Document generated on 10/11/2024 11:23 p.m.

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Stephen Bulger
L'état actuel du marché de la photographie contemporaine
Stephen Bulger
The State of the Contemporary Photography Market

Jacques Doyon

Number 92, Fall 2012

URI: https://id.erudit.org/iderudit/67433ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Doyon, J. (2012). Stephen Bulger : l'état actuel du marché de la photographie contemporaine / Stephen Bulger: The State of the Contemporary Photography Market. *Ciel variable*, (92), 96–98.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Stephen Bulger

L'état actuel du marché de la photographie contemporaine

UN ENTRETIEN PAR JACQUES DOYON

Stephen Bulger a étudié à Ryerson University, à Toronto. Il est le fondateur et le directeur de la Ryerson Gallery, dont il a organisé une trentaine d'expositions. Il a ouvert en 1994 la Stephen Bulger Gallery, où il expose et vend des photographies contemporaines et historiques, avec un intérêt particulier pour la tradition documentaire et la photographie historique canadienne. Il représente plus de cinquante photographes. Bulger est également cofondateur de CONTACT, le festival photographique de Toronto ; il préside le conseil de l'Association of International Photography Art Dealers, ainsi que le comité consultatif pour le Ryerson Image Centre, qui ouvrira le 29 septembre 2012.

JD : La maison Christie's à New York vient d'annoncer la vente d'une photographie de Jeff Wall datant de 1992, *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* pour 3,6 millions de dollars, un record pour cet artiste canadien. C'est la photographie canadienne la plus coûteuse jamais vendue aux enchères, et la troisième à l'échelle internationale derrière des œuvres d'Andreas Gursky et de Cindy Sherman. Que nous disent ces ventes records à propos du marché actuel de la photographie contemporaine et de sa reconnaissance ?
SB : Votre question touche à un certain nombre de considérations, mais il faut d'abord préciser de quel marché cette vente est représentative, or dans le cas de Jeff Wall, d'Andreas Gursky et de Cindy Sherman, entre autres, il s'agit du marché de l'art contemporain. Je le précise pour le différencier du marché de la photographie, où se négocient les œuvres de la plupart des photographes contemporains. Les photographies ont fait leur entrée sur le marché de l'art contemporain avec le mouvement du Pop Art, lorsque Robert Rauschenberg, Andy Warhol et d'autres utilisaient des photographies parmi toute une panoplie de ressources, intégrant ainsi ce médium à leurs pratiques avant-gardistes. Wall fait partie des artistes qui se rattachent à ce courant, par opposition à celui dont se réclament Alfred Stieglitz, Edward Weston ou Robert Frank.

Avec l'avènement des technologies plus performantes (scanner à tambour, impression numérique, etc.), de nombreux artistes ont pu produire pour la première fois des photos grand format d'excellente qualité, et l'emploi de la photographie en art contemporain s'est bientôt généralisé. Autour de la même époque, on observait un intérêt grandissant pour les œuvres au contenu plus réaliste, auxquelles la dimension factuelle de la photographie faisait de celle-ci un médium de choix.

J'ai remarqué un changement dans les habitudes de certains collectionneurs d'art contemporain. Peu après la crise financière, beaucoup d'entre eux, qui avaient acquis des photographies grand format à des prix très élevés, se sont tournés vers des photographies d'époques antérieures. Bien qu'à mon avis le marché de l'art contemporain et celui de la photographie soient encore largement distincts, la démarcation entre l'art et la photographie est moins nette qu'auparavant. Et si des sommes importantes sont consacrées à l'achat de photographies, toutes catégories confondues, cela contribue certainement à la légitimation du médium dans son ensemble.

JD : On décrit généralement la photographie canadienne des dernières décennies comme caractérisée essentiellement par une orientation documentaire et sociale, ainsi que par des pratiques narratives reliées à la question identitaire ou à la sphère privée. On y relève également de brillants exemples de photojournalisme. Pouvez-vous nous aider à comprendre la distinction entre le marché de la photographie contemporaine et celui de l'art contemporain ? Quelles sont leurs caractéristiques (types de pratique, périodes concernées) ? Et comment ce marché s'est-il développé au Canada (quels sont vos prédécesseurs) ?
SB : Il y a effectivement une importante tradition documentaire au Canada, ainsi qu'une photographie plus « expressive » qui se rattache à plusieurs des thèmes auxquels vous faites allusion. En ce qui concerne le premier courant, lorsque l'on parle de photographie documentaire, de photojournalisme ou même de photographie de mode, on évoque un type de photographie dont le principal support de diffusion est la page imprimée, par opposition aux galeries. Ce sont des exemples actuels de genres qui se pratiquent depuis de nombreuses années et qui sont étroitement associés à la photographie historique. Je crois que c'est le deuxième courant qui suscite la confusion. Quand je dis « photographie expressive », je parle d'une œuvre consciemment réalisée pour un public qui s'intéresse aux arts visuels, et destinée avant tout à être exposée.

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de subdiviser encore le public en tentant de distinguer le marché de la photographie (qui inclut des œuvres du XIXe siècle, mais aussi celles de Paul Strand, de Walker Evans, d'Helen Lewitt, de Diane Arbus, de William Eggleston, de Lee Friedlander et d'autres) du marché de la photographie artistique contemporaine (Edward Burtynsky, Richard Misrach, Mark Klett, par exemple). Mais je vois vraiment une démarcation entre ce marché et celui de l'art contemporain, qui comprend les médiums traditionnels (dessin, peinture, sculpture) et des médiums plus récents (photographie, vidéo, informatique, etc.).

Le marché de l'art à Toronto fut actif dès le milieu des années 1970, et Loretta Yarlow était renommée pour son expertise dans le domaine photographique ; d'autres galeries à cette époque, dont Isaac et David Mirvish, exposaient des photos occasionnellement. Entre la fin des années 1970 et celle des années 1980, Corkin Gallery, Déjà Vu, Baldwin Street Gallery et Moment in Time Gallery se spécialisaient dans la photo, et quelques autres galeries présentaient occasionnellement des photographies.

Au cours des années 1980, Ydessa Gallery exposait un art contemporain de calibre international, et ce mandat fut repris plus tard par S.L. Simpson Gallery. Cet art contemporain jouait sur divers médiums, et les artistes qui empruntaient au médium photographique ne s'identifiaient pas aux « photographes » mais aux autres artistes représentés par ces galeries, et dont le travail fut reconnu par le monde muséal bien avant que ces mêmes musées entreprennent de collectionner des « photographies ».

JD : L'histoire de la photographie a visiblement trouvé sa place dans nos institutions. La plupart des grands musées canadiens, ainsi que le Centre canadien d'architecture et la Fondation Ydessa Hendeles possèdent maintenant d'importantes – voire de remarquables – collections historiques de photographies. Quelle ont été les conséquences du développement de ces collections sur le marché canadien ? Certaines de ces œuvres historiques sont-elles issues du marché canadien ou ont-elles transité par lui ? Le marché de la photographie est-il essentiellement institutionnel, ou bien existe-t-il un groupe important de collectionneurs privés (particuliers ou entreprises) ? Quel rôle joue le marché de la photographie dans le fait que les pratiques photographiques canadiennes des années 1960 et au-delà sont désormais mieux reconnues ?
SB : Il existe en effet des collections remarquables ! Certains particuliers, comme Phyllis Lambert et Ydessa Hendeles, ont une influence non négligeable à la fois sur le marché canadien et international. Ils achètent des œuvres en fonction de leurs goûts, sans se limiter à un marché particulier. Leur exemple encourage les acquisitions de façon générale. Le budget de la plupart des acheteurs n'est pas comparable à celui de Phyllis ou d'Ydessa, mais grâce à ces collectionneurs, la nécessité d'acquérir des œuvres originales est maintenant reconnue et je pense que c'est principalement le marché local qui en bénéficie.

Le marché canadien se compose de particuliers et d'institutions publiques ou privées, qui, tous, achètent plus de photographies qu'ils ne l'ont fait jusqu'ici. Il s'agit surtout d'œuvres contemporaines, mais les œuvres antérieures (du XIXe siècle au milieu du XXe) suscitent de plus en plus d'acquisitions.

JD : Vous mentionnez le fait que les photographies contemporaines réalisées par des photographes se vendent majoritairement dans le cadre propre au marché de la photographie. Les prix de ce marché ont-ils été influencés par une meilleure visibilité de la photographie (et la hausse de ses prix) sur le marché de l'art contemporain ? Ce marché particulier a-t-il contribué à une augmentation intéressante de la valeur de la production photographique actuelle au Canada ?
SB : On achète des photographies avec beaucoup plus de confiance aujourd'hui. Cela est dû en grande partie à une plus grande longévité des tirages couleur et à une meilleure compréhension des conditions de conservation des photographies. C'est également dû à l'expansion du marché de l'art en général. Si quelqu'un estime qu'il pourrait prendre lui-même une photographie donnée, il ne l'achètera pas, car les gens ont souvent des opinions bien arrêtées dans le domaine de la photo ; ils sont généralement moins catégoriques à propos de la sculpture ou de la peinture parce qu'ils n'ont jamais tenté d'en faire, ce qui tempère leur regard critique. En dix-sept ans, j'ai vu disparaître les appréhensions liées à l'acquisition de photographies.

JD : Peut-on vraiment dissocier aussi clairement l'art et la photographie, en termes de domaine et de marché ? Je pense à des artistes comme Edward Burtynsky et Lynne Cohen, qui sont bien connus comme photographes, mais sont également reconnus dans le monde de l'art et de ses institutions. Ne va-t-on pas plutôt vers une véritable intégration et une reconnaissance de la photographie dans le cadre du domaine artistique, incluant notamment le photojournalisme, la photo de mode et la photographie vernaculaire ?
SB : Toutes ces lignes de démarcation sont floues. J'ai toujours admiré la photographie à la fois en tant qu'art et en tant qu'artefact, et je suis de l'avis de ceux qui apprécient autant l'art populaire qu'un art plus exigeant. Heureusement, l'appétit des collectionneurs continue de croître, et le nombre de nouveaux collectionneurs augmente sans cesse. Je voudrais surtout souligner le fait qu'il y a différents types de collectionneurs, et que celui qui paye presque quatre millions de dollars pour un Jeff Wall ne sera pas nécessairement porté à acquérir l'œuvre d'un autre photographe canadien, principalement parce qu'il ne verra pas vraiment de points communs entre les deux créateurs.
Traduit par Emmanuelle Bouet

—

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

—

Sunil Gupta, *Chor Minar, New Delhi Downtown,* Montreal, 2000,
© Sunil Gupta, courtesy of Stephen Bulger Gallery

Volker Seding, *CN Tower,* Toronto, 2000,
© Estate of Volker Seding, courtesy of Stephen Bulger Gallery

Benoit Aquin, *La motocyclette,* Mongolie-Intérieure, *Chine,* 2006,
© Benoit Aquin, courtesy of Stephen Bulger Gallery

Bertrand Carrière, *Bécordel-Bicourt, Somme, Picardie, France,* 2008
© Bertrand Carrière, courtesy of Stephen Bulger Gallery

Stephen Bulger

The State of the Contemporary Photography Market

AN INTERVIEW BY JACQUES DOYON

Stephen Bulger studied at Ryerson University in Toronto. He was the founding director of the Ryerson Gallery, where he managed over thirty exhibitions. In 1994, he opened the Stephen Bulger Gallery to exhibit and sell contemporary and historical photographs, with a special emphasis on the documentary tradition and Canadian historical photographs. He now represents over fifty photographers. Bulger is also a co-founder of CONTACT, Toronto's photography festival; president of the board of the Association of International Photography Art Dealers; and chair of the advisory board for the Ryerson Image Centre, which opens on 29 September 2012.

JD: Christie's New York auction house just announced that Jeff Wall's 1992 photograph *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* has been sold for $3.6 million, a record for the Canadian artist. This makes it the most expensive Canadian photograph, and the third-most-expensive photograph ever sold at auction, after works by Andreas Gursky and Cindy Sherman. What do these record sales say about the current market for contemporary photography, and about its legitimization?

SB: Your question raises a number of issues, but first we must more precisely determine the market that this sale is representative of, which, in the case of Jeff Wall, Andreas Gursky, and Cindy Sherman – to name a few – is the contemporary art market. I point this out to differentiate it from the photography market, which is where the work made by most contemporary photographers is sold. Photographs entered the contemporary art market with the Pop Art movement, when Robert Rauschenberg, Andy Warhol, and others used photographs as one of a litany of materials at their disposal and incorporated photography into their avant-garde practices. Artists such as Wall fall within this lineage, versus one defined by Alfred Stieglitz, Edward Weston, or Robert Frank.

With the advent of better technologies (drum scans, digital printing, and so on), many artists were able to make beautiful-looking large-scale photographs for the first time, and widespread use of photography in contemporary art practices soon followed. At around the same time, there seemed to be increased interest in artworks that contained tougher topical content, for which the factual aspects of photography are well suited.

What I have noticed is that some collectors of contemporary art have somewhat shifted their tastes. Soon after the economic collapse, many of these collectors, who had been buying large-scale photographic works at very high prices, began buying photographs from earlier eras. Although I think there is still a large divide between the contemporary art and contemporary photography markets, there is much less of a barrier between art and photography. Also, the fact that large sums of money are being spent on photographs of all descriptions certainly serves to legitimize the medium as a whole.

JD: Canadian photography of recent decades has often been described as characterized essentially by documentary and social practices or narrative practices related to identity issues or to the private sphere. It certainly also includes some fine examples of photojournalism. Can you help us understand how the contemporary photography market is distinct from the contemporary art market? What are its characteristics (types of practices, period)? And how has this market developed over time in Canada (who are your predecessors)?

SB: I think there is a strong documentary tradition in Canada, as well as expressive photography that relates to many of the subjects that you list. In terms of the former, I think that when we say "documentary photography" or "photojournalism" or even "fashion photography," we are describing a use of photography in which the prime method of display is in print media, versus galleries. These are modern examples of genres that have been practised for many years and are closely associated with photographic history. I think it is with the latter group that much of the confusion emerges. When I say "expressive photography," I mean to describe work that is consciously made for an audience composed of those interested in the visual arts and for which the prime method of display is through galleries.

I don't think that we need to further divide the audience by trying to distinguish between the photography market (which includes work by nineteenth-century makers, plus Paul Strand, Walker Evans, Helen Levitt, Diane Arbus, William Eggleston, Lee Friedlander, and others) and the contemporary photography art market (Edward Burtynsky, Richard Misrach, Mark Klett, and others), but I do see a divide between this photography market and that for contemporary art, which includes traditional media (such as drawing, painting, and sculpture) as well as newer media (photography, video, computers, and so on).

The Toronto art market was active in the mid-1970s, and Loretta Yarlow was renowned as a specialist in photographs; other galleries at this time, such as Isaacs and David Mirvish, showed photographs occasionally. From the late 1970s through the 1980s, there were the Corkin Gallery, Déjà Vu, the Baldwin Street Gallery, and the Moment in Time Gallery, all of which specialized in photography, and a handful of other galleries showed photographs rather sporadically.

During the 1980s, the Ydessa Gallery showed serious international contemporary art, and this mantle was later picked up by the S. L. Simpson Gallery. Both galleries showed a variety of media by contemporary artists, some of whom gravitated toward photographic materials but felt kinship not with "photographers," but with the other artists that these galleries represented, whose work was embraced by the museum world long before these same museums started to collect "photography."

JD: The history of photography has obviously found its place in our institutions. Most of the large Canadian art museums, as well as the Canadian Centre for Architecture and the Ydessa Hendeles Art Foundation, now own significant, if not even remarkable, historical collections of photography. What has the impact of the development of those collections been on the Canadian photography market? Are some of these historical works originating from, or transiting via, the Canadian market? Is the photography market essentially an institutional one, or is there a significant group of private collectors, individual or corporate? What is the impact on the photography market of the renewed interest in the Canadian photographic practices since the 1960s?

SB: Yes, they are most definitely remarkable collections! Individual collectors such as Phyllis Lambert and Ydessa Hendeles are of great importance to the marketplace. Collectors of their calibre have an effect on the entire market, not just the one at home. They buy wherever they need to buy and are not bound by any specific market. They inspire others to collect. Most people cannot afford a budget to match Phyllis or Ydessa, but they recognize the need to buy original art because of the efforts of these collectors, and I think it is chiefly the home market that benefits.

The Canadian market is populated by individuals and institutions, both public and private, all of them more active in purchasing photographs than ever before. The predominance of activity is with contemporary work, but the market for older material (whether nineteenth-century or mid-twentieth-century) is growing rapidly.

JD: You mentioned that contemporary photography by photographers is sold mainly within the specific photography market. Have prices in this market been influenced by the expansion of and higher values on the contemporary art market? Has this specific market contributed to a significant increase in the value of current photographic production in Canada?

SB: People feel more comfortable buying photographs now more than ever before. Much of this has to do with improvements in the longevity of colour print materials, as well as a better understanding of proper – meaning, archival – storage for photographs. It also has to do with the fact that the market for art is increasing in general. Many of these new collectors begin with photography for a variety of reasons, but chiefly because they are good at evaluating photographs and because photographs tend to be more affordable. If someone honestly thinks that they could have taken a specific photograph, then they will never buy it, as people are quite opinionated when it comes to photography. Most people are less opinionated about sculpture or painting because they have never even attempted to make one, so they don't feel as confident in their critique. Over the past seventeen years, I have noticed that the apprehension about buying a photograph is gone.

JD: Can we really so clearly dissociate the photography and art fields and markets? I'm thinking of artists such as Edward Burtynsky and Lynne Cohen, who are well-known photographers well recognized in the art world and art institutions. Isn't the main trend, rather, toward full integration and recognition of photography within the art field, including, among other things, its photojournalistic, fashion, and vernacular components?

SB: Lines of division are blurred all around. I have always admired photographs as both art and artefact, and I identify with those who appreciate both high and low art. Luckily, the appetite for collecting has never been greater as the number of new collectors continues to grow. My point is that there are different breeds of collectors and that the person who pays almost $4 million for a Jeff Wall will not then decide to buy the work of another Canadian photographer, mostly because they do not see these two makers of having much in common.

—

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

—