

Canadian Photography Magazines, 1970-1990. Reconsidering a History of Photography in Print

Magazines photographiques canadiens, 1970-1990.

Reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée

Zoë Tousignant

Number 105, Winter 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85123ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tousignant, Z. (2017). Canadian Photography Magazines, 1970-1990. Reconsidering a History of Photography in Print / Magazines photographiques canadiens, 1970-1990. Reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée. *Ciel variable*, (105), 44–51.

CANADIAN PHOTOGRAPHY MAGAZINES, 1970–1990

Reconsidering a History of Photography in Print

ZOË TOUSIGNANT



The essay reprinted here was written for an exhibition curated by Zoë Tousignant and presented at Arttexte from September 8 to November 5, 2016. The exhibition was developed as part of Tousignant's long-term research project, which examines histories and relationships between photography and the printed document in Canada. All of the documents presented in the exhibition and discussed in the essay are held in the Arttexte collection. A timeline identifying significant moments in the institutionalization of contemporary photography in Canada was created for the exhibition and can be consulted on the Arttexte website [arttexte.ca] as a complement to the essay.

Nous réimprimons ici un essai écrit pour l'exposition que Zoë Tousignant a organisée et présentée à Arttexte du 8 septembre au 5 novembre 2016. Cette exposition s'insère dans un projet de recherche à long terme de la commissaire, portant sur les relations historiques de la photographie et du document imprimé au Canada. Tous les documents présentés dans l'exposition et mentionnés dans l'essai proviennent de la collection d'Arttexte. Une chronologie identifiant les moments importants de l'institutionnalisation de la photographie contemporaine au Canada a été créée pour l'exposition et peut être consultée sur le site d'Arttexte [arttexte.ca] en complément de l'essai.

Canadian Photography Magazines, 1970–1990 /
Magazines photographiques canadiens, 1970-1990
2016, exhibition views and details /
vues d'exposition et détails, Artex, Montreal
photo : Paul Litherland



Canadian photographic art was not born in the 1970s. There is evidence that photography was in use here as an expressive form, by professionals and amateurs, throughout the late nineteenth and early twentieth centuries.¹ Through such outlets as exhibitions, salons, books, and periodicals, artists and other practitioners in Canada were both aware of and actively contributed to the development in photographic aesthetics that was occurring internationally. Nevertheless, the 1970–90 period was a time of particular growth in Canada – a time when a great number of photography-centric institutions were created and the discourse on contemporary photography emerged.

The process of institutionalization – but also simply of popularization – of the medium had begun gradually in the 1960s, chiefly through the activities of the National Film Board of Canada's Still Photography Division (NFB/SPD), which from 1960 to 1980 was headed by Lorraine Monk. The NFB/SPD's regular organization of

MAGAZINES PHOTOGRAPHIQUES CANADIENS, 1970-1990

Reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée

La photographie artistique canadienne n'est pas née dans les années 1970. Il existe de nombreux exemples d'utilisation au pays de la photographie comme forme d'expression, tant par des professionnels que des amateurs, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. À travers des expositions, des salons, des livres et des périodiques, les artistes et autres praticiens ont à la fois pris connaissance et contribué à l'évolution de l'esthétique photographique qui avait

travelling exhibitions, acquisition of contemporary photography, and production of photography books gained momentum with the approach of the 1967 centennial celebrations.² Acting as both an inspiration and a counter-model for future photographic institutions, the NFB/SPD was crucial in helping to define the very notion of “Canadian photography.” As the 1960s drew to a close, signs that such a blanket notion had its limitations began to appear in the discourse, with regional distinctions such as “Quebec photography” and “Western Canadian photography” being affirmed with increasing force.

cours à l’échelle internationale. Cependant, la période 1970-1990 s’est avérée particulièrement féconde au Canada, avec la création d’un grand nombre d’institutions vouées à la photographie et l’émergence d’un discours sur la photographie contemporaine.

Ce processus d’institutionnalisation, mais également simplement de popularisation du médium, sont des phénomènes qui avaient vu le jour graduellement au cours des années 1960, principalement grâce aux activités du Service de la photographie de l’Office national du film du Canada (SP/ONF) qui, de 1960 à 1980, a été dirigé par Lorraine Monk. L’organisation régulière d’expositions itinérantes,



The aim was to provide a forum in which members of the expanding photographic community could engage in dialogue, and thereby develop a discourse of contemporary photographic practice in Canada. Each of these magazines was grounded in a specific community and region.



The 1970s and 1980s saw the establishment of a multitude of local photography-oriented institutional entities that included commercial galleries, artist-run centres (or parallel galleries), associations and groups, museum collections, and periodicals. Many did not last beyond the 1980s, and those that did have done so mostly with slightly adapted, broader mandates – a fact that contributes to the sense that these two decades were a self-contained moment of glory for the practice of photography in Canada. It was a time when it was widely believed that photography needed its own, medium-specific institutions in order to thrive here.

A number of magazines were created in the 1970s and 1980s as spaces devoted exclusively to the exploration of photography as a creative form. Seen through contemporary eyes, they can be understood as a key ingredient in the construction of a field of photographic art.³ These print objects contributed to the

l’acquisition de photographies contemporaines et la publication de livres photographiques par le SP/ONF se sont intensifiées à l’approche des célébrations du centenaire en 1967². Servant à la fois d’inspiration et de contre-modèle pour les futures institutions axées sur la photographie, le SP/ONF a joué un rôle déterminant dans la définition même d’une « photographie canadienne ». Alors qu’approchait la fin des années 1960, les signes des limites d’une telle dénomination générale ont commencé à teinter le débat, avec des distinctions régionales comme « photographie québécoise » ou « photographie de l’Ouest canadien » de plus en plus ouvertement revendiquées.

Les années 1970 et 1980 ont vu l’apparition d’une multitude d’entités tournant autour de l’activité photographique, avec notamment des galeries commerciales, des centres d’artistes autogérés (ou des galeries parallèles), des associations et des groupes, des collections muséales et des périodiques. Beaucoup n’ont pas survécu

dissemination and actualization of photographic expression and discourse, and, as such, are today vital in retracing the unique development of contemporary photography in Canada.

An overview of the photography magazines published between 1970 and 1990 reveals that there were two distinct yet complementary types: the almost-entirely image-based and the primarily text-based. The first category includes *Image Nation* (Toronto, 1970–82), *Impressions* (Toronto, 1970–83), and many issues of *OVO* (Montreal, 1970–87).⁴ The lack of text in these magazines (there was often nothing but a short introduction by the editors or, in *OVO*'s case, occasional interjectory articles and poems) reflects a “distrust” of the word that was current at the time, or certainly the idea that the photographic image, understood as a universal visual language, could and should be allowed to speak for itself.⁵ The primary aim of these magazines, it must be assumed, was the sharing of creative or non-commercial photographs among a specialized readership.

The first type is interestingly hybrid, for it borrowed many characteristics of the photographic book and, in my view, of an older style of pictorial magazine that was highly popular between 1930 and 1960. Issues of *Image Nation* and *Impressions*, especially, frequently played dual roles of magazine and book – or even catalogue. One example is number 6/7 of *Impressions* (1973), which reproduced the photobook version of John Max's *Open Passport* series and acted as a record of the exhibition organized by the



au-delà des années 1980, et celles qui y sont parvenues l'ont fait avec des mandats légèrement adaptés, plus larges, ce qui renforce l'idée que ces deux décennies ont été un âge d'or en soi pour la pratique de la photographie au Canada. C'était une époque où régnait un assez large consensus quant à la nécessité pour la photographie d'avoir ses propres institutions pour pouvoir prospérer.

Plusieurs magazines photographiques ont vu le jour dans les années 1970 et 1980 en tant qu'espaces dédiés exclusivement à l'exploration de la photographie comme forme de création. Vus dans une perspective actuelle, ils peuvent être perçus comme une des composantes centrales de la construction d'un champ photographique³. Ces objets imprimés ont contribué à la diffusion et à l'actualisation de l'expression et du discours photographiques et, pour cela, sont aujourd'hui essentiels pour retracer le développement particulier de la photographie contemporaine au Canada.

Un survol des magazines photographiques publiés entre 1970 et 1990 permet de constater qu'il en existait deux catégories, à la fois distinctes et complémentaires : ceux qui laissaient presque toute la place à l'image et ceux qui privilégiaient le texte. Dans la première catégorie, on trouve *Image Nation* (Toronto, 1970–1982), *Impressions* (Toronto, 1970–1983) et de nombreux numéros d'*OVO* (Montréal, 1970–1987)⁴. Le peu de texte dans ces publications (qui se résumait souvent à une courte introduction des rédacteurs ou, dans le cas d'*OVO*, à des articles et poèmes occasionnels) reflète une « suspicion » envers le mot qui était courante à l'époque, ou sans nul doute l'idée que l'image photographique, comprise en tant que langage visuel universel, pouvait et devait avoir la possibilité de s'exprimer par elle-même⁵. Le but premier de ces magazines, peut-on penser, était le partage de photographies créatives (ou non commerciales) avec un lectorat spécialisé.

Ce premier genre est un hybride intéressant, car il emprunte de nombreuses caractéristiques du livre photographique et, à mon avis, d'un style plus ancien de magazine illustré extrêmement populaire entre 1930 et 1960. Des numéros d'*Image Nation* et *Impressions*, en particulier, jouaient souvent le double rôle de magazine et de livre, ou même de catalogue. Un bon exemple est le numéro 6/7 d'*Impressions* (1973), qui reproduisait le livre photographique créée à partir de la série de John Max, *Open Passport*, et qui a servi à documenter l'exposition organisée par le SP/ONF en 1972⁶. On en trouve un autre avec le projet *Murder Research*, de Kenneth Fletcher et Paul Wong, présenté à l'origine en 1977 en tant qu'exposition et performance



NFB/SPD in 1972.⁶ Another is Kenneth Fletcher and Paul Wong's project *Murder Research*, which had been originally presented in 1977 as an exhibition and performance at the Vancouver artist-run centre Western Front and was published as a book work for number 21 of *Image Nation* (Winter 1980).⁷ In the absence in this country of an established photobook or art book publishing industry, these magazines sometimes provided the only permanent trace of important artistic projects.

Such autonomous, single-author works stand alongside the far more common strategy employed by image-based magazines: seamlessly combining a large number of individual photographs under a specific theme. The strong editorial voice apparent in these thematic issues connects them to the pictorial magazines of the earlier twentieth century (such as the American magazine *Life*, the French *Vu*, or Quebec's *La Revue populaire*), which were put together by the expert hand of a picture editor. Even when several images



by one photographer were incorporated within a theme (like a photo-essay would be in a pictorial magazine), their particular combination was determined not by the photographer but by the editor.⁸ *Image Nation* and *OVO* were big proponents of the thematic approach, combining a variety of images under such topics as “Photographs by Women About Women,” “Montreal Photographers,” “Punk Rock in T.O.,” “Femmes photographes,” “L’Autoportrait,” and “Les vitrines.”⁹

The second type of photography magazine helps to elucidate much of what is left unsaid by the first. The aim of magazines such as *Photo Communiqué* (Toronto, 1979–88), *BlackFlash* (Saskatoon, 1984–) and *Ciel variable* (Montreal, 1986–) was to provide a forum in which members of the expanding photographic community could engage in dialogue, and thereby develop a discourse of contemporary photographic practice in Canada. Still – despite evidence, especially discernible in the pages of *Photo Communiqué*, that the target audience was Canada-at-large – each of these magazines was grounded in a specific community and region.¹⁰

Obvious antecedents of this type of periodical can be found in community- or institutionally centred newsletters, with their gathering in one location of news and events of local interest. *BlackFlash*, for instance, which was at first published by The Photographers Gallery in Saskatoon, grew out of the cooperative’s previous internal publications, *Exchange: The Photographers Almanac* (1975–76) and *The Photographers Gallery* (1983). But this class of publication can also be affiliated with the burgeoning genre of the art magazine – a genre into which both *BlackFlash* and *Ciel variable* would transition during the 1990s. Like publications such as *Parachute* (Montreal, 1975–2006) and *Vanguard* (Vancouver, 1972–1989), this second type of photography magazine worked toward developing a field of contemporary art criticism in Canada, but with photography at its core.

A debate that was central to photographic discourse during the 1970s and 1980s, discernible in all of the magazines, concerned the distinction between photography-made-by-photographers and photography-made-by-artists. With the increasing use of the camera by conceptual artists, and the sanctioning of these artists’ work by regional and national art institutions, a divide was created between the photograph whose frame of reference was the history of art and the photograph that drew upon a specifically photographic heritage.¹¹ At the crux of the debate was a desire to define

au centre d’artistes autogéré Western Front de Vancouver, et publié sous forme de livre d’artiste pour le numéro 21 d’*Image Nation* (hiver 1980)⁷. En l’absence dans ce pays d’une industrie établie de la publication de livres de photographie ou d’art, ces périodiques constituaient parfois les seules traces permanentes d’importants projets artistiques.

De telles œuvres autonomes, d’un seul auteur, côtoyaient une stratégie beaucoup plus répandue dans les revues axées sur l’image : la combinaison harmonieuse d’un grand nombre de photographies individuelles traitant d’un thème en particulier. Le point de vue éditorial affirmé qui caractérise ces numéros thématiques les rapproche des publications illustrées de plus tôt au XX^e siècle (comme le magazine américain *Life*, *Vu* en France ou encore *La Revue populaire* au Québec), concoctées par la main experte d’un directeur photo. Même quand plusieurs images d’un même photographe étaient regroupées pour construire une thématique (tel un essai photo dans un magazine illustré), leur agencement n’était pas déterminé par leur auteur, mais bien par le directeur photo⁸. *Image Nation* et *OVO* étaient de grands partisans de cette approche, réunissant une diversité d’images autour de sujets comme « Photographs by Women About Women » [Photographies de femmes prises par des femmes], « Montreal Photographers » [Photographies montréalaises], « Punk Rock in T.O. » [Le punk rock à Toronto], « Femmes photographes », « L’autoportrait » et « Les vitrines »⁹.

Le second genre de magazine photographique contribue à éclairer en grande partie ce qui reste tu par le premier. Des publications telles que *Photo Communiqué* (Toronto, 1979–1988), *BlackFlash* (Saskatoon, 1984–) et *Ciel variable* (Montréal, 1986–) avaient pour objectif d’être un forum où les membres de la communauté photographique en essor pourraient établir un dialogue et développer le discours de la pratique photographique contemporaine au Canada. Pourtant, malgré les signes, particulièrement visibles dans les pages de *Photo Communiqué*, que le public cible était pancanadien, chacun de ces magazines était ancré dans une collectivité ou une région déterminée¹⁰.

On trouve des précurseurs évidents de ce type de périodique dans des bulletins d’information propres à une communauté ou à une institution, avec le regroupement dans un même espace de nouvelles et événements d’intérêt local. *BlackFlash*, par exemple, publié d’abord par The Photographers Gallery, à Saskatoon, est né des publications internes antérieures de la coopérative, *Exchange: The*



photographic art – to take possession of it – at the very period when it was earning institutional and theoretical consecration. Exhibition reviews – and letters in response to reviews – became a prime site for engaging in this debate, frequently in strident tones. A good example is the review by Tom Gore, which appeared in the first issue of *Photo Communiqué*, of the infamous exhibition *13 Cameras*, organized by the NFB/SPD and first shown at the Vancouver Art Gallery. The exhibition, which brought together works situated firmly on the photography-by-artists side of the dichotomy, along with Gore's initial (scathing) assessment of it, acted as the driving force behind much public argument, carried out over several issues, on the state of contemporary photography, not only in Vancouver but in Canada as a whole.¹²

Plusieurs magazines photographiques ont vu le jour dans les années 1970 et 1980 en tant qu'espaces dédiés exclusivement à l'exploration de la photographie comme forme de création. Vus dans une perspective actuelle, ils peuvent être perçus comme une des composantes centrales de la construction d'un champ photographique.



The eventual adoption by *BlackFlash* and *Ciel variable* of the art magazine model (as well as the demise of *OVO* in 1987)¹³ could be seen as reflecting the gradual “defeat,” from the 1990s onward, of the photography-by-photographers side of the debate. It is an indication, at any rate, that photographic art was being assimilated into the broader Canadian art world, making photography-centric institutions superfluous. It seems that once the need for photography institutions had been identified and acted upon, and once these institutions had become “public” by being officially recognized by provincial and federal funding bodies, the urgent question was: “What is Canadian photography and who has the right to speak in its name?” This question resounds through both types of photography magazine – the visual and the verbal – published

Photographers Almanac (1975–1976) et *The Photographers Gallery* (1983). Mais cette catégorie peut également être reliée à la revue d'art, genre émergent vers lequel *BlackFlash* comme *Ciel variable* se tourneront au cours des années 1990. À l'instar de publications comme *Parachute* (Montréal, 1975–2006) et *Vanguard* (Vancouver, 1972–1989), ce second type de magazine photographique se vouait à la mise sur pied d'un espace critique à propos de l'art contemporain, mais avec la photographie comme élément central.

Un des débats majeurs de la sphère photographique durant les années 1970 et 1980, présent dans l'ensemble des magazines, est celui concernant la différence entre la photographie produite par des photographes et celle produite par les artistes. Avec l'usage de plus en plus fréquent de l'appareil photo par les artistes conceptuels, et la reconnaissance du travail de ces artistes par les institutions artistiques régionales et nationales, une fracture s'est créée entre le photographe dont le cadre de référence était l'histoire de l'art et celui qui se réclamait de la tradition spécifiquement photographique¹¹. Au cœur des discussions, il y avait ce désir de définir la photographie d'art, de se l'approprier, au moment même où elle connaissait une consécration institutionnelle et théorique. Les comptes rendus d'exposition, et les lettres en réaction, sont devenus un lieu privilégié du débat, souvent sur un ton tranché. On en a un bon exemple avec la critique écrite par Tom Gore, parue dans le premier numéro de *Photo Communiqué*, de l'exposition *13 Cameras*, organisée par le SP/ONF et d'abord présentée à la Vancouver Art Gallery. L'exposition, qui présentait des œuvres campées fermement sur le versant « photographies par des artistes » du clivage, à côté de l'avis (cinglant) initialement émis par Gore à leur sujet, a agi

during this period. The persistent questioning partly explains why the tone employed in these periodicals is so often fraught and why, in most cases, the strength to keep the magazines alive eventually faded.

The question continues to reverberate occasionally today (although in different, less regular circumstances), but it is largely evaded by the subsuming of photography into the post-medium-specific and post-nationalist art world. The very topic of Canadian photography – or Canadian photography magazines, for that matter – seems almost embarrassingly out of date, as though the words had been fished straight out of the 1970s. And it isn't just "Canadian," with all its identity-related pitfalls, that is problematic; even "photography" seems to jar. Whether or not contemporary Canadian photography exists today is a separate question. But that it once did cannot be denied.

1 For a good overview of photographic art in Canada, see Martha Langford, "A Short History of Photography, 1900–2000," in *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, ed. Brian Foss, Anne Whitelaw, and Sandraw Paikowsky (Don Mills: Oxford University Press, 2010), 279–311. 2 See especially Martha Langford, "Introduction," in *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board* (Edmonton: Hurtig Publishers, 1984), 7–16. 3 For an insightful application of the notion of "field of art" to photography, specifically in 1970s Montreal, see Lise Lamarche, "La photographie par la bande. Notes de recherche à partir des expositions collectives de photographie à Montréal (et un peu ailleurs) entre 1970 et 1980," in *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, ed. Francine Couture (Montreal: Centre de diffusion 3D, 2003), 221–265. 4 The first issue of *Impressions* was printed in Toronto in March 1970. The original editors were John Prendergrast and John F. Philips, co-founder of the Baldwin Street Gallery of Photography, Toronto. Subsequent co-editors would include Shin Sugino and Isaac

comme élément moteur d'une controverse publique sur l'état de la photographie contemporaine, non seulement à Vancouver mais dans le Canada tout entier, qui s'est poursuivie dans plusieurs numéros de la revue¹².

L'adoption ultérieure par *BlackFlash* et *Ciel variable* du modèle de la revue d'art (ainsi que la disparition d'OVO en 1987¹³) a pu être perçue comme le reflet d'une « défaite » graduelle, à compter des années 1990, des tenants de la photographie par les photographes dans le débat. C'est une indication, de toute façon, que la photographie artistique était en voie d'être assimilée à la scène plus large de l'art au Canada, rendant du même coup désuètes les institutions vouées à ce médium. Une fois que le besoin pour ces institutions a été identifié et reconnu, et que celles-ci sont devenues « publiques » grâce à une reconnaissance officielle d'organismes de financement provinciaux et fédéraux, il semble qu'une question brûlait toutes les lèvres : « Qu'est-ce que la photographie canadienne et qui a le droit de parler en son nom ? ». Elle résonne dans les deux catégories de magazines, ceux à prédominance visuelle comme ceux plus textuels, publiés à cette époque. La persistance du questionnement explique en partie pourquoi le ton employé dans ces périodiques est si souvent acerbe et pourquoi, dans la plupart des cas, l'énergie pour les maintenir en vie a fini par s'estomper.

La problématique refait surface à l'occasion aujourd'hui (quoiqu'en des circonstances différentes et moins régulières), mais elle est largement éludée par le rattachement de la photographie au monde de l'art à l'ère post-médium et post-nationaliste. Le sujet



Applebaum. The magazine aimed to showcase photographers whose work was “too personal to find an automatic commercial market.” In October 1970, the first issue of *Image Nation* appeared in Toronto. Edited variously by David Hlynsky, Fletcher Starbuck, and others, it succeeded the *Rochdale College Image Nation*, published from 1969 to 1970 by a printing collective based at the short-lived “alternative” Rochdale College in Toronto. *Image Nation* was aimed primarily at photographic artists active within the parallel gallery network across Canada. In late 1970, the first issue of OVO was published in Montreal. Initially a multidisciplinary leftist periodical based at the Cégep du Vieux-Montréal, it soon evolved into a photography magazine with an emphasis on the practice of documentary photography. From 1974 on OVO was edited by Jorge Guerra, joined later by Denyse Gérin-Lajoie. ⁵ Langford, “Introduction,” 14–15; Lamarche, “Photographie par la bande,” 249–50. ⁶ Highly influential for its distinctive use of photographic sequencing, this publication is now commonly considered a masterpiece in the history of the photobook in Canada. ⁷ See “Murder Research,” “Paul Wong Projects,” accessed August 25, 2016, <http://paulwongprojects.com/portfolio/murderresearch/#.V6TBclFQdZ0> ⁸ A more direct antecedent may also be located in the books produced by the NFB/SPD in the late 1960s, and especially those published within the *Image* series, which also share attributes with the editor-driven pictorial magazines of the earlier twentieth century. Even the *Image* books that were devoted to the work of a single photographer (for example, *Image #1*, on Lutz Dille) were clearly and unabashedly composed by the editor, Lorraine Monk. ⁹ “Photographs by Women About Women,” *Image Nation*, no. 11 (1970); “Montreal Photographers,” *Image Nation*, no. 14 (1973); “Punk Rock in T.O.,” *Image Nation*, no. 18 (Fall 1977); “Femmes photographes,” OVO (September–October 1974); “L’Autoportrait,” OVO (January–February 1975); “Les vitrines,” OVO 10, no. 37 (1980). ¹⁰ The first issue of *Photo Communiqué* appeared in Toronto in March 1979. Edited by Gail Fisher-Taylor, the magazine was apparently created as a direct result of the Eyes of Time conference, held in Ottawa in 1978, at which the need was expressed for a publication that could unite the fine arts photography community. The magazine was dedicated to the exchange of information and ideas on photography in Canada. The first issue of *BlackFlash* appeared in 1984. Initially published by The Photographers Gallery in Saskatoon, it succeeds the institution’s newsletter *The Photographer’s Gallery* (1983). It aims to be a serious photography magazine with a strong regional base that also has an impact on photography nationally and internationally. *Ciel variable* was launched in Montreal in 1986 by the collective Vox Populi. This “magazine documentaire” was committed at the outset to reflecting, through photographs and texts, on contemporary social and cultural conditions. It became independent from Vox Populi in 1987. Over the course of the next few years *Ciel variable* was transformed into a thematically oriented photography magazine. ¹¹ Lamarche, “Photographie par la bande,” 225. ¹² Tom Gore, “Thirteen Ways to Wrap a Board,” *Photo Communiqué* 1, no. 1 (March–April 1979), 19. ¹³ See Jocelyne Lepage, “OVO, un anniversaire qui ressemble à des funérailles,” *La Presse*, June 21, 1986.

Zoë Tousignant is a historian of photography and a curator specializing in Canadian photography. She holds a PhD in art history from Concordia University. In her doctoral thesis, she investigates the dissemination of photographic modernism in popular illustrated magazines published in Canada between 1925 and 1945. She currently works as an assistant curator at the McCord Museum’s Notman Photographic Archives and as a curator at Arttexte.

même de la photographie canadienne, ou des magazines photographiques canadiens d’ailleurs, semble caduc à un point qui en est presque embarrassant, comme si la terminologie elle-même avait été empruntée aux années 1970. Et ce n’est pas juste le mot « canadienne », avec tous ses écueils liés à l’identité, qui pose problème : même le terme « photographie » semble ébranlé. Savoir qu’une photographie canadienne contemporaine existe aujourd’hui ou non est une autre question. Mais qu’elle a déjà existé ne peut être nié. *Traduit par Marie-Josée Arcand et Frédéric Dupuy*

1 Pour un bon survol de la photographie artistique au Canada, lire Martha Langford, « A Short History of Photography, 1900–2000 », dans Brian Foss, Anne Whitelaw et Sandra Paikowsky (dir.), *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, Don Mills (Ontario), Oxford University Press, 2010, p. 279–311. 2 Lire en particulier Martha Langford, « Introduction », dans *Photographie canadienne contemporaine de la collection de l’Office national du film*, Edmonton (Alberta), Hurtig Publishers, 1984, p. 16–25. 3 Pour une application stimulante de la notion de « champ artistique » à la photographie, en particulier dans les années 1970 à Montréal, lire Lise Lamarche, « La photographie par la bande. Notes de recherche à partir des expositions collectives de photographie à Montréal (et un peu ailleurs) entre 1970 et 1980 », dans Francine Couture (dir.), *Exposer l’art contemporain du Québec. Discours d’intention et d’accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 221–265. 4 Le premier numéro du magazine *Impressions* est publié à Toronto en mars 1970. Les premiers rédacteurs en chef sont John Prendergrast et John F. Philips, cofondateur de la Baldwin Street Gallery of Photography, à Toronto. Ils seront suivis entre autres des corédacteurs en chef Shin Sugino et Isaac Applebaum. *Impressions* se veut un magazine dédié aux photographes dont le travail est trop personnel pour percer facilement le marché commercial. Le premier numéro d’*Image Nation* paraît à Toronto en octobre 1970. Publiée sous la direction de David Hlynsky, Fletcher Starbuck et autres, la revue fait suite au *Rochdale College Image Nation*, publié en 1969–1970 par un collectif d’imprimeurs basé au Rochdale College, l’université alternative de courte durée située à Toronto. *Image Nation* se consacre aux artistes photographes actifs dans le réseau des galeries parallèles du Canada. À la fin de 1970, le premier numéro d’OVO paraît à Montréal. À l’origine un périodique multidisciplinaire de gauche basé au Cégep du Vieux-Montréal, OVO évolue rapidement en un magazine photographique axé sur la photographie documentaire. À partir de 1974, la rédaction du magazine est prise en charge par Jorge Guerra, qui sera plus tard accompagné de Denyse Gérin-Lajoie. 5 Langford, « Introduction », p. 14–15; Lamarche, p. 249–250. 6 Très influente pour son recours distinctif à la narrativité photographique, cette publication est aujourd’hui largement considérée comme un chef-d’œuvre dans l’histoire du livre photographique au Canada. 7 Voir *Murder Research*, sur le site Web Paul Wong Projects (consulté le 25 août 2016), <http://paulwong-projects.com/portfolio/murderresearch/#.V6TBclFQdZ0> 8 Les livres réalisés par le SP/ ONF à la fin des années 1960 constituent également un précurseur plus direct, en particulier ceux publiés dans la série *Image*, qui partagent aussi certaines caractéristiques avec les magazines illustrés que l’on trouve plus tôt au XX^e siècle. Même les livres de la série *Image* consacrés au travail d’un seul artiste (par exemple, *Image*, n° 1, sur Lutz Dille) sont ouvertement composés par la rédactrice, Lorraine Monk. 9 « Photographs by Women About Women », *Image Nation*, n° 11; « Montreal Photographers », *Image Nation*, n° 14; « Punk Rock in T.O. », *Image Nation*, n° 18 (automne 1977) « Femmes photographes », OVO, septembre–octobre 1974; « L’Autoportrait », OVO, janvier–février 1975; « Les vitrines », OVO, vol. 10, n° 37 (1980). 10 Le premier numéro de *Photo Communiqué* paraît en mars 1979 à Toronto. Publié sous la direction de Gail Fisher-Taylor, le magazine est apparemment créé en réponse au colloque *Les yeux du temps*, tenu à Ottawa en 1978, où fut exprimé le besoin d’une publication qui pourrait unir la communauté de la photographie artistique. Le magazine est dédié à l’échange d’informations et d’idées sur la photographie au Canada. Le premier numéro de *BlackFlash* paraît en 1984. Initialement publié par The Photographers Gallery, à Saskatoon, il succède directement à l’infolettre de l’organisme, *The Photographer’s Gallery* (1983). La publication se veut un magazine de photographie sérieuse ayant une solide base régionale et exerçant aussi une influence sur la photographie à l’échelle nationale et internationale. En 1986, le collectif Vox Populi lance la publication *Ciel variable* à Montréal. Par le biais de photographies et de textes, ce « magazine documentaire » s’engage dès le début dans une réflexion sur les conditions sociales et culturelles contemporaines. Il devient indépendant de Vox Populi en 1987. Au cours des années suivantes, *Ciel variable* se transforme en un magazine photographique thématique. 11 Lamarche, p. 225. 12 Tom Gore, « Thirteen Ways to Wrap a Board », *Photo Communiqué*, vol. 1, n° 1, mars–avril 1979, p. 19. 13 Lire Jocelyne Lepage, « OVO, un anniversaire qui ressemble à des funérailles », *La Presse*, 21 juin 1986.

Zoë Tousignant est une historienne et une conservatrice de la photographie qui se spécialise dans la photographie canadienne. Elle possède un doctorat en histoire de l’art de l’Université Concordia. Sa thèse portait sur la diffusion du modernisme photographique dans les magazines populaires illustrés au Canada entre 1925 et 1945. Elle occupe actuellement le poste de conservatrice adjointe aux Archives photographiques Notman du Musée McCord de même que celui de conservatrice chez Arttexte.