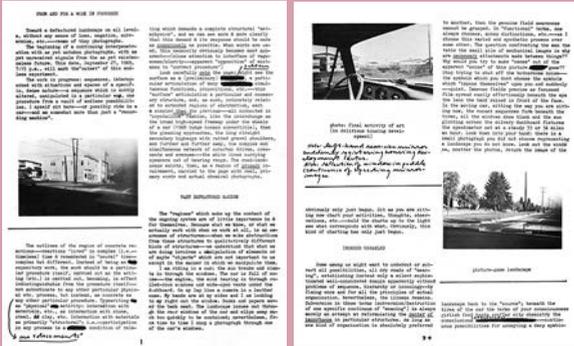




CONTEMPORARY PHOTOGRAPHIC ART IN CANADA. *THE SPACE OF MAKING*

Curated by Marie-Josée Jean, presented at the NEUER BERLINER KUNSTVEREIN, from January 14 to February 27, 2005

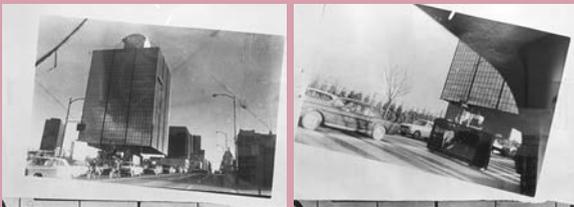
This exhibition is co-produced with the NEUER BERLINER KUNSTVEREIN. It will tour in Germany in 2005: Städtische Museum Zwickau (April 17–June 19) – Kunstmuseum Heidenheim (July 24–September 18) – Städtische Galerie Waldkraiburg (November 24–January 22, 2006)



Jeff Wall, *Landscape Manual*, 1969, artist's book, 28 x 21,5 cm. Courtesy of the artist.



N.E. Thing Co., *Quarter Mile Landscape (Prince Edward Island)*, Canada, 1969, 3 silver prints, hand-tinted, inscriptions, 1 map, water colour and pencil on paper, each 52,5 x 80,5 cm. Collection of the FRAC, Bretagne, France.



Ian Wallace, *Untitled*, 1969-1970, 2 silver prints, 157,5 x 99,1 cm. Courtesy of the Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.

In 1969, Jeff Wall published *Landscape Manual*, a book whose annotated text provided a commentary on the making of landscape photographs; the images illustrating the manual showed a suburban road, with its vacant lots, cars, and houses. By adopting the methodology of a didactic book, Wall provided a critical narrative of the genesis of an urban phenomenon, all the while parodying the “objective” gaze of documentary photography. “The facts always exist in interdependence with your thinking,” Wall wrote in 1970 on the subject of his manual, reiterating the importance of his conceptual project.¹

Also in 1969, the N.E. Thing Co., run by a pair of Vancouver artists, Ingrid and Iain Baxter, erected advertising billboards along an ordinary stretch of road in Prince Edward Island. The sequence of photographs that re-create this journey inform us that we are travelling through a *Quarter Mile N.E. Thing Co. Landscape*. Although the images are still photographs, they ingeniously imitate cinematic ellipsis by linking spaces and times to convey the temporality of the route. After the images, a map that situates the site is displayed, while a drawn sketch retraces the path taken. N.E. Thing Co. is playing with compelling contradictions: the text's descriptive quality produces a sense of space; the immobility of the images takes us on a journey; and the humour reminds us of photography's limitations in re-creating spatio-temporal experiences.

Still in 1969, Ian Wallace roamed the boulevards of Vancouver, looking for modern architectural forms superimposed on the urban traces of daily life. His photographs of the period “rigorously” reproduce the classic mistakes of the amateur photographer—imprecise framing, unwanted reflections, indifference to lighting, objects intruding into the field of vision—giving them an ordinary, almost insignificant quality. Nevertheless, this deliberate lack of know-how has the merit of directing our attention to the pictures' making, which, while not rendering the city and its representation invisible, presents them from the point of view of their materiality.

What these three artists' conceptual projects have in common is that the process of creating space is not behind the scenes, but constitutes the very substance of their images. Continuing the thought process he had begun twenty-five years earlier with *Landscape Manual*, Jeff Wall now focuses on what photography had made visible in conceptual practices: “It is possible that the fundamental shock that photography caused was to have provided a depiction which could be experienced more the way the visible world is experienced than had ever been possible previously. A photograph therefore shows its subject by means of showing what experience is like; in that sense it provides ‘an experience of experience’, and it defines this as the significance of depiction.”² In addition to being invested with ways of thinking about the world, photography reveals ways of making it.

Like these three inaugural bodies of work, within a *kind* of Canadian photography, the work of the twelve artists in the present exhibition makes visible the real and illusionistic mechanisms involved in the production of photographic space. Their images are thus designed to be the stage upon which both the ways of making and the ways of thinking space, whether that space is realistic or improbable, are made visible. The places where these photographers have chosen to work are good indications of this. Whether they create their images in the studio or on location—cities, gardens, landscapes, museums, laboratories, theme parks, or workplaces—most of these places are already “set-up.” The images thus allow us to become aware of these settings and to question their role in the production of meaning or ideology. For all of the artists in this exhibition, it seems, the scene is as important as the space seen, and the construction of space is as interesting as—if not more than—that which is apparently being described.

1. Jeff Wall, quoted in Dennis Wheeler, “The Limits of the Defeated Landscape: A Review of Four Artists,” *Artscanada* (June 1970), p. 51.
2. Jeff Wall, quoted in Ann Goldstein and Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art* (Los Angeles/ Cambridge: Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1995), p. 266.

All texts are taken from the exhibition catalogue.

Louise Noguchi a entrepris une série photographique qui documente l'histoire vivante de la figure du cow-boy que l'on peut encore observer dans les parcs thématiques axés sur le Far West comme Six Gun City à Jefferson (New Jersey) ou Donley's Wild West Town à Union (Illinois). Cette prolifique industrie du loisir tire d'ailleurs son origine du spectacle ambulant organisé par William Frederick Cody (Buffalo Bill) qui, entre 1883 et 1913, a circulé aux États-Unis et en Europe avec sa troupe de théâtre, ses décors et ses musiciens contribuant à glorifier la légende du Far West. De nos jours, cette histoire est réinterprétée dans des décors où sont jouées, en boucle, des scènes de la conquête du Far West. Les interprètes, vêtus de costumes d'époque et munis des accessoires essentiels, sont tous des professionnels de la gâchette, du lasso, du lancer du couteau et, bien entendu, des virtuoses de la cavalcade. Ce qui fascine dans ces interprétations que documente Louise Noguchi, c'est la manière dont on reconstitue l'histoire du cow-boy pour qu'elle corresponde précisément aux attentes du public. Par conséquent, les parcs thématiques du Far West pourraient être considérés comme les lieux d'une action symbolique du fait qu'ils mettent en scène l'imaginaire collectif en puisant leur référence et leur apparence dans le western cinématographique que tout public connaît.

Louise Noguchi has undertaken a series of photographs that document the living history of the cowboy figure, still found in Far West theme parks such as Six Gun City in Jefferson, New Jersey, and Donley's Wild West Town in Union, Illinois. The origins of this prolific leisure industry lie in the travelling shows organized by William Frederick Cody (Buffalo Bill) who, between 1883 and 1913, travelled around the United States and Europe with his theatrical troupe, its sets and musicians contributing to the glorification of the legend of the Far West. Today, this story is reinterpreted in settings where scenes of the conquest of the Far West are acted out, over and over. The actors, dressed in period costumes and equipped with the necessary props, are professional gunmen, lasso artists, skilled knife throwers, and, of course, virtuoso horseback riders. What is fascinating about the performances that Noguchi documents is the way in which the history of the cowboy is re-created so that it corresponds exactly to the audience's expectations. Far West theme parks can thus be seen as sites of a symbolic action, for they stage the collective imagination by referring to and adopting the appearance of the widely familiar western movie genre.





La récente série photographique de **Vid Ingelevics** intitulée *Between art and Art* met en opposition l'art de faire l'histoire et l'histoire de l'Art. L'artiste poursuit ainsi son investigation de l'espace muséal en observant cette fois ses non-lieux : passages entre les salles, cages d'escalier, halls d'entrée, boutiques, etc. Face à ces images qui exposent au regard de tels non-lieux, le spectateur se voit dans l'obligation d'apercevoir ce que les dispositifs scénographiques des musées tentent de lui faire oublier. Le bureau du gardien aménagé dans un recoin, la présence d'un extincteur rouge placé sous un escalier, le téléphone accroché au milieu d'un mur tout comme le présentoir vide surgissent dès lors comme les traces de lieux habités par ceux qui y travaillent, des « lieux pratiqués », lesquels, investis par le regard photographique, acquièrent une identité et une histoire. Les images d'Ingelevics nous rappellent que la photographie est toujours un espace dans lequel l'histoire est mise en scène, bien que certaines histoires soient parfois difficiles à reconstituer si nous n'avons pas accès aux récits de ceux qui les ont produites.

The recent photographic series by Vid Ingelevics entitled *Between art and Art* opposes the art of making history and the history of Art. In it, he pursues his investigation of the space of the museum, this time by observing its non-places: corridors between galleries, stairwells, entrance halls, boutiques, and so on. In the face of these images, which reveal such non-places to our gaze, we are obliged to take note of what the principles of space at work in museums try to make us forget. A guard's desk in the corner, a red fire extinguisher under a stairway, a telephone hanging in the middle of a wall, an empty display case come into view as traces of a place inhabited by the people who work there, "practised places" which, when examined by the camera, acquire an identity and a history. Ingelevics's images remind us that photography is always a space in which history is staged, even if some histories can sometimes be difficult to re-create if we do not have access to the narratives of those who produced them.



Vid Ingelevics, *Royal Ontario Museum #22*, 2002, Fuji chromogenic print, 28 x 35,5 cm; *Metropolitan Museum of Art, #22*, 2000, Fuji chromogenic print, 58 x 69 cm. Courtesy of the artist.



Emmanuelle Léonard, *Statistical Landscape (in the eye of the worker)*, 2004, 20 prints (variable dimensions), ink jet, facemounted on plexiglass and posters, dimension of the installation, 5 x 3,5 m. 1. Sean Tai (*Information and cultural industries*), 53 cm x 36 cm; 2. Mike Collins (*Other services (except public administration)*), 53 cm x 33 cm; 3. Sean Reuther (*Manufacturing*), 104 cm x 69 cm; 4. Reno Strano (*Administrative and support, waste management and remediation services*), 63,5 cm x 46 cm. Courtesy of the artist.



La pratique de **Lynne Cohen** s'élabore à partir du *lieu trouvé*. Au cours des trente dernières années, elle a effectué de nombreuses recherches sur le terrain pour découvrir des intérieurs qui constituent aujourd'hui un vaste répertoire photographique de lieux en apparence improbables. Des lieux déjà existants mais qui, tous, ont une fonction particulière. Il s'agit de laboratoires, de salles de classe, de champs de tir, lieux aux décors impersonnels et froids qui évoquent les fonctions d'expérimentation, de simulation, de recherche, d'attente. L'extrême formalisation des scénographies ainsi que leur matérialité palpable renforcée par la présence de matériaux comme le formica ou autre placage synthétique nous font hésiter à présumer de la fonction esthétique ou utilitaire des lieux. Elles nous font même douter de leur réalité. Pourtant, tous ces lieux que Lynne Cohen documente selon un protocole de prise de vue rigoureux – distance sociale, point de vue frontal sinon légèrement oblique, éclairage général – existent réellement, mais la plupart d'entre eux nous sont inconnus parce que interdits d'accès. Ils ressemblent à des décors ou à des maquettes à échelle réelle, qui ont pour fonction de remettre en scène l'individu dans des situations de vie que l'on identifie parfois avec difficulté. Par conséquent, ces lieux où se pratique et se reproduit le savoir sont en soi troublants. Et les images de Lynne Cohen renforcent cet effet en les captant au moment où ils sont vides de présence humaine.

The work of Lynne Cohen has grown out of the *found site*. Over the past thirty years she has searched for and recorded interiors, which now constitute a vast photographic repertory of pre-existing, seemingly implausible sites, each with a specific function. Whether laboratories, classrooms, or shooting ranges, the impersonal and cold settings suggest experimentation, simulation, research, and waiting. The extremely formalized way that these scenes are staged, as well as their palpable materiality, reinforced by the presence of materials such as Formica or other synthetic veneers, makes us hesitate to ascribe to them an aesthetic or practical function. We even doubt that they are real. All of the places that Cohen documents using a rigorous protocol of taking pictures—social distance, frontal or slightly oblique perspective, and diffuse lighting—really exist, but most of them are unfamiliar to us because we do not have access to them. They resemble life-size sets or models, which function to replace individuals in life situations that, in some cases, we can identify only with difficulty. As a result, these places, in which knowledge is put to use and reproduced, are troubling in themselves.

Le regard, celui que l'on pose sur les lieux qui nous entourent, et l'espace du travail sont des questions qui préoccupent **Emmanuelle Léonard**. Depuis 2001, elle développe un projet en collaboration avec des travailleurs de tous secteurs – immobilier, art et loisir, sciences, éducation, administration publique, finance et assurance, etc. –, invités à réaliser chacun des images de leur espace de travail spécifique. Son intervention se limite à la sélection puis à l'édition des images qu'elle présente sous la forme d'une installation photographique mais également de journal ou d'affiche. Dans sa plus récente installation, intitulée *Statistical Landscape (in the eye of the worker)* (2004), et réalisée avec la collaboration de travailleurs de Toronto, la taille des images permet également de mesurer la représentativité des différents secteurs d'activité. Pour la réalisation des images, la seule consigne qu'elle prescrit à ses collaborateurs est de photographier leur lieu de travail sans qu'aucun individu n'y figure. La vacuité du lieu rend ainsi plus facilement apparent le regard que chacun des travailleurs y pose et, plutôt que d'orienter l'attention sur la situation globale, il permet d'adopter un point de vue selon l'œil du travailleur, comme le suggère d'ailleurs le sous-titre. Cette manière de faire permet d'insérer dans l'image une catégorie de l'invisible qui, autrement, ne pourrait être saisie par le spectateur.

The gaze that we cast on the places that surround us and the workspace are also of concern to Emmanuelle Léonard. Since 2001, she has been developing a project in collaboration with workers from all walks of life—real estate, arts and leisure, science, education, public services, finance and insurance, and more—inviting each to produce images of their particular work space. Her role is limited to selecting and then publishing the images in the form of photographic installations, newspapers, or posters. In her most recent installation, *Statistical Landscape (In the Eye of the Worker)* (2004), created in collaboration with workers in Toronto, the scale of the images makes it possible to gauge how representative various sectors of activity are. For the creation of these images, the one directive she gave her collaborators was to photograph their workplace without the presence of humans. The emptiness of the spaces renders with greater ease the gaze that the workers cast on them; rather than directing our attention to the overall situation, it allows us to see through the eyes of the worker, as the subtitle of this series indicates. This procedure makes it possible to introduce an aspect of the invisible that would otherwise be inaccessible to the viewer.



Scott McFarland, *Trapping*, Ernesto Gacutan Positions against *Fauna*, 2003; *Inspecting*, Allan O'Connor Searches for *Botrytis cinerea*, 2003; *Spraying*, Norman Whaley Applying Aphid Solution, 2004: 3 digital C-prints, each 127 x 102 cm. Courtesy of the artist.



Michael Snow, *Flash! 20:49, 15/6/2001*, 2001, laminated colour photograph, 122 x 183 cm. Courtesy of the artist.

Depuis une quarantaine d'années, **Michael Snow** circule à sa façon d'une discipline à une autre en mettant en jeu, dans le style humoristique qui lui est si caractéristique, les conventions de la réception des œuvres, de la représentation, de la narration et de la durée. C'est de manière absolument littérale que Michael Snow aborde la question de la durée dans la photographie *Flash! 20:49, 15/6/2001* (2001) : il met en scène le fameux « moment décisif » dont parlait Henri Cartier-Bresson, qui est celui où l'on attrape au vol le point culminant d'une action. « Prendre des photos, disait Cartier-Bresson, c'est retenir son souffle quand toutes ses facultés convergent face à la réalité qui s'échappe ». Prendre une photo, semble répondre ironiquement Michael Snow, c'est produire une réalité pour la faire correspondre au moment décisif de la prise de vue. Ici, l'image résulte d'une captation au flash synchronisée avec une situation insolite : un homme et une femme, manifestement attablés au restaurant, sont captés dans cet instant infinitésimal précédant tout juste la prise de conscience qui les fera réagir à l'étrange incident qui fait se renverser en culbutant des objets placés devant eux. L'artiste met judicieusement en scène le double sens du terme *flash*, renvoyant à la fois au dispositif d'éclairage essentiel pour photographier des scènes d'intérieur et à la conscience d'une chose qui prend soudainement forme.

For the past forty years, Michael Snow has moved at will from one discipline to another, putting into play, in the humorous style for which he is famous, the conventions around the way a work is received, represented, and narrated and its duration. Snow takes up the question of duration in an absolutely literal manner in the photograph *Flash! 20:49, 15/6/2001* (2001), in which he stages Henri Cartier-Bresson's famous "decisive moment," that moment when the photographer, on the fly, captures the climax of an action. "Taking photos," Cartier-Bresson said, "is to hold your breath while all your faculties converge on the reality fleeing before you." Taking a photograph, Snow seems to reply ironically, is to produce a reality to match the decisive moment of a picture's taking. Here, the image combines an odd situation with a synchronized flash: a man and a woman, manifestly seated in a restaurant, are captured in the infinitesimal instant preceding the realization that will make them react to a bizarre incident that will overturn the objects in front of them. Snow makes judicious use of the double meaning of the word "flash," as both the lighting device essential to indoor photography and a sudden awareness.

Scott McFarland photographie des jardins dont la caractéristique est l'extrême scénarisation. La condition première et fondamentale d'un jardin est qu'il se présente, comme le paysage d'ailleurs, sous la forme d'un tableau. Il est rendu visible, explique Anne Cauquelin, par « ses limites (le cadre), ses éléments nécessaires (formes d'objets colorés) et sa syntaxe (symétries et associations d'éléments) »¹. Les photographies de McFarland redoublent cet effet en resserrant le cadre paysager par le cadrage des images. Cet effet de répétition fait écho à la présence d'observateurs dans le jardin – analystes, inspecteurs, trappeurs –, saisis dans leur acte d'observation par le photographe attentif à tous les détails. Les images de McFarland détournent ainsi subtilement notre attention sur les microactions qui se déroulent dans un jardin opulent et rendent compte du travail précis, souvent insoupçonné, qui se réalise dans son entretien quotidien. Il dépeint ce quotidien avec un extrême souci de réalisme, captant les détails minutieux et séduisants des plantes, des fleurs, des parterres systématiquement agencés. Or, nous rappelle Roland Barthes, le réalisme ne peut être dit « copie », étant plutôt « pasticheur » : il copie « une copie (peinte) du réel »². Scott McFarland intervient en effet sur la réalité représentée puisque, inspiré par les techniques de la peinture, il rehausse subtilement son éclat, ce qui nous fait apercevoir la nature artificielle du jardin. 1. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 17. 2. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

Scott McFarland photographs highly designed gardens, showing us their *mises en scène*. A garden's first and foremost condition is that it be seen, like the landscape in general, as a painting. It is made visible, Anne Cauquelin explains, by "its borders (the frame), its necessary elements (the shapes of coloured objects), and its syntax (its symmetrical and united elements)."¹ McFarland's photographs heighten this effect by confining the landscaped frame within the photographic frame. This effect of repetition echoes the presence of observers in his gardens—analysts, inspectors, or trappers—caught in their act of observation by a photographer attentive to all these details. McFarland's images thus subtly shift our attention onto the micro-actions that take place in an opulent garden, revealing the precise and often unsuspected labour that goes into its daily maintenance. He depicts this everyday activity with an extreme concern for realism, capturing the minute and seductive details of plants, flowers, and systematically arranged flower beds. As Roland Barthes once again reminds us, realism cannot be said to "copy," but to "pastiche": it copies "a (painted) copy of reality."² McFarland intervenes in represented reality; inspired by painting methods, he subtly enhances its bloom, making manifest the garden's artificial nature. 1. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* (Paris: Plon, 1989), p. 17. 2. Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), p. 6. (Our translations)



Isabelle Hayeur, *Nuit américaine (Ritz Plaza et Liquidation)*, 2004, diptych, digital prints, 164 x 110 cm each. Courtesy of the artist.

Le processus de transformation de la ville constitue le cœur du projet d'Isabelle Hayeur. Mais plutôt que d'observer la situation urbaine d'un point de vue local, elle interroge les effets de la mondialisation sur les configurations de la ville. Son plus récent diptyque intitulé *Nuit américaine* (2004) reconstitue une station d'essence laissée à l'abandon, espace vacant et désaffecté qui nous semble étrange sans doute parce qu'il est entouré d'édifices de luxe en construction. Ou serait-ce l'apparente banalité des images qui nous rend l'endroit si curieux? Encouragés par le récit qu'elles semblent contenir, nous cherchons sur leur surface les traces d'une histoire ou d'une anecdote dont nous pourrions suivre le fil. Nous réalisons rapidement que les images ne présentent aucun récit avec rebondissement malgré qu'elles nous incitent à l'attente de quelque chose. S'y succèdent plutôt différentes impressions qu'on dirait produites par la lumière incertaine. Leur titre renvoie d'ailleurs à un effet d'éclairage qui, par l'usage de filtres optiques, permet de filmer le jour des scènes extérieures en donnant l'impression de scènes de nuit. Cette conjonction du jour et de la nuit, ici reproduite par la modification infographique du contraste des images, explique en partie l'étrange atmosphère qui se dégage de ce lieu désert. Un lieu qui nous parle du temps. Reconstitué à partir d'images aux provenances diverses, il montre métaphoriquement les transformations synchrones qui surviennent dans la majorité des grandes villes d'Amérique du Nord en période économique favorable. En ce sens, les mutations urbaines d'une ville s'intègrent à un récit plus vaste où l'économie planétaire façonne également la vie quotidienne.

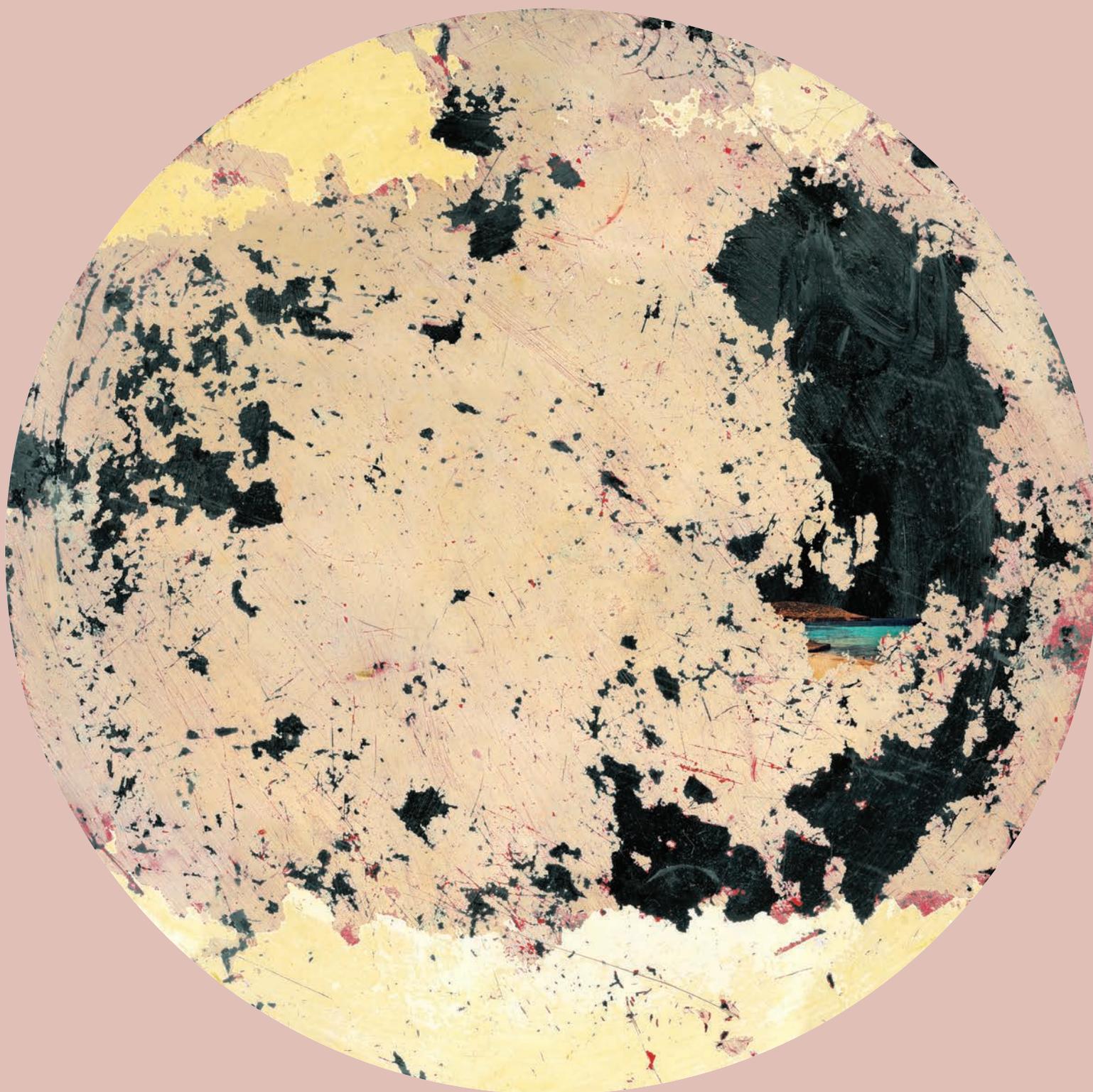
The transformation of the city is at the heart of Isabelle Hayeur's project. Rather than observing urban issues from a local point of view, however, Hayeur inquires into the effects of globalization on the shape of the city. Her most recent diptych, *Nuit américaine* (2004), re-creates a derelict gas station, a vacant and abandoned space that appears strange because it is surrounded by luxury buildings under construction. Or is it the seeming ordinariness of the images that makes the place seem so curious? Prompted by the narrative that these images seem to contain, we search their surface for the traces of a story or anecdote whose thread we can follow. We quickly realize that the images present no thrilling narrative, despite the fact that they encourage us to wait for something. Instead, different impressions follow one another, impressions that we might say are produced by the indistinct lighting. The title refers, moreover, to a lighting technique that makes it possible to shoot outdoors in daylight and, with the use of filters, to make it appear as if it were night. This union of day and night, reproduced here through computer-generated modification of the contrast between the images, explains in part the strange atmosphere that this deserted place creates. It is a space that speaks to us of time. Created out of places with different origins, it shows metaphorically the synchronic transformations taking place in most major North American cities at a time of economic growth. In this sense, a city's mutations are part of a larger narrative, in which the global economy also shapes daily life.



Mark Lewis, *Airport (Location Photos, no.6 and no.7)*, 2003, C-prints, 51 x 61 cm each. Courtesy of the artist.

La pratique filmique de Mark Lewis pourrait être comparée à un *making of* ambitieux qui interroge les méthodes de cette industrie tout en manipulant habilement la réalité de ses illusions. Mark Lewis réalise un « cinéma en pièces », comme il le qualifie, c'est-à-dire qu'il isole ses éléments (le générique, la fin, les figurants, le genre, etc.), dans le but de les réarranger sous la forme d'une œuvre autonome. Cette méthode lui permet de dévoiler les stratégies rhétoriques des producteurs d'images, d'observer la façon dont le cinéma génère ses propres formes, de désarticuler ses codes et ses conventions formelles, de déstabiliser ses traits génériques en pastichant ses tactiques, ou d'ironiser sur les moyens spectaculaires qu'il déploie. Lewis s'intéresse également aux modes de production du cinéma et à la division du travail qu'il implique. C'est du moins ce que suggère la série *Location Photos* qui nous situe en amont de la production en renvoyant au repérage des lieux. Cette catégorie d'images sert essentiellement d'esquisse préparatoire et n'est habituellement pas censée donner lieu à une présentation publique. Leur caractère souvent banal conjugué à l'absence de contextualisation adéquate invalide leur fonction informative. Elles ne contiennent aucune précision sur la nature du film, elles ne permettent pas toujours de localiser le lieu de tournage et encore moins de saisir l'action qui s'y est déroulée. Tout au plus renvoient-elles de manière allusive à des films existants ou à venir. *Location Photos* produit ainsi un effet de sens particulier, comme une torsion du sens qui rend compte d'un conflit entre les interprétations littérales des images et leur fonction, que leur titre suggère. C'est que ces photographies de Mark Lewis perdent leur fonction illustrative au profit de leur autonomie esthétique.

The films of Mark Lewis are comparable to an ambitious "making of" that questions the industry's methods while skilfully manipulating the reality of its illusions. Lewis creates, as he describes it, a "cinema part," that is, he isolates its component parts (the credits, the end, the extras, the genre, and so on) with the goal of rearranging them into a distinct work. This method allows him to reveal the rhetorical strategies of image producers, to observe the way in which cinema generates its own forms, to break down its codes and formal conventions, to destabilize its generic features, or to comment ironically on its spectacular measures. Lewis is also interested in modes of film production and the division of labour that they entail. This is what is suggested by the series *Location Photos*, which takes us to a film's pre-production stage, when shooting locations are found. These kinds of images are essentially preliminary sketches not usually intended for public exhibition. Their often banal aspect, combined with the lack of adequate context, invalidates their informative function. In effect, lacking an interpretive framework—a commentary or advertising slogan—these images give us very little information. They contain no precise information about the nature of the film and do not always make it possible to identify the shooting location or, even less, to picture the action that took place. At most, they allude to existing or forthcoming films. *Location Photos* thus produces a peculiar sensation, as though the meaning of the images were being twisted to reveal a conflict between a literal interpretation and the function to which their title refers. Lewis's photographs have lost their illustrative function in favour of an aesthetic autonomy.



Nicolas Baier, *Planète*, 2003, Lambda print, diameter 305 cm. Courtesy of the artist.

Pour fabriquer ses images, **Nicolas Baier** procède souvent à des balayages systématiques de la surface des choses : il les réalise avec l'aide d'un numériseur, réassemblant les multiples fragments obtenus dans une nouvelle composition comme on peut l'observer dans *Planète* (2003). Cette image, circulaire et monumentale, nous situe à la surface d'un astre, mais une attention vigilante nous transporte de proche en proche, par un effet de travelling, au-dessus d'une table ronde, aperçue à vol d'oiseau. Le relief de la planète s'éclipse soudainement sous la texture d'une table abîmée. Poursuivant son balayage, le regard rencontre une trouée perspectiviste, située dans la partie obscure de la sphère, qui nous ramène aussitôt dans l'espace planétaire mais, cette fois, à l'échelle d'un paysage. Les couches multiples, les effets de report, de condensation comme les effets d'interférences visuelles brouillent continuellement le rapport entre les espaces figurés. Cette tactique produit également des déplacements visuels inattendus de la surface à la profondeur ainsi qu'une sorte de télescopage entre plusieurs lieux. Cette épaisseur de l'image donne ainsi l'illusion d'un déroulement du temps, comme si la prégnance visuelle de chacune de ses strates reproduisait une séquence cinématographique qui ne parviendrait plus à s'effacer de notre perception. C'est ainsi qu'à chaque fois que notre regard se pose sur un espace qui remonte en surface, l'espace précédent est susceptible d'être déplacé au second plan, différé, ou du moins saisi à travers la matière picturale dont il semble alors enduit.

To create his images, **Nicolas Baier** frequently uses a digital scanner to systematically scan the surface of things, and then he reassembles the different fragments obtained into a new composition. The result of this procedure can be seen in the work *Planète* (2003), a monumental circular image that appears to bring us closer to the surface of a heavenly body. If we are attentive, however, we are gradually transported, through an effect resembling the cinematic travelling shot, to a bird's-eye view above a round table. The planet's roundness is suddenly eclipsed by the texture of a table with a distressed surface. Exploring the image further, we encounter a hint of perspective on the dark side of the globe. We immediately return to an earthly environment, but this time we are in a landscape. The multiple layers, the sense of transference and condensation, like that of visual interference, constantly confuse the relationship between the spaces depicted. This tactic also produces unexpected visual shifts from surface to depth, as well as a kind of telescoping between spaces. The depth of the image creates the illusion that time is unfolding, as though the visual force of each of these strata reproduced the effect of a film sequence that cannot be erased from our perception. Thus, each time our eye is caught by a space rising to the surface, the preceding space shifts to the background, is deferred, or at least is perceived through the pictorial matter in which it now seems enveloped.

Carlos et Jason Sanchez reconstituent avec minutie des espaces domestiques en prenant soin de camoufler tous les indices de leur mise en scène. Ce souci de réalisme renvoie explicitement au mode de production cinématographique qui reproduit de façon vraisemblable des lieux, des situations, des actions. À la manière de Jeff Wall, les frères Sanchez fixent par la photographie des situations reconstituées qui font référence ainsi, métonymiquement, à quelque récit. Pour l'œuvre *The Gatherer* (2004), ils ont reproduit en studio l'appartement surchargé d'un vieil homme qui, sa vie durant, a amassé d'innombrables objets inutiles – images, livres, vêtements, figurines, journaux, etc. – assemblés dans un certain ordre dont lui seul saurait expliquer la cohérence. Cet homme, probablement poussé par une compulsion d'accumulation, semble dire l'image, se sent contraint de collectionner des choses de toute sorte au cas où elles seraient utiles un jour. En nous faisant oublier les dispositifs illusoirs qui participent à la production de cet espace, les frères Sanchez dirigent habilement notre attention sur la psychologie du personnage qu'ils montrent. Un examen attentif et minutieux de cette image tout comme *John* (2002) et *8 Years Old* (2003), permet ainsi de débusquer des détails qui font augmenter leur pouvoir narratif. Voilà une manière de faire apparentée aux récits littéraires dans lesquels sont souvent effectuées des descriptions détaillées d'espaces de vie de façon à fixer comme une image la personnalité de ceux qui les habitent.

Carlos and Jason Sanchez re-create domestic spaces in minute detail, being careful to camouflage all traces of their staging. This concern recalls a cinematic mode of production, which creates realistic places, situations, and actions. Like Jeff Wall, the Sanchez brothers use photography to fix re-created situations, which then refer metonymically to a narrative of some kind. For their work *The Gatherer* (2004), they reproduced in studio the overflowing apartment of an old man who, his whole life, had amassed innumerable useless objects—pictures, books, clothes, figurines, newspapers, and so on—assembled in an order whose coherence he alone could explain. This man, probably driven by a compulsion to accumulate, the image seems to tell us, felt constrained to collect all sorts of things in the event that they might prove useful someday. By making us forget the illusionistic methods at work in the production of this space, the Sanchez brothers skilfully direct our attention to the psychology of the person they are depicting. A careful and minute examination of this image, and of *John* (2002) and *8 Years Old* (2003), brings out details that heighten its narrative power. Here is a method similar to literary narrative, in which detailed descriptions of living spaces are often used to fix, as in an image, the personalities of the people living in them.



Alain Paiment, *Parages (partir d'où j'habite)* and *(toit/nuages)*, 2002, ink jet digital prints on polypropylene, 270 x 752 cm. Courtesy of the artist.



Carlos and Jason Sanchez, *The Gatherer*, 2004, digital chromogenic print, 152 x 223,5 cm.
8 Years Old, 2003, digital chromogenic print, 60 x 82,5 cm. Courtesy of the artists.



La représentation du lieu de travail des artistes constitue un véritable genre en photographie. C'est ce que semble montrer le premier plan de *Parages* (2002), installation photographique d'**Alain Païement** dans laquelle se déploient les étages successifs de l'immeuble qu'il habite. Dans la première image, sous-titrée *Partir d'où j'habite*, il a systématiquement photographié son appartement, de même que la rue devant et la cour arrière, dans des prises de vues plongeantes, à vol d'oiseau, qu'il a ensuite assemblées dans un photomontage monumental. L'espace intérieur semble se jouer dans une double scène où coexistent, grâce à la représentation simultanée du temps, la vie privée et la vie professionnelle. On y observe l'espace de vie de l'artiste où sont aménagées les aires indispensables à l'intimité et, en même temps, on y aperçoit les endroits de l'appartement où se réalise le travail. Sans se prononcer explicitement sur son rapport avec la production artistique, le grand montage d'Alain Païement tient lieu de ce rapport en nous montrant, par un jeu d'autoréférentialité, une synthèse des étapes de sa conception et de sa production. On y voit en effet les principaux protagonistes – l'artiste, l'infographiste concentré sur son ordinateur, la commissaire en réunion de production avec l'assistant –, tous simultanément occupés à diverses activités. Cela témoigne probablement de la manière dont les artistes travaillent en général, entourés d'assistants et de professionnels, de collègues et d'amis qui s'affairent à la réalisation d'un projet. Cette forme d'entreprise se distingue néanmoins de bien des entreprises comme on peut le constater à la vue de la boutique du boulanger, laquelle occupe l'étage inférieur de l'appartement d'Alain Païement, où des individus s'activent à la production du pain quotidien.

The representation of artists' workspaces is a separate photographic genre. This is what we see in the first section of *Parages* (2002), a photographic installation by Alain Païement in which the successive floors of the building where he lives are spread out in a linear fashion. For the first image, subtitled *Partir d'où j'habite*, Païement systematically photographed his apartment, along with its street and backyard, in bird's-eye overhead shots, which he then assembled in a monumental photomontage. The indoor space appears to be played out on a dual stage, where, thanks to the simultaneous representation of different times, private and professional lives coexist. We observe the living space of the artist, necessary to the private unfolding of daily activities, and at the same time, we see places that are reserved for work. Although it does not explicitly display a relationship with artistic production, Païement's large montage stands in for this relationship by offering us, through a self-referential process, a synthesis of the work's different stages: conception, production, and dissemination. We see the principal protagonists—the artist, the digital imaging technician concentrating on his computer, the curator meeting with the artist's assistant—all simultaneously involved in diverse activities. This is perhaps an illustration of how artists generally work: surrounded by assistants, professionals, colleagues, and friends, all contributing to the realization of a project. Nevertheless, this kind of business is different from many other businesses, as we can see from the view of the bakery on the floor below Païement's apartment, where people are busy making the day's bread.

ART PHOTOGRAPHIQUE CONTEMPORAIN DU CANADA

THE SPACE OF MAKING

commissaire : Marie-Josée Jean

présentée au NEUER BERLINER KUNSTVEREIN, du 14 janvier au 27 février 2005

Cette exposition est coproduite avec le Neuer Berliner Kunstverein. Elle circulera ensuite en Allemagne en 2005 : Städtische Museum Zwickau (17 avril au 19 juin) – Kunstmuseum Heidenheim (24 juillet au 18 septembre) – Städtische Galerie Waldkraiburg (24 novembre au 22 janvier 2006).

En 1969, Jeff Wall publie son livre *Landscape Manual* dont le texte annoté fournit un commentaire sur la prise de vue du paysage alors que les images, illustration du mode d'emploi, cadrent une route de banlieue avec ses terrains vagues, ses voitures et ses maisons. En s'appropriant la méthodologie de l'ouvrage didactique, l'artiste propose ainsi une narration critique sur la genèse d'un phénomène urbain tout en parodiant le regard « objectif » du documentaire photographique. « Les faits sont toujours en interdépendance avec la pensée », écrit Wall en 1970 à propos de son *Manuel*, réitérant l'importance de sa démarche conceptuelle¹. Toujours en 1969, N.E. Thing Company, dirigée par le duo d'artistes de Vancouver Ingrid et Iain Baxter, installe des panneaux signalétiques sur une route quelconque de l'Île-du-Prince-Édouard. La séquence photographique reconstituant ce parcours nous informe que nous traversons un *Quarter Mile N.E. Thing Co. Landscape*. Les images, bien qu'elles soient fixes, imitent ingénieusement l'ellipse cinématographique qui, en raccordant des espaces et des temps, suggère la temporalité du trajet. Une carte géographique, placée à la suite des images, localise le site alors qu'un croquis retrace le chemin parcouru. N.E. Thing Company joue de contradictions qui forcent notre attention : c'est par la nature descriptive du texte qu'elle produit une expérience de l'espace, c'est par l'immobilité de l'image qu'elle fait voyager, c'est par l'humour qu'elle rappelle les limites de la photographie quand il s'agit de reconstituer une telle expérience spatio-temporelle. Également en 1969, Ian Wallace parcourt les boulevards de Vancouver, y recherchant les formes architecturales de la modernité superposées aux traces urbaines de la vie quotidienne. Les images qu'il réalise durant cette période reproduisent « rigoureusement » les erreurs classiques de la photographie amateur – cadrage approximatif, reflets indésirables, indifférence à l'éclairage, interférences d'objets dans le champ visuel –, ce qui leur donne un caractère banal, quasi insignifiant. Ce manque volontaire de savoir-faire a toutefois le mérite de diriger l'attention sur le *faire*, ce qui ne rend pas pour autant invisibles la ville et sa représentation, mais les présente du point de vue de leur matérialité.

Ce qu'ont en commun l'entreprise conceptuelle de ces trois artistes est que leur processus de production de l'espace ne se situe pas derrière la scène mais constitue la substance même de leurs images. Poursuivant la réflexion qu'il avait entreprise vingt-cinq ans plus tôt en réalisant son *Landscape Manual*, Jeff Wall dirige son attention sur ce que la photographie a ainsi rendu visible dans les pratiques

conceptuelles : « Il est possible que le choc fondamental que la photographie a provoqué ait été de fournir une description dont on pouvait faire l'expérience comme on fait l'expérience du monde visible, et ce, comme jamais auparavant. Une photographie montre donc un sujet en montrant ce qu'est l'expérience; dans ce sens, elle propose "une expérience de l'expérience" et définit cela comme la signification de la description »². En plus d'être investi des manières de penser le monde, le fait photographique est révélateur des manières de le faire.

À la façon de ces trois œuvres inaugurales dans le contexte d'une certaine pratique de la photographie canadienne, les œuvres des douze artistes de la présente exposition rendent visibles les mécanismes réels et illusionnistes qui participent à la production de l'espace photographique. Leurs images sont ainsi conçues comme des scènes d'apparition où accèdent à la visibilité aussi bien des manières de faire que des manières de penser l'espace, qu'il soit réaliste ou improbable. Les lieux où ils choisissent de travailler en sont de bons indicateurs. Qu'ils réalisent leurs images en studio ou sur des sites – la ville, le jardin, le paysage, le musée, le laboratoire, le parc thématique, le lieu de travail – la plupart de ces lieux sont déjà scénarisés. Leurs images nous permettent ainsi d'apercevoir ces décors et d'interroger leur rôle dans la production du sens ou de l'idéologie. Pour tous les artistes de cette exposition, on le comprend, la vue devient aussi importante que l'espace vu, et sa construction intéresse autant, sinon davantage, que l'espace apparemment décrit.

1. Jeff Wall cité par Dennis Wheeler, « The Limits of the Defeated Landscape: a review of Four Artists », *Artscanada*, juin 1970, p. 51.
2. Jeff Wall, « Marques d'indifférence : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 310.

Tous les textes sont extraits du catalogue d'exposition.

VOX, centre de l'image contemporaine
1211, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2S6
Tél. : 514.390.0382 Fax : 514.390.1293
Courriel : vox@voxphoto.com
Site Internet : www.voxphoto.com

Équipe de VOX
Directrice artistique : Marie-Josée Jean
Directeur administratif : Pierre Blache
Coordinatrice : Claudine Roger
Assistant administratif : Michel Tougas
Assistante coordinatrice : Myrabelle Charlebois
Archiviste : Zoë Tousignant
Traitement des images : Frédéric Bouchard,
Isabelle Hayeur
Traduction : Timothy Barnard
Correction : Micheline Dussault et Käthe Roth
Graphisme : VOX

ISSN 1706-2223

De nombreux artistes réalisent des *remakes*, souvent dans le but d'interroger leur rôle dans la production du sens et de l'idéologie. Lorsque Stan Douglas réalise le *remake* de *Journey into Fear* (2001), drame d'espionnage d'abord produit en 1942 par Norman Foster, puis reproduit par Daniel Mann en 1975, c'est pour tenter de retracer les déterminismes économiques et politiques sous-jacents à leur contexte d'énonciation. Stan Douglas explique comment le monde a substantiellement changé entre les époques où ont été produites les deux versions précédentes : « La première version a été faite pendant la Deuxième Guerre mondiale en 1942 alors que le contexte du *remake* de 1975 était celui de la crise pétrolière de 1973, deux événements significatifs qui manifestent la transition de l'internationalisme à la mondialisation : le passage d'un monde où le pouvoir se négociait par le politique à un autre où ce sont les finances qui servent de moyen d'influence »¹. L'action de la version de Douglas se situe sur un cargo et le dialogue entre le responsable de la cargaison et le commandant rend compte de ce passage historique entre la prééminence du politique et celle de l'économie mondialisée. Le diptyque photographique *Journey into Fear* (2001) consiste en une photographie de plateau qui nous permet d'observer le décor dans lequel s'est joué le *remake* de Stan Douglas. La réalisation de ces deux photographies qui renvoie explicitement au genre du *making of* a ici pour fonction de nous rappeler que cette fiction se joue dans le contexte d'une production cinématographique et également dans une situation d'énonciation réelle.

Many artists make remakes, often with the goal of inquiring into their own role in the production of meaning and ideology. When Stan Douglas remade *Journey into Fear* (2001), a spy drama originally filmed in 1942 by Norman Foster and then made again by Daniel Mann in 1975, he was attempting to retrace the determining economic and political factors underlying the contexts in which each film had been articulated. Douglas explained that in the time separating the production of the two earlier versions the world had changed substantially: "The 1942 version was set during World War II while the context of the 1975 remake was the 1973 oil crisis—two events significant for the purposes of this project because the former initiates, and the latter roughly marks a halfway point in the transition from internationalism to globalism: the passage from a world in which power is brokered by politics to one in which finance is the preferred medium of influence."¹ The action in Douglas' version takes place on a freighter, and the dialogue between the person in charge of the cargo and the commander reveals this historic passage between the preeminence of politics and that of a globalized economy. The photographic diptych *Journey into Fear* (2001) consists of a film still that allows us to observe the set on which Douglas' remake was performed. The explicit reference of these two photographs to the "making of" genre functions to remind us that this fiction takes place in the context of a film production that is also involved in expressing a reality.

1. Stan Douglas, *Journey into Fear* (Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2002), p. 5.

Stan Douglas, *Journey into Fear: Pilot's Quarters 1*, (detail), 2001, diptych, chromogenic prints, 71 x 89 cm each. Courtesy of the artist.

