographs published between 1910 and 1970 by American dailies such as *The Chicago Tribune*, *The Baltimore Sun*, and *The Detroit News*. The photographs were reframed and retouched by hand with gouache, China ink, or grease pencil before publication by the illustrators. Beyond the events that they show, these images are evidence of a trade and a production process of for media images that have now disappeared, as Photoshop has taken up the torch.

Studio Fouad, Beirut, and Van Leo, Cairo presented a collection of portraits made by two of the largest commercial studios in the Arab world, now bequeathed to the American University in Cairo.

Dans cette perspective, l'exposition *À fonds perdus* de l'artiste Raynald Pellicer présentait un extrait de la collection d'images regroupées dans un ouvrage publié cette année (La Martinière, 2013) sous le titre *Version originale, la photographie de presse retouchée*. Cet ouvrage rassemble le fruit de trois années de recherches et d'acquisitions, soit une centaine de photographies de presse publiées entre 1910 et 1970 par des quotidiens américains comme *The Chicago Tribune*, *The Baltimore Sun* ou encore *The Detroit News*. Recadrées, retouchées manuellement à la gouache, à l'encre de Chine ou au crayon gras avant la publication par les illustrateurs, ces images, au-delà des événements qu'elles montrent, témoignent d'un métier et d'un processus de production de l'image médiatique aujourd'hui disparu, dont Photoshop a pris le relais.

Studio Fouad, Beyrouth, et *Van Leo*, Le Caire présentait une collection de portraits réalisés par deux des plus importants studios commerciaux du monde arabe aujourd'hui léguée à l'université américaine du Caire. Coloriées à la main, ces images témoignent elles aussi d'un procédé ancien de manipulation de la photographie noir et blanc par la couleur.

Œuvrant également au moyen de collections d'images trouvées, John Stezaker est un artiste britannique associé à l'art conceptuel et au mouvement New Image qui, à la différence de Pellicer, s'intéresse aux photographies trouvées dans les ouvrages d'occasion : portraits de vedettes de cinéma, cartes postales qu'il transforme par des manipulations, des coupes et des collages qui s'apparentent de loin aux montages surréalistes et dont les titres accentuent le caractère d'étrangeté.

La considération de l'archive et de la collection est encore marquée par l'importance accordée à la photographie anonyme dans l'infatigable travail de collectionneur d'Erik Kessel. Tel un ethnologue, Kessel s'emploie depuis plusieurs années à collectionner la photographie d'albums de famille ou de mariage, la photographie amateur ou la photo ratée qu'il publie dans sa propre maison d'édition. Cette année à Arles, c'est sous la forme d'une installation ludique, *Album Beauty*, qu'il rend hommage à ces anonymes. C'est, écrit-il dans le catalogue, « par un examen minutieux et approfondi de ces albums photos que se révèle incidemment autre chose que la quête de perfection ou de normalité. C'est dans leurs failles que se cache leur beauté ».

Cette tendance forte à l'appropriation, cet intérêt pour l'album se sont trouvés confirmés par l'attribution du prix Découverte 2013 à deux jeunes femmes, Yasmine Eid-Sabbagh et Rosezeen Quéré, qui ont conjointement réalisé une installation intitulée *Vies impossibles et imaginaires*, au moyen d'images trouvées dans les albums de famille, de photographies fabriquées et d'entretiens sonores. Comme dans un roman, entre documentaire, fiction et théâtre, cette œuvre raconte l'histoire de quatre sœurs palestino-libanaises séparées par le destin puis de nouveau réunies.

Quelques expositions remarquables, bien que totalement excentriques vis-à-vis du thème, sont à souligner, dont celles d'Alfredo Jaar et de Wolfgang Tillmans. L'œuvre d'Alfredo Jaar, centrée sur le statut de l'image dans les médias, se passe de commentaires à Montréal dans la mesure où plusieurs de ses travaux ont déjà été montrés ici au cours des différents Mois de la Photo. Le caractère exceptionnel de sa participation à Arles

These handcoloured images also testify to the old procedure for manipulating black-and-white photographs by adding colour.

Also working with collections of found images, John Stezaker is a British artist associated with conceptual art and the New Image movement, who, unlike Pellicer, pays attention to photographs found in works not meant for posterity – portraits of movie stars, postcards – and transforms them with manipulations, cuts, and collages that are distantly related to surrealist montages and whose titles accentuate their strange nature.

The importance of the archive and the collection is also marked by the significance accorded to anonymous photographs in the tireless work of collector Erik Kessel. Like an ethnologist, Kessel has for years collected photographs from family and wedding albums, amateur photographs, and “failed pictures,” which he

In parallel with these tributes to the masters, one of the strong themes that emerged was the importance of the culture of appropriation and diversion of images gleaned from archives, collections, or the Internet.

publishes through his own publishing house. This year in Arles, he paid tribute to these anonymous photographs in a playful installation, *Album Beauty*. It is, he writes in the catalogue, “through meticulous and deep examination of these photo albums that something is incidentally revealed other than the quest for perfection or normalcy. It is in their faults that their beauty is hidden.”

The strong trend toward appropriation and the interest in the album were confirmed by the awarding of the 2013 Prix Découverte 2013 to two young women, Yasmine Eid-Sabbagh and Rosezeen Quéré, who jointly produced an installation titled *Vies impossibles et imaginaires*, featuring images found in family albums, fabricated photographs, and recorded interviews. As if it were a novel – somewhere between documentary, fiction, and theatre – the artwork tells the story of four Palestinian-Lebanese sisters separated by fate and then reunited.

Several exhibitions, although completely outside the scope of the theme, were remarkable, including those by Alfredo Jaar and Wolfgang Tillmans. Jaar's work, focused on the status of the image in the media, is so well regarded in Montreal that a number of his works have been featured in various editions of *Le Mois de la Photo*. The exceptional nature of his participation in Arles involved the presentation of a selection of major works taken from the retrospective exhibition presented in Berlin in 2012.

Three large galleries in the Ateliers were reserved for Wolfgang Tillmans, who presented part of his most recent publication, *Neue Welt* [New World] (Taschen, 2012). The exemplary nature of this presentation was due to Tillmans's unique ability to contrast the installation possibilities of the exhibition space with the linearity of the space of the book. On the wall, the images, very different in terms of size, types of hanging, subjects, and textures, force the viewer to travel, skimming if not touching, the surface of the world. In fact, the challenges of this transposition of images from

tenait au fait qu'un choix d'œuvres majeures, extraites de l'exposition rétrospective présentée à Berlin en 2012, y était présenté.

Trois grandes salles des Ateliers étaient réservées à Wolfgang Tillmans qui y présentait des extraits de sa plus récente publication *Neue Welt* [Nouveau monde] (Taschen, 2012). Le caractère exemplaire de cette présentation tient à la manière propre à Tillmans de confronter les possibilités installatives de l'espace d'exposition à la linéarité de l'espace du livre. Au mur, les images, toutes différentes en termes de dimensions, de types d'accrochage, de sujets aussi bien que de textures, obligent l'observateur à parcourir, comme en effleurant si ce n'est en touchant, la surface du monde. De fait, les défis de cette transposition des images de l'espace du livre à celui de l'exposition sont suffisamment riches pour constituer en soi un excellent thème pour de futures Rencontres.

Si le traitement réservé au thème principal de cette année nous est apparu décevant à plusieurs égards, l'évènement a toutefois le mérite, en plus des hommages rendus au noir et blanc, de nous offrir un aperçu des tendances fortes des pratiques actuelles. Nous l'avons souligné au passage, plusieurs des expositions sont inspirées de publications ou d'expositions récentes. D'autres proposent également un nouveau regard sur l'histoire de la photographie, comme l'exposition consacrée à Jacques Henri Lartigue. Organisée en collaboration avec la Donation Jacques Henri Lartigue et Maryse Cordesse sous le titre *Bibi* – du nom de sa première épouse –, l'exposition se centre sur la production des années 1920. Les histoires de la photographie nous ont habitués à apprécier les images de Lartigue à la pièce, pour leur qualité d'instantané. Ici l'exposition met en contexte la mise en forme de ces images accumulées, comme un journal de la vie quotidienne, un album dont il remanie constamment l'organisation, jouant à l'écrivain qui réinvente sans cesse sa trame narrative. La valeur de l'exposition tient au fait qu'elle met en perspective la dimension narrative et autobiographique de l'œuvre.

Éclectiques certes, Les Rencontres d'Arles 2013 avaient ainsi pour mérite de nous proposer une multiplicité de points de vue, sans égard aux hiérarchies.

¹ De plus, depuis deux ans, une plate-forme multimédia, la Médiathèque, a également été mise sur pied afin de rediffuser les grands événements ponctuant ces rencontres : entretiens avec les artistes, visites d'exposition, débats publics et conférences, et d'ainsi constituer les archives des temps forts de l'évènement. rencontres-arles-photo.tv

Serge Allaire détient une maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal où il enseigne l'histoire de l'art et l'histoire de la photographie. Commissaire d'exposition et chercheur, ses publications sont consacrées à la photographie, aux problématiques de l'art et de la culture de masse et à l'analyse des discours.

the book space to the exhibition space are sufficiently rich to be in themselves to be an excellent theme for a future Rencontres.

Although the treatment of the main theme this year seemed disappointing in several ways, the event nevertheless had the merit, in addition to the tributes paid to black and white, of offering an overview of the major trends in contemporary practices. I noted, in passing, that a number of the exhibitions were inspired by recent publications or exhibitions. Others offered a fresh look at the history of photography, such as the exhibition of the work of Jacques Henri Lartigue. Organized in collaboration with the Donation Jacques Henri Lartigue and Maryse Cordesse and titled *Bibi* – his first wife's name – the exhibition focused on Lartigue's production in the 1920s. Histories of photography have gotten us accustomed to assessing Lartigue's images one by one, for their snapshot quality. Here, the exhibition puts into context the editing of these images, accumulated as if they were a diary of daily life, an album whose organization he was constantly reshuffling, playing at being a writer who was constantly reinventing his narrative line. The value of the exhibition is that it puts into perspective the narrative and autobiographical dimension of Lartigue's body of work.

Certainly eclectic, Les Rencontres d'Arles 2013 also had the merit of offering multiple points of view, without regard for hierarchies. *Translated by Käthe Roth*

¹ In addition, for the last two years, a multimedia platform, the Médiathèque, has also been set up to rebroadcast the major events around the Rencontres – artist interviews, exhibition visits, public debates and lectures – and to thus constitute the archives of the event's high points. rencontres-arles-photo.tv

Serge Allaire holds a master's degree in art studies from the Université du Québec à Montréal, where he teaches art history and history of photography. An exhibition curator and researcher, his published writings are devoted to photography, issues in art and mass culture, and discourse analysis.

SITEGEIST II



L'ESPRIT DES LIEUX

Œuvres créées dans le cadre de la première campagne de financement du magazine *Ciel variable* à la suite du premier volet présenté dans le numéro 94 de la revue, en mai 2013

/

New works created for the first *Ciel variable* fund-raising campaign following the first section of works published in the issue 94 of the magazine, in May 2013



Cette campagne est basée sur l'idée de la rencontre d'un collectionneur et d'un photographe autour du thème de « l'esprit d'un lieu », que l'artiste interprète et traduit à sa façon dans le but de créer une nouvelle œuvre. L'exercice constitue une occasion unique pour les collectionneurs de prendre connaissance de la démarche d'un artiste et d'échanger sur la lecture et l'interprétation qu'il fait du lieu choisi pour l'intégrer à son univers créatif. Ce projet propose ainsi aux collectionneurs de devenir les interlocuteurs d'un processus de création.

Les fonds recueillis serviront à soutenir le développement de la revue, sur le plan du numérique notamment. Nos projets portent sur la diffusion de la revue dans les kiosques numériques, le relais de nos activités dans les médias sociaux ainsi que l'offre de nouveaux contenus adaptés à l'univers du numérique. Déjà, nos sites Internet ont été adaptés pour un visionnement sur les appareils mobiles, et une version numérique de nos numéros est disponible pour nos abonnés. De nouveaux développements sont en cours.

This campaign is based on the idea of bringing together a collector and a photographer to create an original artwork on the theme “the spirit of a place” – a place interpreted by the artist. The exercise offers a unique opportunity for collectors to learn about an artist’s creative approach and to discuss how the artist would read and interpret the chosen site to integrate it into his or her creative world. This project offers collectors a chance to be active participants in a creative process.

The funds raised will be used to sustain development of the magazine, especially on the digital level. Our current projects involve dissemination of the magazine on virtual newsstands, extending our social media activities, and offering new content adapted to the digital universe. Already, our Web sites have been adapted for tablets and mobile devices and a digital version of the magazine is available to our subscribers. New developments will be unveiled in the near future.

Un grand merci aux collectionneurs, aux artistes et aux galeristes, de même qu'à notre partenaire ENCADREX, pour leur soutien à notre initiative.
Our heartfelt thanks go to the collectors, artists, and gallery owners, as well as to our campaign partner ENCADREX, for their support for our initiative.

LUC COURCHESNE

L'INVENTION DE L'HORIZON

POUR PHYLLIS LAMBERT



Ma découverte, il y a une dizaine d'années, de la « vue circulaire » depuis le sommet du mont Buet, imaginée par Horace-Bénédict de Saussure et exécutée par Bourrit en 1776, fut une révélation. La formule anamorphique qu'il a mise au point pour ce dessin correspond exactement à celle que j'utilise depuis 1999 pour enregistrer, en une seule prise de vue photographique ou vidéo l'ensemble de ce qui est donné à voir. Selon cette formule, l'observateur se tient au centre de l'image et l'horizon se déploie sur un cercle tracé autour de lui à mi-chemin entre ce qui se trouve à ses pieds et le ciel au-dessus de sa tête. Ce dessin, le tout premier du genre, invente en quelque sorte l'horizon en tant que concept identifiable. Il définit du même coup la nouvelle posture du sujet moderne, qui quitte sa position confortable derrière la fenêtre d'Alberti pour entrer au cœur de la scène, engagé pour ainsi dire dans un rapport personnel et actif avec elle. Lorsque j'ai été informé de l'identité du collectionneur qui m'avait choisi dans le cadre du projet Sitegeist, j'ai compris que l'œuvre à réaliser devait être essentielle. C'était l'occasion que j'attendais pour me rendre sur les lieux de naissance de cette idée géniale et fondatrice. Voici donc la photo que j'ai réalisée en 2013 depuis le sommet du mont Buet dans le massif du mont Blanc, à côté de la vue circulaire réalisée 237 ans plus tôt. J'ai eu le plaisir d'être accompagné dans l'aventure par Phyllis Lambert, qui a tout de suite montré un grand intérêt pour le projet qui lui était destiné. – L. C.

Intriguée par les mots « magazine Ciel variable » dans ma boîte de courriels, mes yeux se sont rapidement dirigés vers les mots « Rencontre entre un collectionneur et un artiste » et « œuvre qui traduirait l'esprit d'un lieu ». L'idée qu'un collectionneur et un artiste collaborent ensemble m'a interpellée. Le projet Sitegeist touchant à ma passion professionnelle et Luc Courchesne faisant partie des artistes impliqués, j'ai décidé d'y participer.

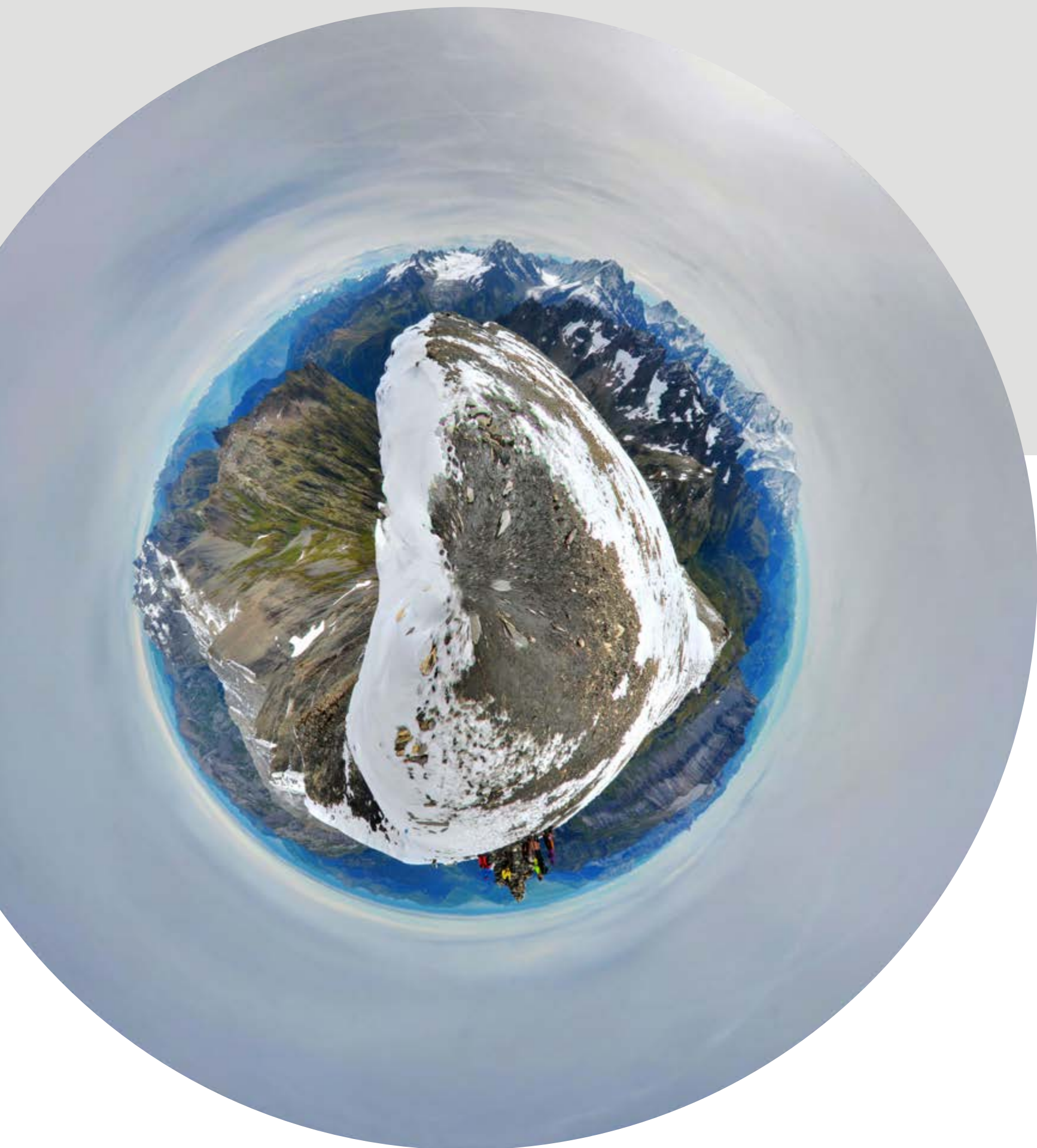
D'emblée, je savais que Luc créait une œuvre recherchée, intellectuelle, scientifique et rattachée à une problématique de fond. Ses expériences consistant à inventer des images panoramiques ainsi que des installations interactives et immersives me sont familières depuis plus d'une quinzaine d'années, de même que le design, la construction et les expériences de la Satsphère. Cependant, je n'avais pas pensé à un site particulier pour ledit projet, alors j'ai choisi de lui demander s'il avait en tête un lieu dont il rêvait.

Il a aussitôt évoqué un dessin du sommet du mont Buet. Ce dernier était extraordinaire et faisait référence à la problématique de la perspective qui a occupé les esprits des architectes depuis le XV^e siècle, et à laquelle Luc Courchesne s'est consacré avec la photographie en se mettant au centre d'une image à 360°.

Puisque nous devons être tous deux en Europe au même moment au cours de l'été, j'ai accepté de passer deux journées avec l'artiste dans le massif du mont Blanc. Je lui ai laissé la joie du mystère de cette longue marche vers le sommet qui lui permettrait de réaliser une œuvre sublime qui voit le jour aujourd'hui. – P. L.

Vue circulaire des Montagnes qu'on découvre du sommet du Glacier de Buet (1776) imaginée par Horace-Bénédict de Saussure et dessinée par Marc-Théodore Bourrit en 1776

Luc Courchesne, L'invention de l'horizon (2013), extrait de l'œuvre interactive, photographie sphérique depuis le sommet du mont Buet





EVERGON

SPIRIT IN ALL PLACES

POUR THOMAS MARCANTONIO

This has been a difficult summer in a difficult year. My mother, my live-in partner of seven years, died at ninety-three years of age, very unexpectedly, at the end of April, and I took a big man's fall in the Gaspé on the first day of my August vacation, bruising my good eye and leaving my body full of creaking and aching joints.

So, needless to say, Thomas and I met in mid-October to do this shoot, due the beginning of November.

I felt stressed and he was coming down with a cold.

Thomas was in a steel-grey suit and the studio still in an 18% grey. The spirit of the place was overtly doom and gloom. There were several days between the shooting and the shared viewing of the pictures. The camaraderie that should have started to bloom finally began.

Thomas and I narrowed it down from seven to two and then finally to the one of him brazenly pushing his stomach forward, head back, laughing – E.

life is everywhere, its spirit in all places in this studio, of which we barely see the background, we feel over half a century of emotions, pieces of a life, traces of a career all packed from floor to ceiling along all the walls, real or mucked up

the celebration spirit of life caught me for a short moment

it generated happiness and laughter

and that is what life is all about

the darkness background of the picture

opens your spirit to explore past, present and future places

life is always what one makes out of it. – T. M.

Evergon, Thomas Marcantonio, 2013, c-print, 102 x 152 cm

FAITES LE PLEIN DE BOUQUINS BOOST YOUR BOOKSHELF

Abonnez-vous d'ici le 31 mai 2014 et courez la chance de gagner un lot de onze publications sur la photographie contemporaine

Subscribe before May 31, 2014, and you could win a bundle of eleven publications on contemporary photography

cielvariable.ca/promo

Milutin Gubash

Sylvain Campeau et al., Rodman Hall Art Centre/Brock University; Carleton University Art Gallery; Kitchener-Waterloo Art Gallery; Southern Alberta Art Gallery; Musée d'art de Joliette 2013, 192 p., bilingue / bilingual
gracieuseté de / courtesy of Musée d'art de Joliette



Glamour is Theft: A User's Guide to General Idea 1969-1978

Philip Monk, Art Gallery of York University
Toronto, 2013, 256 p., anglais / English
gracieuseté de / courtesy of Art Gallery of York University



Marisa Portolese, Antonia's Garden / Le jardin d'Antonia

Manon Blanchette, James D. Campbell
La Maison de l'image et de la photographie (UMA)
Montréal, 2011, 80 p., bilingue / bilingual
gracieuseté de / courtesy of
La Maison de l'image et de la photographie



Luis Jacob, Seeing and Believing / Tromper l'œil

Marie Fraser et al., Black Dog Publishing
Londres, 2013, 224 p., anglais ou français / English or French
gracieuseté de / courtesy of Black Dog Publishing



(La Société de Conservation du Présent) 1985-1994

Sonia Pelletier (dir./ed), Bernard Schütze, Michel Lefebvre et al.
Agence TOPO, Montréal, 2013, 264 p.,
français et anglais / French and English
gracieuseté de / courtesy of Agence TOPO

Kim Waldron, The Do-It-Yourself Cookbook

Mélanie Boucher, Galerie Thomas Henry Ross art contemporain
Montréal, 2013, 128 p., anglais / English
gracieuseté de / courtesy of
Galerie Thomas Henry Ross art contemporain

Drone. L'image automatisée

Paul Wombell (dir. / ed) et al.,
Le Mois de la Photo à Montréal et Kerber Verlag
Montréal et Bielefeld, 2013, 232 p.,
français ou anglais / French or English
gracieuseté de / courtesy of Le Mois de la Photo à Montréal



Pierre Dalpé, Personae

Robert Hébert et al., Les Éditions Cayenne
Montréal, 2012, 144 p., bilingue / bilingual
gracieuseté de / courtesy of Les Éditions Cayenne

Visiteurs photographes au musée

Serge Chaumier, Anne Krebs
et Mélanie Roustan (dir. / ed) et al.
La documentation française, Paris, 2013, 320 p.,
français / French
gracieuseté de / courtesy of Direction de l'information légale
et administrative de la République française

Vera Frenkel

Sigrid Schade (dir. / ed) et al., Hatje Cantz
Ostfildern, 2013, 312 p., English/ anglais
gracieuseté de / courtesy of Hatje Cantz



Oana Hadjithomas + Khalil Joreige

Clément Diré et Michèle Thériault (dir. /ed), et al.
Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia
et JRP Ringier
Montréal et Paris, 2013, 160 p.,
français ou anglais / French or English
gracieuseté de / courtesy of Galerie Leonard & Bina Ellen

Edition//



Stan Douglas, *Guilty, 1950* (2010)
Special fundraising edition for the Or Gallery
www.orgallery.org/douglas-edition



© Pascal Grandmaison, *Desperate Island n°5*, 2010, plâtre hydrostone, fibre de verre, toile de fond de studio photographique, 121,9 x 97,8 x 90,2 cm. Collection Landriault / Paradis

DÉMARCHES² : Exposant deux 08.02.2014 - 20.04.2014

Commissaire_Johanne Lamoureux

DÉMARCHES 2: Exposant deux est une exposition qui porte un regard sur la collection d'art contemporain de Bernard Landriault et Michel Paradis.

Jean-Pierre Gauthier 24.05.2014 - 27.07.2014

Ceci n'est pas une machine

Commissaire_Marie-Ève Beaupré

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

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

DAIMON

Centre de production
et de diffusion
en arts médiatiques

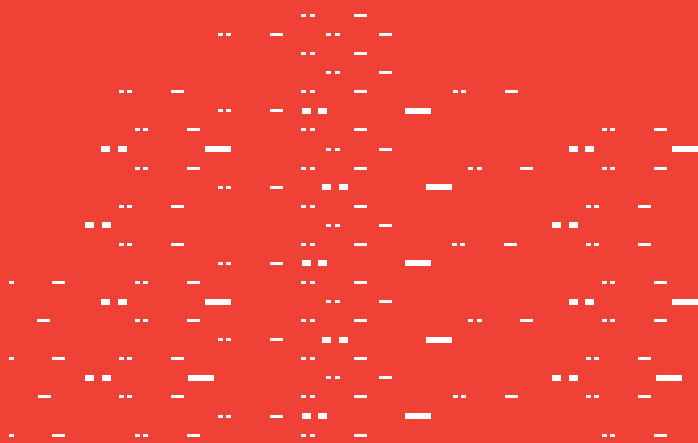


photo - vidéo - art audio

www.daimon.qc.ca



FÉVRIER 2014

SALON FEMMES BR@NCHÉES 100

Commissaire: Emily Pelstring
Yamantaka Sonic Titan | Sabrina Ratté et le Révélateur | Katherine Kline et Lelia Majeri

ATELIERS OFFERTS

SANDDE, dessiner dans un espace 3D stéréoscopique | Le laboratoire d'électro-bricolage |
Initiation à la création de sites Web avec WordPress | studioxx.org/ateliers

.DPI # 29 : DOSSIER MONTRÉAL

Revue féministe d'art et de culture numérique | dpi.studioxx.org

AVRIL 2014

SALON FEMMES BR@NCHÉES 101

Présentations des artistes en résidence
Carol-Ann Belzil Normand (Québec) | Josée Brouillard (Montréal)

MAI 2014

SALON FEMMES BR@NCHÉES 102

Exposition MachA, varonA, masculinA : la femme artiste dans la barbe de l'art cubain
Commissaires: AnaIys Alvarez Hernandez (CA), Laura Verdecia Blanco (CA), Julio César Liópiiz (Cuba)
Artistes (Cuba): Naivy Pérez, Grethell Rasua, Anyslén Reyes, Levi Orta, Julio César Liópiiz

NOVEMBRE 2014

FESTIVAL HTMLles 11
Zéro futur(e) | htmlles.net

www.studioxx.org | 514 845-7934 | 4081 Rue Berri, Suite 201, Montréal | Du mardi au vendredi, de 18 h à 17 h.





© ANNA RÚN TRYGGVADOTTIR

27 FÉVRIER
– 29 MARS

ANNA RÚN
TRYGGVADOTTIR

*Render & React:
approach to
a subconscious
sensory system*



mai

MONTRÉAL, ARTS INTERCULTURELS
M-A-I.QC.CA

Montréal

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Sandra Lachance, Égérie, 2013



**Intégration des arts
en milieu hospitalier**

Égérie

Verticale – centre d'artistes et le Centre intégré de cancérologie de Laval, sont fiers de présenter Égérie de Sandra Lachance, un projet de photographie inspiré par l'imaginaire du cinéma.

Diffusion privée : février 2014

Résidence : octobre à décembre 2013

Le projet d'intégration des arts en milieu hospitalier est rendu possible grâce au soutien du Ministère de la Culture et des Communications - Direction de Laval, de Lanaudière et des Laurentides, de Ville de Laval et de la Conférence régionale des élus de Laval.

Verticale – centre d'artistes

www.galerieverticale.com

Sandra Lachance

www.sandralachance.net

En librairie et à Plein sud en mars 2014

LINDACOVIT



Linda Covit, monographie publiée par Plein sud
Textes de Mona Hakim et de Marie Perrault

michel lamothe



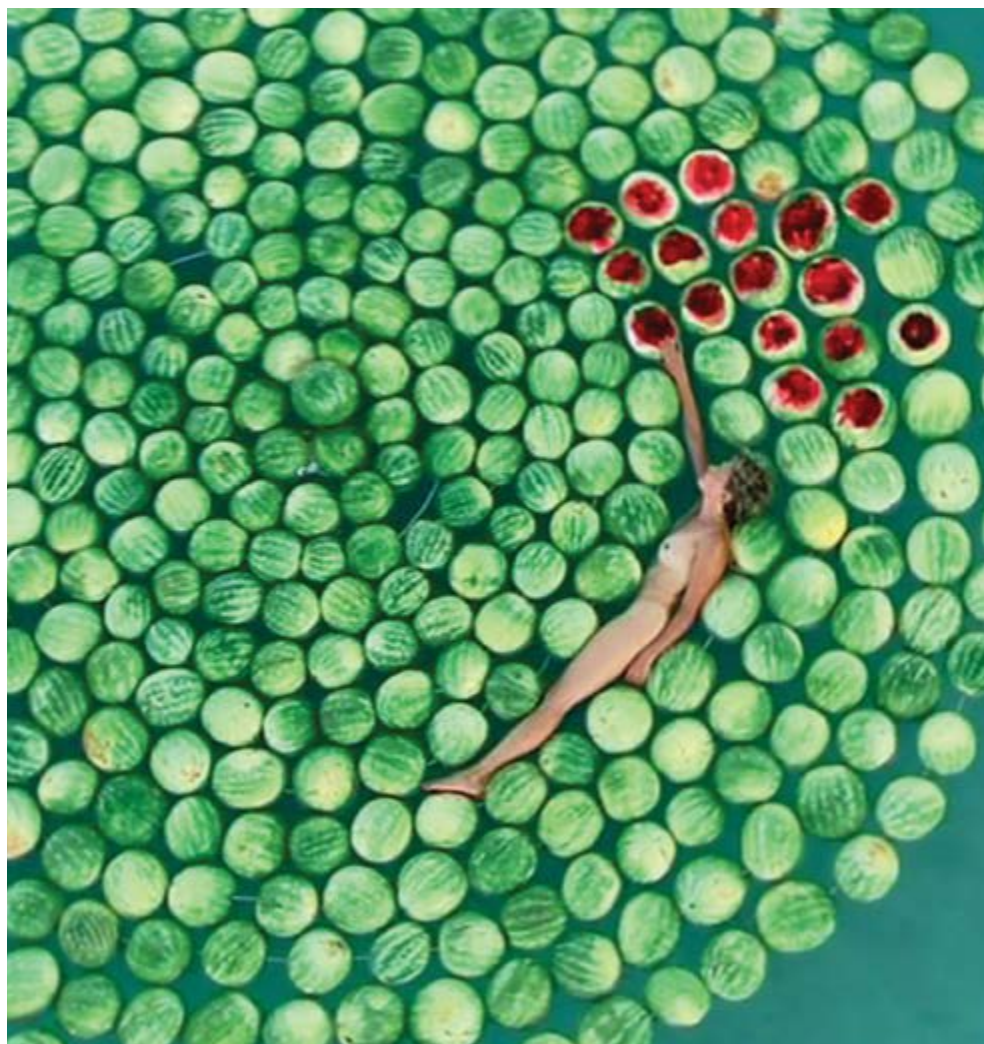
Michel Lamothe, monographie publiée par les Éditions Plein sud
et EXPRESSION, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe
Textes de Marcel Blouin et de Pierre Rannou

pleinsud

centre d'exposition en art actuel à Longueuil

150, rue De Gentilly Est, local D-0626
Longueuil QC J4H 4A9

(450) 679-2966 / 679-4480
www.plein-sud.org



SIGALIT LANDAU MOVING TO STAND STILL

Du 6 février au 6 avril 2014 | Commissaire : Mona Filip

Dans le cadre d'une tournée internationale d'envergure comprenant Moscou, Johannesburg, Beer-Sheva, Rome, Gdansk, et Tromsø, cette exposition, la première de Sigalit Landau au Canada, rassemble une sélection de ses œuvres vidéo majeures.

Hal Jackman
Foundation

L'exposition est généreusement soutenue par la Fondation Hal Jackman.

KOFFLER GALLERY
ARTSCAPE YOUNGPLACE
180 SHAW ST., TORONTO

647.925.0643
INFO@KOFFLERARTS.ORG
WWW.KOFFLERARTS.ORG

Sigalit Landau, DeadSee, 2005.

koffler
centre of the arts



KOFFLER FOUNDATION



PRIX ARTISTIQUE SOBEY 2013

FÉLICITATIONS

DUANE LINKLATER

RÉCIPIENDAIRE DU PRIX ARTISTIQUE SOBEY 2013

FÉLICITATIONS AUX FINALISTES

Isabelle Pauwels Mark Clintberg Pascal Grandmaison Tamara Henderson

EXPOSITION

en vue jusqu'au 5 janvier 2013 au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS



Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

TOTAL
TRANSPORTATION
SOLUTIONS INC.



THE LORD NELSON
HOTEL & SUITES

PASSIONNÉ DE CINÉMA?

DEVENEZ MEMBRE DE LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE!

- CINÉMA À VOLONTÉ
- RENCONTRES INÉDITES
- CLASSES DE MAÎTRES
- INVITATIONS EXCLUSIVES

SEULEMENT 120 \$ POUR UN AN

TREIZIÈME MOIS GRATUIT À L'ACHAT
OU AU RENOUVELLEMENT DU MEMBERSHIP
EN LIGNE AU CINEMATHEQUE.QC.CA



335, BOUL. DE MAISONNEUVE EST · MÉTRO BERRI-UQAM · TÉL. : 514.842.9763



LA VIE FANTÔME DE JACQUES LEDUC - COLLECTION CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Centre d'artistes
Vaste et Vague



vasteetvague.ca
Carleton-sur-Mer, Québec



31 janvier au 8 mars 2014
EXPOSITION
Sébastien Pesot - Hatley
Opus

Le Château-résidence
Programme de résidences d'artistes



Photo : Nicolas Cammabanti



prim

CENTRE DE PRODUCTION
ET DE POST-PRODUCTION
AU SERVICE DES
CRÉATEURS INDÉPENDANTS
DEPUIS 30 ANS

PROGRAMMES DE SOUTIEN ET DE FORMATION

PROGRAMME AIDE À LA CRÉATION (50%)

Accorde un rabais sur le coût d'utilisation des équipements de production et de postproduction (AVID, DA VINCI et studio de son Pro Tools) ainsi que sur les services de transfert. Toutes les propositions de productions indépendantes sont admissibles : court ou long métrage, fiction, documentaire, expérimental, vidéo, animation, essai, web, audio et projet d'exploration surround (rabais de 75% sur le temps d'utilisation du studio de son, max 100h). Plusieurs projets acceptés par dépôt. Date limite d'inscription **18 avril 2014**

Le programme **Documentaire à risque** est dorénavant intégré à ce concours. Les projets de documentaire d'auteur à risque restent toutefois éligibles à une aide de 75% de rabais. Les critères de sélection définissent le risque par la difficulté du sujet abordé et de son financement, mais également par son parti pris formel et son questionnement du langage cinématographique. Une proposition dont la majorité des étapes de postproduction se fera chez PRIM sera privilégiée. Date limite d'inscription **18 avril 2014**

RÉSIDENCE DE RECHERCHE ET DE CRÉATION EXPÉRIMENTALE

Date limite d'inscription **30 avril 2014**

RÉSIDENCE CONJOINTE PRIM|DZIBAO

Accompagnement d'un artiste pour la création, la production et la diffusion d'un projet en photographie/art audio/vidéo. Date limite : **1^{er} mai 2014**

Surround sur Pro Tools / HDX

du 17 au 28 mars 2014
Formateur Bruno Bélanger
31 h (21 h théoriques et 10 h de pratique individuelle)
6 participants max par groupe
Date limite d'inscription **25 février 2014**

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

PRODUCTIONS RÉALISATIONS INDÉPENDANTES DE MONTRÉAL
2180 FULLUM, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2K 3N9 TEL 514 524 2421
WWW.PRIMCENTRE.ORG INFO@PRIMCENTRE.ORG



CREDIT: ABEILLAVANCE, CHRONOGRAPHIES D'UN PAYSAGE DE CHRISTIAN CALON, 18 JUIN 2011



32^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA 

32nd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



20-30 MARS-MARCH 2014 • MONTRÉAL • WWW.ARTFIFA.COM

PLUS DE 200 FILMS DE 25 PAYS : architecture, danse, design, peinture, photographie, sculpture et plus encore...
MORE THAN 200 FILMS FROM 25 COUNTRIES: architecture, dance, design, media arts, painting, photography, sculpture and more...

DÉVOILEMENT DE LA PROGRAMMATION LE 25 FÉVRIER 2014 / UNVEILING OF THE PROGRAM ON FEBRUARY 25, 2014

YYZ ARTISTS' OUTLET SUBMISSIONS

#140- 401 RICHMOND ST. W
TORONTO, ON M5V 3A8
T:(416) 598-4546
F:(416) 598-2282

HOW IT WORKS

YYZ welcomes submissions for participation in its program from artists of all disciplines & at any point in their artistic development.

YYZ determines its programming on an artists' overall practice. Please do not submit a project proposal.



YYZ SUBMISSION FORM DATE:

NAME: _____
ADDRESS: _____
CITY: _____
PROVINCE: _____
POSTAL CODE: _____
COUNTRY: _____
TELEPHONE: _____
EMAIL: _____

Please indicate which items you have included in your submission package:

CV
 Description of Practice
 Digital Images
 Physical with credit fee
 Stamped, self-addressed envelope
(Attach if value of support material is required)
* Please do not attach original work

Send submissions to:
YYZ
140-401 RICHMOND ST. WEST
TORONTO, ONTARIO M5V 3A8
CANADA

WHAT TO SUBMIT

SUBMISSION FORM

CURRICULUM VITAE

DESCRIPTION OF PRACTICE

SUPPORT MATERIAL

STAMPED, SELF-ADDRESSED
ENVELOPE

For more information & to download our submission form please visit
www.yyzartistsoutlet.org/submissions/



FORMATIONS LOGICIELS LIBRES

HIVER 2014

FÉVRIER

Initiation à Unity 3D
Description: Logiciel de modélisation d'environnement 3D avec Louis-Philippe Mottard
Programmeur de jeux vidéo
Durée: 2 blocs de 7 heures (weekend)
Prix: 150\$ (+taxes)
+ 50\$ (+taxes) pour devenir membre producteur

AVRIL

Blender
Description: Logiciel libre de modélisation 3D avec Guillaume Lévesque
Artiste 3D à Graph Synergie
Durée: 9 blocs de 4 heures (36 heures en total)
Prix: 325\$ (+taxes)
+ 50\$ (+taxes) pour devenir membre producteur

MARS

Initiation à GIMP
Description: Logiciel libre d'imagerie avec Guillaume Lévesque
Artiste 3D à Graph Synergie
Durée: 6 blocs de 4 heures (24 heures en total)
Prix: 240\$ (+ taxes)
+ 50\$ (+taxes) pour devenir membre producteur

MAI

Passer de Photoshop à GIMP
Description: Logiciel libre d'imagerie avec Guillaume Lévesque
Artiste 3D à Graph Synergie
Durée: 3 blocs de 4 heures (12 heures en total)
Prix: 120\$ (+ taxes)
+ 50\$ (+taxes) pour devenir membre producteur



INFORMATION ET INSCRIPTION
418.529.2715 . formation@chambreblanche.qc.ca
185, rue Christophe-Colomb Est. Québec (Québec) G1K 3S6
www.chambreblanche.qc.ca



Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts



ENCADREX

.com



CONSERVER

RESTAURER

TÉMOIGNER

mettre en valeur

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

ENCADREX ^{l'atelier}
.com

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

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



IMPRESSION • NUMÉRISATION • CALIBRATION

AVEC OU SANS ASSISTANCE TECHNIQUE

Géré par des artistes, pour des artistes : le Cabinet est le laboratoire idéal pour fraterniser et créer dans un environnement professionnel et stimulant.

www.cabinetphoto.org

514.507.7591

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

Collections privées et corporatives

Galeries

Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)

Restaurateurs d'objets d'art

Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677

www.assurart.com

Division de

S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

ARTISTES PROFESSIONNELS

Déposer un projet
dans le réseau
Accès culture

accesscultureartiste.com

Montréal

INTÉGRATION DES ARTS
À L'ARCHITECTURE ET À L'ENVIRONNEMENT

Appel aux artistes
professionnels en arts
visuels et en métiers d'art

Inscription au Fichier des artistes

Les artistes souhaitant s'inscrire au Fichier doivent faire parvenir leur dossier au Service de l'intégration des arts à l'architecture, au plus tard le **15 avril 2014**. Le cachet de la poste fait foi de la date d'envoi.



Pour information :

Québec : 418 380-2323, poste 6323

Montréal : 514 873-8284

integrationdesarts@mcc.gouv.qc.ca

www.mcc.gouv.qc.ca/fichier-des-artistes

UN
QUÉBEC
POUR TOUS

Québec

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | **CINÉMA** | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES | **CRÉATION LITTÉRAIRE** | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | **CULTURE ET SOCIÉTÉ** | À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | LIBERTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | **HISTOIRE ET PATRIMOINE** | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | **LITTÉRATURE** | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | **THÉÂTRE ET MUSIQUE** | CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | **THÉORIES ET ANALYSES** | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

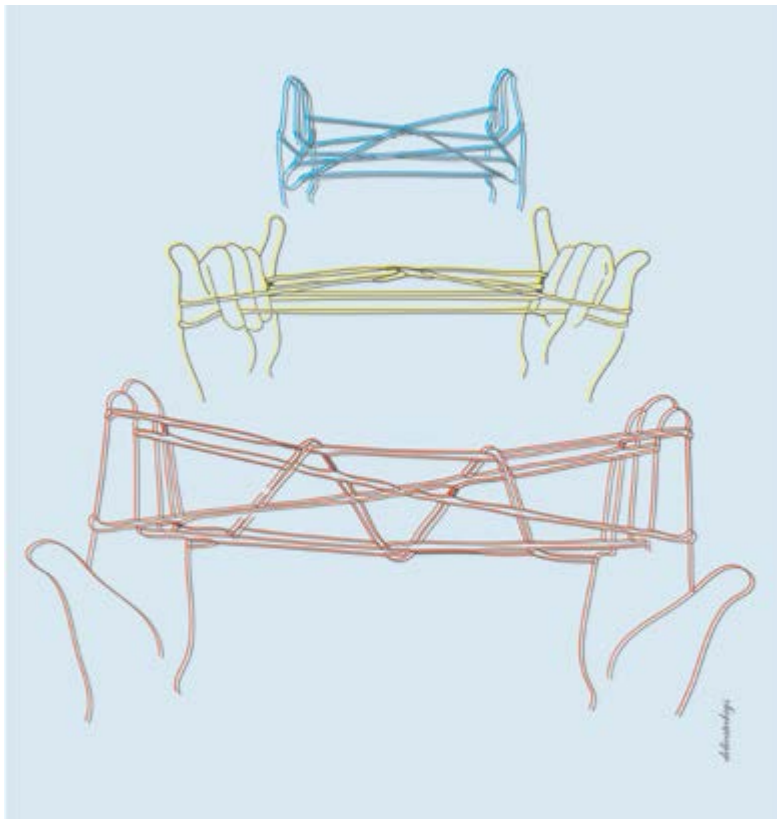
sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
WWW.SODEP.QC.CA



LIVRE IMAGINÉ
12 mars – 12 avril 2014
vernissage 13 mars 18 h

Åbåke - Xavier Anti - Ruth Beale
Nina Beier - Elena Damiani
Aurélien Froment - Ryan Gander
David Jablonowski - Laurie Kang
Boris Meister - Klaus Scherübel
Sebastian Schmieg



MONTRÉAL-QUIMPER
3 - 31 mai 2014
vernissage 3 mai 15 h
table ronde 5 mai 18 h

Bruno Peinado
Antoine Dorotte
Anne-Renée Hotte
Jacynthe Carrier
Camille Girard
Paul Brunet

Galerie Les Territoires
372 Sainte-Catherine O #527 | Montréal (Québec) H3B 1A2
www.lesterritoires.org



EXPOSITION

Drain
Bettina Hoffmann

du 18 janvier au 22 février 2014
vernissage le 18 janvier à 17 h

OBORO
www.oboro.net

Conseil des arts
et des lettres
Québec

© B. Hoffmann, 2012



ÉVÈNEMENT

Le pavillon des immortels heureux
Marcelle Hudon
en collaboration avec Maxime Rioux

séjour du 28 février au 9 mars 2014
performances les 7 et 8 mars

© M. Hudon, 2013

OBORO
www.oboro.net

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

RECTO
VERSO

à l'occasion des Trois Jours de **casteliers**



EXPOSITION

Toucher l'ambiguïté
Kerstin Ergenzinger

du 3 mai au 7 juin 2014
vernissage le 3 mai à 17 h

© K. Ergenzinger, 2013

OBORO
www.oboro.net

ifa Institut für
Auslandsbeziehungen

**GOETHE
INSTITUT**

BIAN

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Gabriel Coutu-Dumont
- 84 Sven Augustijnen
- 85 Richard Deschênes
- 86 Nathalie Bujold
- 88 Googleheim
- 89 Thomas Demand

LECTURES / READINGS

- 95 Luis Jacob
- 96 Visiteurs photographes au musée
- 97 Ouvrages à souligner / New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 99 Jean Gagnon
- 106 Luc Courchesne

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



Vue d'ensemble de l'exposition *The Way of the Willows*, 2013, avec la collaboration de Brian Sweeney, impressions jet d'encre, dimensions variables, permission de la Galerie Donald Browne, photo: Jean-François Brière

Gabriel Coutu-Dumont

The Way of the Willows

Galerie Donald Browne, Montréal

Du 4 mai au 15 juin 2013

L'exposition que présente Gabriel Coutu-Dumont sur les murs de la Galerie Donald Browne est inséparable des circonstances qui ont vu naître la série qui y est montrée. Boursier du CALQ, l'artiste était en résidence en 2010 au Centre for Contemporary Arts – CCA, à Glasgow, en Écosse. Celui-ci est situé sur la rue Sauchiehal, mot gaélique qui signifie « allée des saules ». Artère distinguée au XIX^e siècle et au début du XX^e, elle est encore un lieu passant même si le dernier saule a été déraciné en 1906.

C'est là qu'un beau samedi soir Gabriel Coutu-Dumont décide de

monter un studio de fortune, en pleine rue. Un simple fond noir détache les modèles choisis de leur environnement immédiat où ils retourneront tantôt, passants arrêtés au hasard, dans la nuit, vraisemblablement assez tard. Une lumière en provenance de la gauche les transfigure et enrichit l'étoffe de leurs vêtements.

On ne peut pas regarder le résultat final de ces prises de vue sans souligner cet aspect performatif. L'acte est fondamental. Il renoue avec celui des photographes ambulants des premiers temps de la photographie, alors que les images étaient fixées sur daguerréotype et que

l'appareillage était bien plus lourd qu'il ne l'est aujourd'hui. N'en demeure pas moins que l'artiste a voulu rester dans le ton ; il s'en est donc remis à la photographie analogique, travaillant avec un appareil 6 x 7. Du geste naît donc une série de portraits confondants. Lumière, drapé des tissus, pose classique des sujets ; tous les signes indiquent des références assez évidentes : Rembrandt et l'esthétique picturale flamande du XVII^e siècle, avec des personnages de tous sexes et classes sociales représentés dans leur quotidienneté. Mais à cette esthétique feutrée et éminente viennent s'opposer les indices du vêtement et de

coutumes du XXI^e siècle : blousons de cuir, jeans, cardigans, chandails à capuchon, piercings apparents, tatouages, cheveux teints aux couleurs vives. Si bien que chaque image semble un paradoxe, prise qu'elle est entre, d'une part, une référence illustre, la lumière caressante des artistes hollandais, le satiné des visages et les marques d'une modernité débridée. Devant elle, on ne sait trop si on doit ou non être heureux que de telles constantes puissent encore surgir sous un attirail vestimentaire aux accents décadents, alors qu'apparaissent parfois des signes de nonchalance ou de forfanterie éthylique.

Voilà pour la contemplation distinctive de chacune des photos. Mais après cela, il reste à apprécier la disposition générale du tout dans l'ensemble installatif. En effet, les images forment un bloc sur le mur, assez rapprochées les unes des autres. La plupart sont rectangulaires, certaines sont ovales ; d'autres, pour finir, sont plus petites mais disposées entre elles de manière à couvrir un espace proportionnel à celui des grands rectangles, proposant une grille d'observation qui permet à la fois le coup d'œil intrusif et le constat typologique, tous deux portés sur les physiologies. Cet examen à distance renforce l'aspect performatif de l'opération. Nous ne sommes plus, bien que nous puissions choisir de vivre ainsi l'expérience, devant des images prises individuellement. Nous sommes les examinateurs d'une stratégie de prise et de rendu esthétiques.

Sommes-nous les expérimentateurs d'images issues d'une esthétique de la disparition ou du renouveau ? On ne sait trop. Tout est là : l'entreprise joue de ses paradoxes. Images modernes prises sur le mode d'autres images anciennes, créées selon les modalités d'une facture

esthétique révolue. Photos prises selon un *modus operandi* datant du prénumérique, dans une allée qui doit son nom à des arbres dont il ne reste plus aucune trace. De même la logique d'opération, cette saisie photographique, est tout entière elle aussi pénétrée d'une instance performative. Sa présentation finale, elle, obéit aux principes du mode installatif, mode idéal pour une mise en doute et une représentation de second degré. Ici, les images et leur présentation particulière ne peuvent être appréhendées sans qu'il nous devienne évident que l'ensemble joue à adopter des postures, réflexes, modalités de présentation, modes opératoires recoupant des modèles esthétiques issus de genres fort différents, détournant sans cesse le sens de ce qui nous est proposé. Mais au lieu de mettre en procès, de jouer de ces diversités esthétiques pour les opposer ou pour en offrir la critique, l'ensemble final en joue par une sorte de stratégie de cumul. Cette surenchère crée un ensemble esthétique qui déborde et catalyse la représentation, la marquant du sceau du surpassement des limites des genres en cause.

Bref, il y a là quelque chose comme une transversalité esthétique, qui nous prend de court.

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



De la série *The Way of the Willows*, avec la collaboration de Brian Sweeney, 2013, impression jet d'encre, 64 x 48 cm, permission de la Galerie Donald Browne

Sven Augustijnen

Spectres

VOX, Centre de l'image contemporaine, Montréal
 Du 11 mai au 13 juillet 2013



Spectres, 2013, vue de l'exposition de Sven Augustijnen, photo: Michel Brunelle

Spectres de l'artiste belge Sven Augustijnen (né en 1970), essai documentaire accompagné d'une exposition et d'un livre, nous propose une immersion complète dans l'obsession d'un homme, Jacques Brassinne de la Buisserie, témoin clé de la fin tragique du premier Premier ministre du Congo indépendant (actuelle république démocratique du Congo), Patrice Lumumba. Depuis ce 17 janvier 1961, cet ancien fonctionnaire colonial belge tente par tous les moyens de conjurer ses propres fantômes. En tant que fidèle de la couronne belge qui, soit dit en passant, est depuis Léopold II l'instigatrice de la colonisation du Congo, Jacques Brassinne, infatigable chevalier retraité, est prêt à se battre contre tous les moulins à vent pour faire accepter sa version historique (qu'il ira même jusqu'à défendre devant un jury universitaire en 1991) selon laquelle les Belges n'ont aucune responsabilité morale dans l'élimination du héros national congolais.

L'exposition, considérée par l'artiste comme une annexe du film, est conçue à partir des trois tentatives de Brassinne pour retrouver le lieu de l'exécution de Patrice Lumumba près d'Élisabethville, devenue Lubumbashi, au Katanga¹. Elle présente une sélection d'images qu'il a prises en 1965-1966, 1988 et dans le cadre du tournage de *Spectres* en 2009. Les ouvrages de Brassinne exposés en vitrine, parmi d'autres souvenirs personnels de cette époque tumultueuse (Brassinne a participé au gouvernement sécessionniste du Katanga), ainsi que des extraits sonores d'émissions de radio liés à ces différents moments, forment un ensemble de documents sobrement exposés comme autant de pièces à conviction. Un salon d'époque aux couleurs du cinquantenaire de l'indépendance du Congo accueille le visiteur pour une halte studieuse où il peut à loisir consulter les transcriptions des émissions de radio et le livre annexe qui

restitue un entretien d'Augustijnen avec Brassinne, accompagné d'une sélection fascinante de documents tirés des archives de celui qui se considère non comme un historien, mais comme un témoin. À noter que l'exposition présente en complément une autre série d'Augustijnen sur le même sujet, réalisée à partir d'une sélection de reproductions de journaux d'époque, *Cher Pourquoi pas ?*, du nom d'un hebdomadaire belge satirique de droite qui a largement couvert la décolonisation du Congo. Tout est pensé dans ses moindres détails et le visiteur qui s'est laissé prendre au piège est vite absorbé par cet univers complexe.

L'artiste a cette habileté de ne proposer aucune lecture : toutes sont possibles. Et pourtant. Il a choisi d'aborder cet épisode lourd de l'histoire coloniale belge à travers la figure controversée de Brassinne, à la fois personnage et narrateur du film. Hanté par ses fantômes, de Patrice Lumumba (dont il écoute, pétrifié, le discours du 30 juin qui a tout fait basculer) au communisme (nous étions alors en pleine guerre froide), il rend visite à quelques héritiers directs de ce passé qui ne passe pas. Le film s'ouvre en fanfare sur une visite, assez surréaliste, chez son ami le comte d'Aspremont Lynden (fils de l'ancien ministre des Affaires africaines qui a envoyé un télégramme demandant « l'élimination définitive de Lumumba »). Puis suivent d'autres rencontres, tout aussi déroutantes et lourdes de sens, comme sa présence aux côtés de Marie Tshombe qui se recueille sur la tombe vide de son père (Tshombe disparaît mystérieusement en 1969, alors qu'il était en exil depuis quatre ans après la fin du Katanga sécessionniste), et au Congo sa rencontre avec la veuve et les enfants de Patrice Lumumba. Il

terminera sa « chasse aux fantômes » à Lubumbashi, cherchant inlassablement à retracer les dernières heures de Lumumba. Mais plus rien ne subsiste de son corps, du lieu où lui et ses compagnons d'infortune furent torturés, puis exécutés.

Selon l'artiste qui a mis plus de cinq ans entre la conception et le point final au montage, le film s'est construit presque de lui-même, de manière chronologique. Sven Augustijnen insiste sur les micro-détails, il filme les silences, les gestes, les regards, en quête d'indices indicibles, et fait confiance au hasard. Ce grand sens de l'intuition est d'ailleurs assez fascinant dans plusieurs scènes du

film, comme celle au cimetière où la fille de Tshombe pleure son père volatilisé, tandis que les hélicoptères tournent dans le ciel tels des apparitions spectrales... Dans la scène finale de nuit, intense, portée par la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach qui accompagne la chorégraphie expiatoire de Brassinne tout au long du film, sur la route de Mwadingusha, cette route où disparaissait Lumumba cinquante ans plus tôt, Brassinne croise un cycliste surgi de nulle part qui, tout en qualifiant de « suspecte » sa présence nocturne sur les lieux, lui lance avec aplomb : « Ce que vous voyez, c'est l'envers de ce qui existe. »

1 Le Katanga, cette grande province au sud du Congo où se concentrent les richesses minières, a fait sécession dans les mois qui ont suivi l'indépendance du Congo en 1960, sous la conduite de Moïse Tshombe, avec le plein soutien des Belges.

Érika Nimis est photographe et historienne de formation. Elle est l'auteure de nombreux articles et de trois livres sur l'histoire de la photographie africaine. Elle est actuellement professeure associée au département d'histoire de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) où elle enseigne l'histoire de l'Afrique.



Spectres, 2013, vue de l'exposition de Sven Augustijnen, photo: Michel Brunelle

Richard Deschênes

De la piscine aux verts

OPTICA, un centre d'art contemporain, Montréal
11 May to 15 June 2013

Richard Deschênes's exhibition *De la piscine aux verts* (Optica, May to June, 2013) is composed of pared-down images – made entirely of cut-out and recombined press photographs – that shift among painting, collage, photography, and text. This visual and semiotic dynamic thwarts any attempt to definitely qualify them in a single category. In my view, however, these hybrid artworks can best be described as pensive images, to borrow Rancière's terse formulation. Such an image generates a tension between intersecting visual registers and thus mobilizes thought from within its operative constitution. To better understand this generative tension, I shall

briefly examine how the artist's approach, informed primarily by painting, is extended and renewed through visual materials (press photographs) and a technique (collage) that are distinct from painting. Ultimately, though, I hope to make clear that these works are best understood as paintings, albeit paintings produced by other, impure means.

In Deschênes's case, the mediated image exists as a presence in which it is not fixed but suspended in a state of unresolved tension between visual registers that compel the viewer to think *with and through* the image rather than *about* it; the mediated and reworked images are not as much formed as *in-formation*.



Girl Powers (War Witch) - Kim Nguyen (detail), 2012, collage on newsprint



Girl Powers (War Witch) - Kim Nguyen, 2012, collage on newsprint, 31 x 26 cm

Operating like a metaphysical surgeon, the artist makes incisions to subtract the central figure-subject from a photojournalistic picture, chosen after perusing a multitude of newspapers to find a background that is enticing not only aesthetically but also with regard to its title and the anticipated intervention. He then grafts and sutures elements from two or three identical copies of the chosen photograph to reconfigure and imagine a new ground to take the place of the ablated figure-subject. Although the repositioning effectively creates a visually credible ground so that the picture field is completely filled, it is in fact a pure fiction. For instance, in the work titled *Girl Powers (War Witch)* – Kim Nguyen, the vanished figure-subject is replaced by an array of variously sized rectangular and square cuttings pasted together to compose a *subjectless* forest landscape.

However, the initial ablation process creates a void that can be filled only through the imagination, for the as-yet-unformed ground has no reference in the real and can be invented only via a creative process that is clearly informed by the idiom of painting (manual composition of visual forms, colours, and textures to create an abstract or figurative visual field). Note that in order to invent this pictorial space Deschênes is compelled to return to the original image, for in order to refill the void with verisimilitude he can be guided only by what remains of the photograph. In other words, to fashion the non-existent space he cannot but work from what subsists of the pictorial real in the photograph: in order to accurately and convincingly invent what never was, the artist must remain faithful to what remains – a reality that pertains not to the picture’s representational or referen-

tial function (obliterated by the vanished figure) but to what is “really” present within it as an image.

Viewed as a completed picture, it is not the image of the forest that piques the gaze, but the fuzzy, punctured area in the centre, which is the lieu of the vanished figure and reconfigured ground, a patched-together field of scar marks that can be likened to the notion of the *punctum* introduced by Barthes. However, the *punctum*, “this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me . . . this wound, this prick, this mark by a pointed instrument” so thoroughly proliferates the picture that it becomes the *studium* (whereby Barthes designates a photograph’s scene or intentional subject). But, since the *punctum*/*studium* binary depends on the interplay of the two terms, the all-*punctum* image cancels both out. Instead, it is the pensive image, alluded to before, that characterizes the visual logic inherent in the exhibited series.

Even though the works are closest to painting, in both process and aesthetic effect, they are impure paintings in which the coexistence of various image registers and the title text generate a tension that traverses and binds all levels of what is made visible. A viewer who attentively reads these images is invited to activate the pensiveness inherent in the incessant transfer among these multiple registers. Such a reading invariably makes clear that these pictures are decidedly undecidable. As paintings, they include



Jessica Zelinka of Calgary competes in the shot put portion of the heptathlon, 2013, collage on newsprint, 32 x 26 cm

various genres, from figurative landscapes and urban studies to abstract painting, and resist classification within a single typology. But these hybrid, impure paintings are made up of residual photographic elements that, however modified and unmoored from their referential shackles, continue to inform their visuality.

And finally, there is the presence of the titles, which mobilize yet another level of semiotic interrelations. The titles (which are in fact the captions that accompanied the original photographs) are not extraneous adjuncts to the works, but an integral and operative part of them. A case in point is the title *Jessica Zelinka of Calgary competes in the shot put portion of the heptathlon*, which, though it linguistically evokes a picture, in this case refers to an image in which this word-picture is the object of the vanishing, of the subtracted *studium*. The title is hence also unmoored from its referential context, orphaned and left to itself to take on a quasi-poetic function within the image-text loop. Interestingly, this title refers to a picture that at first glance appears to be a purely abstract green field painting, but that on closer inspection reveals the presence of newsprint text on the recto side of the semitransparent paper that is the support of all of the works – another level of impurity in which the support asserts its residual status as a media object despite the painterly manipulations.

With this series of works, Deschênes also asserts that, despite the many death knells announcing its imminent demise, painting can still devise novel ways to revitalize itself, expand, and reappear, albeit in an undecidable, pensive, and impure form.

Bernard Schütze is an independent art critic, curator, and translator. He regularly has articles published in various art magazines and has written numerous catalogue essays and monographs. He has been invited to speak at art-related events and universities in Canada and in Europe. He lives and works in Montreal.

Nathalie Bujold

éMotifs

Turbine, Montréal

Du 11 mars au 9 mai 2013

À l'issue d'un projet réalisé dans le cadre d'une résidence programmée par le centre de création, de formation, de recherche et de diffusion Turbine, Nathalie Bujold présentait un travail photographique intitulé *éMotifs* à l'école Chanoine-Joseph-Théorêt à Verdun.

Bien qu'il paraisse discret, son créneau étant associé à la création pédagogique, le centre Turbine¹ tire bien son épingle du jeu depuis 1999 en encadrant et pré-

sentant des artistes actifs dans le milieu des arts visuels québécois. Il tente la difficile mais nécessaire affiliation avec les milieux artistique, scolaire et communautaire. Accompagné par un éducateur (Yves Amyot, à la fois fondateur et directeur de l'organisme), l'artiste collabore étroitement avec lui dans un scénario commun visant à favoriser un apprentissage chez les participants au projet. Tout en respectant l'exploration

et l'expérimentation liées au processus créatif, chacun des membres du tandem artiste/éducateur doit aboutir à une expérience différente de celle de l'autre selon les potentiels en présence. Ici, Yves Amyot s'est investi dans l'univers de Nathalie Bujold par l'intermédiaire d'une création vidéo.

Au vu des résultats, c'est sur un terrain de jeu fort entraînant et amusant que l'artiste s'est aventurée avec les sept

groupes de cette école primaire comptant environ cent quarante enfants accompagnés par leurs professeurs. Plusieurs travaux qui en ont résulté ont pris la forme de portraits photographiques : d'abord une série à la manière photomaton (quatre visages représentant quatre expressions différentes), ensuite des visages grandeur



Nous, de la série *éMotifs*, 2013, impression jet d'encre sur polypropylène, 30 x 43 cm

nature découpés en parties représentant des bouches, des fronts, des yeux ou des nez pour former autant de masques à porter et à interchanger entre enfants. De ce matériel sont également nés de petits livres, dont *Nous* et *Duos*, constitués de portraits tirés d'une collection d'expressions de deux enfants, ainsi que plusieurs folioscopes (*flip books*). En se replongeant dans son enfance, l'artiste confiait avoir abordé ce travail par de petits gestes répétitifs qui évoquent pour elle la routine et la discipline de l'école. Elle s'est rappelé aussi que, toute jeune, elle aimait reprendre les portraits trouvés dans la rubrique

nécrologique des journaux, les découper et les reclasser selon une nomenclature liée aux types de visages. Un petit rituel qu'elle effectuait méthodiquement et ludiquement.

Dans un même esprit récréatif, ces travaux comportent un aspect performatif indéniable qui réside notamment dans la construction des fragments de masque et les combinaisons infinies qu'elle permet pour la réalisation des portraits et de la vidéo.

Les projets initiés avec Turbine prévoient que l'artiste laisse à l'organisme, à la fin de sa résidence, une œuvre publique créée lors de son passage. Souvent truculente dans la formulation de ses titres, Nathalie Bujold a livré une œuvre intitulée *Personne*. Il s'agit d'un portrait d'enfant grand format fabriqué à l'aide de cent trente-sept photos des personnes impliquées dans le projet. Le résultat est, disons-le, assez touchant, car il est à la fois inclusif dans l'intention, mais aussi anonyme dans sa dénomination tout autant que dans son aboutissement. Il est enfin difficile d'attribuer un sexe à ce portrait d'autant que placé au bas d'un escalier et vu de loin, ce visage hermaphrodite apparaît entièrement pixélisé.

Cela rappelle qu'au fil du temps, un *modus operandi* plutôt à rebours des conventions s'observe dans le travail de Nathalie Bujold. Elle procède par une sorte de rassemblement de motifs ou d'images fragmentaires pour recomposer un tout morcelé qui en fait ressortir la fabrication. Les résultats de cette mécanique, qui opère par les mouvements de rapprochement et d'éloignement du spectateur, font parfois penser aux tableaux des impressionnistes ou d'un Miquel Barceló par exemple.

Ce traitement de l'image est omniprésent et au cœur de la démarche de l'artiste depuis plusieurs années. Pensons notamment à l'exposition *Pixels et petits points* (2004), où plusieurs



Personne, de la série *éMotifs*, 2013, 102 x 152 cm

photographies ont été recomposées en broderies. Ces « ouvrages », comme elle les appelle à juste titre, sont aussi fragmentés par le canevas. Plusieurs de ses monobandes révèlent aussi une construction similaire². Plus récemment, *Hit* (2012), un projet toujours en cours, poursuit en ce sens avec la création de pièces jacquard dont la technique produit des motifs sur tissu et donne à voir un aspect tramé.

L'engouement des enfants pour cette proposition artistique était évident lors du vernissage. À l'ère de l'information où il est maintenant convenu d'affirmer que l'image est omniprésente, ce type de travail ne pouvait qu'être bienvenu pour de nouvelles générations déjà familières avec la photographie. Réfléchir sur un usage plus artistique et sur le potentiel créatif et infini de ce médium favorise une expérience qui marque la mémoire et stimule le souvenir. Avec candeur, je dirais que l'on peut s'attendre à une relève et qu'il s'agit là d'un bon point pour Turbine et Nathalie Bujold.

¹ www.centreturbine.org/ ² <http://espritpratique.wordpress.com/>

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



Duos, de la série *éMotifs*, 2013, impression laser, 10 x 15 cm

Googleheim

InterAccess Electronic
Media Arts Centre, Toronto
June 7 to July 13, 2013

First in the sightline for those entering *Googleheim*, a group show curated by Horea Avram at Interaccess in Toronto: a wireless mouse on a plinth. It might have been a monument to audience engagement – a succinct overture to a show invested in dialogue between the museum’s interest in artefacts and the Internet’s provision of access. It wasn’t that, though; interaction was not particularly celebrated here. The mouse was a red herring.

The interactive wings of the art on view were often clipped. Some of the clipping was curatorial: exhibition-goers could use the mouse to peruse an archive of Noah Pedrini’s found Post-it notes, but the project’s sound track (though discussed in the exhibition text) was not played. The gallery didn’t proffer the



Stephane Degoutin & Marika Dermineur, *Googlehouse*, 2003; Jon Thomson & Alison Craighead, *A Short Film About War*, 2009-2010

immersed in Internet tropes and iconography but were denied the control over experience that denizens of Google have come to expect.

The Internet appeals to us as creatures who select and specify. Unhewn blocks of search bar beg for the refinement of our whittling keystrokes; images compel us to zoom in – and out – at will. So, at the level of contemporary reflex, it was

performance or relational art. Now, as *Googleheim* and countless other projects attest, art and the Internet overlap – and how our orientations to each might also overlap is worth major thought.

We’re reminded that our orientations are structured by the fact that Google and Guggenheim are both, ultimately, brands – ones with extreme influence on our radical, intimate, and everyday experiences. Unfortunately, this point is not well drawn out by the show. Disappointingly, nor does *Googleheim* privilege the feature so vital to its twin muses’ success: compelling design. The seemingly arbitrary placement of the works on the walls of Interaccess was neither a stunning use of space nor particularly user-friendly.

What’s most unfortunate is that the works in *Googleheim* were missing more than can reasonably be supplemented by viewer imaginations or curatorial positioning. Many made promising first steps, but seem to have stalled at the level of concept; even those that were not ongoing felt unrealized. Cadioli, for example, takes up the Borgesian notion of a map without territory. Leaving an overlay of Google Map icons, he has liquidated the land below into an eerie white void. It feels preliminary. Why clear this space; for what? Nothing rushes into its vacuum. And yet there is possibility: could *Overdata* help us conceive a map of Mars? Or might its whiteness figure the gallery landscape?

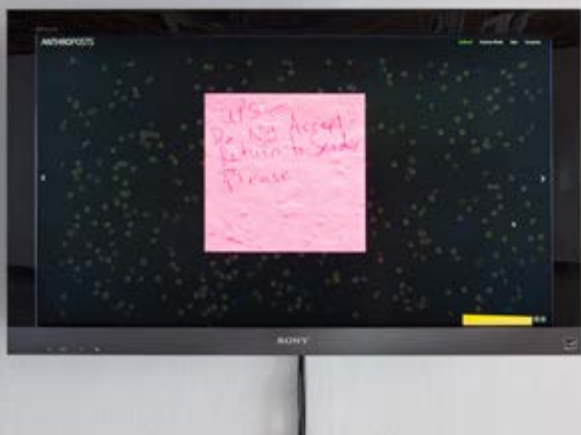
The Most Boring Place on Earth is similarly promising and similarly underdeveloped. Waller’s project spins around the world to hover above locations claimed by anonymous bloggers and commenters as the most boring. The topic is significant, and even crucial: as technology changes the ways we pay attention, the phenomenon of boredom becomes more

interesting. But we don’t get even as close as Street View to the destinations that Waller sourced. Boredom is mapped but not really felt, or explored. Art should do more than code unusual applications for impressive software.

Software, after all, is quickly outdated. The newest works in the show are from 2010, which, in digital time, is eons ago. Snowden had not yet exploded today’s privacy paranoia; 3D printers had not laid such a shockingly easy path from image to object; Snapchat had yet to infiltrate, with its built-in ephemerality, a medium obsessed with traces.

What’s good about the art and conceit of *Googleheim* is relevant to all of these developments. I can imagine *Overdata* expanded to illuminate the significance of metadata. I can picture printing *Googlehouse*. I can wonder what museums might take from Snapchat. But my musings aren’t enough.

—
Heather White is a Toronto-based writer currently drawn to experimental intersections of fiction and criticism. She holds a BA in contemporary studies and history from the University of King’s College, Halifax (2007), and an MA in philosophy and art from SUNY Stony Brook at Manhattan (2009), and she received a writing prize from the Canadian Art Foundation in 2012.



Marco Cadioli, *Over Data*, 2010

opportunity to click through the rooms of Stephane Degoutin and Marika Dermineur’s real-time architectural experiment, *Googlehouse*. The links displayed in Angie Waller’s Google Earth tour of allegedly boring places could not, in the space, be followed.

Both Maco Cadioli’s manipulation of Google Maps and Jon Thomson and Alison Craighead’s *A Short Film on War* thematized crowd-sourcing and public software, but they used video – a medium that comparatively neuters its audience – to do it. Viewers were

jarring to be kept from clicking on, scrolling through, or typing into the interfaces that *Googleheim* presented.

Of course, mouselessness is far from paralysis; there are other, and less cursory, ways to engage. Perhaps Avram, with one foot in museological convention, wanted to remind us that interaction predates and exceeds the digital. In the analog visual arts, audience participation can be as simple as contributing attention; sometimes viewers’ eyes are needed to mix pigments, and sometimes their presence is required for a piece of

Thomas Demand

Animations

DHC/ART, Montréal

Du 18 janvier au 12 mai 2013

La pratique de l'artiste allemand Thomas Demand combine principalement sculpture et photographie pour des reproductions simulées de lieux ayant été souvent le théâtre d'événements connus, et même parfois retentissants. À cette liste des médias utilisés, il faut maintenant, tel que le démontre l'exposition présentée à DHC/ART commissariée par John Zeppetelli, ajouter la vidéographie. Et celle-ci, comme les autres, viendra nourrir une esthétique fortement préoccupée par la simulation et la reprise.

L'image à l'origine de chaque pièce témoigne la plupart du temps d'un événement ou bien troublant, ou bien à caractère violent. Ainsi, *Escalator* (2001) renvoie à des images d'une vidéo de surveillance montrant un escalier roulant londonien, près du pont de Charing Cross, où deux passants ont été attaqués par un gang. Il y eut même, à cette occasion, mort d'homme. En une sorte d'hommage funèbre à cette triste affaire, Thomas Demand a recomposé, grandeur nature, la scène de ces escaliers. Les marches mécaniques de l'un montent; celles de l'autre descendent. Il a réalisé le tout en papier et a, par la suite, photographié la maquette ainsi créée. Vingt-quatre images plus tard, il avait le matériel nécessaire pour faire un film. Dans l'espace de la galerie, le projecteur 35 mm est là, bruyant, reprenant en boucle ces vingt-quatre images qui en viennent à composer une animation filmique. Devant ce travail, on se surprend à s'interroger. Et si le film issu de la caméra de surveillance a pu offrir une preuve tangible des événements, de quoi cette reprise simulée se veut-elle le témoignage?

La projection vidéo *Pacific Sun* (2012) est un autre exemple de la méthode de Demand. L'artiste a été inspiré par un clip diffusé sur YouTube, montrant une salle à manger d'un bateau, ballotté par de fortes vagues, qui navigue entre l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Alors que l'image reste fixe, ce sont, à l'opposé, meubles et accessoires qui tanguent de gauche à droite, valsant et valdinguant de façon répétée, allant d'un extrême à l'autre du cadre, en sortant parfois. Le film original montrait aussi des passagers, disparus dans la version qu'en a faite Demand, recréant totalement le tout, rappelons-le, grandeur nature, en carton et en papier. La création de cette courte pièce a nécessité 12 mois de production et résulte de la mise à la file de 2400 photogrammes.

Si cette dernière pièce est certes la plus ambitieuse sur le plan technique, ce



Embassy I, 2007, Diasec, vue de l'installation

sont sans doute *Yellow Cake* et *Embassy*, toutes deux des œuvres de 2007, qui soulèvent le plus une interrogation à caractère métaphysique sur le statut et les possibilités de la représentation du réel, au plus près de ce qui préoccupe l'artiste allemand. Les deux sont liées en ce qu'elles offrent des images de la même source référençée. La première est à nouveau une projection autour de laquelle les huit images, en série, de la seconde viennent graviter. Il s'agit ici de constructions de papier et carton, comme toujours, reproduisant les aires de la modeste ambassade du Niger, sise dans une tour à appartements en banlieue de Rome. Les images sont celles d'intérieurs fonctionnels, rien mornes, typiques d'une administration de pays pauvre.

Dans la salle choisie pour la présentation de ces images et de cette projection, l'artiste y est allé, sur les murs, d'une installation de papier peint aux lignes verticales qui donnent l'impression de colonnes métalliques grisâtres, aux tons froids. Cela renforce le sentiment d'avoir affaire à des lieux sans personnalité, éteints. Mais cette référence est tout sauf anodine. Cette construction a été inspirée par le fait

que ladite ambassade a fait l'objet d'un cambriolage, la veille du jour de l'an 2000. Les voleurs avaient alors fait main basse sur de la papeterie et d'autres articles sans réelle importance. Des mois plus tard, des documents, portant l'estampille officielle de cette ambassade, sont apparus. Ils relaient l'achat, par Saddam Hussein, de *yellow cake*, une forme d'uranium pouvant servir à la fabrication d'armes nucléaires. Même si des experts ont rapidement évoqué la possibilité bien réelle que ces documents aient été contrefaits, ils ont servi de prétexte aux Américains pour entrer en guerre contre l'Irak.

On comprend facilement que cet épisode ait semblé tout désigné pour être exploité par Thomas Demand. Tout d'abord, la contrefaçon repose tout entière sur une construction faite avec du papier; ce qui a certes dû lui apparaître d'une ironie tout à fait savoureuse. De plus, on a là une forgerie à la duplicité sans nom, et aux conséquences d'une grande magnitude. La réalité engendrée par cette manipulation est d'une ampleur peu commune et elle ne repose sur aucune réalité assertive, que sur un mensonge bien opportun. L'image photographique elle-même pourrait-elle

sembler aussi opportune, au point que ce soit la réalité qui en vient à se montrer, elle, inopportune et même travestie?

Une même ironie a certainement présidé à la création de la pièce montrant une caméra de surveillance, alors que celle-ci est un outil précieux permettant à Thomas Demand d'aller à la rencontre de scènes inspirantes.

Finalement, *Rain* (2008) est une projection fort simple mais dont la force d'évocation est particulièrement efficace. Il ne s'agit pourtant que de la reproduction d'une pluie battante, tombant avec force sur une surface dure. Mais il y a quelque chose de dérangeant dans cette mise en spectacle crépitante. Il s'avère en fait que ce sont là des emballages de bonbons n'apparaissant que le temps de trois photogrammes, le tout étant filmé à travers plusieurs couches de verre. La pétarade est ainsi entièrement simulacré, formant, avec des éclaboussures en rafales, une étrange chorégraphie.

Cette dernière œuvre, nous permet de comprendre à quelle enseigne loge l'artiste. Tout réside, et cela entièrement, dans le concret de la construction du réel, particulièrement quand il devient impossible de distinguer, depuis la source ou dans la finalité de l'image, ce qui peut être véridique et ce qui ne l'est pas. L'œuvre, elle, est bien réalité, toute bien contenue en sa matière.

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



Embassy IV, 2007, Diasec, vue de l'installation

PAPIER

14

FOIRE D'ART
CONTEMPORAIN
D'ŒUVRES
SUR PAPIER

CONTEMPORARY
ART FAIR
OF WORKS
ON PAPER

Présenté par / Presented by



25 - 27 avril / April 2014

Montréal - Québec - Canada
Quartier des spectacles
papiermontreal.com

Produit par / Produced by

L'Association des galeries d'art contemporain — AGAC



CANADIANART

LE DEVOIR
Libre de penser



rats de ville®

le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine

ratsdeville.typepad.com

Jusqu'au 2 mars 2014

Pastel – matière lumineuse
Société de Pastel de l'Est du Canada



8 mars au 27 avril 2014

En un mot...
Velibor Božović – Kyla Mallett – Carol Wainio
VERNISSAGE : Dimanche 9 mars, à 14 h

3 mai au 22 juin 2014

Manifestation d'art contemporain autochtone
2^e édition – en collaboration avec Art Mûr
VERNISSAGE : Dimanche 4 mai, à 14 h

Image : Carol Wainio, *Puss in the boots*. Photo : Richard-Max Tremblay

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

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



GALERIE FOFAGALLERY

January 6 – February 14 | 6 janvier – 14 février
Vernissage: January 9, 5 to 7 p.m. | 9 janvier, 17 h à 19 h

Eva Brandl
THEY OWN THE NIGHT / THEY OWN THE DAY

Erika Adams
SHE SAID I HAVE A FRENCH FACE

Csenge Kolozsvari
D/ISTANT SPACES

February 24 – March 28 | 24 février – 28 mars
Vernissage: February 27, 5 to 7 p.m. | 27 février, 17 h à 19 h

Wren Noble
MOTHER

Hua Jin
curated by Sally Lee
CONVERSING IN THE PASSING OF TIME

Sarah Pupo, Kandis Friesen, Kerri Flannigan
PAPERWORK

April 7 – May 16 | 7 avril – 16 mai
Julie Favreau

Claudine and Stephen Bronfman Fellow in Contemporary Art
Recepiendaire de bourse Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain

Galerie de la Faculté des beaux-arts
Faculty of Fine Arts Gallery
1515, rue Ste-Catherine O., EV 1.715
Montréal (Métro Guy-Concordia)
image: Wren Noble, from the series, MOTHER
tirée de la serie, MOTHER

fofagallery.concordia.ca

VUES DE LA VILLE VIEWS OF THE CITY

23 janvier - 23 mars 2014

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

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



beaux-arts des
AMÉRIQUES

MUSÉE POPULAIRE DE
LA PHOTOGRAPHIE
MPP

Alexander RODCHENKO

Nathalie DAOUST

Caroline HAYEUR

André DUBOIS

Martine MICHAUD Giuseppe ENRIE

Serge JAUVIN Louise BÉDARD Andrzej MACIEJEWSKI

René BOLDUC Gabor SZILASI Guy LE QUERREC

Jean GROTHÉ Gilles CARLE Jean-François LEBLANC

Normand RAJOTTE Guy GLORIEUX

André BOUCHER Jean REY Secondo PIA

Alain CÔTÉ Martin GENDRON George S ZIMBEL

Gilbert DUCLOS Jean-François BÉRUBÉ

Robert CAPA Guy TREMBLAY Cynthia COPPER
Jean LAUZON

Gary Michael CONRATH Charles GAUTHIER

Francis LACHARITÉ Jacques CÔTÉ Tina MODOTTI

Michel HÉBERT Norman McLAREN Guy LAFONTAINE

Antoine DESILETS Michel SAINT-JEAN

Mario GROLEAU Walker EVANS Roland LORENTE



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

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

BOUTIQUE-CADEAUX

CENTRE DE DOCUMENTATION

MERCREDI AU DIMANCHE DE 13h À 17h.

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

(819) 474-5782

www.museedelaphoto.ca museedelaphoto@cgocable.ca

Centre-du-Québec



Sarah Pupo
17 janvier – 23 février

Sébastien Cliche
7 mars – 13 avril

Chun Hua Catherine Dong
25 avril – 1 juin

HB no.3
Lancement en février

CIEL VARIABLE N°96

HIVER / WINTER 2014
janvier - mai 2014 / January - May 2014



Rédacteur en chef et directeur
Editor and Publisher
JACQUES DOYON

Coordonnatrice à l'édition
Editorial Coordinator
SONIA PELLETIER

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUC

Administration
CÉCILE MARTIN

Conception graphique
Graphic design
DIANE HÉROUX

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

Traduction / Translation
KÂTHE ROTH
EMMANUELLE BOUET

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

Préresse / Pre-press
PHOTOSYNTÈSE

Impression / Printer
IMPRIMERIE HLN

Distribution
LES MESSAGERIES DE LA PRESSE
INTERNATIONALE (LMP)

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et Archives nationales
du Québec, Bibliothèque et Archives
/ Library and Archives Canada
ISSN 1711-7682
ISBN: 978-2-924357-03-3 (PDF)
1^{er} trimestre 2014 — 1st trimester 2014
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2014

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

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

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

Site web
www.cielvariable.ca

Infographie / Web design
JAIME ANDRÉS RUIZ (archives)

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

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

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

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

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

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

262 Fairmount Ouest
Montréal QC H2V 2G3

514-842-9686
info@articule.org
articule.org

heures d'ouverture
mercredi - jeudi : 12h - 18h
vendredi : 12h - 21h
samedi - dimanche : 12h - 17h

articule

PROFESSION ARTISTE

Créer sans s'estropier ni s'intoxiquer

UN GUIDE PRATIQUE À L'INTENTION DES CRÉATEURS ARTISTIQUES

LE REGROUPEMENT
DES ARTISTES EN ARTS VISUELS
DU QUÉBEC

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Canadian
Heritage
Patrimoine
canadien

Abonnements / Subscriptions

Individus / Individuals

Canada

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

International

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

Institutions

Canada

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

International

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

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

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

ou / or www.cielvariable.ca

//BLOG.
VUPHOTO.
ORG/

PRATI-
QUES
PHOTO-
GRA-
PHIQUES

VU
PHOTO

UN NOUVEL ESPACE DE DISCOURS
SUR LES PRATIQUES PHOTOGRAPHIQUES ACTUELLES.
SOUMETTEZ EN TOUT TEMPS VOS PROPOSITIONS DE
TEXTES SUR LA PHOTOGRAPHIE ET SES ENJEUX À:
PRATIQUES@VUPHOTO.ORG

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des arts
du Canada
Consejo Cultural
de l'Arte

VILLE DE
QUÉBEC

Entente de
développement culturel

Québec
Québec

MOIS
MULTI
15

SPECTACLES
INSTALLATIONS
PERFORMANCES
CABARETS AUDIO
PROJECTIONS
RENCONTRES



FESTIVAL
INTERNATIONAL D'ARTS
MULTIDISCIPLINAIRES
ET ÉLECTRONIQUES
5 FÉVRIER
AU 2 MARS 2014
COOPÉRATIVE MÉDUSE
ET AUTRES LIEUX / QUÉBEC

MOISMULTI.ORG

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Avec la participation de:
*Ministère de la Culture et des Communications

Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

Patrimoine
canadien
Canadian
Heritage
VILLE DE
QUÉBEC

PREMIÈRE
OVATION

RECTO
VERSO

Luis Jacob Seeing and Believing / Tromper l'œil

London, UK, Black Dog Publishing, 2013

A substantial overview of the work of Canadian artist Luis Jacob has long been desired. *Seeing and Believing*, a hefty bilingual catalogue recently published by the British company Black Dog Publishing, proposes to fill this void. Produced in conjunction with a set of three distinct yet interconnected exhibitions organized by the Darling Foundry in Montreal (*Tableaux vivants*, 2010), the Museum of Canadian Contemporary Art in Toronto (*Pictures at an Exhibition*, 2011), and the McCord Museum in Montreal (*The Eye, the Hole, the Picture / L'œil, la brèche, l'image*, 2012), it provides high-quality visual documentation of Jacob's creative practice mediated by three erudite curatorial essays and a fascinating text written by the artist himself. Carefully organized, cleanly designed, and beautifully written (although not always perfectly translated), it is an attractive, well-realized exhibition catalogue.

Seeing and Believing is undoubtedly an important visual-arts document – a must-have for anyone with an interest in Canadian contemporary conceptual art. And yet, as one reads carefully through each of its essays and examines each image, it becomes increasingly difficult to quell a growing feeling of disjunction – a nagging sense that something is slightly amiss. This feeling reaches a sort of peak with the artist's essay, "Groundless in the Museum: Anarchism and the Living Work of Art," which has been reprinted at the end of the catalogue. Originally presented at the Second North American Anarchist Studies Network Conference, and later published in the journal *Anarchist Developments in Cultural Studies*, this well-crafted text offers an accessible, nuanced introduction to the anarchist ideals that inform Jacob's practice.

As a political philosophy, anarchism rejects hierarchical social organizations reinforced by ideals of mastery, and instead emphasizes cooperation, common ownership, mutual aid, and the intellectual fruit of messy, lived experience. In his essay, Jacob articulates this ideology through discussion of a variety of subjects, including the limitations of voting as a form of democracy, a disagreement between Allan Kaprow and Robert Rauschenberg concerning the role of the museum, and two paintings by nineteenth-century French academic painter Jean-Léon Gérôme. One of the most

effective passages concerns the use of clichés. Jacob writes,

The problem with clichés, from an anarchist perspective, is not that they are necessarily wrong ideas, so much as they are the dead version of ideas. Clichés are readymade thoughts, thoughts performed automatically – thinking performed in a "default setting," if you will. Clichés are thoughts inherited unthinkingly from others, rather than thought digested by us through the filter of our own experiences. Thinking in clichés, then, is the canned form of thinking in action, and is as far removed from actual thinking as the canned laughter in a television comedy is from real, joyous laughter. Clichés are the dead version of ideas – ideas lacking the spark of life.

Differentiating between the dead and living versions of things is the central theme of the essay – and, it's fair to assume, Jacob's entire artistic practice. In his words, "Artists have ceaselessly tried to invent images that allow us to perceive the difference between the dead version of things and the living version of things. Some of these images are better than others, of course; but I believe that this is what all artists are endeavouring to do when they are involved in making Art." Jacob likens the moment in which this distinction is made to glimpsing a hole in our reality, what he calls a manifestation of groundlessness. This implies not some limitless fantasy without a social or historical context, but the ever-changing open question that is life. 'Groundless' is the idea that, from the viewpoint of Life as I live it, the meaning of these facts of my situation and of my having taken this path instead of another – the significance of these things is never written in stone, and never ceases to be an open question."

One of Jacob's preferred routes to groundlessness is by reconfiguring found images, archival photographs, museum artefacts, and works of art according to intuitive connections that are palpable yet sometimes difficult to articulate. The resulting exhibitions play with and distort museological conventions, institutional apparatuses, and visual regimes that propose to govern the creation of "collective meaning" by structuring the reception of material and visual culture. For Jacob, the notion that viewers are the masters of their own experiences is central. As he



writes in the final lines of his essay, "Museums connect with Life through paths that in every case remain to be created by each of us. 'Life' cannot be forced, and admits no shortcuts; it turns to ice if we try."

How, then, can this philosophy – and its expression in a multifaceted artistic practice – be reconciled with the cliché that is the exhibition catalogue? This question, which should have been the guiding principle of such a publication, doesn't seem to have been asked. Indeed, not only has Jacob's politics been reduced to a few throwaway lines concerning his anarchism and background in political science, but politics itself has been mostly avoided. It is telling that virtually the only work reproduced in the publication that is not discussed in the curatorial essays consists of a collection of photographs depicting evicted artists' studios. These were part of the exhibition at the Darling Foundry, a derelict industrial foundry reborn as a visual arts centre. A valuable opportunity to consider seismic shifts in our political economy – to say nothing of the role that art and artists have played in them – has been missed. In keeping with this oversight, little is said about Jacob's participation in changing modes of artistic production, which, as Nicolas Bourriaud has noted, have moved away from notions of appropriation and toward more collective ideals of authorship.

Instead, most of the textual space has been allocated to the favourite subjects of museum curators everywhere: the exhibition within an exhibition; the dialectic of the frame; modernist legacies; the white cube; and the blurring of bourgeois distinctions between real and imaginary, person and thing, art and life. While all of this is eminently fascinating in its own right, it somehow misses the spirit of Jacob's work. This is not to say that it has nothing to do with it. On the contrary, the curatorial essays in *Seeing and Believing* offer interesting perspectives on the artist's creative strategies that fit

cleanly into contemporary discourses concerning these issues. But this is part of the problem. Jacob's work is ill served by the language of permission and revelation that so often characterizes these discourses, which position "the viewer" as a passive entity that is "invited" to participate in an institutionalized process of "being shown" or "made aware" of some predetermined "secret" – some aspect of our culture that the work of art is supposed to "make visible." Indeed, the very notion of this mythical viewer is a cliché in the sense that Jacob gives it: a canned version of a viewer who always follows the prescribed route to some "new" realization, obediently becoming conscious of his or her own gaze, of his or her role as an aesthetic object, or of the hitherto hidden institutional apparatuses seeking to shape his or her perceptions. There is no room in this totalizing vision for "the paths that remain to be created by each of us."

It may seem unfair to be so critical of what is, for all intents and purposes, an excellent publication. A greater unfairness would be to disregard or flee from the anarchist aspect of Jacob's work. An exhibition catalogue that adheres so closely to the hierarchies and conventions of museum and publishing practices cannot help but betray the heart of Jacob's politics. There are ways to address this problem – which, like so many problems, is actually an opportunity – but they have been set aside in favour of producing a slick, predictable commodity.
Translated by Käthe Roth

—
Emily Falvey is an independent art critic and curator. She is a recipient of the Joan Yvonne Lowndes Award (Canada Council for the Arts, 2009) and two curatorial writing awards from the Ontario Association of Art Galleries (2006 and 2012). She is currently a PhD student in the Department of Art History at the Université du Québec à Montréal.

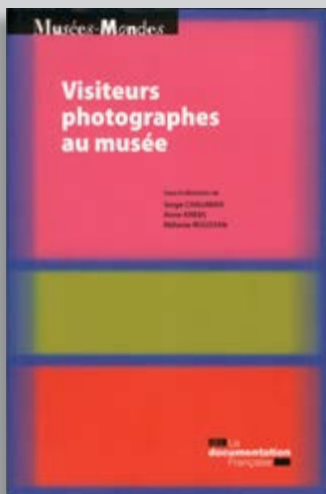
Visiteurs photographes au musée

Sous la direction de
**Serge Chaumier, Anne Krebs
et Mélanie Roustan**

Paris, La documentation
française, 2013, 320 pages

Cet ouvrage collectif éclaire sur un certain nombre de pratiques photographiques amateurs au musée. Il s'agit d'une table ronde de réflexions probablement catalysées par les récentes interdictions, partielles ou totales, pour les visiteurs de photographier les œuvres dans l'enceinte de l'institution. Elles s'appliquent notamment dans certaines salles du musée du Louvre et dans la totalité du musée d'Orsay (dont l'interdiction est toujours en vigueur à ce jour). Cependant ce recueil élargit la question de la permissivité de cette pratique à celle d'autres usages de la photographie dans les institutions patrimoniales. Ainsi trois thèmes sont abordés : « Interdire/autoriser. Le juridique au centre de la controverse », « Du côté des visiteurs. Pratiques photographiques et usages des photographies » et « La photographie comme instrument des politiques publiques ».

Dans la première partie, les auteurs exposent avec clarté la complexité des diverses couches législatives que pourrait utiliser une institution pour justifier une telle interdiction. Les limites d'application de certains articles de loi suivant le contexte de la prise de vue et de diffusion de l'image sont aussi évoqués. Certes le contexte législatif étudié est principalement celui de la France mais certains liens peuvent être faits avec le Québec. Par exemple, il convient premièrement de définir le statut de l'œuvre : est-elle soumise au droit d'auteur (sachant qu'il est applicable et exigible par les ayants droit 70 ans après le décès de l'auteur contre 50 ans au Québec) ou bien est-elle tombée dans le domaine public (au-delà de ce monopole) ? Deuxièmement quel sera le statut de l'usage de cette reproduction : s'agit-il d'une utilisation commerciale, publique ou privée de l'image de l'œuvre ? Pour chacun des cas, il est possible de définir en conséquence s'il est permis ou non de photographier l'œuvre. Cependant, le droit français (article L-122) comme le droit canadien (L.R.C. (1985), ch. C-42, 29.22) reconnaissent une exception qui autorise toute personne à reproduire et à utiliser de manière privative toute copie d'une œuvre, qu'elle soit soumise



ou non au monopole du droit d'auteur. Certes des conditions s'appliquent, mais ces articles législatifs constituent le talon d'Achille de l'interdiction de photographier une œuvre.

Par ailleurs, Géraldine Salord précise que le musée en tant qu'institution est également soumis au Code du Patrimoine qui lui confère la prérogative de « rendre ses collections accessibles au public le plus large et [...] de concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ». Alors la question suivante est amenée : la pratique photographique des visiteurs ne serait-elle pas un moyen de diffusion et d'appropriation de la culture ? Ainsi les auteurs de cette première partie tranchent la question de la permissivité d'un point de vue législatif mais, selon leurs conclusions, se permettent de franchir le cap de l'interprétation en s'interrogeant sur les motifs sous-jacents de l'interdiction : ne sert-elle pas à assurer un monopole aux institutions pour l'exploitation de l'image des œuvres qu'elles n'ont pourtant pas légalement (loi du 31 décembre 1921) ? Comme le soulignent plusieurs auteurs, les recettes sur le droit à l'image dépassent rarement les 3 % du budget : n'y aurait-il pas alors une idéologie sous-jacente qui mépriseraient l'expérience de rencontre de l'œuvre par la photographie au profit d'une autre dite plus contemplative, et plus « élitiste » ?

De plus, une place est faite aux discours du public et des gardiens de musée. Cette approche complémentaire propose un panorama assez large des réactions au sujet de l'autorisation/interdiction de photographier. Par exemple, les mesures d'interdiction mises en place au Louvre furent très éprouvantes pour les gardiens. L'enquête réalisée par Anne Krebs révèle également que 63 % des gardiens travaillant dans les salles où l'interdiction de photographier sans flash s'appliquait « [...] estimaient que l'autorisation de photographier dans

tout le musée était la solution la plus favorable pour le public [...] » (p. 75). Du côté des visiteurs, Bernard Hasquenoph, un des acteurs principaux de l'opposition à l'interdiction mise en place au musée d'Orsay, relate les stratégies de résistance et de manifestation au sein du musée pour signifier le mécontentement du public.

Dans la seconde partie de l'ouvrage sont analysées tant la pratique au moment de l'enregistrement photographique que celle d'un partage privé des images ou d'une plus large diffusion de celles-ci (réseaux sociaux, blogs). Les diverses dimensions subjectives de l'appropriation des œuvres et de l'expérience muséale dont se charge la photographie sont envisagées ici. Nous soulignerons le travail d'Irène Jonas dans l'espace double du musée Rodin : à la fois jardin comportant des œuvres et musée dont l'espace muséographique est plus commun. Son article rend bien compte de la diversité des postures et discours face aux objets et à l'expérience photographique. À l'opposé, Pierre Lannoy et Valentina Marziali proposent une typologie du visiteur photographe. Pour ce faire, ils suggèrent des catégories (photographe touriste, boulimique, amateur expert, expert professionnel, etc.) construites à l'aide du matériel qu'il utilise et de la durée de la visite. Non seulement cette typologie, réduit quelque peu la complexité de l'analyse (comme toute typologie pourrait-on lui opposer), mais surtout elle construit un sens de la visite photographique axé sur le regard extérieur du chercheur et non sur l'expérience vécue par le visiteur (problème que les auteurs eux-mêmes reconnaissent). Dans un autre ordre d'idées, dans son analyse des pratiques de photographes participant au groupe Flickr « Musée du quai Branly », Gaëlle Lesaffre propose une analogie qui nous semble erronée : « L'analyse du corpus nous invite, par ailleurs, à souligner que si l'appropriation est individuelle, elle n'est pas forcément singulière, dans la mesure où fréquemment les mêmes objets sont photographiés, ce qui dessine une visite type, avec ces objets-phares. » (p. 185) Ainsi, la photographie en tant que message et pratique est confondue avec le sens que lui donne le regardeur, comme si une même photographie révélait un sens commun non subjectivement reçu ?

La troisième partie de l'ouvrage analyse des pratiques photographiques variées, encadrées par l'institution. Soulignons par exemple la participation du public à la réalisation de clichés photographiques d'objets de la collection pour

alimenter la base de données documentaires, l'influence de la mise en place d'une cabine photomaton dans l'enceinte du musée, ou encore l'usage de la photographie dans un projet de médiation.

Ainsi cet ouvrage intéressera au premier chef tout responsable de collection amené à décider des politiques d'accueil du public dans son institution. Mais en étudiant une grande variété de contextes de la pratique photographique amateur au musée, ce livre suscite une réflexion qui s'adresse à tous publics. Citons quelques exemples qui embrassent des thématiques plus larges, par exemple, le contrôle du public par l'institution et la vision institutionnelle exclusive de l'expérience face à une œuvre d'art qui déprécie l'appropriation photographique de l'œuvre. Ou encore des questions davantage économiques et sociales comme l'ouverture du musée à un modèle productif et économique du logiciel libre pour alimenter sa base de données en photographie « naturaliste ». Enfin n'oublions pas que ces faits se situent dans un contexte élargi de l'évolution de la marchandisation de l'information dont l'image photographique fait partie. Le droit se complexifie pour venir parfois appuyer cette marchandisation. C'est le cas lors de la modification du code [français] de la propriété intellectuelle, où la base de données est reconnue comme œuvre de l'esprit et devient donc soumise au droit d'auteur. De fait, le musée pourrait justifier l'interdiction de l'exploitation publique ou commerciale d'une reproduction photographique d'une œuvre du domaine public parce que cette image est une partie de sa base de données. Enfin, en s'intéressant à quelques pratiques photographiques amateurs, l'ouvrage est important car son thème reste encore peu abordé dans les publications universitaires.

À la suite d'étude en chimie macromoléculaire puis en restauration d'œuvre d'art, **Romain Guedj** a travaillé comme restaurateur de photographie pour des collections canadiennes et françaises. Titulaire d'un DEA du Centre d'Histoire et des Techniques du CNAM, il est maintenant doctorant au Département de sociologie de l'UQAM et travaille sur les changements de pratiques photographiques ainsi que sur les représentations sociales de la photographie dans le contexte du changement technique que constitue le passage de l'argentique au numérique.

Ouvrages à souligner / New and Worthy

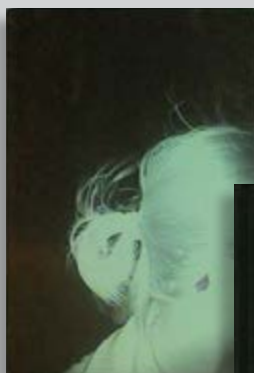
Des monographies

La publication *Milutin Gubash* couvre l'ensemble du travail réalisé sur une décennie par cet artiste canadien d'origine serbe. De grande envergure, la publication est née d'une collaboration entre cinq institutions muséales canadiennes qui ont récemment exposé le travail de Gubash. Des essais des commissaires ainsi que d'auteurs invités abordent ses projets au regard de leurs enjeux identitaires et politiques et de la grande diversité des médiums utilisés par l'artiste. Récits et autofictions animent ce travail au moyen de langages inventés et de signes élaborés comme autant de stratégies qui interrogent les limites de notre compréhension du monde. **Milutin Gubash, Rodman Hall Art Centre / Brock University; Carleton University Art Gallery; Kitchener-Waterloo Art Gallery; Southern Alberta Art Gallery; Musée d'art de Joliette, 2013, 192 p., angl. / fr.**

Dans *Pascal Dufaux: Œuvres vidéo-cinétiques / Video-Kinetic Works (2005-2013)*, le lecteur pourra prendre connaissance de l'entreprise technologique sous-jacente à cette œuvre sculpturale génératrice d'images. Dans son essai, Marie Perrault analyse chronologiquement l'ensemble de ces machines visuelles, en dégagant les savoir-faire scientifiques qui les sous-tendent. Elle démontre notamment comment certains de ces dispositifs se rapprochent des appareils d'imagerie médicale, des dispositifs de surveillance ou bien d'instruments de mesure scientifiques. Plus largement, ces analyses permettent d'inscrire leurs modalités de fonctionnement au sein de la culture visuelle contemporaine. **Pascal Dufaux: Œuvres vidéo-cinétiques / Video-Kinetic Works (2005-2013), Montréal, Marie Perrault éditeur, 2013, 96 p., fr. / angl.**

La commande du morse, de Guillaume Simoneau, constitue un troisième titre pour cette toute jeune maison d'édition qui a pour mandat de diffuser des œuvres photographiques contemporaines. De facture sobre et élégante, cet ouvrage relate la crise sociale de 2012 au Québec avec des images dégagées du traitement médiatique habituel et presque détachées de leur sujet. Ces photos s'accompagnent d'un récit d'Alexis Desgagnés dont la voix sollicite la conscience collective sur une note plutôt optimiste quant à l'histoire et à la suite des choses. Du même photographe, *Love and War* rassemble un corpus d'images faisant aussi appel à la mémoire, mais sur un sujet plus intime, celui de sa relation avec Caroline Annandale. Une histoire d'amour, marquée de ruptures et de retrouvailles, qui prend une dimension moins individuelle avec l'engagement de la jeune femme dans l'armée et son assignation en Irak. **Guillaume Simoneau, La commande du morse, Montréal, les Éditions du renard, 2013, 74 p., fr. et Love and War, Stockport, R.-U., Dewi Lewis Publishing, n. p., angl.**

Accompagnant l'exposition éponyme, *La maison où j'ai grandi* – Raymonde April, regroupe un corpus d'œuvres



récentes qui revisitent des images antérieures de lieux de Rivière-du-Loup, ville natale de l'artiste, et d'événements qui s'y sont produits. Ces différentes temporalités des regards portés sur le quotidien d'une ville et de ses habitants campés dans des paysages ruraux et urbains donnent lieu à des portraits émouvants où s'entremêlent les générations. Avec ses mises en scène intimes juxtaposées à des vues d'espaces publics, la publication présente une cartographie poétique autant de l'œuvre de Raymonde April que d'une petite ville du Bas-Saint-Laurent. **La maison où j'ai grandi – Raymonde April, Rivière-du-Loup, Les Éditions Mus'Art / Musée du Bas-Saint-Laurent, 2013, 60 p., fr. / angl.**

Des essais

À l'issue du dernier Mois de la Photo à Montréal, *Drone: L'image automatisée* est un outil indispensable. Le commissaire Paul Wombell y énonce tout d'abord, dans un texte intitulé *La boîte noire*, les enjeux de la thématique principale de la biennale ainsi que l'apport sur ces questions des artistes sélectionnés. Les essais de Joanna Zylinka, Melissa Miles, Francine Dagenais, Jordan Crandall et George Legrady viennent ensuite alimenter la réflexion sur l'automatisation de l'appareil photographique et sur le thème du drone. Mettant en avant l'appareil plutôt que le contrôle de l'humain, la réflexion met l'accent sur les instruments photographiques et leurs automatismes respectifs pour révéler les transformations historiques des technologies qui changent notre perception de l'image et du monde contemporain. La question de l'efficacité propre à ces appareils automatisés, de leur « intentionnalité » intrinsèque, se retrouve aussi au cœur de ces analyses. **Drone: L'image automatisée, dir. Paul Wombell, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal; Bielefeld, Kerber Verlag, 2013, 232 p., fr. / angl.**

D'abord paru dans sa version originale anglaise en 2008, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art* de Michael Fried constitue un volumineux ouvrage mettant en relief les artistes les plus emblématiques de la photographie contemporaine, dont Jeff Wall, Thomas Struth et Luc Delahaye, pour ne nommer que ceux-là. L'auteur avoue lui-même ne pas être un spécialiste de l'image photographique et ne s'en être préoccupé qu'au printemps 2003 alors qu'il préparait un manuscrit portant sur Le Caravage. Cela expliquerait en partie la manière dont il aborde la photo et élabore son corpus en la comparant à la peinture. À partir des années 1970, l'apparition des grands formats, la référence au cinéma, la question de la mise en scène, celle de la théâtralité ainsi que la notion de l'« absorbement » (captation du public) sont au cœur du développement de son essai. **Michael Fried, Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art, Malakoff, éditions Hazan, 2013, 406 p., fr.**

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

Voir autrement ma démarche artistique

Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

Une approche pédagogique unique

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

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

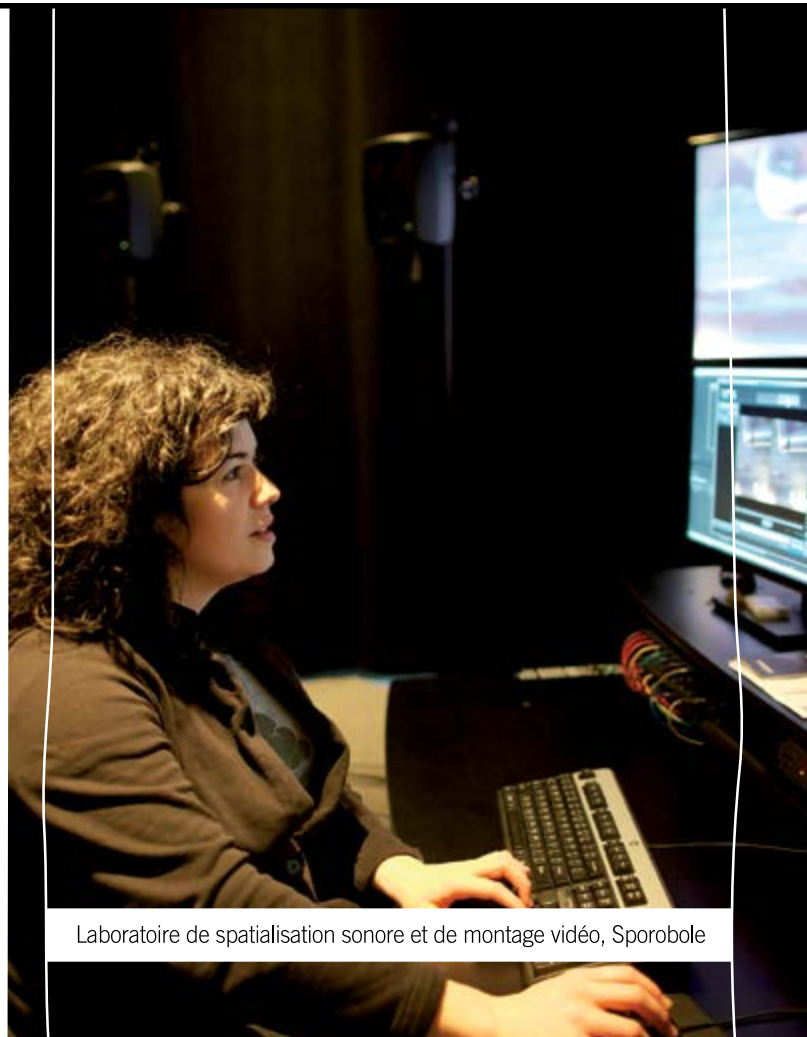
Interagir avec plusieurs artistes professionnels tout au long de ses études.

USherbrooke.ca/dlc/artactuel

 UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE
Voir au futur

En partenariat avec

SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL



Laboratoire de spatialisation sonore et de montage vidéo, Sporobole

les encadrements Marcel Pelletier

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



514 875 9389
info@marcelpelletier.com

2 sainte-catherine est
espace 302

514 842 5579

www.librairieformats.org

une initiative
du rcaaq

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel,
littérature
théorique
et critique



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres

Québec

Culture,
Communications et
Condition féminine

Québec

Emploi

Québec

Lettre à Paul Wombell

Post-scriptum and Afterthoughts About the Automated Image

JEAN GAGNON

J'ai eu le plaisir d'être invité par Chuck Samuels, directeur du Mois de la Photo à Montréal, à me joindre à Paul Wombell, commissaire de l'évènement de cette année, pour assister à la présentation de courts métrages d'art vidéo et de *La région centrale* (1970) de Michael Snow à la Cinémathèque québécoise. Bien sûr, le thème général de 2013, *Drone : l'image automatisée*, posait la question de l'automatisation ou de l'autonomie des appareils ou des instruments, mais aussi, comme le relevait l'entretien de Jacques Doyon avec le commissaire, cela pose la question de l'intention (*agency*).

Les termes ainsi posés nous permettent d'avancer une critique de l'image dite « automatisée », mais à condition de mieux définir et distinguer l'appareil de l'instrument, l'appareillage de l'instrumentation. Si on lit l'entretien de Doyon et Wombell en français et en anglais, un glissement de sens entre le français « appareil » et sa traduction anglaise par « instrument » nous apparaîtra avec évidence. J'ai discuté ailleurs des problématiques de traduction autour du terme d'appareil, que je proposais de traduire en anglais par « *appareil* », pour le distinguer d'instrument et de dispositif, ce dernier étant généralement traduit par « *apparatus*¹ ». Je vais ici aller plus directement au cœur de la question : celle de distinguer entre l'appareillage de la vision et son instrumentation.

Au cours des années 2000, on a théorisé la notion d'appareil sous l'impulsion de Jean-Louis Déotte². Pierre-Damien Huyghe de « l'art au temps des appareils » et d'une « condition photographique de l'art³ » au sein de laquelle l'appareil (photo) « invente corrélativement, en l'absence de savoir-faire approprié, un sujet et un objet [et] met au point un état possible de cette corrélation⁴ ». L'appareil y est pesé comme ce qui fait indépendamment de l'œil, ou même ce qui donne à voir ce que « l'œil nu » ne saurait voir. Huyghe affirme de plus que les appareils échappent à toute « instrumentalisation ». La théoricienne de la danse Véronique Fabbri distingue quant à elle l'appareil, qui agence le « matériau et le rend disponible pour sa transformation ou sa mise en œuvre », de « l'instrument, l'outil ou la machine, [qui] ont pour commune fonction de transformer un matériau,

de le soumettre à une forme ».⁵ Ces distinctions n'empêchent toutefois pas l'un comme l'autre de confondre l'instrumentalisation de la nature et des personnes à des fins dont la qualification relève d'un jugement moral, éthique ou politique, avec l'action ou le jeu instrumenté. Dans la perspective où l'appareil permet l'agencement du matériau et sa mise à disposition, il est en fait plus productif de concevoir l'instrument comme moyen d'interaction et de jeu autant que comme intentionnalité au service de fins qui peuvent être par ailleurs bienfaisantes ou maléfaisantes.

Ainsi, l'idée que les réseaux et Internet modifient les rapports de l'espace privé et de l'espace public peut être conçue comme un effet de l'appareillage. Les technologies, les ordinateurs et les caméras qui quadrillent maintenant la planète – tout cet appareillage environnant – permettent surtout d'effacer la frontière du privé et du public en faisant de la sphère privée un matériau à disposition. Ils produisent une « vision » qui n'est pas tant automatisée qu'appareillée : les appareils font apparaître et rendent disponible la sphère privée dans une publicité hyperaccessible. Les œuvres de Cheryl Sourkes *Everybody's Autobiography* (2012), *Facebook Albums* (2010) et *BRB* (2010) puisent ainsi à ce matériau de la vie privée.

Mais qu'en est-il de l'instrument ? L'instrument pose effectivement la question de l'intention, mais pas uniquement dans le sens de la soumission à une fin. L'« intentionnalité instrumentale », étudiée par le philosophe des sciences Don Ihde⁶, présente une phénoménologie du corps/sujet orienté vers et dans le monde, et c'est cette orientation qui constitue son intention. L'instrument en science et en musique est un médiateur entre une intentionnalité de connaissance, ou de jeu, et l'objet recherché, un objet lui-même façonné par l'usage d'instruments qui s'incarnent dans une relation au corps du chercheur, ou à celui de l'instrumentiste. Ainsi, la médiation instrumentale se double d'une médiation humaine et produit un corps/sujet instrumenté qui est un « être de relations », comme le dit Gilbert Simondon pour affirmer la dynamique des relations plutôt que la fixation du

matériau par les formes, en s'opposant à l'hylémorphisme philosophique.

Simondon affirme encore :

Un important hiatus existe en effet entre le vivant et la machine [...] qui vient de ce que le vivant a besoin d'information, alors que la machine se sert essentiellement de formes... Le vivant transforme de l'information en formes, *l'a posteriori* en *a priori*; mais cet *a priori* est toujours orienté vers la réception de l'information à interpréter⁷.

La chose vaut aussi pour l'instrument numérique – l'instrument construit pour traiter des informations – qui n'est pas immersif ou environnant, mais maintient plutôt une objectivation opérant à la fois une rupture et une médiation entre l'instrumentiste et l'objet (musique ou données naturelles), créant une interaction instrumentale. Le drone est un de ces instruments qui comportent une telle mise à distance : avec un soldat devant des écrans opérant un « joystick », comme dans un jeu vidéo. Cet instrument contrôlé à distance repose sur l'appareillage mondial des télécommunications qui transmet images et données en temps réel et fait de l'espace et du temps un matériau à la disposition d'un instrument de guerre.

* * *

Intentionnalité et contrôle sont aussi au cœur de la relation instrumentale qui opère dans une œuvre artistique telle que *La région centrale* de Michael Snow. Cette œuvre⁸ montre la fine ligne qui sépare parfois l'œuvre appareillée de l'œuvre instrumentale. Ce film a été tourné grâce à un appareil muni d'un bras robotisé qui porte une caméra pouvant tourner dans tous les sens. En tant que simple enregistrement de ce que l'appareil permet de filmer, il peut être considéré comme la résultante d'une performance instrumentée.

Le projet original de Snow comportait également une dimension de jeu instrumental. Pierre Abbeloos, constructeur de l'appareil, suggéra et conçut une manière d'utiliser des bandes audio de façon à contrôler les mouvements de la caméra sur le bras mécanique. Des « bips » électroniques à différentes vitesses et à différents timbres furent enregistrés à cette fin ; cependant, l'artiste

et l'ingénieur n'eurent pas le temps de perfectionner et d'utiliser ce système.

Le son fut donc réalisé après le montage des images. Plus tard, Snow remodèle le son à l'aide d'un petit oscillateur synthétiseur dans la logique originale d'une partition modulée par la bande-image et le découpage technique final⁹. Cette approche de la composition et de l'exécution de la composante sonore de l'œuvre est intéressante à la fois en tant qu'« art appareillé » et « art instrumenté ». Conçue comme relevant

Les termes ainsi posés nous permettent d'avancer une critique de l'image dite « automatisée », mais à condition de mieux définir et distinguer l'appareil de l'instrument, l'appareillage de l'instrumentation.

de l'appareil, l'œuvre conditionne la sensibilité et la perception en mettant le paysage à la disposition d'un regard désincarné ; conçue comme un instrument, elle est composée par l'artiste de sorte à s'exécuter selon un programme. *La région centrale* serait-elle alors l'enregistrement d'une œuvre instrumentale pour le cinéma ?

Je laisserai cette dernière question sans réponse. Mais la distinction entre appareillage et instrumentation me semble cruciale pour articuler notre rapport désormais technologique au monde et éviter l'écueil d'une position technophobique aussi bien que technoputiste. Que cette distinction s'applique dans le strict domaine de l'art ou dans les sphères plus globales de la vie et de la culture, elle permet d'aborder les aspects moraux et politiques en distinguant les niveaux d'intentionnalité. Une fois que la technologie engage, déploie ou agence un matériau, celui-ci devient ensuite la proie autant des artistes, des scientifiques que des soldats de tout acabit.

¹ Gagnon, Jean, « Apparatus, Instrument, Appareil: An Essay of Definitions », dans Edward A. Shanken (dir.), *New Media, Art-Science and Contemporary Art: Towards a Hybrid Discourse?*

[accessible en ligne], *Artnodes*, n° 11, 2011 p. 80-84. Consulté le 12/10/2013. <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-no11-gagnon> 2 Déotte, J.-L. dir., *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2005. (dir.), *Le milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2008. *L'époque des appareils* (Brunelleschi, Machiavel, Descartes), Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2001. *Qu'est-ce qu'un appareil?* Benjamin, Lyotard, Rancière, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007. Déotte, J.-L., M. Froger, S. Mariniello, (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007. 3 Huyghe, P.-D. (dir.) *L'art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2005. 4 *Ibid.*, p. 25. 5 Fabbri, V., « De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse », dans P.-D. Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, p. 96. 6 Ihde, D., *Instrumental Realism: The Interface between Philosophy of Science and Philosophy of Technology*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991. 7 Simondon, G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, p. 137. 8 Présentée à la Cinémathèque québécoise le 17 septembre 2013 dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal. 9 Gagnon, Jean, *Digital Snow* [DVD-ROM], 2002, Montréal, Fondation Daniel Langlois; Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou; *Anarchive 2*, aussi accessible en ligne : www.fondation-langlois.org/digital-snow. Consulté le 19 octobre 2013.

Jean Gagnon est actuellement directeur des collections à la Cinémathèque québécoise à Montréal. Titulaire d'un Bachelor of Fine Arts, Major in Film Production and Film Studies, il a travaillé trois ans au Conseils des arts du Canada avant d'être conservateur associé des arts médiatiques au Musées des beaux-arts du Canada pendant sept ans et directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie pendant 10 ans. À son parcours s'ajoute des expériences d'enseignement dans plusieurs universités canadiennes ainsi que des expériences de consultation auprès d'organismes culturels. Il a récemment entrepris un doctorat en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal.

Jean Gagnon is the director of collections at the Cinémathèque québécoise à Montréal. After earning a BA in fine arts, with a major in film production and film studies, he worked at the Canada Council for the Arts for three years before becoming associate curator of media arts at the National Gallery for Canada, a position he held for seven years; he then was executive director of the Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology for ten years. He has taught in a number of Canadian universities and acted as a consultant for cultural organizations. Recently, he undertook doctoral studies in art studies and practices at the Université du Québec à Montréal.

The image shows a handwritten musical score on a piece of paper with a wavy right edge. The score is organized into columns: REEL (2), FEET, H, V, R, Z, and C. The REEL column contains the number 2. The FEET column lists numbers from 400 to 507, with some numbers crossed out or marked with '604a'. The H, V, and R columns contain horizontal lines representing notes, with some notes marked with red dots. The Z and C columns are empty. The score is written in black ink on a white background.

REEL (2)	FEET	H	V	R	Z	C
	604a 400			P		
	404½					
	409½					
604a	410					
	414½					
	418½					
	420					
	422½					
	426½					
604a	430					
	435					
	438½					
	440					
	443½					
	447					
	448					
	449					
	450					
	451					
	452					
	453					
	454					
	455					
	456					
	457					
	458					
	459					
	463			H4		
	467					
	470½					
	474					
	476½					
	779½					
	482					
	485½					
	488½					
	492½					
	495½					
	499					
	502½					
	507					

Michael Snow, pour / for *La région centrale*, partition / score, 1970-1971, Fonds Michael Snow, Edward P. Taylor Research Library and Archives, Musée des beaux-arts de l'Ontario / Art Gallery of Ontario

Letter to Paul Wombell

Post-script and Afterthoughts About the Automated Image

JEAN GAGNON

I had the pleasure of being invited by Chuck Samuels, the director of *Le Mois de la photo à Montréal*, to join Paul Wombell, the curator of *Le Mois de la photo 2013*, at the screening of art video shorts and a presentation of Michael Snow's *La région centrale* (1970) at La Cinémathèque québécoise. Of course, the general theme of this year's edition, *Drone: The Automated Image*, explored the issue of the automation and autonomy of machines and instruments, but also, as Jacques Doyon's interview with Wombell revealed, that of agency.

In these terms, it becomes possible to advance a critique of the "automated" image, but first we must come up with better definitions and ways to distinguish the machine from the instrument, the machinery from the instrumentation. If we read Doyon's interview with Wombell in French and English, there is an obvious shift in meaning between the French *appareil* and its English translation as "instrument." I have discussed elsewhere the translation issues around the term *appareil*, which I proposed to translate into English as "apparel," to differentiate it from *instrument* and from *dispositif*, which is often translated as "apparatus."¹ Here, I will go more directly to the heart of the question: how to distinguish between the machinery and the instrumentation of vision.

During the 2000s, Jean-Louis Déotte led the way in theorizing the notion of *appareil*.² In his book *L'art au temps des appareils*, Pierre-Damien Huyghe writes of a "photographic condition of art"³ within which the (photographic) machine "invents correlatively, in the absence of appropriate savoir-faire, a subject and an object [and] develops a possible state for this correlation."⁴ The machine is conceived of here as something that causes to appear, that enables the eye to see independently, or that reveals what the naked eye cannot see. Huyghe also states that machines evade all "instrumentalization." The theoretician of dance Véronique Fabbri distinguishes the machine, which "arranges the material and renders it available for its transformation or for being set in motion," from the "instrument, tool, or apparatus, [which] have the common function of transforming a material, of submitting it to a form."⁵ These distinctions, however, do not prevent Déotte and Fabbri from confusing the instrumentalization of nature and people, for purposes whose qualification arises from a moral, ethical, or political judgment, with

instrumentalized action or play. In a perspective in which the machine allows for material to be arranged and rendered available, it is in fact more productive to think of the instrument as a means of interaction and play as much as a form of agency serving purposes that may, moreover, be beneficial or destructive.

Thus, the idea that networks and the Internet change the relations between private and public space may be thought of as an effect of machinery. The technologies, computers, and cameras that now crisscross the planet – all of this ambient machinery – make it possible to erase the border between private and public by making the private sphere a material that is available. They produce a "vision" that is not so much automated as machinic: machines reveal the private sphere and render it available in a hyper-accessible public sphere. Cheryl Sourkes's works – *Everybody's Autobiography* (2012), *Face-book Albums* (2010), and *BRB* (2010) – draw on such material from private life.

But what about the instrument? In effect, the instrument poses the question of agency, but not only in the sense of use for a purpose. The notion of instrumental agency, studied by the philosopher of science Don Ihde,⁶ presents a phenomenology of body/subject oriented toward and within the world, and it is this orientation that constitutes its agency. In science and in music, the instrument is a mediator between an intentionality of knowledge, or play, and the objective sought – an objective shaped by the use of instruments that are embodied in a relationship with the researcher's, or instrumentalist's, body. Thus, instrumental mediation is coupled with human mediation and produces an instrumentalized body/subject that is a "being of relations," as Gilbert Simondon calls it to emphasize the dynamic of relations rather than the fixing of the material by forms, as opposed to philosophical hylomorphism. Simondon states, "A wide gap exists, in fact, between living beings and the machine . . . that comes from the fact that the living being needs information, whereas the machine uses essentially forms. . . . The living being transforms information into forms, the *a posteriori* into the *a priori*; but this *a priori* is always oriented toward receiving information to interpret."⁷

This is true also of the digital instrument – the instrument built to process information – which is neither immersive nor ambient, but maintains an

objectification that establishes both a rupture and a mediation between the instrumentalist and the object (music or natural data), creating an instrumental interaction. The drone is one of the instruments that involves such a distancing: a soldier sits before a screen operating a joystick, as if playing a video game. This remote-controlled instrument is based on the global telecommunications machinery that transmits images and data in real time and makes space and time into material rendered available to an instrument of war.

* * *

Agency and control are also at the core of the instrumental relations operating in an artwork such as Michael Snow's *La région centrale*. This work⁸ shows how fine is the line that sometimes separates the machinic work from the instrumental work. The film was shot with a device with a robotized arm carrying a camera that could turn in all directions. As a simple recording of what the machine made it possible to film, *La région centrale* could be considered the result of an instrumentalized performance.

Snow's original project also involved a dimension of instrumental play. Pierre Abbeloos, the builder of the device, suggested and designed a way to use audio

The technologies, computers, and cameras that now crisscross the planet – all of this ambient machinery – make it possible to erase the border between private and public by making the private sphere a material that is available.

tracks to control the camera's movements on the mechanical arm. Electronic beeps at different speeds and timbres were recorded for this purpose; however, the artist and the engineer did not have the time to develop and use this system.

The sound was therefore produced after the images were edited. Later, Snow remodelled the sound using a small oscillator-synthesizer in the original logic of a score modulated by the image track and the final technical script.⁹ This approach

to composition and execution of the sound component of the artwork is interesting as both "machinic art" and "instrumentalized art." Conceived as issuing from the machine, the work influences the senses and perception by rendering the landscape available to a disembodied gaze; conceived as an instrument, the artist has composed it to be executed according to a program. So, is *La région centrale* the recording of an instrumentalized work for the cinema?

I will leave this last question unanswered. But in my view, the distinction between machine and instrument is crucial for articulating our now-technological relationship with the world and avoid the pitfalls of either a technophobic or a techno-utopian position. Whether this distinction is applied strictly in the art sphere or in more global spheres of life and culture, it allows us to address moral and political aspects by distinguishing levels of agency. Once technology engages, deploys, or arranges a material, that material then becomes prey for artists, scientists, and soldiers of all types.

1 Jean Gagnon (2011), "Apparatus, Instrument, Appareil: an Essay of Definitions," in Edward A. Shanken (ed.), "New Media, Art-Science and Contemporary Art: Towards a Hybrid Discourse?" *Artnodes* no. 11, 80–84. <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-gagnon> 2 See two volumes edited by J.-L. Déotte, *Appareils et formes de la sensibilité* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2005) and *Le milieu des appareils* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2008); two books of which he was the author, *L'époque des appareils* (Brunelleschi, Machiavel, Descartes) (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2001) and *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007); and the book that he co-edited with M. Froger and S. Mariniello, *Appareil et intermédialité* (Paris and Montréal: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007). 3 P.-D. Huyghe (ed.), *L'art au temps des appareils* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2005) (our translation). 4 Ibid., 25 (author's translation; see Gagnon, *Apparatus, Instrument*). 5 V. Fabbri, "De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse," in Huyghe, *L'art au temps des appareils*, p. 96 (our translation). 6 D. Ihde, *Instrumental Realism: The Interface between Philosophy of Science and Philosophy of Technology* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991). 7 G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris: Aubier, 1958), 137 (our translation). 8 Presented at the Cinémathèque québécoise on 17 September 2013 as part of *Le Mois de la photo à Montréal*. 9 Jean Gagnon, *Digital Snow* [DVD-ROM] (Montreal: Fondation Daniel Langlois and Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2002); *Anarchive 2*, www.fondation-langlois.org/digital-snow.

Luc Courchesne

Around *L'invention de l'horizon*

[See also the presentation of the work on page 68]

AN INTERVIEW BY JACQUES DOYON

Luc Courchesne is a digital arts pioneer. From interactive portraits to immersive experience systems, he has created innovative and engaging works that have earned him prestigious awards such as the Grand Prize of the ICC Biennale in Tokyo in 1997 and the Award of Distinction at Ars Electronica in Linz, Austria, in 1999. His works are in major collections, including the ZKM Karlsruhe collection, and have featured in a hundred exhibitions around the world, including at the Museum of Modern Art in New York. He is the director of research at the Société des arts technologiques, an honorary professor at the Université de Montréal, and member of the Royal Canadian Academy of Arts. Courchesne is represented by Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain. courchel.net

JD: For the Sitegeist fund-raising campaign initiated by *Ciel variable*, you produced an artwork called *L'invention de l'horizon*, based on a drawing that you found ten years ago and in which you recognized a strong affinity with your own research. Can you describe how that drawing became interwoven with your work and the form in which it was finally brought to life?

LC: After I made the interactive video panorama *Paysage no. 1* (1997), I began to look for a way to simplify the shooting and presentation of immersive artworks. My hypothesis was that I could replace the cumbersome mechanism of four synchronized cameras with a device using a single camera. After a number of attempts, in the summer of 1998 I tested a successful concept using a pyramidal mirror that reflected a complete horizon, divided into four portions, into a camera placed below. To project the image, one simply replaced the camera with a projector and placed the projector-mirror device in the centre of a cylindrical screen. As I became involved in making an optical-quality pyramidal mirror, I discovered the work of Professor S. K. Nayar, at Columbia University in New York, who had developed a catadioptric (conico-spherical) mirror that, attached to a surveillance camera, recorded the space around it in its entirety. When I saw this circular anamorphosis, I had the idea of replacing the cylindrical screen with an inverted dome on which the visual coherence of the place would be restored for a viewer situated in the centre. Following in Nayar's footsteps, I discovered the

existence of Cyclovision Technologies, a company that was manufacturing and marketing his technology under licence. I was therefore able to get my hands on an early sample of the optical device in the fall of 1999 and, with the help of an engineer at the company, Sergey Trubko, I adapted it to the new HD video cameras, which were just coming on the market at the time. The Panoscope prototype, a single-channel immersive projection device, was presented publicly for the first time at the SIGGRAPH conference in New Orleans in July 2000.

In Stephan Oettermann's book on the history of the panorama, which had been recommended to me by Erkki Huhtamo of UCLA soon after, I saw for the first time the drawing conceived by Horace-Bénédict de Saussure and made by Marc-Théodore Bourrit in 1776. The formulation of the drawing was exactly the same as the images that I was making for the Panoscope, and I immediately made plans to return to the site of de Saussure's brilliant intuition: to place the viewer in the centre of the drawing by tracing everything that can be seen on the horizon around him. The opportunity to climb the Buet was finally offered to me in the context of *Ciel variable*'s Sitegeist project in 2013. Having been chosen by Phyllis Lambert to create an original artwork, I felt that I would have to propose an essential project to her. The idea of producing a photographic panorama at the summit of the Buet, the very place where the horizon was invented, immediately excited her.

JD: The Sitegeist project is based on the idea of an encounter with a collector. What was at play in this encounter, and how did the adventure of taking a picture in the Alps actually happen?

LC: We agreed right away to go there together, and, coordinating our agendas, we chose the week of 9 to 16 September 2013. Ms. Lambert met me in Geneva, and we spent a few days at the modest Hôtel du Buet to acclimatize ourselves to the mountain air and explore the region before I undertook the actual climb and she made her way back to Geneva and Montreal. That's exactly what happened. Given my lack of knowledge and training, I had taken the precaution of asking two experienced mountain climbers to accompany us. We met up with Lili and Claude Guichard, the retired parents of two of my former students, and began our alpine stay with a hike along the admirable Chemin de Bisse that leads from the Col de la Forclaz, to the Swiss border, to the foot of the Trient glacier. The peak of the Buet isn't visible from the village of Vallorcine, where Hôtel du Buet is situated, and so, to symbolically begin the ascent in her company, I met with Ms. Lambert the evening before on the path leading to the Refuge de la Pierre à Bérard, from which the peak is in view and accessible. A high-altitude snowfall forced a delay in my departure for the summit by one day, and I began the climb toward the Refuge with my guides on Friday, 13 September. In the early morning on Saturday the 14th we left the Refuge for the summit, which we reached around noon. The sky was clear and the view was splendid. It

took only an hour to take the photographs and appreciate the breathtaking horizon that had inspired de Saussure exactly 237 years before.

JD: What are the outcomes of this project for you? Did the production of *L'invention de l'horizon* and the encounter with Phyllis Lambert open up new perspectives in your research and creation?

LC: I have the feeling that this photographic excursion to the summit of the Buet enabled me to close a loop that had opened sixteen years before with the plan to highlight the creation of conclusive immersive experiences by trying to simplify the creation and presentation of works placing the observer at the centre of what can be seen. Since then, the Panoscope has developed to become a platform for creation and dissemination; the immersive dome of the Société des arts technologiques has been created and hosts cohorts of digital artists who bring to light their own forms of expression and meet their publics; finally, the photographic journal, which began with the discovery of Professor Nayar's optical system and takes up the anamorphic principle invented by de Saussure, is being radically transformed with the multiplication of spherical and 3D capture devices that are coming out. In my immersive photography practice, I have now dropped static points of observation and am shifting toward the experience of an open space in which the observer, who becomes a visitor or even inhabitant, frames his or her own visual field in real time.

I am particularly thrilled to have been accompanied inspired by Ms. Lambert in this exercise of returning to sources. The Sitegeist project brought

In the early morning on Saturday the 14th we left the Refuge for the summit, which we reached around noon. The sky was clear and the view was splendid. It took only an hour to take the photographs

out our common interest in the eighteenth century and the great transformations that continue to inform our actions. Like her, I like the idea that old traces hidden in contemporary expression add to the transformative power of an artwork. It's not out of the question to think that the experience of immersion and participatory cultures typical of our era find their sources in the drawing by Horace-Bénédict de Saussure that has, to put it simply, reframed the observer's position in the centre of his or her subjective experience of the world and become, in a way, the kernel of the modern subject. De Saussure thus invented the horizon, which seems today to be closing in around us at the same time as it is opening up to worlds of which he could not have even suspected the existence.

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

[suite de la page 106]



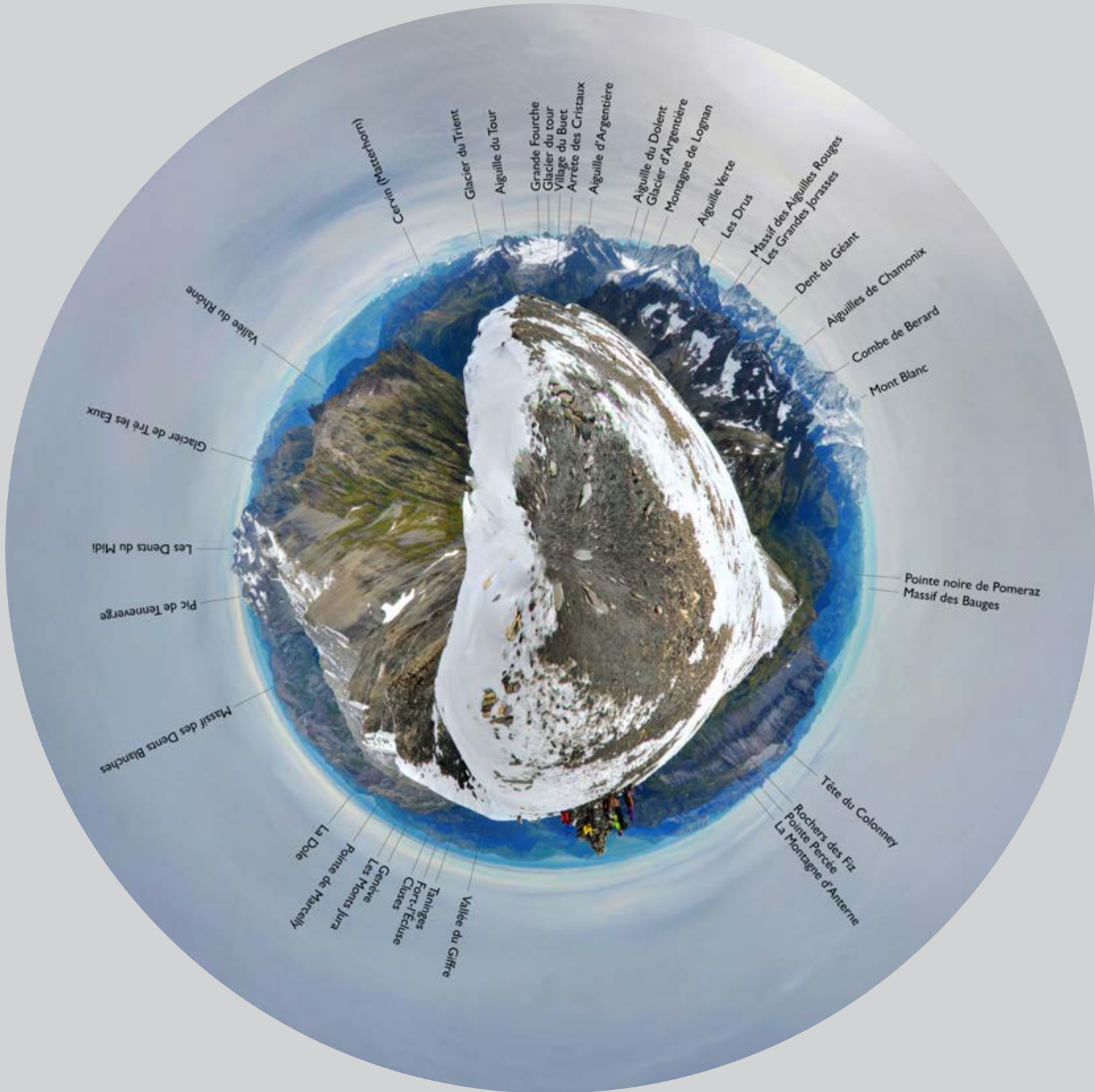
créateurs en art numérique qui mettent au jour une expression qui leur est propre et rencontrent leurs publics ; le journal photographique, enfin, entamé avec la découverte du système optique du professeur Nayar et qui reprend le principe anamorphique imaginé par De Saussure, se transforme radicalement avec la multiplication des appareils de capture sphérique et 3D qui voient le jour. Délaissant désormais les points d'observation statiques, la pratique de la photographie immersive se déplace vers l'expérience d'un espace ouvert au sein duquel l'observateur, devenu visiteur et même habitant, cadre lui-même et en temps réel son champ visuel.

Je suis particulièrement ravi d'avoir été accompagné et inspiré par madame Lambert dans cet exercice de retour aux sources. Le projet Sitegeist a notamment fait apparaître l'intérêt commun que nous portons au 18^e siècle et aux grandes transformations qui continuent d'informer nos actions. Tout comme elle, j'aime l'idée que les traces anciennes qui se cachent dans l'expression contemporaine ajoutent à la puissance transformative d'une œuvre. Il n'est pas interdit de penser que l'expérience d'immersion et les cultures participatives qui caractérisent notre époque trouvent une de leurs sources dans ce dessin d'Horace-Bénédict de Saussure qui est parvenu, dans une formulation simple, à recadrer la position de l'observateur au centre de son expérience subjective du monde et a fait, en quelque sorte, le nid du sujet moderne. Il invente ainsi l'horizon, qui semble aujourd'hui se refermer sur nous en même temps qu'il s'ouvre sur des mondes dont De Saussure ne pouvait même pas soupçonner l'existence.

Jacques Doyon est rédacteur en chef et directeur de la revue *Ciel variable* depuis 2000.



Luc Courchesne, *L'invention de l'horizon*, 2013, extraits de l'œuvre interactive / excerpts of interactive work, photographie sphérique depuis le sommet du mont Buet / spherical photograph taken from the summit of the Buet; vue circulaire des Montagnes qu'on découvre du sommet du Glacier de Buet (1776), imaginée par Horace-Bénédict de Saussure et dessinée par Marc-Théodore Bourrit en / conceived by Horace-Bénédict de Saussure and drawn by Marc-Théodore Bourrit in 1776



Cervin (Matterhorn)

Glacier du Trient

Aiguille du Tour

Grande Fourche

Glacier du tour

Village du Buet

Arrière des Cristaux

Aiguille d'Argentière

Aiguille du Dolent

Glacier d'Argentière

Montagne de Lognan

Aiguille Verte

Les Drus

Massif des Aiguilles Rouges

Les Grandes Jorasses

Dent du Géant

Aiguilles de Chamonix

Combe de Berard

Mont Blanc

Pointe noire de Pomeraz

Massif des Bauges

Tête du Colonney

Rochers des Fiz

Pointe Percée

La Montagne d'Antenne

Vallée du Giffre

Taminiges

Fort/Ecluse

Cluses

Genève

Les Monts Jura

Pointe de Marcell

La Doie

Massif des Dents Blanches

Pic de Ténneverge

Les Dents du Midi

Glacier de Tré les Eaux

Vallée du Rhône



Luc Courchesne

Autour de *L'invention de l'horizon*

[Voir aussi la présentation de l'œuvre en page 68]

UN ENTRETIEN AVEC JACQUES DOYON

Luc Courchesne est un pionnier des arts numériques. Des portraits interactifs aux systèmes d'expérience immersive, il a créé des œuvres innovantes et engageantes qui lui ont mérité des récompenses prestigieuses comme le Grand Prix de la Biennale de l'ICC à Tokyo, en 1997, et l'Award of Distinction d'Ars Electronica à Linz, en Autriche, en 1999. Ses œuvres font partie des grandes collections, dont celle du ZKM Karlsruhe, et ont fait l'objet d'une centaine d'expositions à travers le monde, notamment au Museum of Modern Art à New York. Il est directeur de la recherche à la Société des arts technologiques (SAT), professeur honoraire à l'Université de Montréal et membre de l'Académie royale des arts du Canada. Luc Courchesne est représenté par la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain. courchel.net

JD : Dans le cadre de la campagne de financement Sitegeist organisée par *Ciel variable*, tu as produit une œuvre intitulée *L'invention de l'horizon* qui repose sur un dessin que tu as découvert il y a une dizaine d'années et dans lequel tu as reconnu une forte affinité avec tes propres recherches. Peux-tu nous décrire ce qui s'est ainsi tramé dans cette œuvre et la forme sous laquelle elle s'est finalement concrétisée ?

LC : C'est après la création du panorama vidéo interactif *Paysage no. 1* (1997) que j'ai entrepris

un projet de recherche sur la simplification du tournage et de la présentation d'œuvres immersives. Mon hypothèse était de remplacer l'encombrant dispositif constitué de quatre caméras synchronisées, utilisé pour le tournage, par un dispositif utilisant une seule caméra. Après plusieurs tentatives, j'ai pu réaliser à l'été 1998 une preuve de concept réussie utilisant une pyramide miroir qui renvoyait les quatre portions d'un horizon reproduit dans son intégralité à une caméra placée au-dessous. Pour projeter l'image, il suffisait de remplacer la caméra par un projecteur et de placer le dispositif projecteur-miroir au centre d'un écran cylindrique. Alors que j'entreprenais des démarches pour fabriquer un miroir pyramidal de qualité optique, j'ai fait la découverte des travaux du professeur S. K. Nayar de l'Université Columbia à New York qui avait mis au point un miroir catadioptrique (conico-sphérique) qui, attaché à une caméra de surveillance, reproduisait l'entièreté de l'espace environnant. C'est à la vue de cette anamorphose circulaire que j'ai eu l'idée de remplacer l'écran cylindrique par un dôme inversé sur lequel serait restaurée la cohérence visuelle de l'espace pour un observateur se tenant au centre. En suivant la trace de ce professeur, j'ai découvert l'existence de la compagnie Cyclovision Technologies, qui avait entrepris de fabriquer et de commercialiser sous licence la technologie du professeur Nayar. J'ai pu ainsi mettre la main sur un premier exemplaire de l'optique à l'automne 1999 et, avec l'aide de l'ingénieur Sergey Trubko de la compagnie, j'ai pu l'adapter aux nouvelles caméras vidéo HD qui faisaient leur apparition au même moment. Le premier prototype du Panoscope, un dispositif de projection immersive monocanal, a été présenté publiquement pour la première fois en juillet 2000 au Siggraph qui se tenait à la Nouvelle-Orléans.

C'est dans le livre de Stephan Oettermann sur l'histoire du panorama, que m'avait recommandé Erkki Huhtamo de UCLA peu de temps après, que j'ai vu pour la première fois le dessin imaginé par Horace-Bénédict de Saussure et réalisé par Marc-Théodore Bourrit en 1776. La formulation du dessin reprenait exactement celle des images que je créais pour le Panoscope et je formai immédiatement le projet de retourner sur les lieux de la géniale intuition de De Saussure : placer l'observateur au centre du dessin en traçant autour de lui tout ce qui est donné à voir à l'horizon. L'occasion de faire l'ascension du Buet m'a finalement été offerte dans le contexte du projet Sitegeist de la revue *Ciel variable* en 2013. Ayant été choisi par madame Phyllis Lambert pour créer une œuvre originale, j'ai senti qu'il me fallait lui proposer un projet essentiel. L'idée de réaliser un panorama photographique au sommet du Buet, le lieu même de l'invention de l'horizon, l'a immédiatement enthousiasmé.

JD : Le projet Sitegeist repose sur l'idée d'une rencontre avec un collectionneur. Que s'est-il joué dans cette rencontre et comment l'aventure d'une prise de vue dans les Alpes s'est-elle concrètement déroulée ?

LC : Nous avons convenu sur-le-champ d'y aller ensemble et c'est ainsi que, en croisant nos agendas, c'est la semaine du 9 au 16 septembre 2013 qui a été choisie. Madame Lambert viendrait me rejoindre à Genève et nous passerions quelques jours au modeste Hôtel du Buet pour nous acclimater à l'air de la montagne et explorer la région avant que j'entreprenne l'ascension proprement dite et qu'elle reprenne la route de Genève et de Montréal. C'est exactement ce qui est arrivé. Vu mon manque de connaissances et d'entraînement, j'avais pris soin de demander à deux montagnards d'expérience de nous accompagner. Nous avons rejoint Lili et Claude Guichard, les parents retraités de deux de mes anciens étudiants, et entamé notre séjour alpin par une randonnée le long de l'admirable parcours du bisse qui conduit, depuis le col de la Forclaz, à la frontière suisse, jusqu'au pied du glacier du Trient. Le sommet du Buet n'est pas visible depuis le village de Vallorcine, où se situe l'Hôtel du Buet, et c'est pour entamer symboliquement l'ascension en sa compagnie que je m'étais engagé la veille avec madame Lambert sur le sentier qui mène au refuge de la Pierre à Bérard, à partir duquel le sommet est en vue et accessible. Une neige en altitude a forcé le report du départ pour le sommet d'une journée et c'est le vendredi 13 septembre que j'ai entrepris l'ascension vers le refuge avec mes guides. Aux petites heures du

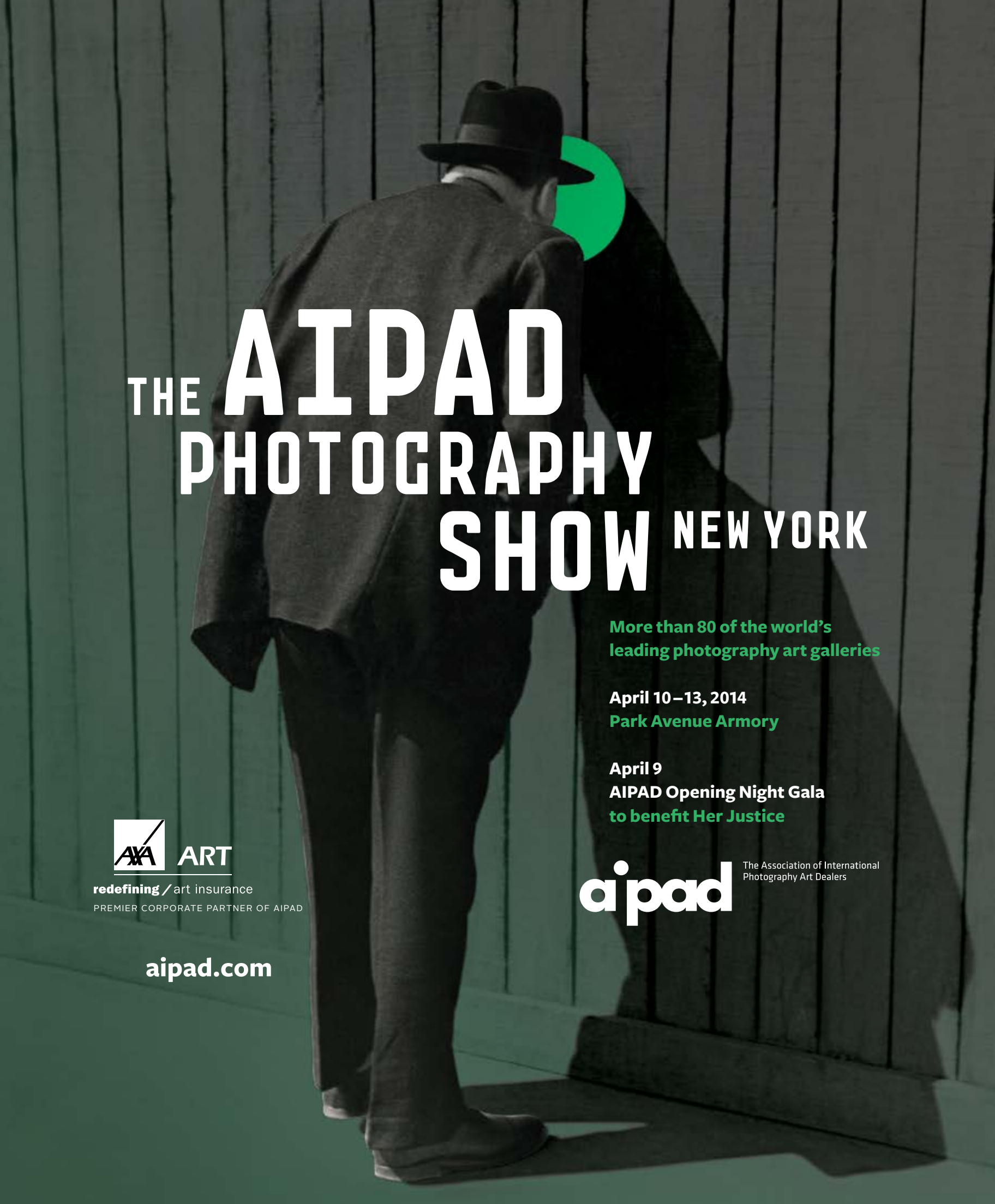
[...] je formai immédiatement le projet de retourner sur les lieux de la géniale intuition de De Saussure : placer l'observateur au centre du dessin en traçant autour de lui tout ce qui est donné à voir à l'horizon.

matin, le samedi 14, nous quittions le refuge pour le sommet, que nous avons atteint vers midi. Le ciel était dégagé et la vue splendide. Il a suffi d'une heure pour faire les photos et prendre la mesure de cet horizon à couper le souffle qui a inspiré De Saussure exactement 237 ans plus tôt.

JD : Quelles sont les retombées de ce projet pour toi ? La réalisation de *L'invention de l'horizon* et la rencontre avec Phyllis Lambert ont-elles ouvert de nouvelles perspectives dans ta recherche et ta création ?

LC : J'ai le sentiment que cette excursion photographique au sommet du mont Buet me permet de fermer une boucle ouverte il y a seize ans avec ce projet de valoriser la création d'expériences immersives convaincantes en tentant de simplifier la création et la présentation d'œuvres qui placent l'observateur au centre de ce qui est donné à voir. Le Panoscope s'est depuis développé pour devenir une plate-forme de création et de diffusion ; le dôme immersif de la Société des arts technologiques a vu le jour et accueille des cohortes de

[suite à la page 104]



THE AIPAD PHOTOGRAPHY SHOW NEW YORK

More than 80 of the world's
leading photography art galleries

April 10–13, 2014
Park Avenue Armory

April 9
AIPAD Opening Night Gala
to benefit Her Justice



redefining / art insurance
PREMIER CORPORATE PARTNER OF AIPAD



The Association of International
Photography Art Dealers

aipad.com

VIES
EN TRANSIT

ADRIAN
PACI

6 FÉVRIER
AU 20 AVRIL
2014

HOME TO GO, 2001 - PLÂTRE, MARBRE, POUSSIÈRE, TUILE, CORDE
AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE PETER BLUM GALLERY, NEW YORK
IMAGE TIRÉE DE THE COLUMN, 2013 - PROJECTION VIDÉO HD (BLU-RAY), COULEUR, SON, 25 MIN 52 S
AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE, LA GALERIE PETER KILCHMANN, ZÜRICH ET KAUFMANN REPETTO, MILAN



AU

M A C M

MÉTRO PLACE-DES-ARTS
185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST
www.macm.org



MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

Québec



COOPÉRATION FRANCE-QUÉBEC

JEU DE PAUME

PARTENAIRE PRINCIPAL

