

CV Photo

Point de vue

Moi, ma grand-mère, l'objet et les autres

Point de vue

Me, my Grandmother, the Object, and the Others

Jennifer Couëlle

Number 40, Fall 1997

Aspects de la relève québécoise et canadienne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21300ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (print)

1923-8223 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Couëlle, J. (1997). Point de vue : moi, ma grand-mère, l'objet et les autres / Point de vue: Me, my Grandmother, the Object, and the Others. *CV Photo*, (40), 5–7.

Moi, ma grand-mère, l'objet et les autres Me, my Grandmother, the Object, and the Others

Une manifestation dont l'objet comme le thème sont de présenter la production d'artistes jeunes, un peu moins jeunes et, surtout, encore relativement inconnus, est de celles qui occasionnent des attentes. Et si celles-ci demeurent le plus souvent imprécises quant aux particularités des œuvres réunies, elles savent se faire pressantes en regard de ce que nous nommons tendances. Là encore, il n'est question pas tant d'un exercice de prescription que de reconnaissance. Une exposition de la relève se distingue notamment par sa propension à nous permettre d'établir des liens : elle est un lieu privilégié pour identifier l'apparition, le prolongement ou le retour de courants. Il s'agit d'une occasion qui n'a rien de banal. A fortiori, lorsqu'on considère que les consensus esthétiques, même involontaires, sont le fruit d'idéologies qui prévalent en dehors du seul champ des arts visuels. L'art, après tout, est en « continuité avec une conduite humaine fondamentale¹ ». Lapalissade pour certains, l'idée pourtant mérite d'être réaffirmée tant le joug de l'art pour l'art est long à renverser.

Est-ce à dire que l'exposition de photographie *Aspects de la relève québécoise et canadienne* peut nous divulguer quelque chose sur notre conduite ? Si « notre » nous qualifie par artistes, jury et commissaire interposés, oui. Mais les attentes qu'entraînent l'annonce d'une exposition de « jeunes » artistes ne sauraient sérieusement être motivées par la possibilité de mesurer à la règle l'air du temps. Il nous est toujours permis, cependant, d'espérer en humer quelques bouffées. C'est déjà beaucoup. Suffisamment, en tout cas, pour que, devant une exposition comme celle-ci, nous soyons à l'affût de récurrences. Pour cette cinquième édition du MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL, le volet de la relève récuse l'acceptation générale que l'art actuel, en mal de direction, s'aventure à tous vents. Bien qu'elle n'ait pas été conçue sous la houlette d'un étendard, l'exposition préparée par Pierre Blache réunit des productions étonnamment parentes. Dans l'ensemble introspectives, elles privilégient presque toutes la faculté de la mémoire. Et pas forcément celle qui est intrinsèque à la photographie.

Un terrain commun du souvenir, donc. Or, celui-ci n'est pas né de la volonté d'un regard extérieur rassembleur. Par un concours de circonstances, sans doute bien campées dans notre époque comme dans notre société, il s'est imposé. Parmi les neuf artistes ici réunis, Sara Angelucci, Dolores Baswick, Janieta Eyre, Mia Weinberg et Loren Williams — ni plus ni moins la « délégation féminine » de l'exposition — se démarquent par leur recours direct à la mémoire. Une mémoire qui, à l'exception de Loren Williams, est leur.

La recherche identitaire que constitue fouiller sa mémoire à soi, celle de sa famille, de son héritage culturel, traverse depuis déjà quelques années le paysage des arts visuels au Canada. Qu'on pense par exemple au travail (de photographie, de vidéo ou de film) de Sorel Cohen, de Wyn Geleyne et de Freda Guttman, ou alors à celui d'Emmanuel Galland, de Mindy Yan Miller et d'Élène Tremblay. En clair, la question d'identité comme matière première de l'art est en continuité plutôt qu'en rupture avec hier. Mais si le mode est éprouvé, les histoires que réveillent les artistes demeurent nécessairement singulières. Distinctement étranges dans le cas de Janieta Eyre. Ses mises en scène domestiques, où elle-même et son double affectent l'excentricité et sont le plus souvent prodigieusement accoutrés, rappellent les univers tout à

Jennifer Couëlle vit et travaille à Montréal. Critique d'art et journaliste, elle publie régulièrement des écrits sur l'art depuis 1989. On peut la lire entre autres dans les revues Parachute, CVphoto et Art Press ainsi que dans le quotidien Le Devoir.

Art critic and journalist **Jennifer Couëlle** lives and works in Montreal, and she has been publishing pieces on art since 1989. Her writing appears in the magazines Parachute, CVphoto, and Art Press, among others, and in the newspaper Le Devoir.

An exhibition whose objective is to present the work of young and not so young, but above all relatively unknown artists raises expectations — if not particularly with regard to specifics of the works presented, then certainly with regard to what we could call trends. It is an exercise not so much of prescription as of recognition. An exhibition of fresh talent is distinctive notably for its propensity to allow us to make links and identify the appearance, continuation, or return of artistic currents. It is an opportunity that is out of the ordinary — a fortiori, if one considers that aesthetic consensuses, even involuntary ones, are the fruit of ideologies that prevail beyond the visual arts alone. Art, after all, is a “continuity with fundamental human behaviour.”¹

A truism for some, the idea nevertheless deserves to be reaffirmed, since the yoke of art for art's sake is very hard to throw off.

Does this mean that the photography exhibition *Aspects de la relève québécoise et canadienne* can reveal something to us about our behaviour? If “we” are the artists, jury, and curator, yes. Although expectations accompanying the announcement of an exhibition of “young” artists cannot seriously include the opportunity to take a full measure of what's in the air, we may be permitted to hope to breathe in a few whiffs. That's already quite a bit — enough so that, in an exhibition like this one, we might be on the lookout for recurrences. In the fifth edition of *Mois de la Photo à Montréal*, the “rising stars” section challenges the general notion that current art, for lack of direction, is blowing in the wind. Although it was not organized around a particular theme, the exhibition curated by Pierre Blache brings together works that are surprisingly closely related: almost all of them are introspective and feature the faculty of memory — and not necessarily that intrinsic to photography.

Thus, a common ground of memory, but not created through the impetus of an outside, assembling eye. Through a coincidence of circumstances, no doubt well established in our times and our society, it has imposed itself. Among the nine artists in this exhibition, Sara Angelucci, Dolores Baswick, Janieta Eyre, Mia Weinberg, and Loren Williams — the “female delegation” — draw directly upon memory, a memory that, with the exception of Williams's, is their own.

The excavation of one's own memory and cultural heritage that comprises research into identity has been a theme in visual arts in Canada for some years now; examples (in photography, video, and film) can be found in the works of Sorel Cohen, Wyn Geleyne, Freda Guttman, Emmanuel Galland, Mindy Yan Miller, and Élène Tremblay. Plainly, the question of identity as raw material of art is in continuity with, rather than a rupture from, the past. But although the mode is tried and true, the stories evoked by the artists necessarily remain unique — or even distinctly strange, as in the case of Janieta Eyre. Her domestic scenes, in which she and her double are eccentric and usually wildly dressed up, recall the worlds of the court jester, Dutch seventeenth-century interiors, Genet's *The Maids*, and a madness that is sometimes quite close by, quite “ordinary.” The extravagant trauma of this artist's autobiographical memory² incites her, apparently, not to reappropriate reality, nor to abandon it, but to transcend it — to render her past as improbable fiction.

1. Jean-Marie Schaeffer, « Esthétique, le retour », un entretien réalisé par Camille Saint-Jacques dans *Le Journal des Expositions*, n° 44, Colombes (France), avril 1997.

2. L'artiste raconte qu'elle est née rattachée par la tête à sa sœur jumelle, laquelle est décédée à l'âge de trois mois des suites de l'intervention chirurgicale qui les a séparées. / The artist recounts that she was born attached to her twin sister at the head; her sister died at three months of age of the effects of the surgery that separated them.

la fois du fou du roi, d'intérieurs hollandais du XVII^e siècle, des *Bonnes* de Genet et d'une folie, parfois, tout près, toute « ordinaire ». Le traumatisme extravagant² de la mémoire autobiographique de cette artiste l'incite, apparemment, non pas à se ré-approprier la réalité, non plus à l'évacuer, mais à la transcender; à rendre son passé à l'image d'une fiction invraisemblable.

Tandis que Janieta Eyre transpose sa mémoire personnelle en chimère, Sara Angelucci réhabilite la sienne en paradigme culturel. Celui de l'expérience de l'immigrant face à l'inévitable sentiment de déracinement. Recyclant une mémoire visuelle existante — des films de famille Super 8 des années soixante —, elle rassemble en une sorte de tableau votif des images fixes et une projection vidéo en boucle d'un jardin italien *made in Canada*. Une grand-mère y déambule et doucement disparaît en ce vert entre-deux qui à la fois lui restitue un parfum de sa terre d'origine et l'isole de son pays d'adoption. Un pareil sentiment d'appartenance à une communauté déracinée, avec comme poids additionnel l'élément de persécution relative à la diaspora juive, motive la quête de Mia Weinberg. Avec ses images grenues et parcellaires de frottages des pierres tombales de ses ancêtres, avec aussi ses projections sur tentures — notamment de la maison en Allemagne où vécut son père —, l'artiste tente de dire visuellement les strates et la nature fragmentée de son héritage émotif.

La mémoire autobiographique de Dolores Baswick cherche à se loger ni dans la fiction, ni dans une donne culturelle, mais dans le lieu; dans la transition également d'un environnement à l'autre. Altérées pour créer des vues panoramiques enrichies d'impressions de fluidité et de progression, ses photographies de paysages documentent comme autant de métaphores identitaires les espaces géographiques qui jalonnent le parcours de ses démenagements pancanadiens. Pour sa part, Loren Williams choisit des objets désuets, trouvés ou achetés, pour incarner le souvenir. La mémoire cette fois des autres. Traces éparses de l'existence, pommes grenades, papillons, bris de vaisselle et fragments de livres sont placés dans des boîtes de bois aussi patinées que leur contenu, puis ensuite photographiés. Si l'« art mnémonique » est aujourd'hui rengaine connue, sa variante « cabinet de curiosités », où l'on collectionne et recense à l'envi, est plus que rassurante de familiarité. Cela dit, l'art ne tient-il pas à autre chose que l'unicité de mode ou de concept qui le régit? N'est-ce pas également dans l'empreinte de l'artiste, ce terrain glissant où le discours sur l'art a peine à survivre, qu'une œuvre se définit?

De la mémoire à l'objet

Jouissant de cadrages serrés comme d'un espace de représentation qui leur soit exclusivement voué, les objets photographiés par Loren Williams s'apparentent par ailleurs au monde des icônes. Et c'est ce rapport sacré à l'objet qui constitue un second filon de l'exposition. On le retrouve dans le travail d'Allan Edgar, dont les grandes surfaces chromatiques recèlent, le plus souvent en leur centre, un objet ou un élément unique. Chez lui, un compas, un bateau, la cime des arbres, sont souverains dans un environnement qui les flatte. À vrai dire, ces espaces cent fois figolés rivalisent presque avec le statut des objets qui les habitent. C'est que le point de mire de la production infiniment plastique de cet artiste réside largement dans le faire, dans le grattage et la trituration de ses négatifs.

L'image se crée

La présence appuyée du processus dans la production d'Allan Edgar trouve écho dans les photographies de sites préfabriqués et singulière-

While Eyre transposes her personal memory into a chimera, Sara Angelucci rehabilitates hers into a cultural paradigm: that of the experience of the immigrant faced with inevitable feelings of uprootedness. Recycling an existing visual memory, Super 8 films from the sixties, she assembles into a sort of votive scene still images and a looped video projection of a "made in Canada" Italian garden. A grandmother strolls by and gently disappears in this green space between two countries, which both brings back the aroma of her homeland and isolates her from her adoptive country. A similar sense of belonging to an uprooted community, with the additional burden of persecution involved in the Jewish diaspora, motivates Mia Weinberg's quest. With her grainy, divided images of rubbings of her ancestors' tombstones and her projections on drapes — notably of the house in Germany where her father lived — she attempts to express visually the strata and fragmented nature of her emotional heritage.

Dolores Baswick's autobiographical memory seeks to anchor itself neither in fiction nor in a cultural game, but in a site, and in the transition from one environment to another. Altered to create panoramic views enhanced with impressions of fluidity and progression, these landscape photographs document, as metaphors for identity, the geographic spaces that have marked her moves across Canada. Loren Williams, for her part, chooses obsolete objects, found or purchased, to embody memory — this time, the memory of others. Sparse traces of existence — pomegranates, butterflies, broken crockery, and fragments of books — are placed in wooden boxes as patinated as their contents, then photographed. If "mnemonic art" is an old tune these days, its variant, the "curiosities cabinet," in which one may collect and count at will, is more reassuring than familiar.

This being said, does art not value something other than the uniqueness of the mode or concept that rules it? Is it not also in the imprint of the artist, that shifting territory where discourse on art barely survives, that a work is defined?

From Memory to Object

Benefiting from tight framing as if a performance space were devoted exclusively to them, the objects photographed by Williams are also related to the world of icons. And it is this sacred relationship to the object that constitutes the exhibition's second lode. In Allan Edgar's work, the large, chromatic surfaces reveal, usually in their centre, a single object or component. For Edgar, a compass, a boat, a treetop is sovereign in an environment that flatters it. In fact, the meticulously prepared spaces are almost as important as the objects that populate them. The aim of this artist's infinitely malleable production lies mainly in the doing — the scratching and trituration of his negatives.

The Image Creates Itself

The insistent presence of process in Edgar's work is echoed in Charles Bergeron's photographs of prefabricated and uniquely mobile sites. The pleasure, and the meaning, of his images resides above all in their capacity to betray (for those who look closely) the world in which they were created. For instance, when we look at a realistic portrayal of the well-known Manicouagan dam in Quebec that turns out to be a miniature model erected on a Florida, it is what preceded the taking of the picture that catches our attention. It is the lie of the image — its fabrication — that fascinates us. A photograph of a vast snowy landscape from which pylons rise would be utterly banal were it not for the gap between its referent and its real subject: a cunning arrangement of small structures made of sticks planted in a snowbank.

ment mobiles de Charles Bergeron. Le plaisir comme le sens de ses images résident avant tout dans leur capacité à trahir (pour qui veut bien regarder) l'univers de leur réalisation. Devant, par exemple, une représentation réaliste du barrage bien québécois de Manicouagan qu'on découvre être un modèle miniature érigé sur une plage de la Floride, c'est ce qui précède la prise de vue qui suscite notre réaction. C'est le mensonge de l'image, autrement dit sa fabrication, qui nous fascine. Une photographie d'un vaste paysage enneigé à l'horizon duquel s'élève des pylônes serait somme toute assez banale si ce n'était de l'écart entre son référent et son sujet réel : un cadrage rusé de petites constructions de bâtonnets plantées dans un banc de neige.

La relève bis

La participation à cette exposition de Ethan Eisenberg et de Xuân-Huy Nguyen — des photographes dont les démarches diffèrent considérablement à la fois l'une de l'autre et de celles des autres participants — répond à un aspect fondamental d'une présentation ciblée relève. En favorisant la découverte de propositions émergentes, ce genre d'entreprise permet, nous l'avons dit, de vérifier l'existence ou non de recoupements nouveaux. Ou alors, comme c'est ici le cas, elle permet de constater la continuité de certaines préoccupations. Mais de connivence avec son objet premier, une telle exposition se doit d'être libérale en ce qui concerne la nature des productions présentées. À ce titre, la présence d'un photographe documentaire et d'un artiste dont le travail commente à distance le milieu même de la photographie auquel il a à se mesurer est forcément à propos. L'un et l'autre de ces photographes se situent en marge, soit de l'ensemble de la photographie dite artistique ou alors de certaines de ses conventions, et le choix de présenter leur travail dans le contexte d'*Aspects de la relève*... traduit manifestement un désir de porter sur la « jeune » photographie d'auteur un regard à vol d'oiseau.

Participant de la tradition de la photographie humaniste telle qu'elle prit son essor dans les années trente, les images chercheuses d'Ethan Eisenberg racontent l'homme, sa condition, son émotion. En elles, des visages, des gestes et des décors, ici juifs, là palestiniens, deviennent témoins des effets, non plus de la guerre, mais des compromis et retranchements nés d'une promesse de paix. De la bande de Gaza à Jérusalem, en passant par les colonies juives, les photographies d'Ethan Eisenberg font défiler contrastes, paradoxes et incertitudes, de même que cette fragile certitude nommée volonté.

Animées d'un tout autre esprit, les œuvres de Xuân-Huy Nguyen ne cherchent pas; elles proclament! Ses lumineuses compositions multicolores de babioles, de jouets et de poupées bon marché deviennent des souks « contaminants » pour la photographie consacrée. Misan sur l'ironie de l'esthétique de la pacotille pour alléger son propos, Xuân-Huy Nguyen non seulement revendique son droit à la différence, mais cite et brave ceux en qui il ne se reconnaît pas : les Raymonde April, Louis Lussier, Gabor Szilazi et autres représentants du *main stream* de la photographie québécoise, qualifiée par l'artiste de fade, de fermée et de lointaine. On retrouve la signature des « bafoués » parmi les bricoles : servant de robe à une Barbie, piquée sur les ventres dodus de bébés en caoutchouc... Le milieu de la photographie d'auteur au Québec est-il à ce point étrié qu'il faille mettre en cause les uns pour s'y tailler une place? Ou est-ce la voix de la relève qui prend là son plein sens?

Jennifer Couëlle

Young Artists Take 2

The presence of Ethan Eisenberg and Xuân-Huy Nguyen — photographers whose approaches differ considerably from each other's and from those of the other participants — in this exhibition responds to a fundamental aspect of a presentation of artists "on the rise." By favouring the discovery of emerging propositions, this type of undertaking allows us, as I have mentioned, to verify whether or not new cross-references exist. Or, as is the case here, it allows us to note the continuity of certain concerns. But to comply with its primary objective, such an exhibition must be liberal in regard to the nature of work presented; thus, the inclusion of a documentary photographer and of an artist whose work comments from afar on the very milieu of photography against which it must be measured is necessarily appropriate. Both of these photographers are on the margins, either of "art" photography or of certain of its conventions, and the decision to present their work in the context of *Aspects de la relève* manifestly portrays a desire to give a broad overview to "young" art photography.

In the tradition of humanist photography as it was in its heyday in the thirties, Ethan Eisenberg records human beings — their conditions and emotions — in his photographs. Faces, gestures, and surroundings, here Jewish, there Palestinian, become witnesses to the effects no longer of war, but of the compromise and entrenchments born of a promise of peace. From the Gaza Strip to Jerusalem to Jewish settlements, Eisenberg's photographs feature contrasts, paradoxes, and uncertainties, as well as the fragile certainty of goodwill.

In a totally different spirit, Xuân-Huy Nguyen's photographs do not seek; they proclaim! His luminous multicoloured compositions of curios, toys, and cheap dolls make a "contaminated" shambles of "sanctioned" photography. Depending on the ironic aesthetics of the shoddy to lighten his subject matter, Nguyen not only stakes his right to be different, but quotes and defies those in whom he does not recognize himself: Raymonde April, Louis Lussier, Gabor Szilazi, and other representatives of mainstream Quebec photography, typified by the artist as bland, closed, and distant. We find the signature of the "ridiculed" among the odds and ends: used as a dress for a Barbie, pricked into the plump bellies of rubber babies . . . Has art photography in Quebec become so constricted that one must implicate others to make a place for oneself? Or is this the next generation finding its voice?

Jennifer Couëlle