

Expanding our Field with CONTACT Festival
CONTACT 2013: Field of Vision
Le festival CONTACT élargit notre champ de vision
CONTACT 2013: Field of Vision

Jill Glessing

Numéro 96, hiver 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71003ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Glessing, J. (2014). Expanding our Field with CONTACT Festival: CONTACT 2013: Field of Vision / Le festival CONTACT élargit notre champ de vision : CONTACT 2013: Field of Vision. *Ciel variable*, (96), 46–53.

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 rockery, 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.

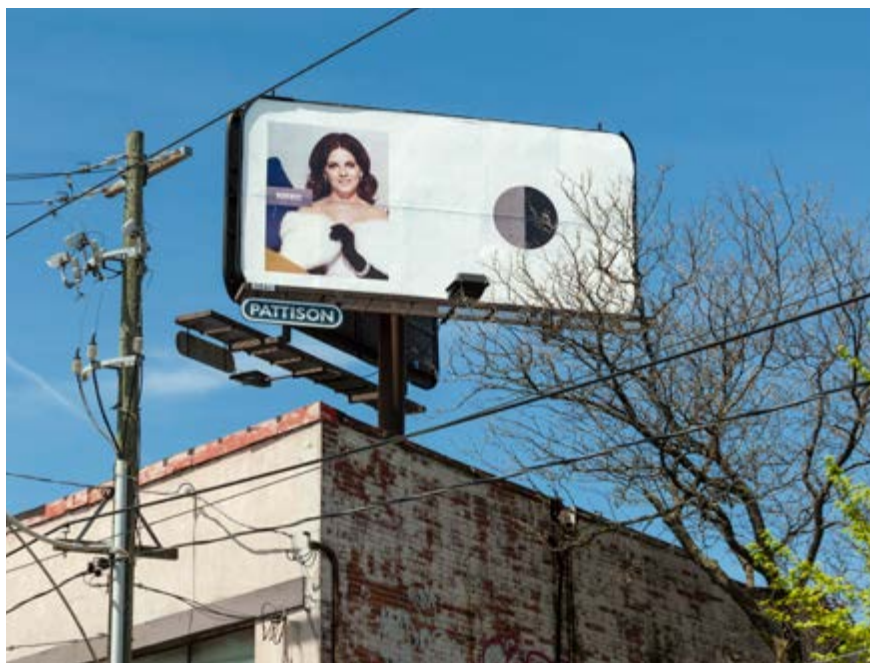
With the increased volume and value of photographs came the archive. The original focus of Thomson Reuters’s Archive of Modern Conflict was twentieth-century war photography, but the archive has since expanded to over four million pieces in diverse genres and media. For the exhibition *Collected Shadows* 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 étaient 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).
