

Camerart. L'art du point de vue de la photographie

Camerart. Art from the Point of View of Photography

Pierre Dessureault

Number 111, Winter 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90171ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dessureault, P. (2019). Camerart. L'art du point de vue de la photographie / Camerart. Art from the Point of View of Photography. *Ciel variable*, (111), 64–71.



Charles Gagnon, *Millerton*, 1971, épreuve Ozalid / blueprint, collection du Musée des beaux-arts du Québec

CAMERART

L'art du point de vue de la photographie

PIERRE DESSUREAULT

L'exposition *Camerart* produite par la Galerie Optica et présentée à Montréal du 16 décembre 1974 au 14 janvier 1975 constitue un moment charnière dans le débat photographie/art au Québec. Si la fin des années 1960 a vu la photographie se tailler une place dans le marché de l'art, les institutions muséales ont procédé avec plus de circonspection. Au niveau canadien, les collections nationales ayant pour mandat de collectionner et de diffuser la photographie canadienne contemporaine, soit le MBAC (à l'époque Galerie nationale du Canada) et le Service de la photographie de l'ONF, s'attachent, pour le premier, à ce que l'on appelait à l'époque la photographie d'art ou *creative photography* – qui met de l'avant l'autonomie de l'image et la spécificité des protocoles de production du médium – alors que le second, dans le droit fil de la tradition interventionniste héritée de Grierson, s'inscrit dans le courant d'une photographie documentaire qui vient scruter le présent

Art from the Point of View of Photography

The exhibition *Camerart*, produced by Galerie Optica and presented in Montreal from December 16, 1974, to January 14, 1975, was a pivotal event in the photography/art debate in Quebec. Although a place in the art market had been carved out for photography in the late 1960s, museums were proceeding more cautiously. Across Canada, certain national institutions were mandated to collect and display contemporary Canadian photography, including the National Gallery of Canada and the Photography Service of the National Film Board. The former focused on what, at the time, was called art

et se voit moins comme le dépositaire d'une collection que comme un agent actif dans la production qu'il diffuse dans un programme d'expositions à sa Galerie de l'Image à Ottawa (inaugurée en 1967) et dans la publication de séries d'ouvrages sur la photographie canadienne.

Du côté montréalais, le MBAM et le MACM privilégient encore largement les formes artistiques traditionnelles, laissant épisodiquement aux productions multimédias et à la photographie une place dans des collectifs thématiques. Signalons au MBAM *Montréal plus ou moins* conçue en 1972 par Melvin Charney comme un vaste ensemble multidisciplinaire dans lequel photographies, documents de toutes provenances et travaux conceptuels se côtoient pour proposer un regard critique sur la ville. Au MACM, *Périphéries*

« Camerart souligne cette relation existant entre l'art et la photographie par le fait que cette exposition ait lieu dans une galerie de photographie et montre des œuvres créées par des artistes qui utilisent des éléments photographiques dans leur art, mais qui par contre, ne se considèrent pas photographes. [...] »

organisée en 1974 par Alain Parent fait le tour de la diversité des productions du moment des artistes membres de Véhicule Art. Pour sa part *Québec 75*, sous la gouverne de Normand Thériault, entend aller au-delà du survol des pratiques individuelles pour offrir un portrait du dynamisme du milieu de l'art qui se fait au Québec. Sans oublier *Corridart*, organisée à l'occasion des Jeux olympiques de Montréal en 1976, qui faisait une large place à la photographie dans bon nombre d'installations déployées le long de la rue Sherbrooke et qui sera censurée par l'administration municipale.

Par ailleurs, au début des années 1970, en réponse aux demandes d'une génération d'artistes en rupture avec l'art muséifié que défendent les institutions établies, est mis sur pied un réseau de galeries parallèles qui servira de canal privilégié de diffusion aux pratiques alternatives mettant de l'avant la multidisciplinarité et le pluralisme des approches. La Galerie Optica et Véhicule Art (Montréal), créés tous deux en 1972, sont les premiers centres du genre installés à Montréal. Véhicule fera du Land Art, de la performance, de l'art conceptuel et des arts médiatiques ses chevaux de bataille. Optica, appelée à l'origine Galeries photographiques du Centaur se positionnera comme diffuseur de la photographie dans toutes ses déclinaisons. Entre 1972 et 1974, la galerie produira des expositions qui mettront en lumière, entre autres, les productions courantes des Gabor Szilasi, Sam Tata, Michel Saint-Jean, Charles Gagnon, Tom Gibson, Sylvain Cousineau, Robert Bourdeau, Michael Flomen, Michel Lambeth, John Max, tout comme les documents produits par le GAP, le GPP, Clara Gutsche et David Miller. Sur le plan international, figureront les Tony Ray-Jones, Lee Friedlander, Eikoh Hosoe, Roman Vishniac, Edward Muybridge de même que des collectifs portant sur les familles françaises vues par l'Agence Viva ou sur l'influence d'Alexis Brodovitch.

Le changement de nom des galeries pour celui de Galerie Optica en 1974 marque, tout comme la présentation de *Camerart*, un

photography or creative photography, which involved image autonomy and specific production protocols. The latter, directly descended from the interventionist tradition promulgated by John Grierson, fell within the current of documentary photography that scrutinized the present. Thus, the Photography Service was seen less as the repository for a collection than as an active participant in production of the photographs exhibited at its Image Gallery in Ottawa (inaugurated in 1967) and published in a series of books on Canadian photography.

In Montreal, the Montreal Museum of Fine Arts (MMFA) and the Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) still favoured traditional forms of art and left room for multimedia works and photography only in thematic group exhibitions. One example at the MMFA was *Montréal plus ou moins* (1972), conceived by curator Melvin Charney as a vast multidisciplinary display bringing together photographs, all kinds of documents, and conceptual works to offer a critical gaze at the city. At the MACM, *Périphéries*, organized in 1974 by Alain Parent, gave an overview of the diversity of current production by the member artists at Véhicule Art. The intention of Normand Thériault, who curated *Québec 75*, was to go beyond a compendium of individual practices to offer a portrait of the energy of the art milieu building in Quebec. And we mustn't forget *Corridart*, organized for the Montreal Olympic Games of 1976, which prominently featured photography in many of the installations deployed along Sherbrooke Street – and was censored by the municipal administration.

In the early 1970s, in response to the demands of a generation of artists dissatisfied with the "museum-bound" art promoted by established institutions, a network of parallel galleries sprang up to provide a dissemination channel specifically for artists whose alternative practices included multidisciplinary and pluralistic approaches. Galerie Optica and Véhicule Art (Montréal), both founded in 1972, were the first artist-run centres (as they came to be known) in Montreal. Véhicule was to make Land Art, performance, conceptual art, and media art its warhorses. Optica, originally called Galeries photographiques du Centaur, would position itself as a promoter of photography of all types. Between 1972 and 1974, it produced exhibitions featuring current production by, among others, Gabor Szilasi, Sam Tata, Michel Saint-Jean, Charles Gagnon, Tom Gibson, Sylvain Cousineau, Robert Bourdeau, Michael Flomen, Michel Lambeth, and John Max, as well as documentary photographs by GAP, GPP, and Clara Gutsche and David Miller. International artists included Tony Ray-Jones, Lee Friedlander, Eikoh Hosoe, Roman Vishniac, and Edward Muybridge, as well as group exhibitions on themes such as French families seen by the Viva agency and the influence of Alexis Brodovitch.

The change in name from Galeries photographiques du Centaur to Galerie Optica in 1974, like presentation of the exhibition *Camerart*, signified a broadening of the gallery's original mandate by adding eclectic works by contemporary artists to those by photographers. Bill Ewing, director of the gallery and instigator of the project with artist Robert Walker, clearly situated the intention: "Camerart is an attempt to focus further attention on this relationship by bringing into a gallery of photography a number of artists who incorporate photographic ingredients yet do not consider themselves to be photographers. . . . While the twenty-four contributing artists have little concern with the preoccupations, precedents, and standards of photography as a tradition *sui generis*, their works are not to be taken as negations or denials of this tradition. Rather, their

élargissement du mandat d'origine par l'ajout, à l'éclectisme des pratiques des photographes, celles des artistes issus de l'art contemporain. Bill Ewing, directeur de la Galerie et initiateur du projet avec l'artiste Robert Walker, situe d'entrée de jeu le propos de l'exposition : « Camerart souligne cette relation existant entre l'art et la photographie par le fait que cette exposition ait lieu dans une galerie de photographie et montre des œuvres créées par des artistes qui utilisent des éléments photographiques dans leur art, mais qui par contre, ne se considèrent pas photographes. [...] Alors que les vingt-quatre artistes participant à l'exposition se soucient peu des préoccupations, précédents et normes photographiques en tant que tradition propre à la photographie, leurs travaux ne doivent pas être considérés comme une négation ou un reniement de cette tradition. Leur intérêt dans des processus photographiques résulte plutôt d'une tradition intellectuelle entièrement indépendante – l'histoire de l'art¹. »

Pour les artistes de *Camerart*², dont bon nombre sont membres de Véhicule, la photographie est un outil comme un autre, une machine impersonnelle et neutre qui permet de produire et de reproduire des images en court-circuitant le travail de la main et le savoir-faire sur lequel se fondent les productions traditionnelles de l'art. Plusieurs d'entre eux traitent l'image photographique comme matière première appelée à la reprise et à l'intégration dans un ensemble hybride au moyen, notamment, de procédés non argentiques. Les Michel Leclair, Jennifer Dickson et Charles Gagnon recueillent, par l'entremise de la sérigraphie, de la gravure ou encore du cyanotype, des images qu'ils remettent en circulation dans des compositions ou des assemblages qui les transforment en signes de la culture populaire aux accents Ti-Pop comme chez Leclair, d'un discours féministe comme chez Dickson qui détourne et juxtapose une imagerie classique dans une célébration de la sensualité féminine, ou comme moyen de structuration d'un espace pictural comme chez Gagnon. Dans cet esprit, le recours à d'anciens procédés pour fondre les images photographiques dans une totalité visuelle inédite en les transposant dans un autre médium confère une nouvelle matérialité à la construction porteuse des caractéristiques issues des protocoles de sa production.

Si l'autonomie et l'unicité que garantissait à l'image la photographie pure sont battues en brèche, toutes les productions du médium se valent et le tirage devient alors simple surface et support d'interventions empruntées à d'autres techniques artistiques – dessin, peinture, collage – qui viendront en marquer et en altérer le sens. Le travail sur les images qu'effectue Christian Knudsen mélange émulsion photographique, peinture acrylique, ruban adhésif et tracé au crayon dans un composite où chacune des techniques vient souligner ou modifier un motif pour créer une représentation qui est la somme de toutes ces techniques, chacune ajoutant à l'ensemble son propre registre expressif. Irene F. Whittome, pour sa part, s'intéresse au geste et à sa représentation en juxtaposant à une même image deux versions revues et corrigées par le dessin. L'acte créateur vu comme suite d'interventions devient le sujet de l'œuvre concrétisée dans trois images qui retracent, par les ajouts successifs qu'y fait l'artiste, l'histoire du parcours de celle-ci.

La reproductibilité à l'infini de l'image photographique ouvre à la sérialité et à des compositions dans lesquelles son sens ne se trouve plus dans une totalité ramassée sur elle-même, mais bien dans la suite dans laquelle elle s'insère. Répétition, séquence, grille, juxtaposition sont autant de stratégies qui viennent positionner

interest in photographic processes results from an entirely separate intellectual tradition – art history.”¹

For the artists in *Camerart*,² many of whom were members of Véhicule, photography was merely one tool among others, and the camera was an impersonal, neutral machine that made it possible to produce and reproduce images, short-circuiting work done by hand and the expertise upon which traditional art production was based. Some artists treated photographic images as raw materials to be taken up and integrated into a hybrid ensemble by means, notably, of non-photographic processes, returning them to circulation in compositions or assemblages. Michel Leclair, for instance, used serigraphy to transform photographic images into signs of working-class culture or Ti-Pop accents. In her etchings, Jennifer Dickson incorporated photographs into feminist discourse by diverting classical imagery and juxtaposing it with a celebration of female sensuality. Charles Gagnon employed the cyanotype process as a

“While the twenty-four contributing artists have little concern with the preoccupations, precedents, and standards of photography as a tradition *sui generis*, their works are not to be taken as negations or denials of this tradition. Rather, their interest in photographic processes results from an entirely separate intellectual tradition – art history.”

means of structuring a pictorial space. In Gagnon's case, the use of old processes to meld photographic images into an original visual totality by transposing them into another medium conferred a new materiality on the structure by preserving characteristics resulting from their production protocols.

If the autonomy and uniqueness that pure photography conferred upon the image were demolished, then all production in the medium was equally valid and the print became simply a surface – a support for interventions made with other art techniques, such as drawing, painting, and collage, which marked and altered its meaning. Christian Knudsen manipulated images with a combination of photographic emulsion, acrylic paint, adhesive tape, and pencil lines to create composites in which each technique underlined or modified a motif to create a representation that was the sum of all of these techniques, each adding its own expressive register to the ensemble. Irene F. Whittome, for her part, was interested in gesture and its portrayal, and she juxtaposed in a single image two versions that had been revised and corrected by drawing. The creative act, seen as a series of interventions, became the subject of the artwork. It was brought to fruition in three images, marked by the artist's successive additions, that remade the story of its trajectory.

The infinite reproducibility of the photographic image opened the door to seriality, and thus to compositions in which its meaning was found no longer in a hermetic singularity but in the series within which it was inserted. Using strategies such as repetition, sequence, grid, and juxtaposition, artists arranged images in relation to others to form groupings that could be read in the flow of the spectator's gaze. In an exploration of identity, Suzy Lake created a grid of ninety



Michel Leclair, *Veux-tu avoir mon portrait ?*, 1974, photo-sérigraphie / photo silkscreen, 62 x 77 cm, collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

les images les unes par rapport aux autres pour former un ensemble ouvert à la lecture au fil du regard du spectateur. Dans son questionnement sur l'identité, Suzy Lake déploie, en une grille composée de 90 images, la lente transformation de son visage peint en blanc sur lequel elle trace une nouvelle physiognomie. Sa performance est mise en scène pour et par l'appareil photo qui, d'un point de vue fixe, enregistre non seulement des traces destinées à pérenniser le geste de l'artiste, mais le processus que met à jour la continuité des événements. Dans la recomposition par

images on which she traced the gradual transformation of her white-painted face as she traced a new physiognomy on it. Her performance was displayed for and by an unmoving camera that recorded not only the traces intended to make a permanent record of her gesture, but the process brought to light by the continuity of events. In the recombination through which Lake played on the representation and transformation of her identity, it was all of the links within which the image was inscribed that became singular and unique. Françoise Sullivan composed a frieze that offered an

laquelle l'artiste joue de la représentation et de la transformation de son identité, c'est l'ensemble des rapports dans lequel l'image s'inscrit qui devient singulier et unique. Françoise Sullivan, pour sa part, compose une frise qui installe un déroulement narratif dont le fil conducteur est formé de trois figures : la déambulation de l'artiste, la reproduction d'une statue d'Apollon, les raffineries de pétrole de l'est de Montréal qui servent de décor. Un véritable chassé-croisé s'établit entre ces trois motifs qui adoptent une suite de configurations au fil du déplacement de l'artiste dont le parcours se transforme en trajectoire entre l'idéal de Beauté des Anciens et les structures industrielles du présent mettant en péril l'équilibre de la nature.

Cette capacité que possède la photographie de tirer de la mouvance du visible des instants qu'elle enregistre en leur donnant une forme est fondamentale dans le travail d'un Serge Tousignant et d'un Bill Vazan. En multipliant les points de vue sur un cube dessiné avec du ruban gommé sur un coin de son atelier, Tousignant déjoue la perspective classique basée sur la fixité de la vision et installe, dans une grille qui agit comme principe unificateur, une suite d'anamorphoses que le cadrage photographique organise et fixe. Ainsi la vision est autant tributaire de l'appareil que de l'opérateur qui prélève un fragment du visible. Les dessins sur le sable d'une plage de l'Île-du-Prince-Édouard de Bill Vazan, destinés à ne vivre que le temps d'une marée, sont arrachés à l'éphémère et pérennisés sous forme d'images qui vont bien au-delà du simple enregistrement de l'intervention de l'artiste sur la nature. Le travail sur le cadrage de ces tracés à même la terre rouge, la palette de couleurs chatoyantes, les jeux de la lumière sur les textures de l'eau et du sable sont autant de caractéristiques plastiques du médium qui viennent marquer le rendu du tirage et magnifier la représentation du geste de l'artiste.

Robert Walker et Jean-Marie Delavalle pour leur part se livrent à une réflexion radicale sur la vie et la production des images. Pour Walker, les représentations emblématiques de la culture populaire constituent une matière première qu'il s'approprie pour les recontextualiser et en révéler le sens caché. La coexistence de reproductions de photographies génériques d'intérieurs de la classe moyenne et de reproductions d'un jeu de cartes pornographiques dans un nouvel espace visuel créé par l'artiste a valeur de choc et dénonce le statut de l'imagerie publicitaire qui, bien que lisse et anonyme, n'en reste pas moins porteuse de valeurs sociales. Ce pouvoir de subversion des images par les images retournées sur elles-mêmes installe une distance critique dans une tentative de les soustraire à l'idéologie par « la seule riposte possible [qui] n'est ni l'affrontement, ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée³. » Le projecteur projeté de Delavalle s'inscrit dans un ensemble de travaux qui font l'inventaire du systématisme du dispositif photographique. Après avoir passé méthodiquement en revue le cadrage, la mise au point, les matériaux, les appareils qui structurent le regard et sa transposition en image, il conclut son cycle d'études en mettant en scène, par projecteur et bande sonore interposés, le mécanisme de la projection qui acquiert une vie autonome grâce à une minuterie automatique, partie intégrante du projecteur. De la même façon que le dispositif photographique construit le regard de l'artiste, le mécanisme de la projection structure la perception du spectateur.



unfolding narrative based on three figures: the strolling artist, a reproduction of a statue of Apollo, and the oil refineries in the east end of Montreal, which served as the setting. A back-and-forth relationship was established among these three motifs: their configurations shifted as the artist moved around, so that her path was transformed into a trajectory between the ideal of Antique beauty and the modern industrial structures that were putting the balance of nature at risk.

The capacity of photography to extract instants from visible movement in order to record them and give them form was fundamental to the work of Serge Tousignant and Bill Vazan. By photographing multiple points of view of a cube drawn with adhesive tape in a corner of his studio, Tousignant frustrated the classical perspective based on the fixity of vision and established, in a grid that acted as a unifying principle, a series of anamorphoses organized and fixed by the photographic framing. Vision thus depended on both the camera and its operator, who subtracted a fragment of the visible. Vazan's drawings in the sand of a beach in Prince Edward Island, destined to live only as long as the next tide, were torn away from the ephemeral and rendered permanent in the form of images that went well beyond simply recording the artist's intervention in nature. The framing of the tracings in the red sand, the palette of shimmering colours, and the plays of light on the textures of water and sand are all visual characteristics of the medium that both marked the rendering of the print and magnified the portrayal of the artist's gesture.

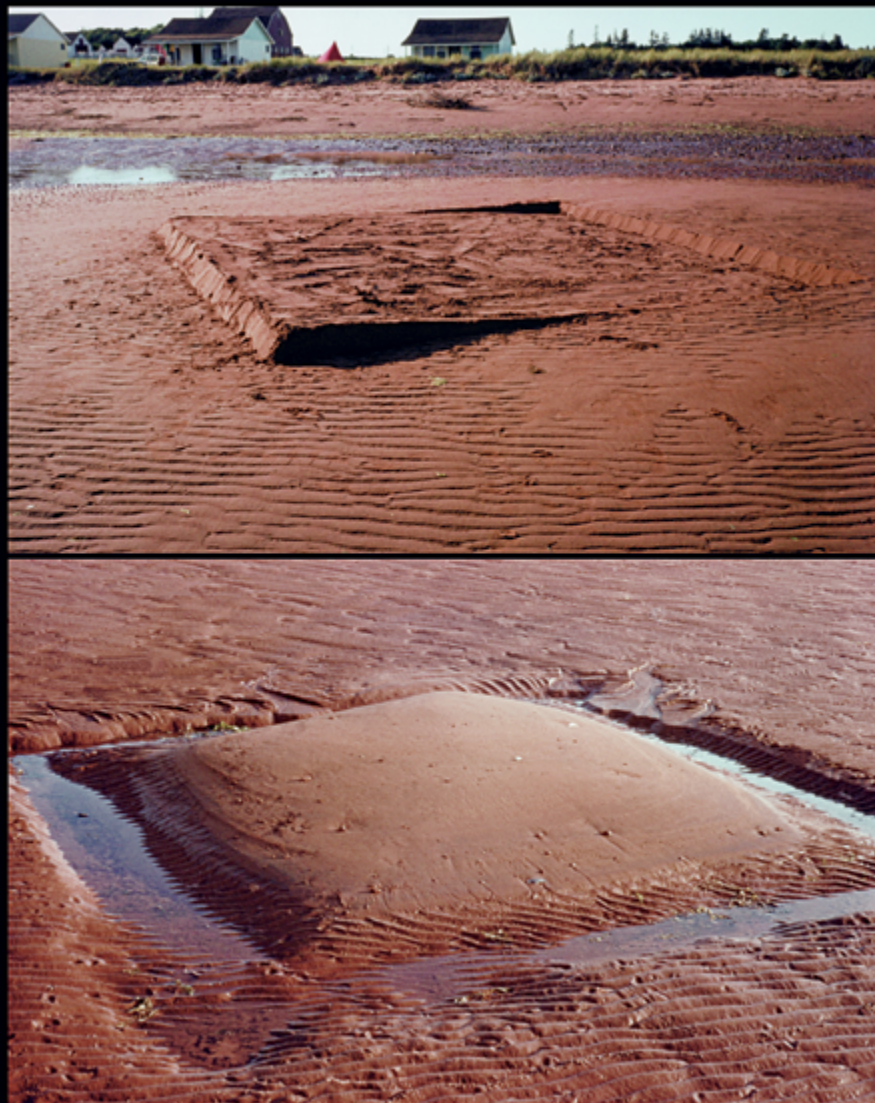


Françoise Sullivan, *Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974
13 photomontages, 28 x 35 cm, collection du Musée des beaux-arts de Montréal

En déjouant la spécificité du médium et en remettant en cause la transparence de ses représentations sur lesquelles se fondent la photographie pure et son versant social, les artistes de *Camerart* mettent en œuvre une multitude de formes qui actualisent tout le potentiel du dispositif photographique et misent sur son statut ambigu qui, d'une part, imprime ses qualités mécaniques aux images et, d'autre part, emprunte aux catégories esthétiques de l'histoire de l'art. Ce faisant, sans remettre en cause la légitimité de la photographie et de son dispositif comme outil de production artistique, c'est le statut même de l'art et de ses traditions qui fait l'objet de leur examen critique. En ce sens, l'exposition déplace le débat sur les rapports entre la photographie et l'art. Il n'est plus question de s'interroger sur la nature de la photographie dans sa capacité à figurer le monde et ses rapports avec l'art de son temps ou encore de décréter l'appartenance ou la non-appartenance de cette dernière au domaine de la production artistique comme on l'a fait depuis le XIX^e siècle, mais plutôt de s'interroger sur le fait que la photographie est un médium que l'art dans son fonctionnement contemporain annexe comme protocole de production dont la logique permettra de créer des ensembles de signes qui viendront composer un texte inédit à déchiffrer. Nous sommes là bien près de Walter Benjamin qui se demandait si l'invention de la photographie « ne transformait pas le caractère général de l'art⁴. »

Robert Walker and Jean-Marie Delavalle produced radical reflections on life and the production of images. Walker used emblematic portrayals of working-class culture as raw materials, appropriating and recontextualizing them to reveal their hidden meaning. The coexistence of generic photographs of middle-class interiors and reproductions of a deck of pornographic cards in a new visual space created by the artist had shock value and denounced the status of advertising imagery, which, though glossy and anonymous, nevertheless transmitted social values. Subverting images by turning them upon themselves, he created a critical distance in an attempt to shield them from ideology by “the only possible rejoinder, [which] is neither confrontation nor destruction, but simply theft: fragment the old text of culture, science, literature, and change its features according to formulae of disguise, as one disguises stolen goods.”³ Delavalle's slide show was part a group of works in which he inventoried the systematism of the photographic apparatus. After methodically reviewing the framing, focus, materials, and apparatuses that structure the gaze and its transposition into image, he concluded his cycle of studies by featuring, with slide projector and sound track, the projection mechanism itself, which acquired autonomy through an automatic timer – an integral part of the projector. Just as the photographic apparatus constructed the artist's gaze, the mechanism of the projection structured the spectator's perception.

In thwarting the specificity of the medium and questioning the transparency of its representations – the foundation of pure photography and its social aspect – the artists in *Camerart* put into play a panoply of forms that updated the full potential of the photographic apparatus and counted on its ambiguous status, as it both imprinted its mechanical qualities on images and borrowed from the aesthetic categories of art history. In doing this, without questioning the legitimacy of the photograph and its apparatus as a tool for art production, these artists subjected the very status of art and its tradition to critical examination. In this sense, the exhibition displaced the debate on the relations between photography and art. The question was no longer whether photography had the capacity to portray the world and its relations with the art of its times or whether or not it belonged to the domain of art production – a debate that



Bill Vazan, *Two Low Tide SandForms* (Tilted Plane – as true Earth surface orientation) & (Pyramidal sandform after one High Tide), Paul's Bluff, P.E.I., August 1969, cibachrome, 50 × 60 cm

1 Bill Ewing, « Un point de vue », *Camerart – 24 artistes du Québec*, Montréal, Galerie Optica, 1974, p. 4. Ce catalogue se présente comme un outil de réflexion sur les rapports entre la photographie et l'art contemporain en regroupant quatre textes qui cristallisent autant de positions bien campées sur la question. Les Levine décrit les voies nouvelles qu'ouvre la photographie à la production artistique et propose une pluralité de définitions et d'angles d'approche du *photographisme* (*Camerart* en anglais) de son point de vue d'artiste conceptuel. La critique Chantal Pontbriand présente un survol historique des rapports entre la photographie, la peinture et la sculpture, mettant en lumière les avancées, les influences et les interactions entre ces disciplines. L'anthropologue Paul Heyer aborde la question d'un point de vue structuraliste dans la perspective d'un Claude Lévi-Strauss qui place la production artistique dans le contexte plus vaste de la culture et des liens que celle-ci crée. Finalement, Pierre Vallières, alors codirecteur de la galerie La Relève et critique d'art, examine l'exposition sous un angle sociologique renvoyant dos à dos francophones et anglophones, praticiens du documentaire et artistes à ses yeux indifférents aux grandes questions sociales de l'heure. 2 Outre les œuvres commentées dans ce texte, l'exposition présentait également des œuvres de Jan Andriess, Allan Bealy, Pierre Boogaerts, Eva Brandl, Tom Dean, Gloria Deitcher, François Dery, Michael Haslam, Stephen Lack, Kelly Morgan, Nancy Nicol, Jean Noël et Gunter Nolte. 3 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 15. 4 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), *Sur la photographie*, Paris, Éditions Photosynthèses, 2012, p. 174.

stretched back to the nineteenth century – but whether photography was a medium that art, in its contemporary iteration, could annex as a production protocol, the logic of which made it possible to create signs that would compose an original text to decipher. In this sense, we might ask, with Walter Benjamin, whether, with the invention of photography, “the entire nature of art had changed.”⁴
Translated by Käthe Roth

1 Bill Ewing, “A Point of View,” in *Camerart – 24 artistes du Québec* (Montreal: Galerie Optica, 1974), 2. This catalogue, presented as a tool for reflection on the relations between photography and contemporary art, included four essays that offered firm positions on the question. Les Levine described the new paths that photography was opening to art production and proposed a plurality of definitions and angles of approach to photographism from his viewpoint as a conceptual artist. Chantal Pontbriand's critique presented a historical overview of the relations among photography, painting, and sculpture, highlighting the advances, influences, and interactions among the disciplines. Anthropologist Paul Heyer approached the question from the structuralist perspective of authors such as Claude Lévi-Strauss, who place art production in the broader context of culture and the links that it creates. Finally, Pierre Vallières, at the time co-director of Galerie La



Robert Walker, *Six Suites – Sex Sweets*, 1974, 3M couleur à couleur / 3M Color-in-Color, 69 × 77 cm

Pierre Dessureault est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.

Relève and an art critic, examined the exhibition from a sociological angle, setting in contrast Francophones and Anglophones, documentarists and artists whom he saw as indifferent to the great social questions of the day. ² Aside from the works discussed in this essay, the exhibition presented works by Jan Andriesse, Allan Bealy, Pierre Boogaerts, Eva Brandl, Tom Dean, Gloria Deitcher, François Dery, Michael Haslam, Stephen Lack, Kelly Morgan, Nancy Nicol, Jean Noël, and Gunter Nolte. ³ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trans. Richard Miller (Berkeley: University of California Press, 1989), 10. ⁴ Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" (1939), in *Sur la photographie* (Paris: Éditions Photosynthèses, 2012), 174 (our translation).

Pierre Dessureault is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written a number of articles on photography. Since his retirement, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, reviving his early interest in philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.