

Déclic 70, Galerie sAs, Montréal, du 25 août au 15 octobre 2011

Jean Lauzon

Number 90, Winter 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65993ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lauzon, J. (2012). Review of [*Déclic 70, Galerie sAs, Montréal, du 25 août au 15 octobre 2011*]. *Ciel variable*, (90), 80–81.

ideology of publicity in the service of communicative capitalism. Even if “From Here On” has not exactly provided us with answers to these sorts of questions, it does invoke a field that we might consider “public,” a space of debate, a vital debate over space itself.

Les Rencontres d’Arles, as a whole, has framed a challenge by bringing its focus onto this relationship between photography, a medium founded on technical reproducibility, and the electronic media with their “social networks.” What is presented at the Rencontres this year is certainly photography – a term that describes a field occupied by diverse tendencies, ranging from work shown in modernist art museums to mainstream photojournalism and commercial portraiture. It is the tension created among these tendencies that defined this year’s Rencontres – a tension that includes a striving both for and against “art status” for photography. This division into two perspectives revolves around a different relationship with photography’s founding realism: both perspectives rely on it, but the museum-oriented works claim a reflective emphasis on analysis and self-criticism, whereas from the documentary position museum-based art practice is elitist and lacks the urgency appropriate to actual life-world situations. However, it is important to note the degree to which, with the use of the Web as medium, the ontology of the photographic image has been returned to realism as argued for by André Bazin.



Penelope Umbrico, *8,799,661 Suns*, 2011, images taken from Flickr (detail), 3 August, 2011

Amateur photojournalism arrives with a new stature.

This year’s Les Rencontres d’Arles demonstrated both the difficulties and the successes posed within the realm of these issues. Occasionally, works that might have been photojournalistic instead became “high design” – for example, Raphael Dellaporta’s aerial views of Afghan ruins shaped into irregular geometric “ruins,” and Sebastiao Salgado’s refined views of capitalism as environmental and social disaster. On the other hand, the truly successful works in the exhibition were those that integrate and clarify the pressures between “art status” and “fact status” for photographs. For example, the fixity that is one of the defining characteristics of photography is dramatically presented in the enigmatic works of Montreal artist Lynne Cohen, one of the nominees for the Rencontres Discovery Award this year. In fact, this section of the entire event presented the most accomplished and pertinent works, including New York artist Penelope Umbrico’s recontextualized Internet derivations, London-based Rut Blees Luxemburg’s sensuous renderings of the urban artifice, London-based Indre Serpytyte’s photographs in which she documents hand made sculptural reconstructions of notorious sites, somewhat in the manner of Thomas Demand but with a different specificity, and the poetic documentary work of Tokyo artist Minoru Hirata, who sensitively documented



Oscar Dumas, *Two photographs taken behind the photographer’s back, #1*, 2010, Beijing

Okinawa under American occupation and who has been a collaborator of High Red Centre, Yoko Ono, and the Zero Group. These photographers have in common a preference for practices of resistance based in photography’s ambiguous realism, a resistance that frees them from the gimmickry seen in some segments of the Rencontres.

An event founded on the theme of photography is bound to pose the question of visual culture in a context alternative to that of the art institution. Photography as visual culture is composed of diverse activities, from consumer design and entertainment to war journalism and pornography. We could say that it both gains and loses by its substitution of consumer publicity for modernist criticality. What it gains is at least the promise of access to communication, but then, what does it lose as it falls into the bottomless pit of superfluity that is the contemporary world of “visual culture”? This poses the problem of a field with no outside, but photography, as a practice resting on “framing,” offers the potential for reflective seeing. Photography is framing and framing is analysis – that is, constructing clarity through penetration, fragmentation, selection, comparison, sequencing, and evaluation.

The École Nationale Supérieure de la photographie at Arles made a selection from works by the class of 2011, presenting the very modernist and subtle formal work of Oscar Dumas, Julie Fisher, and Pierre Toussaint. These works were, with their modest adherence to modernist principles, refreshingly free from pretensions and gimmickry.

The strengths of photography as critical museum art were well presented by photographer-artists such as Trisha Donnelly, Willie Doherty, and Sophie Ristelhueber, as well as those mentioned above from the section of Discovery Award nominees. The ambition of photography to perceptively and factually document the world as event, from the intimate to the grand, were well represented by photographers such as Minoru Hirata and the works from *The Mexican Suitcase* (Robert Capa, Chim, and Gerda Taro).

Photography is fundamental to the contemporary set of image systems that take the place of a world. The 2011 Les Rencontres d’Arles makes a relevant intervention into a field characterized by ambivalence. If photography is now embedded in a system of industrial production that is more and more a unified system of surveillance, is there a viable path of resistance? For photography, deeply embedded as it is in the social world, self-referentiality, “medium specificity,” and “ambiguity” may yet offer a renewed opportunity.

Stephen Horne lives in Montreal and France and was a professor in media arts at NSCAD University in Halifax from 1979 to 2005. His reviews and essays are published in journals, anthologies, and exhibition catalogues in Canada, Europe, and Asia. For 2011–12, Horne is a Visiting Scholar in the Gail and Stephen Jarislowsky Institute at Montreal’s Concordia University.

Déclis 70

Galerie SAS, Montréal

Du 25 août au 15 octobre 2011

Tempus fugit! La mémoire fonctionnant de façon dynamique et non répliquative, avant de tout oublier, le temps des rétrospectives ne peut être que bienvenu.

En cette année qui s’achève (2011), deux importantes expositions sont à retenir : celle du commissaire Sébastien Hudon sur la photographie des années 1950 et 1960 au Québec et celle organisée par Nicolas Mavrikakis à la Galerie SAS sur les années 1970, époque dite faste de l’image photographique d’inspiration documentaire.

Pour la fin du siècle dernier, il faudra attendre encore un peu ; il sera aisé de les caractériser par un foisonnement des pratiques, les expositions s’intitulant *Tendances actuelles* s’y étant multipliées sous moult déclinaisons.

Des choix sont nécessaires, toujours. *Déclis 70*, par exemple, a porté sur la photographie documentaire des années 1970 au Québec, essentiellement à travers le regard de collectifs. C’était dans l’air du temps. On en a déjà parlé comme une

époque du « nous » versus ce qui se passerait aujourd’hui à l’ère des « je ». Peut-être.

Quoi qu’il en soit, plus de trente années se sont écoulées depuis la publication, qui me concerne plus particulièrement, de *Transcanadienne Sortie 109* (1978), monographie photographique sur Drummondville, réalisée avec Normand Rajotte dans le cadre d’une démarche que nous nommons, un peu naïvement sans doute, « réalisme social ». Mais ça fait plaisir de voir tout ça

resurgir, d'autant qu'à l'époque, en tout cas à Drummondville, ce travail ne fut pas très bien accueilli. Le temps ayant passé, ou plutôt nous à travers le temps, ces images se sont en quelque sorte politiquement neutralisées. Depuis, toutes les photographies originales de l'ouvrage ont été achetées par le Musée national des beaux-arts du Québec et on les étudie dans les cégeps et les universités qui s'intéressent à l'histoire de l'art au Québec. Les gens du Musée des beaux-arts de Montréal semblent s'intéresser aussi, depuis peu, à la photographie de cette époque. J'espère qu'ils n'oublieront personne.

Regroupant évidemment les travaux de plusieurs collectifs, réunis par le travail de onze photographes choisis par le commissaire Mavrikakis, *Déclit 70* a connu une fortune critique enviable : « une exposition qui vaut le détour », peut-on lire dans *Voir*, saluée comme un « retour nécessaire » (*Le Devoir*) ou encore comme une nouveauté pour ce que, paraphrasant ici une chanson bien connue, les moins de vingt ans ne peuvent pas connaître. Les nombreuses pages Web qui en ont témoigné en parlent en ce sens ; par exemple : « Une époque que seul mon père a connue dans ses années collégiales, mais qui ne me disent [sic] absolument rien. La station-service Gulf près du Forum, le mouvement crédite, les manifs contrent [sic] la destruction des appartements de la rue Milton... Un passé québécois dont je n'ai jamais fait parti [sic], mais qui a du [sic] exister pour que je vive ainsi » (Eunice-Bee). Un retour sur l'histoire d'une certaine photographie bien sûr, sur l'histoire du Québec aussi et surtout sur les modalités de diffusion du moment. « À travers ces images, vous verrez comment la photographie a pu être un instrument d'engagement dans la société québécoise, une manière de la regarder autrement, de ne pas s'en détourner, une façon de prendre conscience de notre identité, de repenser la manière de nous représenter », pouvait-on lire dans les documents de promotion de l'exposition.

Pour les plus jeunes, voir ce qui s'est fait il y a près de quarante ans peut devenir une source d'inspiration et, avec les moyens disponibles aujourd'hui, peut-être susciter quelques vocations. Voilà ce qui constitue aussi l'une des raisons d'être de ce genre de rétrospectives.

Le 24 septembre, à la Galerie SAS, une table ronde réunissait une historienne de l'art, le commissaire de l'exposition et deux photographes devant une trentaine de personnes intéressées par la chose, dont plusieurs photographes et un critique du journal *Le Devoir* des années 1970-1980, du temps où plusieurs journaux parlaient régulièrement de photographie (d'ici et d'ailleurs), par exemple *Le Jour*, *Le Devoir*, *La Presse* ou *Perspectives* (magazine encarté dans tous les grands quotidiens du Québec le samedi), et avec une pertinence doublée d'une perspicacité que l'on retrouve moins de nos jours. On parle assez peu de photographie finalement aujourd'hui dans les journaux, mais beaucoup de certains photographes, morts ou vivants, et davantage selon une logique de vedettariat que par



Exposition *Déclit 70* à la galerie SAS, trois photos de Roger Charbonneau, série *Les quartiers populaires*, photo : Olivier Bousquet

rapport à leurs travaux photographiques – quelquefois quasiment inexistantes d'ailleurs – pourtant présumés à l'origine de la « couverture journalistique ». C'est sans doute la rançon à payer aux « je » actuels qui ont remplacé le « nous » d'autrefois.

Quoi qu'il en soit, cette table ronde a permis de prendre le pouls de certaines contingences, ces nécessités du non-nécessaire, qui ont fait en sorte que les choses auraient pu se passer autrement (cela pour éviter de conclure à quelque inévitable fatalité historique que ce soit). Par exemple, le célèbre ouvrage du groupe GAP, *Une expérience humaine en photographie* en 1974, aurait pu avoir pour titre *Black Lake*, ce qui était le premier choix des photographes impliqués, n'eût été d'un concours de circonstances hors de leur contrôle les ayant menés à *Disraeli* pour les quelques semaines qu'a duré leur travail. Plusieurs, parmi les critiques actuels notamment, ont aussi appris ce qu'était cet ouvrage, le nombre de photos qu'il contient et sa forme particulière, celle d'un coffret.

On a aussi redécouvert avec le livre *Transcanadienne Sortie 109*, l'éditeur qui l'a publié, à savoir le Magazine Ovo (1970-1988) sans lequel, et le risque est inexistant de l'affirmer, toute cette photographie ne serait pas à l'ordre du jour de ce type de rétrospectives aujourd'hui. Ovo a aussi publié *Les Prisons* de Pierre Gaudard, en format magazine d'abord (1976) et en livre ensuite (1977). Tous les photographes retenus pour l'exposition *Déclit 70* lui sont redevables de les avoir publiés, de leur avoir accordé de nombreuses entrevues qu'Ovo a diffusées, bref d'avoir fait en sorte qu'il est possible aujourd'hui de posséder des informations (visuelles et écrites) autrement difficilement accessibles, grâce auxquelles une histoire de la photographie de cette époque est faisable. Cette histoire étant bien entamée, d'autres expositions et publications en ont traité et en parleront encore. L'année 2011 paraît exemplaire à cet égard.

On doit donc alimenter nos souvenirs, individuels et collectifs, puisque sans

nourriture ils finiront par s'effacer doucement pour finalement mourir dans les abîmes de l'oubli. Dans cette optique et comme le souhaite d'ailleurs le commissaire de *Déclit 70*, Nicolas Mavrikakis, toute institution muséale digne de ce nom et ayant les moyens de le faire devrait programmer au cours des prochaines années une vaste exposition de ces visibilités photographiques d'un passé encore relativement récent, assorti d'un volumineux et prestigieux catalogue que je me procurerais alors avec grande joie. Pour mes vieux jours...

—
Jean Lauzon pratique la photographie depuis 1970. Auteur de plusieurs monographies, docteur en sémiologie, il dirige aujourd'hui le seul musée du Québec à se consacrer exclusivement à la photographie, le Musée Populaire de la Photographie, à Drummondville, qu'il a fondé en 2003. Son dernier ouvrage, *Images de la photographie, rassemble ses principaux textes théoriques publiés depuis une vingtaine d'années*.
—



Exposition *Déclit 70*, vue partielle de l'exposition, photo : Olivier Bousquet