

Gathering Clouds. Photographs From the Nineteenth Century and Today. Une histoire de la photographie à travers les nuages Gathering Clouds. Photographs From the Nineteenth Century and Today. A History of Photography Through Clouds

Bruno Chalifour

Numéro 116, hiver 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95192ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chalifour, B. (2021). Gathering Clouds. Photographs From the Nineteenth Century and Today. Une histoire de la photographie à travers les nuages / Gathering Clouds. Photographs From the Nineteenth Century and Today. A History of Photography Through Clouds. *Ciel variable*, (116), 62–69.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Gustave Le Gray
*Mediterranean with
 Mount Agde, 1857*
 papier albuminé argentique /
 albumen silver print
 permission de / courtesy of
 George Eastman Museum

GATHERING CLOUDS

Une histoire de la photographie à travers les nuages

BRUNO CHALIFOUR

Après des mois d'une pandémie mondiale, se retrouver la tête dans les nuages peut paraître désirable, tout du moins fournir une agréable distraction. C'est ce que propose le musée George Eastman avec son exposition principale *Gathering Clouds*¹. Programmée avant l'arrivée de la COVID-19, elle occupe les deux grandes salles d'exposition du musée ainsi qu'une troisième petite salle attenante, consacrée à une vidéo de 27 minutes par Berndnaut Smilde documentant l'évolution de masses nuageuses. Comme son sous-titre le suggère, *Gathering Clouds, Photographs from the Nineteenth Century and Today* se présente en deux sections distinctes, chacune affectée à une des deux grandes salles. La première aborde le problème que posait la réalisation d'un paysage photographique au 19^e siècle. Étant donnée la nature orthochromatique des supports photographiques d'alors, il était impossible d'obtenir simultanément un rendu acceptable d'un paysage et de son ciel. Les deux principales solutions qui s'imposèrent, du fait de leur commodité et du contrôle qu'elles rendaient au photographe, consistaient soit à réaliser deux prises de vue séparées avec des expositions distinctes (une pour le sol, l'autre pour le ciel) et à les assembler en chambre noire, soit de dessiner ou peindre

A History of Photography Through Clouds

After months of a world pandemic, being surrounded by clouds may sound like a reprieve: fluffy, light, ethereal, and flying higher than the contemporary political discourse in the United States, clouds may provide temporary solace in our dark, sometimes ignorant, times. The exhibition *Gathering Clouds, Photographs from the Nineteenth Century and Today* at the George Eastman Museum¹ (GEM) proposes such a pause. Programmed before we ever heard of COVID-19, it is set in the museum's two major galleries and in a smaller third one entirely dedicated to a twenty-seven-minute video loop of contemporary clouds by Berndnaut Smilde. *Gathering Clouds*, as its subtitle, *Photographs from the Nineteenth Century and Today*, implies, is divided into two distinct sections. Each one occupies its own gallery. The

Abelardo Morell
Rapidly Moving Clouds
 over Field, Flatford, England,
 #1, 2017. From *After Constable*
 impression au jet d'encre /
 inkjet print, permission de /
 courtesy of Edwynn Houk Gallery



des nuages à même le négatif du paysage obtenu ou directement sur le tirage. Ces techniques étaient facilitées par le fait que beaucoup de photographes d'alors avaient reçu une formation de peintre. Une des conséquences de ces deux techniques fut que les photographes constituèrent des réserves de clichés de nuages qu'ils réutilisaient pour des vues différentes. Ces pratiques sont clairement illustrées dans la première partie de l'exposition. Succédant à cette première pièce au contenu historique et éducatif, la deuxième est organisée autour de 24 *Équivalents* réalisés par Alfred Stieglitz dans les années 1920 et 1930. Ils occupent le secteur central. Autour de ces clichés censés exprimer métaphoriquement les états psychologiques et philosophiques de leur auteur, une compilation d'œuvres d'auteurs contemporains occupe les murs. Par comparaison avec la première salle, le contenu de la deuxième semble plutôt consacré au divertissement, y compris esthétique, qu'à des intentions éducatives.

Salle 1: « Photographies du 19^e siècle ». Comme l'atteste sa thèse de doctorat de 2017, la commissaire de l'exposition, Heather Shannon, est une spécialiste de la photographie américaine du 19^e siècle. À l'exception d'une vidéo de 54 minutes sur moniteur grand format réalisée en 2020 par Penelope Umbrico à partir de 218 détails de ciel de photographies extraites des archives du musée (grains, poussières et égratignures inclus), l'essentiel de cette salle d'exposition est consacré à des images d'époque réalisées par les Le Gray, Barnard, Muybridge, et autres Emerson ou

first deals with how photographers solved the technical issue of rendering clouds over a landscape in the nineteenth century; the orthochromatic nature of the medium did not allow a single correct exposure for both subjects (ground and sky), and photographers were often forced to expose two separate plates (one for the ground and one for the sky) and combine them in the darkroom into one print. The process allowed more control over the final image than masking the sky while exposing the ground. Sometimes photographers, many of whom had been trained as painters, simply drew or painted the clouds in. After a historical, well-illustrated, and educational first section, the second main gallery displays a core of twenty-four *Equivalents* (photographs of cloudy skies taken by Alfred Stieglitz from the mid-1920s to the mid-1930s as expressions of his psyche) surrounded by a compilation of works by contemporary artists. By comparison with the first section, this latter display seems meant more for entertainment than education, although it is not without a few aesthetic rewards.

Gallery 1: "Photographs from the Nineteenth Century." The curator of the exhibition, Heather Shannon, is a specialist in nineteenth-century American photography (the subject of her doctoral dissertation in 2017). Except for an introductory fifty-four-minute video by Penelope Umbrico of 218 details of skies cropped out of nineteenth-century prints (with all their grain and scratches) from the GEM's collection, all works shown in the first gallery are historical photographs by the likes of Muybridge, Watkins, Jackson,



Robinson. Les œuvres exposées proviennent essentiellement de la riche collection du musée, à l'exception cependant de deux étonnantes images prêtées par Patrick Montgomery. La première est une photographie de « Aïn Mousa, au pied du mont Nebo » que Louis Vignes, élève de Charles Nègre, réalisa en 1864 ; la deuxième, une photogravure que Charles Nègre lui-même réalisa à partir de l'original de Vignes. Plus loin, on peut admirer un remarquable tirage de William Henry Jackson, *Mount Hood from Frost Lake*, 1890, où l'auteur a peint les nuages ainsi que leur réflexion sur la surface du lac. Même si elles étaient originellement destinées à des fins documentaires, ces images se sont imposées depuis près de cinquante ans sur le marché de l'art par leurs qualités esthétiques. Le volet purement documentaire et historique, voire didactique, de l'exposition n'est cependant pas négligé et s'exprime par une courte vidéo claire et pédagogique par Mark Osterman (le spécialiste des procédés photographiques du 19^e siècle au musée) et par quatorze diptyques (des chromolithographies) extraits de l'*Atlas international des nuages* de 1896. Dans la vidéo, on assiste à la réalisation de deux plaques négatives au collodion humide des chutes de la Genesee à Rochester (une pour les chutes, l'autre pour le ciel) qu'Osterman masque ensuite au pinceau avant d'en effectuer un tirage à l'albumine.

Un léger pas anachronique conclut cependant la cohérence proposée dans cette première salle. Elle consiste en un album constitué par Jacques Henri Lartigue en 1910, alors qu'il avait 16 ans, dont les deux pages ouvertes présentent huit petites vues d'un biplan fort éloigné du jeune photographe et se détachant sur fond de ciel couvert. Curieux et amusant sans doute, attendrissant au vu de l'âge du photographe, l'album semble quelque peu en marge du reste de cette partie de l'exposition.

Vroman, Bourne, P. H. Hillers, Emerson, and H. P. Robinson, most drawn from the museum's rich archive. A few prints have been lent by collectors, including *Aïn Mousa, au pied du Mont Nebo* (1864) by Louis Vignes, a former student of Charles Nègre, who made the adjoining photogravure created from the photograph. This section also reveals some unexpected jewels, such as William Henry Jackson's sumptuous 1890 print *Mount Hood from Frost Lake*, on which Jackson painted in the clouds in the sky and on the surface of the lake. The photographs on display, most of which feed the art market, are accompanied by two documentary pieces: first, a short and very didactic video of Mark Osterman (a world expert on old photographic processes at the GEM) making two separate collodion negatives of a view of the Genesee river in Rochester (the High Falls and the sky above them) and combining them into one albumen print; second, fourteen diptychs of chromolithographs from the 1896 *International Cloud Atlas*.

Slightly encroaching upon the next century are a number of prints (platinum, gum bichromate, carbon, and other techniques) by pictorialists such as Anne Brigman, Gertrude Käsebier, and Alvin Langdon Coburn. Finally, probably because of its cuteness – a term that can sometimes be at war with relevance and focus – an album compiled by Jacques Henri Lartigue when he was a teenager (*Paris, aviation* 1910) has found its way into this section. The display is composed of two pages featuring eight very small views of a very small half-distinct biplane against a bland, sometimes lightly cloudy sky.

Gallery 2: "Photographs from Today." As was the case in Gallery 1, a wide-screen monitor greets the visitor at the entrance to the gallery; this one displays an enlarged landscape by Alfred Stieglitz, *On Lake Thun*, 1896. This digital and enlarged reproduction (was it



William Henry Jackson
Mt. Hood from Lost Lake
 vers/ca. 1890
 papier albuminé argentique /
 albumen silver print
 permission de / courtesy of
 George Eastman Museum

John Shaw Smith
The Mosque of Omar, Jerusalem,
 April 1852, vers/ca. 1855
 papier albuminé argentique /
 albumen silver print
 permission de / courtesy of
 George Eastman Museum

necessary – or ethical?) bridges the two galleries and introduces the twenty-four four-by-five-inch contact prints of Stieglitz's *Equivalents* occupying the centre of the room. Stieglitz created these rather dark prints as metaphors. They have now become historical icons and inspired later works by Edward Weston, Walter Chappell, Minor White, Carl Chiarenza (who will receive a retrospective at the GEM in 2021), Paul Caponigro, Jerry Uelsmann, and the early Nathan Lyons – all of whom, closely connected with the museum and its archive, are not included in the exhibition. Around the contact prints, Shannon selected a variety of works by contemporary photographers dealing with clouds (sometimes loosely). Contrasting

The first [gallery] deals with how photographers solved the technical issue of rendering clouds over a landscape in the nineteenth century; the orthochromatic nature of the medium did not allow a single correct exposure for both subjects (ground and sky), and photographers were often forced to expose two separate plates (one for the ground and one for the sky) and combine them in the darkroom into one print.

Salle 2: « Photographies d'aujourd'hui ». Dès ses premiers pas dans la deuxième salle, le visiteur est confronté, comme dans le cas de la première, par un grand écran vidéo présentant ici un agrandissement numérique d'un paysage d'Alfred Stieglitz, *On Lake Thun*, 1896. On peut considérer le choix de cette présentation comme douteux (et non éthique dans un musée). L'image a sans doute été pensée comme une manière de joindre les deux pièces et d'introduire l'événement central de la salle : 24 tirages originaux par contact de format 10 x 12,5 cm de la série des *Équivalents* du même auteur. Sur les murs avoisinants entourant cette série historique qui a influencé nombre d'artistes tels qu'Edward Weston, Walter Chappell, Minor White, Jerry Uelsmann et même Carl Chiarenza (la prochaine exposition d'envergure au musée en 2021), la commissaire a accroché une sélection quelque peu hétéroclite de travaux contemporains, d'où deux œuvres émergent. *Reclining*

with Stieglitz's coherent (in subject, intent, and form) body of work, the rest of the works exhibited in the gallery present a confusing, if not confused, hodgepodge.

In this section, two seasoned masters stand out amidst a constellation of either light and entertaining or seemingly pretentious pieces (pretentious at least by their sizes, which express their makers' intentions and ambitions, but perhaps not matched by the importance of their content). Both Vik Muniz (*Reclining Girl and Dog Cloud—Equivalent series*, 1993) and Abelardo Morell (*Rapidly Moving Clouds Over Field (after Constable), Flatford, England*, 2017) display long-established styles characterized by their mastery of the medium, which allows them to elegantly add layers of meaningful, aesthetic, and humorous play.

The Life of a Cloud, April 26, 1:38–2:30 p.m.(2003) and *Phantom Skies and Shifty Ground* from Eduardo Santiago Muybridge's *Post-Murder*

Louis Vignes
Ain Mousa, au pied du mont Nebo
 1864

Illustration réalisée
 par **Charles Nègre**
 à partir de la photographie
 de Louis Vignes, 1870
 permission de / courtesy of
 George Eastman Museum



Girl and Dog Cloud – Equivalent series 1993 de Vick Muniz et *Rapid Moving Clouds over Field (After Constable), Flatford, England* 2017 par Abelardo Morell conjuguent maîtrise et compréhension profonde du médium photographique auxquelles les auteurs ajoutent élégance, humour, esthétique et réflexion. C'est à l'aulne de ces deux œuvres que l'on appréciera le reste des travaux présentés dans cette pièce. Certes, les bonnes intentions ne manquent pas, mais les réalisations oscillent souvent entre jeux faciles et ambitions excédant les compétences et les contenus.

The Life of a Cloud, April 16, 1:38 – 2:30 p.m., 2003 et *Phantom Skies and Shifty Ground from Eduardo Santiago Muybridge's Post-Murder Travels*, 2016, deux photographies composées par Byron Wolfe, qui est à Mark Klett ce que le Dr Watson est à Sherlock Holmes, offrent également une approche ludique du sujet choisi pour l'exposition, mais ce à un niveau qui frôle celui d'un étudiant studieux en licence beaux-arts. La simplicité de *The Life of a Cloud* est certainement charmante ; le sérieux possible de *Phantom Skies* un peu éclipsé par son titre à la fois laborieux et ironique, parodiant un discours historien, un écueil sur lequel s'échouent fréquemment les jeunes étudiants. Le même sentiment de « je n'ai pu m'empêcher de succomber à une idée amusante » émane des dix tirages par contact de nuages à partir d'un écran de téléphone portable. On notera peut-être dans ces photographies réalisées par Nick Marshall, par ailleurs directeur des expositions et de la programmation au musée George Eastman, une référence décalée aux *Équivalents* de Stieglitz, mais une fois constatée l'utilisation d'une technologie nouvelle (et la pauvreté picturale du procédé) qu'apporte-t-on ici sinon un détachement, un relativisme teinté d'ironie auxquels l'ère postmoderne, dont nous semblons enfin nous déga-ger, ne nous a que trop habitués ?

Comme noté plus haut, la longueur d'un titre peut renseigner *a contrario* sur la qualité du contenu et de la facture d'une photographie ainsi que sur sa nature ludique. En général, comme

La deuxième [salle] est organisée autour de 24 *Équivalents* réalisés par Alfred Stieglitz dans les années 1920 et 1930. Ils occupent le secteur central. Autour de ces clichés censés exprimer métaphoriquement les états psychologiques et philosophiques de leur auteur, une compilation d'œuvres d'auteurs contemporains occupe les murs.

constaté tout au long de l'histoire du médium (Cartier-Bresson, Kertész, Koudelka, Callahan, Robert Frank, W. Eggleston, M. Kenna, Luigi Ghirri, Robert Adams, Edward Burtynsky, Robert Polidori...), une œuvre significative se suffit à elle-même et fait l'économie de la distraction d'un titre à rallonge. « Chez Mondrian » ou « Meudon 1928 » ne sont que des indications périphériques, essentiellement utilitaires (il faut bien pouvoir identifier une œuvre dans une archive), qui n'annoncent ni ne réduisent en rien l'extraordinaire contenu des photographies d'André Kertész, ni ne prétendent à des enflures que le travail présenté dégonflerait. *Moonfall (As Imagined by the Off-Duty Ferryman Charon in Flight*

Travels (2016), two pieces by Byron Wolfe – who is to Mark Klett what Dr. Watson is to Sherlock Holmes – offer a similar playfulness, but at the level of a student aspiring to a BFA. *The Life of a Cloud* is cute, and the potential earnestness of the second piece is somewhat eclipsed by a laborious pseudo-scholarly and ironic title, which is a typical trap into which many a student has fallen. The same feeling of “I succumbed to a cute idea” emanates from the ten contact-printed cell-phone photographs of clouds by Nick Marshall (the manager of exhibitions and programs at the GEM since 2013, Marshall holds an MFA from the Rochester Institute of Technology): the prints, the size of a cell-phone screen, display a playful and witty take on Stieglitz's *Equivalents*, and this may have oriented Shannon's choice.

As noted above, the length of a title may actually give away the potential content and facture of a particular work as well as its playful nature. However, what strong piece needs a long title? Long titles often feel as contrived and detrimental to the piece as an overworked frame (also present in this gallery). Cartier-Bresson, Kertész, Koudelka, Robert Frank, E. Weston, Eggleston, Harry Callahan, Larry Sultan, Paul Seawright, Michael Kenna, Luigi Ghirri, Robert Adams, Ed Burtynsky, and Robert Polidori, all celebrated master photographers, have relied on the content of their images first, and used very short, if not laconic, titles for their works, strictly avoiding witty ones. The titles *Chez Mondrian* and *Meudon, 1928* are just peripheral indications that do not overshadow the simple but extraordinary content of two of Kertész's most famous photographs. Sharon Harper's *Moonfall (As Imagined by the Off-Duty Ferryman Charon in Flight Over the River Styx)* (2001), prosaically deals with views of clouds photographed through the window of a plane. The nineteen framed photographs constituting this piece occupy an entire half of a wall of the gallery, “an illustration of the first law of thermodynamics.”

As an interesting addition to a conversation on the nature of titles, Trevor Plagen's *Untitled (Predator Drone)* (2010) oscillates between colour-field painting and symphony (it is almost Wagnerian). As in many conceptual and postmodern pieces, the subtitle following *Untitled* brings a supposedly unwanted-but-intended political bias to the experience of the wall-size work – a meaning that the spectator would have been hard-pressed to decipher if the piece had truly been untitled.

What can be said about Alejandro Cartagena's accumulation of 191 almost (if not utterly) identical ten-by-fifteen-centimetre chromogenic prints in another bland wall-size piece? His previous successful documentary work, associating content and aesthetic preoccupations, was far more creative. If there are any slight differences between the photographs in the exhibited piece (as should be expected of images taken of a sky looking north, east, south, and west, as the procedure described by Cartagena would have us believe), they do not show at all. As for the form of the piece (a multitude of small photographs arranged in a rectangle), it has been used so many times that it has become trite, especially when it does not seem to add anything to the content of the piece except some pseudo-conceptual format.

Conceptual art may originate from an interesting idea, but cute (such as a reference to conceptualism here) may not be enough to qualify a piece for the wall of an art gallery or museum. To be fair, exhibiting such pieces requires decisions that are not just their

Over the River Styx, 2001) de Sharon Harper présente dix-neuf vues de nuages prises à travers le hublot d'un avion, coloriées en post-production, encadrées dans des formats différents et disposées de manière à occuper la totalité de la moitié d'un des murs de la deuxième salle. Le contenu de cet affichage de taille serait « l'illustration de la première loi de la thermodynamique » !

Que dire de l'accumulation par Alejandro Cartagena de 191 vues quasiment (sinon complètement) identiques de portions de ciel sans aucun nuage, d'un bleu délavé et dégradé, ou pollué, selon les dires de l'auteur, prises successivement (toujours selon l'auteur) en se tournant alternativement vers les quatre points cardinaux ? Le rectangle d'écailles légèrement colorées ainsi réalisé en convoque tellement d'autres, tous plus ou moins monotones, tristes et abscons, et dont le seul sens ne peut être révélé au visiteur que par un titre explicite allant jusqu'au texte décrivant les étapes d'un processus dont on ne voit qu'une conclusion minimaliste, sinon simpliste. Le photographe, avant de se risquer dans une entreprise pseudo-conceptuelle dans l'espoir d'une reconnaissance « artistique », a donc abandonné l'excellence d'un travail esthétique basé sur le document qu'il maîtrisait et que l'on comprenait et appréciait (comme l'attestent ses multiples récompenses internationales en la matière).

Cette seconde phase de *Gathering Clouds* semble illustrer de nombreux faux pas de la jeune photographie contemporaine : une

authors'. Beyond its content, the title, delivery, facture, and physicality of a piece matter if one chooses to exhibit it. Another wall-size piece by John Chiara shows a single chromogenic photograph of a cloudy sky. It purportedly "wrestle[s] with two uncontrollable variables, the clouds and the photographic process itself." So? Does that qualify a piece, an artist, for an exhibition? Isn't an artist (someone whose work is lent by an art gallery, as is the case here) supposed to have mastered his or her craft to better express himself or herself and communicate with an audience? The presentation of Chiara's piece does not help: the floating print adheres here and there to the glass, the victim of a framing process that did not take into account the potential humidity and the risk that the undulating print might to stick to the pane.

Meanwhile, an example of work whose large size is justified is the panoramic black-and-white composite *Air 1* (from the series *Auto Immune Response*) in which Navajo artist Will Wilson develops

Alfred Stieglitz

Equivalent, vers / ca. 1926

impression argentique / gelatin silver print

permission de / courtesy of George Eastman Museum

John Chiara

Old River Road: Stovall Road: Oakhurst Road, 2018

impression à la teinture argentée / silver dye bleach print

permission de / courtesy of Rose Gallery



approche conceptuelle mal comprise et digérée peut s'avérer néfaste et contagieuse ; une technique légèrement différente, déjà amplement visitée par d'autres, ne suffit pas sans un contenu et une esthétique qui émeuvent ; les grands tirages ne sont pas forcément une panacée. Le tirage couleur de John Chiara confirme ce dernier point : de taille murale, censé illustrer « le combat de l'auteur en proie aux variables incontrôlables que sont les nuages et le processus photographique », il ne convainc pas. De plus, quand on utilise une technique d'encadrement où le tirage flotte, ménager assez d'espace entre le tirage et le verre qui le protège évite que le tirage ne finisse par coller au verre lorsque de la condensation advient. La maîtrise préalable de son art est un bon point de départ, le choix de son galeriste et de son commissaire d'exposition également.

Un travail dans cette salle justifie un large format, l'œuvre panoramique et narrative de Will Wilson *Air 1* (de la série *Auto Immune Response*), où l'autoportrait de l'auteur à l'extrémité droite du tirage se retourne sur un paysage inondé et surplombé d'un champignon atomique censé exposer « la relation entre un Navajo et son environnement à la fois sublime et toxique ». On notera cependant que la résolution des images utilisées pour cet assemblage est inférieure à ce que la taille du tirage nécessite.

Concluant la visite, deux groupes d'images attirent le regard du spectateur par leur esthétique simple et élégante : les 20 dessins numériques 20 x 25 cm de Penelope Umbrico et les paysages scarifiés de James Tylor. Dans *Cloud Inversions*, Umbrico a elle aussi pris des images de nuages à travers le hublot d'un avion avec son téléphone. Dans une seconde étape, sur une tablette, les espaces négatifs des images obtenues sont comblés à l'aide d'un crayon électronique, créant ainsi un rendu graphique ensuite imprimé. Tylor, un photographe kaurna-maori, expose quatre tirages carrés de la série *Turalayinthe Yarta*, quatre paysages noir et blanc d'une nature australienne sur laquelle il peint en gris et ocre des symboles aborigènes liés à la notion de paysage ; on note que les



James Tylor
de la série / from the series *Turalayinthe Yarta*
2017, impressions au jet d'encre avec ocre
ou charbon / inkjet prints with ochre or charcoal
permission de / courtesy of George Eastman Museum

Penelope Umbrico
Cloud Inversions, 2019, impressions
au jet d'encre / inkjet prints
permission de / courtesy of George Eastman Museum

Vik Muniz
Reclining Girl and Dog Cloud, 1993
impression argentique / gelatin silver print
permission de / courtesy of George Eastman Museum





nuages y demeurent cependant « en arrière-plan », physiquement et conceptuellement.

Dans ses deux parties, *Gathering Clouds* aborde effectivement ses objectifs annoncés. Un certain déséquilibre règne cependant entre le contenu didactique et esthétique clairement énoncé de la première salle, le résultat d'un travail intelligent d'expert, et le fourre-tout éclectique de la deuxième qui, excepté les *Équivalents* de Stieglitz, évoque les bonnes intentions de l'amateurisme, en schématisant expertise contre divertissement. Le jeu contradictoire, et par là même problématique, avec cette alternative s'est intensifié au sein des institutions muséales depuis les années 1990. La course à l'auditoire (source de revenus entre prix d'entrée accrus et vente de produits dérivés ponctuant inmanquablement la fin du parcours de beaucoup de « blockbusters ») joue souvent la carte du spectaculaire gentil et de l'accessibilité hypocritement préten due « démocratique ». La gratuité de l'accès à une culture de qualité n'est-elle pas un meilleur gage de démocratie? Cette exposition est sans doute un signe des temps, louable par ses apports historiques, pédagogiques et esthétiques, décevante par une certaine superficialité voulue comme divertissement pour les masses.

1 *Gathering Clouds*. Photographies du 19^e siècle et d'aujourd'hui a été présentée du 26 juillet 2020 au 3 janvier 2021 au George Eastman Museum, à Rochester, dans l'État de New York, et a été réalisée par Heather Shannon, commissaire d'exposition adjointe au musée.

Bruno Chalifour est photographe. Il enseigne et écrit sur la photographie depuis 40 ans. Établi à Rochester (NY) depuis 1994, il a été rédacteur en chef du magazine *Afterimage* (2002–2005) et directeur de la galerie *Light Impressions/Spectrum* (2014–2015). En 2019, il a soutenu une thèse de doctorat sur la photographie américaine à l'Université-Lumière Lyon 2 (France). Ses écrits ont été publiés en France, en Australie, au Canada, au Royaume-Uni et aux États-Unis et ses images ont fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et de groupe en France et aux É.-U.

a narrative about “the relationship between a Navajo man and a devastatingly beautiful but toxic environment.” Form, including format, meets content there: the self-portrait of the artist, at the far right side of the panorama, physically and metaphorically looks back upon a flooded landscape. Clouds and their reflections on water constitute the vast background of a portrait that tries to reconcile air, water, and light with human presence and activities. The only noticeable flaw is that the final print (because of its size) went beyond what the original resolution of the digital files permitted.

Going clockwise around the room, one ends the visit with two groups of works by Penelope Umbrico and James Tylor. Umbrico uses photographs of clouds on her digital tablet as a drawing pattern on which she draws with a digital pen, filling in the negative space of the original image. The result is twenty poetic and elegant (20 × 25 cm) prints that make original and creative use of new technologies. Tylor, a Kaurua-Maori artist, paints traditional patterns and symbols on top of four traditional black-and-white landscapes, making two cultures collide and creating an interesting tension, echoing issues of identity not just in Australia but in a globalized world.

The first part of *Gathering Clouds* aptly and elegantly reflects its curator's field of expertise and the richness of the museum's archives. It efficiently illustrates the educational potential and mission of a museum: educational and subtly entertaining. The second part, except for Stieglitz's *Equivalents*, is more tentative in intent and content. It seems to fall prey to the merely entertaining aspect of a show resulting from superficial expertise and research. One can only deplore that the depth, intelligence, and coherence of the first gallery was not matched in the second one. The choices made for the second part of *Gathering Clouds* – in which the pun takes on its full meaning – may have been justified by a desire to show diversity and expose the audience to some potentially entertaining new works. Expertise versus entertainment – this may be simply a rear-guard struggle, a survival reflex on my part, in a world in which spectacle and inflated platitudes (many born out of ignorance and laziness) are inflicted upon us daily through “social” media. I understand that I do not represent the average visitor, but I believe in the educational mission of museums. In an era in which so many TV and social media channels cater to and encourage a short attention span, a desire for spectacular and often superficial entertainment, museums remain the breath of oxygen that our brains desperately need, offering thoughtful analysis and expertise, considering history and human creations while providing aesthetic education and pleasure; *Gathering Clouds* got halfway there.

1 *Gathering Clouds* was held from July 26, 2020, to January 3, 2021 at the George Eastman Museum, Rochester, NY, and was curated by Heather Shannon, associate curator at the GEM.

Bruno Chalifour is a photographer who has been teaching and writing about photography for more than forty years. He moved to Rochester, New York, in 1994 and was editor-in-chief of the magazine *Afterimage* (2002–05) and director of *Light Impressions/Spectrum Gallery* (2014–15). In 2019, he defended his doctoral dissertation on American photography at Université-Lumière Lyon 2 (France). His writings have been published in France, Australia, Canada, the United Kingdom, and the United States, and his images have been in numerous solo and group exhibitions in France and the United States.