

The Edge of Vision

The Rise of Abstraction in Photography, Galerie Pangée,
Montreal, September 15 to October 12, 2009

John K. Grande

Numéro 84, printemps 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63709ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Grande, J. K. (2010). Compte rendu de [The Edge of Vision / *The Rise of Abstraction in Photography*, Galerie Pangée, Montreal, September 15 to October 12, 2009]. *Ciel variable*, (84), 72–73.

sécheuse, distributrice à eau, fauteuil et piano ont touché ou sont sur le point de toucher le sol, parsemé de flaques d'eau boueuse. Dans *Courir les rues* (2006), il ne s'agit plus d'arrêter le mouvement mais plutôt d'en traduire la durée, en laissant paraître ses effets sur l'image. Sillonnant les artères de Montréal et de Toronto, Gwenaël Bélanger a ainsi produit de larges paysages qui matérialisent, au moyen du flou, la distance temporelle et spatiale parcourue.

Jouant la carte de l'anticipation, *Chutes* titillaient notre curiosité et nous amenaient, presque malgré nous, à nous représenter mentalement la fin de ces scènes interrompues : aplatissement, rebondissement, dislocation, désintégration... Ce moment de jubilation différée trouve éventuellement son aboutissement dans la vidéo *Casser l'image* (2009), où plusieurs panneaux de verre transparent se fracassent au seuil de l'image. À peine quelques secondes et l'intervention est finie; ne reste à voir, enfin, que *l'après* du

moment, qui se révèle moins ludique qu'on ne se l'était imaginé. Une banale et silencieuse séance de balayage – dont la durée excède de beaucoup ce qui devait être le point culminant de l'œuvre – fait suite à cet instant foudroyant. Quatre balayeurs rassemblent les fragments de vitre éparpillés, présentés en salle au côté de la vidéo, comme si l'image ne suffisait pas à nous faire croire à la vérité de la scène.

Au hors champ temporel se substitue une étude du hors champ spatial, abordé de manière plus prégnante par la vidéo *Le tournis* (2008). Alors que *Le faux mouvement* nous donnait accès à des bribes de l'espace situé derrière l'objectif photographique grâce aux reflets des miroirs, *Le tournis*, cherchant à dépasser les limites imposées par le cadre de la prise de vue, donne à voir le plan filmé par une caméra tournant sur elle-même. De nouveau, des miroirs en chute libre traversent le champ de l'image, introduisant une mise en abîme du dispositif à même son cadre. Difficile de ne pas penser au travail de Luc

Courchesne face à cette œuvre qui privilégie mouvement et superposition d'images pour donner accès à l'entièreté de la scène représentée, un objectif que Courchesne atteint grâce au panoscope, qui est un appareil photographique de son invention. En nous rendant sensibles à cette donnée qu'est le cadre, limitant ce que nous percevons du contexte de la prise de vue, *Le tournis* nous ramène à la source même de la perception, l'individu. C'est à lui que s'attarde Bélanger dans *Poursuivre le hors champ* (2008), une immense mosaïque formée par l'alignement de 250 tuiles de miroirs pourvues chacune d'un petit moteur indépendant les faisant s'incliner légèrement de diverses façons. Placé devant la surface réfléchissante, le spectateur sera surpris de voir bouger dans le reflet ce qui, pourtant, est stable derrière lui, une manière de le faire réfléchir à la subjectivité de toute perception.

Par le choix rigoureux des œuvres présentées, *Casser l'image* nous permet de découvrir la cohérence de la pratique artis-

tique de Gwenaël Bélanger. Seule œuvre déroutante dans ce parcours, *Best of* (2007), un projet photographique et vidéographique reprenant le geste iconoclaste de Jimmy Hendrix, détruisant sa guitare lors d'un concert en 1967. Bien que l'on y retrouve cet intérêt pour l'éclatement, en filigrane dans toute l'exposition, cette œuvre nous entraîne sur un terrain qui n'est plus celui de la réflexion sur les procédés de l'image. En effet, *Best of* nous plonge davantage dans l'univers du rock et de ses légendes, une avenue qui surprend dans le paysage de *Casser l'image*.

Commissaire indépendante, Anne-Marie St-Jean Aubre a obtenu une maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal en 2009. En plus de contribuer régulièrement à divers magazines, elle a donné des cours en histoire de l'art au Musée d'art de Joliette et occupe présentement le poste de coordonnatrice à la production au magazine Ciel variable.



Chris McCaw, *Sunburned GSP#255 (SantaCruzMtns/Fog)*, unique silver gelatin silver paper negative, 51 x 61 cm, courtesy of Michael Mazzeo Gallery.

The Edge of Vision

The Rise of Abstraction in Photography
Galerie Pangée, Montreal

September 15 to October 12, 2009

Culled from a much larger exhibition at Aperture Gallery in New York, curated by Lyle Rexer, author of, among others, *How to Look at Outsider Art*,¹ *The Edge of Vision* is a very special show that touches on aspects of photography, and what it can do, that other shows would never attempt. Indeed, the accompanying book published by Aperture² provides insights and background on many photographers less well known to gallery visitors in general.

What distinguishes most of the photographers on view at Galerie Pangée is their

innovative techniques and the ways that they bring abstraction into the dialogue on the photographic image and art. One could even go so far as to say that this is a photographer's show, one in which special techniques and effects, as much as the actual visual image, play a role in the vernacular of art. The best known is Silvio Wolf, who represented Italy at the Venice Biennale. His photograph is a double-entendre, and a double image: one side is light and tactile, all about surface, while the other half is dark, showing a zoom to the surface of human skin – not recognizable as such. The photograph gives a classical atmosphere of balance, even if the images coupled in it are not actually equal in size. The visual ensemble is allegorical, a narrative on photography itself and its medium – light.

The sun brings the image to Chris McCaw's paper negatives of desert scenes, made with a homemade 16" x 20" camera and a 20" x 24" camera built on a garden wagon. McCaw's pictures capture some sun but are also perforated by exposure to it, and so what happens to these images becomes analogous to what is happening to the global climate as a result of various effects (including ozone depletion). What happens outside the camera is what makes the image, and more directly than a camera with a lens might do. In contrast to the digital photographs of our era, McCaw's works are acted on by the physical, by solar effects, and thus are linked to more universal, cosmic forces. This is what makes McCaw's process so intriguing. When his photographic-paper negatives catch a sunburn, they have the look of antiquity; yet, they are contemporary landscape images, with the occasional line that burns through the entire image, similar to Lucio Fontana's canvases in the 1960s. This time, nature enacts the act of art, with the artist's assistance, and, chance-like, the art comes into being. In these images, we see a desert scene that evokes the early days of photography, with vague silhouettes and landscape outlines, but a line physically burned into the image by the sun makes this more than a mere photographic image. It becomes multimedia, with nature, in the persona of the sun, playing the active role – and this is what makes the pieces more image objects than photographs.

Michael Flomen's new series of small camera-less photograms deal with Genesis, the first life on earth. The physics enacted on photographic paper was done underwater. The one large individual mono-print piece involved snow, and, like a Chamberlain sculpture, the photographic paper was crumpled before a second exposure, causing a series of abstract and very alliterative, or allegorical, effects that

anthropomorphize the overall image. Is Flomen making a comment on the sophisticated nature of primitivism in art? His pieces are incredibly imaginative and abstract, despite their on-site camera-less capture process. Like a backwoods Brassai, he works at night in the forests and streams of Vermont producing works that celebrate the magic and mystery of nature and the cosmos.

Ellen Carey's 20" x 24" Polaroids are "pulled" through the rollers of a large-format Polaroid camera so that the chemicals within explode. Intended to cause the development of an image, in this case they come off as entirely abstract flares. *Pull with Flare* (2008) has a cosmological feel, though the image is achieved through pure chemistry and chance.

Edward Mapplethorpe learned photography working in the darkroom of his brother Robert, but for his abstract photographic images he uses camera-less and conventional techniques in combination. *Untitled No. 998* is a one-off chromogenic print. Using microphotography, the action of spinning, and time exposure, Mapplethorpe makes a complex interweave of horsehair the source of the image. He applies a ghost image of the subject to a negative and then turns or spins the photographic paper to generate a circular motif form. As abstraction, the image is elegiac and simply beautiful in its patterning, and this is what makes the image so remarkable as a contemporary photograph.

James Welling's editioned silver gelatine print *Agony* (1981) is a beautiful abstract motif, a negative photogram image of a plum blossom, printed in various colour combinations using filter systems. More complex than still lifes and photograms seen in the past, the work is "beautiful" in a modernist sense but uses advanced photography techniques to achieve its results.

Charles Lindsay's *CARBON* (untitled) is inspired by the nineteenth-century technique of cliché-verre, an art that involves drawing on glass plates. Experimenting with the physical effects that result from placing carbon-based emulsions, Lindsay, a photo-journalist by profession, produces a non-photographic "negative" that can be produced on a large scale. The subject for the image at Galerie Pangée is time-worn plastic; entropy has worked the original plastic form (as it did sculptor Tony Cragg's early wall-placed pieces) but so does Lindsay, using electricity to stress the material further. The result is an image in altered state.

While Lyle Rexer's show presents an educated and conscious sense of the history of photography, the accompanying publication opens up the incredible range of techniques and approaches to abstraction in which today's photographers engage. Viewers less well versed in photography may, however, find the visuals less astonishing



Michael Flomen, *Crunchtime No. 1*, 2009, unique photogram, 122 x 244 cm, courtesy of Galerie Pangée.

than would veteran photographers, who would understand the complexity of process and technique involved in these photographers' works. This is not concrete photography, as all the optical effects rely on the world in which we live. Despite all

the technical gymnastics, *The Edge of Vision* – *The Rise of Abstraction in Photography* is a great show that presents a welcome opportunity for Montrealers to experience contemporary photography with an abstract and engaging process-oriented edge.

1. Lyle Rexer, *How to Look at Outsider Art* (New York: H. N. Abrams, 2005). 2. Lyle Rexer, *The Edge of Vision : The rise of Abstraction in Photography*, (New York: Aperture, 2009, 291 p).

John K. Grande is Curator Emeritus of Earth Art at the Royal Botanical Gardens in Burlington, Ontario. He is the author of *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, 1994), *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (State University of New York Press, 2007), and *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream* (Pari Publishing, Italy, 2008). His latest books are *The Landscape Changes* (Propect/Gaspereau Press, 2009) and *Art Allsorts: Writing on Art & Artists*, 2 vols. (Go If Press, 2008, 2009).

Matthieu Brouillard

La Résurrection / Les Enfants de la symétrie brisée

Centre Sagamie, Alma

Du 3 septembre au 9 octobre 2009

L'exposition que présentait Matthieu Brouillard au centre Sagamie d'Alma offrait, dans une œuvre qui se caractérise, en ces temps d'éclectisme parfois opportuniste, par l'obstination et l'approfondissement du propos, une nouveauté presque pédagogique. En effet, alors que dans les œuvres précédentes, le récit que trace, parfois malgré elle, toute exposition, se déployait au niveau paradigmatique dans les harmoniques et l'évidente unité thématique de chaque image tout en laissant à chacune son mystère et sa force d'évidence, on a assisté ici, au contraire, à une véritable installation : sur les murs de la galerie, les photographies s'organisaient en regard d'un centre à la fois absent et présent dans une dialectique entre le mot et l'image, le verbe et le regard.

Et ce point aveugle, cet angle de vue visiblement exclu qui s'articulait à la péremptoire présence de ces corps aux muscles noués dans des poses impossibles ou au contraire saisis par le désœuvrement auxquels l'œuvre de Brouillard nous a habitués, cette référence en point de fuite était occupée d'une double absence : celle posée par une citation, au mur, de Slavoj Žižek évoquant le Christ, «ce roi-clown ridicule et dérisoire» dont le retrait du monde désormais fait que «tout ce qui reste de la réalité est le Vide de la multiplicité dénuée de sens du Réel»; celle aussi d'une grande partie de l'image qui

avec la citation constituait l'installation : une reproduction d'un panneau du retable d'Issenheim de Grünewald représentant la résurrection du Christ. L'un des hommes d'armes terrassés dans le tableau par l'assomption fulgurante du Christ rendait d'autant plus manifeste la disparition, cette fois, de la représentation du Christ que sa chute immobile se trouvait des répercussions sur les grands formats aux murs, comme si le Vide de la multiplicité formulé par Žižek prenait forme humaine dans la variation désarmée et dénudée du gardien de tombeau.

Les corps nus ou demi-nus, saisis et même contraints dans des poses difficiles, que mettait en images la variation sur l'homme d'armes évoquent irrésistiblement les «damnés de la terre» ou les Nibelungen de la légende germanique, et d'autant plus qu'ils sont montrés dans un environnement de sous-sol incernable, de catacombe moderne au plafond bas comme un tombeau. Mais mis en rapport avec le tableau de Grünewald et la citation de Žižek, ce qui serait autrement un sens proprement politique devient plutôt suggestion ontologique de ce qu'on pourrait appeler le cérémonial de l'instantané ou l'éternité sacrée du moment.

Épinglés tels des insectes dans un mouvement spectaculairement arrêté, ces personnages dont les visages évoquent les peintres flamands tandis que la lumière qui les sculpte fait irrésistiblement penser au cinéma scandinave — Sjöström, Dreyer ou le Bergman du noir et blanc —, ces personnages sont pris dans une boucle temporelle apocalyptique : éternellement leur chute est une émergence; ils sourdent du sol tout autant qu'ils s'y collent. Comme un film qu'on aurait réduit à un unique photogramme où la verticale de la pesanteur ne révélerait pas dans quel sens elle agit sur les corps, réduisant l'avant et l'après à une métalepse immobile.

On ne peut effectivement manquer d'évoquer le cinéma à propos du travail de Matthieu Brouillard, du moins le cinéma



Matthieu Brouillard, *Sans titre*, 2008-2009, de la série *La Résurrection*, impression jet d'encre, 168 x 129 cm.

du temps où la composition de l'image y jouait encore un rôle. Non seulement, comme il a été dit, parce que l'instantané y prend toute son amplitude par son rapport «monumental» au mouvement, mais aussi parce que l'entreprise implique (et désigne) deux moments majeurs de la plupart des œuvres cinématographiques, deux moments d'avant le tournage : le casting et le repérage.

Car, sauf à supposer ici l'effet hautement improbable d'un hasard heureux (que pourtant à un certain niveau Brouillard harnache), on ne prend pas ces lieux-là comme cadre indifféremment à d'autres, on ne choisit pas ces corps-là innocemment. Une patiente stratégie conspire ici expressément à ce que le photographe nomme une «apparition programmée du monde». Apparition que l'allusion, la mise en rapport, la mise en regard inscrivent dans un dispositif réticulaire ou même rhizomique.

Par cette mise en oblique exprime des évidences phénoménales dont est faite toute photographie, Matthieu Brouillard ne fait pas, bien sûr, naître ce qui serait



Grünewald, *La Résurrection*, un panneau du retable d'Issenheim (détail), 1512-1516, huile sur bois, 269 x 307 cm, Musée d'Unterlinden.

«le» sens, malgré la présence dans l'exposition des citations de Žižek et de Grünewald; il ne donne même pas, «du» sens à des apparitions en partie aléatoires, il évoque plutôt les conditions d'émergence de tous sens à venir, dans la continuité de cette fonction paradoxale qu'assignait Deleuze à l'écrivain : «cartographier des contrées à venir.»

Apollon, dieu de la lumière et pour cette raison même de la connaissance, y compris de soi, Apollon auquel par plus d'un trait le Christ a succédé dans l'imaginaire mythique occidental, Apollon n'est-il pas, justement, celui que les Grecs surnommaient *loxias*, «l'oblique»?

Matthieu Brouillard est sans conteste un artiste apollinien.

Sémioticien et écrivain, **Jean-Pierre Vidal** est professeur émérite de l'Université du Québec à Chicoutimi.