

Envisioning Photography as Collaborative La photographie, un acte de collaboration

Ellen Tolmie

Numéro 110, automne 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88993ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tolmie, E. (2018). Envisioning Photography as Collaborative / La photographie, un acte de collaboration. *Ciel variable*, (110), 58–65.



Envisioning Photography as Collaborative

ELLEN TOLMIE

A recent show at the Ryerson Image Centre (RIC) challenges conventional notions of the lone photographer, the roles of subjects, and even the exhibition space. The idea of the photograph made by an individual, the photographer, now also lionized as artist and auteur, has long been embedded in the essential idea of what photography is. As photography of all genres gained decisive entry into the art world in the late 1970s, the photographer artist as solitary hero or heroine was further entrenched. As photographers joined the pantheon of artists, their creations came to be perceived as singular achievements, the finished products of an ultimately solitary endeavour. It is the art equivalent of the capitalist self-made man, and we have all bought into it.

*Collaboration, A Potential History of Photography*¹ modestly and magnificently challenges this notion. When I first heard about the project several months ago, its subtitle, positing an alternative history of photography, seemed more than a little presumptuous. But after I viewed the exhibition, its premise seemed self-evident.

La photographie, un acte de collaboration

Une exposition récente au Ryerson Image Centre (RIC) remettait en cause les idées reçues à propos des rôles du photographe, de ses sujets et même de l'espace dédié à l'exposition. Une conception longtemps répandue de la photographie veut qu'il s'agisse du geste exclusif d'un individu, le photographe, lui-même maintenant célébré comme un artiste et un auteur. La solitude de la personne derrière l'objectif s'est ancrée dans l'imaginaire à la fin des années 1970, alors que les photos de tous genres faisaient leur entrée dans le monde des arts. Étant le fait d'un artiste, la photo devient une œuvre qui est la sienne, tout naturellement considérée comme le produit final d'un projet solitaire. Nous avons adhéré à cette conception où le photographe serait à l'art ce que l'entrepreneur est au capitalisme.



Collaboration. A Potential History of Photography, 2018
installation view / vue d'installation, photo: James Morley, Ryerson Image Centre

By asking us to consider the subjects in photographs as integral to their creation – as participants, even if coerced, rather than primarily as objects of the artist's commanding gaze – *Collaboration* proffers a critical re-envisioning of conventional assumptions about photography.

Photographs, like other visual representations, have long favoured the privileged white male view of the world, a perspective that post-modernism and identity politics have steadily chipped away at, with still-incomplete results, for almost a century now. So, it's not surprising that an exhibition challenging the centrality of a sole-author photographer in favour of collaborative authorship that includes the subject – art's ultimate "other" – is conceived and curated by women: Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, and Laura Wexler.

Collaboration is also a difficult exhibition. It is arranged in eight thematic grids of copies of images – no archival or master prints here! – with individual squares profiling different photography

Sans prétention, mais magnifiquement, l'exposition *Collaboration, A Potential History of Photography*¹ remet en question cette vision des choses. La première fois que j'ai entendu parler de ce projet, il y a plusieurs mois, il m'avait paru présomptueux de prétendre poser, par son sous-titre, une tout autre histoire de la photographie. Après avoir visité l'exposition, la chose semblait toutefois s'imposer d'elle-même. En nous conviant à voir dans les sujets des photos un moteur de leur création – des participants, même à leur corps défendant – plutôt que de simples instruments au service du regard du photographe, l'exposition nous amène à repenser nos postulats conventionnels à propos de la photographie.

À l'image des autres formes de représentation visuelle, le monde dépeint par la photographie a longtemps été celui de l'homme blanc privilégié, un angle de vue battu en brèche depuis presque un siècle par le post-modernisme et l'identité politique, mais avec des résultats encore mitigés. Il n'est donc pas surprenant que ce soit des femmes – Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford et Laura Wexler – qui aient créé une exposition où les images cessent d'être la proposition du seul photographe pour devenir le fruit d'une collaboration, le sujet cessant d'y être un prétexte pour devenir un coauteur.

On n'aborde pas aisément cette exposition. Elle est structurée autour de huit grilles thématiques de copies d'images qui présentent dans leurs cases des projets photographiques sur chacun des thèmes. Pas de tirage officiel ou d'archives. L'exposition en évolution constante en est à sa troisième présentation (la première ayant été tenue à l'Aperture Gallery de New York). Elle vaut cependant largement le temps et l'énergie que sa visite commande. On y a brisé le code voulant que des œuvres « définitives » occupent les murs, de sorte que le format de l'exposition dérange autant que son contenu. Le contenu des grilles n'a rien d'immuable et peut être déplacé, retravaillé ou tout simplement éliminé. Les cases blanches représentent ce qui y manque toujours. Les cases grises font état des quelques cas où le photographe ou le sujet a refusé de participer à l'exposition.

L'exposition compte également plusieurs stands avec tablettes où les visiteurs sont appelés à préciser ce qui manque et à faire des commentaires. Une grande table entourée de chaises au centre du site met en outre à disposition des reproductions des grilles, des livres où se trouvent déjà certaines des images ainsi que d'autres documents, le tout devant permettre à l'occasion aux spectateurs, étudiants et autres de se rassembler et d'échanger sur ce qu'ils voient et, éventuellement, de le remettre en question. Ainsi, l'exposition elle-même devient un lieu où une réelle dynamique interactive prend place et le visiteur assume à son tour un rôle d'acteur.

La première grille aborde globalement le concept. *The photographed person was always there* (« Le sujet photographié était toujours présent ») débute avec une case sur les célèbres photos qu'Alfred Stieglitz a prises de sa conjointe, la peintre Georgia O'Keeffe. Exemples frappants d'un sujet de prédilection placé sous l'autorité d'un regard mâle, ces photographies posent la question du rôle du sujet, sa collaboration étant indispensable à la puissance des images. Dessous se trouvent des clichés tout aussi célèbres d'Edward Curtis qui a, entre 1907 et 1930, fait le portrait d'autochtones nord-américains. Posant en costumes et recréant des scènes tirées pour la plupart de leur passé, apportant ainsi leur concours à



Jamal Kader Osman shows a picture he carries of himself as a Peshmerga fighter from the 1963 rebellion, Arbil, Northern Iraq, 1991

Excerpts from diaries and documents make public what was often a personal record or private exchange. Suggesting the randomness by which history gets made, newspaper clippings and selected bits of memoirs reveal what was presented by the media and commonly believed at the time.

-Susan Meiselas



Assistant Laura Hubber with translator As'ad Gazez developing and processing Polaroid film. Sulaymaniyah, Northern Iraq, 1993

The Archive Belongs to the Community

Susan Meiselas

Kurdistan: In the Shadow of History
akaKurdistan and Storymap
1991-present

Kurdistan: In the Shadow of History gathered a visual history of the Kurdish people from Western archives and family collections to co-create a collective testimony, akaKurdistan, founded in 1998 as a web-based extension of the archival book project, functioned as a borderless space, providing the opportunity to build a collective memory with a people who have no national archive.



Kurdistan: In the Shadow of History; Random House, 1997
Reprint, University of Chicago Press, 2008

akaKurdistan is now an artifact of this early process. Initially shown as a canvas map and now as a painted borderless map of the Kurdish diaspora. Exhibited with hanging booklets, made by contributors, containing stories and memories from the Kurdish region are memorialized through their participation in the project. Meiselas gathers stories from different regions, working towards an ongoing representation of the worldwide Kurdish diaspora.



akaKurdistan.com, 1998

Unidentified photographs unearthed for the book and pictures contributed by internet viewers were presented on the site alongside the stories behind the images.



akaKurdistan installation, Mobilizing Memory, Kunsthal Exnergasse, Vienna, 2015

Susan Meiselas, *Kurdistan: In the Shadow of History*, 1991–present

projects that examine each theme. An acknowledged work in progress, this is its third iteration (the first was at New York's Aperture Gallery), and it requires time and effort to navigate. But it's worth it. By radically challenging the norm of authoritative finished works on gallery walls, the format, like its content, disrupts. The grids are temporary assemblages to be moved, refashioned, or discarded. Blank white squares in each grid represent what is still missing. Empty grey squares mark the few instances in which a photographer or subject declined to be in the show.

The exhibition also includes several "What's missing?" tablet booths inviting visitor comments and a large, centrally placed table lined with chairs, with reproductions of the grids, books in which many of these images appear, and other materials around which casual viewers, students, and others may congregate and, potentially, challenge what they see. The premise of *Collaboration* thereby extends to the viewer, opening the exhibition space to a more genuinely interactive dynamic.

The first grid presents the over-arching concept, *The photographed person was always there*, introduced with a square on Alfred Stieglitz's famed photographs of his lover, the artist Georgia O'Keeffe. Quintessential examples of a favoured subject of the dominant male gaze, they also illustrate the critical role of subject-as-

ces représentations construites, plus d'un millier de sujets de Curtis ont été des collaborateurs essentiels, même si certains avaient des doutes sur ce qui motivait le photographe et sur sa vision romancée d'une histoire que sa culture blanche dominante s'employait à faire disparaître. Ces deux exemples illustrent bien la relation asymétrique et complexe qui lie le sujet au photographe.

L'exposition est une idée originale de deux photographes américaines, Ewald et Meiselas, qui cherchaient depuis longtemps à associer leurs sujets à une démarche de collaboration consciente. Ewald l'a fait pendant plus de quatre décennies; elle a innové avec ses ateliers d'images dédiés aux enfants marginalisés et autres populations vulnérables des États-Unis ou d'ailleurs, mêlant ses propres clichés avec ceux de ses sujets en puissance.

Meiselas est bien connue pour sa couverture approfondie de la révolution sandiniste au Nicaragua en 1978–1979, mais elle avait, elle aussi, cherché auparavant des façons d'impliquer ses sujets dans sa pratique. Plusieurs de ses photographies sont devenues des icônes de cette révolution et elle est retournée souvent au Nicaragua depuis avec des reproductions de ces images de la taille d'un panneau d'affichage. Au moyen de films, de photos et d'entrevues, elle a cherché le point de vue des sujets sur ses images. Elle a aussi analysé l'existence autonome que certains clichés menaient, avec



dād (emphatic d)
dhomād bandage
a strip of material used in dressing wounds
I wrapped my head in a bandage because it had a wound.



Shīm (sh)
Shomm smell
to discover an odor,
The girl is smelling the flower.

Reciprocating In Arabic
Wendy Ewald
American Alphabets (Arabic)
Students at PS231
Queens, New York, 2003

The students had emigrated with their families from Egypt, Jordan, Algeria, Morocco, Palestine, and Lebanon. These students had never before had the opportunity to meet as a group and now, during Ramadan, the Muslim month of fasting, they were especially happy to hang out in the darkroom together carefully writing on their negatives and composing sentences.

-Wendy Ewald



"A Nation at War", New York Times, April 7, 2003.

We decided to construct an installation of the Arabic alphabet that would convey the experience of walking through the language. After hanging the large silk banners from the twenty-foot ceiling in the Queens Museum, we invited the students' parents and other members of the Arabic community to attend a celebration, which happened to coincide with the US invasion of Iraq. The crowd milled around under the outsized banners and talked about how important it was to see their language honored this way; they wanted the world to know there was more to Arabic than inflammatory works like jihad, and that Muslim culture was more than a minor ingredient in New York City's melting pot.

-W. E.



zayr (z)
zayrāt flower
a plant that usually smells good-often given as a gift
The flower is in the garden.

Jar (neighbor) means something like kindness, which is what people must show in the world. Fekr (thinking) represents me because I'm a good man because I'm smart.

-Ahmad Alrefai



fo (f)
fekr thought
past participle of think.
I thought about what I'm going to do.

Wendy Ewald, *American Alphabets (Arabic)*, Students at PS231, 2003

collaborator, without which the images would have no power. Below this are examples of Edward Curtis's equally famous images from his multi-year project (1907–30) portraying North American indigenous peoples. Posing in costumes and re-enacting scenes belonging mostly to their past – so, actively contributing to these constructed representations – Curtis's over a thousand subjects were essential collaborators, despite their reported suspicions of his motives and his romanticizing of a past that his dominant white culture was bent on destroying. Both examples testify to the complicated power imbalance between subject and photographer.

Collaboration is the brainchild of Ewald and Meiselas, American photographers who have long sought to engage their subjects in a consciously collaborative practice. Ewald has done this for over forty years, having pioneered a workshop format of image-making with marginalized children and other vulnerable people in the United States and many other countries, mixing her own images with those by her putative subjects.

Meiselas, widely known since her in-depth coverage of Nicaragua's 1978–79 Sandinista-led revolution, had also previously experimented with ways to involve her subjects in her practice. Since the Sandinista uprising, when several of her photographs became iconic totems of that event, she has returned frequently

leurs impacts sur les sujets eux-mêmes comme sur les communautés, et leur rôle dans la préservation ou l'altération des mémoires et des faits historiques. Par ailleurs, Meiselas a également impliqué ses sujets dans un autre projet d'importance alors que, dans les années 1990, elle obtenait la collaboration massive des Kurdes pour assembler des archives en ligne de photographies familiales, actuelles et historiques, ainsi que des témoignages de leur communauté constamment assiégée.

Plusieurs des projets d'Ewald et de Meiselas sont intégrés à l'exposition. Leurs préoccupations les ont conduites à échanger avec des conservatrices et des chercheuses en photographie. Seule non américaine du groupe, Azoulay est une Israélienne marquée par le conflit israélo-palestinien, notamment par les messages disjonctifs, souvent contradictoires, véhiculés par les images qui le documentent. La photographie, les photos elles-mêmes ainsi que leur diffusion relèvent pour elle d'une forme de « service civil » où la neutralité doit constamment être remise en question. Leigh Raiford s'intéresse quant à elle au racisme judiciaire tel que mis en images, particulièrement en ce qui concerne les Afro-Américains. Laura Wexler étudie l'interprétation de la culture visuelle et son rôle quand interagissent le genre, la race, l'orientation sexuelle et la classe sociale. À Toronto, les photographes et chercheuses ont été rejointes



5 female Negro officers of Women's League, Newport, R.I., c. 1900

It was decided in advance to try to show ten things concerning the negroes in America since their emancipation: (1) something of the negro's history; (2) education of the race; (3) effects of education upon illiteracy; (4) effects of education upon occupation; (5) effects of education upon property; (6) the negro's mental development as shown by the books, high class pamphlets, newspapers, and other periodicals written or edited by members of the race; (7) his mechanical genius as shown by patents granted to American negroes; (8) business and industrial development in general; (9) what the negro is doing for himself through his own separate church organizations, particularly in the work of education; (10) a general sociological study of the racial conditions in the United States.

-Thomas J. Calloway



Company D, 8th Illinois Volunteer Regiment, c. 1900

The Potential of the Archive I

W.E.B Du Bois

"American Negro Exhibit" (Atlanta's African-American middle class) Universal Exhibition, Paris Exposition 1900

We have thus, it may be seen, an honest, straightforward exhibit of a small nation of people, picturing their life and development without apology or gloss, and above all made by themselves. In a way, this marks an era in the history of the Negroes in America.

-W.E.B. Dubois



Proportion of freemen and slaves among American Negroes. c. 1900

"This is the exhibit of American negroes, planned and executed by negroes, and collected and installed under the direction of a negro special agent, Mr. Thomas J. Calloway." It undertakes to show (a) the history of the American negro; (b) his present condition; (c) his education; (d) his literature. There are charts, photographs, models of progress, pictures and maps illustrating his condition present and past. One set of charts undertakes to show his condition in the United States as a whole; another shows conditions in the typical State of Georgia. There are exhibits of various institutions of learning for that race; a record of 350 patents granted black men since 1834, while his literature makes a bibliography of 1,400 titles, of which 200 are on exhibition.

-W.E.B Dubois



African-American girl, half-length portrait, right hand to cheek, with illustrated book on table. Thomas Askeew



Income and expenditure of 150 Negro families in Atlanta, Ga., U.S.A. c. 1900



Exhibit of the American negroes at the Paris Exposition, November 1900

W.E.B Du Bois, "American Negro Exhibit" (Atlanta's African-American middle class), Universal Exhibition, Paris Exposition 1900

to Nicaragua, including with billboard-size reproductions of some of these images. Filming, photographing, and interviewing, she queried her subjects' perspectives on these representations and examined the independent afterlife that some images had attained, their varied impacts on both their immediate subjects and their communities, and their role in upholding or distorting memory and history. Meiselas's other work has likewise engaged her subjects; she undertook a massive collaboration with the Kurds in the 1990s to assemble an online archive of family, current, and historical photographs and related evidence of their perpetually under-siege community.

Several of Ewald's and Meiselas's projects are represented in *Collaboration*. Their concerns led to exchanges with other photography curators and scholars. Azoulay, the only non-American, is an Israeli shaped by the Israel-Palestine conflict and the disjunctive, often opposing messages conveyed by the images that record it. She has asserted a "civil contract" obligation for the act of photographing, the resulting imagery, and its subsequent dissemination, challenging any assumed neutrality along the way. Leigh Raiford examines race and justice issues through their layered expressions in visual representations, particularly as they affect African Americans. Laura Wexler dissects visual culture's

par une équipe du RIC, qui incluait d'autres commissaires invités, et de la Ryerson's School of Image Arts, où, au fil des mois, visites, conférences, ateliers et cours ont été organisés.

Une autre grille de l'exposition est consacrée aux tentatives pour créer des images avec leurs sujets, comme le fait notamment Ewald, cherchant à prolonger, comme le texte le précise, « l'instantanéité de la rencontre » dans un engagement plus profond. Une autre encore met l'accent sur la dualité de la violence dans les images. On y voit des photos destinées à révéler la violence, comme celles prises par Donna Ferrato dans les années 1980 pour documenter la violence domestique. D'autres images font quant à elles partie intégrante de la violence, comme celles où l'on contraint des suffragettes britanniques à se laisser photographier au début du siècle dernier, celles d'Algériennes dévoilées, durant la guerre d'indépendance contre la France dans les années 1960, ou celles, encore, des victimes des Khmers rouges soumises à une photo d'identité avant d'être exécutées (1975-1979). Ces images, arrachées à leurs sujets impuissants, mais toujours un peu rebelles, ne sont plus regardées comme l'œuvre de leurs auteurs, mais comme leur acte d'accusation. La vie propre de ces images a nimbé la coopération forcée de leurs sujets d'une aura de résistance. Encore une grille, consacrée celle-là à la déconstruction d'icônes avec des photos où l'on voit le sujet



The Photographed Persons Write Back
Jim Goldberg
Rich and Poor, 1977-85

In the late 1970s and early 1980s, Jim Goldberg photographed and interviewed occupants of a residential hotel in San Francisco, and asked the subjects of his photographs to comment on the photograph in their own hand. He began by asking "if you were going to die or leave this room tomorrow, and this picture were going to be hung up on the door as a remembrance of you, what would you say?" But with more time spent, he proceeded to more complex questions, exploring the relationship between the environment and the residents' outlook. Goldberg then photographed the wealthy trustees of his art school, and similarly asked them to comment on their environments and outlooks.

-Leo Hsu, *Fraction Magazine*

Being a photographer is where I started, and it's mutated from there. The photograph is kind of a proof—a proof that I actually met these people, that they actually have lives, and that they're worth considering. When I take a photograph, I use film and I make contacts in order to look at them—'proofs.' And it's a really interesting play on the word—the image is proof.

-Jim Goldberg



I think that, with all my projects, I'm kind of obsessed with this idea of total documentation, which started out with when I began integrating my subjects' writing on the images—which first happened in *Rich and Poor*. And then I enlarged it by having black and white images with text, and then including color, video, then audio and then ephemera and using installation.

-J. G.



Jim Goldberg, *Rich and Poor*, 1977-1985

interpretation of, and impact on, the intersections of gender, race, sexuality, and class. In Toronto, both practitioners and scholars are joined by a RIC team that includes additional guest curators and Ryerson's School of Image Arts, where a months-long series of walk-throughs, lectures, workshops, and classes has been organized.

Other *Collaboration* grids explore efforts, like Ewald's, to make images with their subjects, extending, as the text advises, the "instantaneity of the encounter" into a deeper engagement. One focuses on the duality of violence in images. It profiles photographs intended to unmask violence, as in Donna Ferrato's ground-breaking 1980s documentation of domestic violence, and other images that were part of the violence. These include the forced photographing of protesting British suffragists at the turn of the twentieth century; Algerian women in 1960, their veils removed, during their country's war of independence from France; and the victims of Cambodia's genocidal Khmer Rouge (1975-79), who took mug shots of their prisoners before killing them. The forced images, their subjects powerless but somehow defiant, got away from their makers: now they read as clear indictments of the perpetrators. Here, the images' afterlife has repositioned their subjects' coerced collaboration into a form of resistance. Another grid deconstructs

faire état d'un autre contexte, voire contredire l'image célèbre ; il s'agit de photographies que les conservatrices qualifient de « potentiellement iconoclastes ». Un cliché montre ainsi Kim Phuc, cette petite Vietnamienne photographiée en 1972 qui courait, nue, en hurlant après avoir été brûlée au napalm. Elle est maintenant canadienne et une photo datant de 1995 montre son dos criblé de cicatrices alors qu'elle étreint son fils. D'autres grilles concernent des sujets moins connus, des gens et des communautés en quête d'un meilleur contrôle de leur image et, partant, de leurs histoires. Ce sont des gens qui luttent contre les injustices, qui s'inquiètent des enjeux de la vidéosurveillance et du ciblage, qui rappellent la valeur de la vie privée et l'importance du témoignage, qui se soucient de la manière dont on constitue les archives photographiques et de la version de l'histoire qu'elles ont vocation de promouvoir.

Collaboration, A Potential History of Photography est une exposition qui se réédite, ce qui explique qu'elle soit inégale, avec plusieurs textes trop lourds, des arguments et des segments d'images dont certains convainquent mieux que d'autres. L'exposition offre au visiteur la possibilité d'emporter avec lui quelques déclarations exploratoires reproduites sur un mur distinct. C'est une exposition d'un format différent, et qui verse trop souvent dans l'impénétrable. « Nous utilisons la grille comme un espace de transition pendant



Collaboration. A Potential History of Photography, 2018, installation view / vue d'installation, photo: James Morley, Ryerson Image Centre

famous image icons with counter-images of the subject that tell a deeper story or even contradict the icon, photographs that the curators call “potentially iconoclastic.” One examines Kim Phúc, the Vietnamese girl photographed in 1972, running naked, screaming, wounded by napalm. She is now a Canadian, and a 1995 image shows her deeply scarred back as she embraces her infant son. Still other grids explore less-well-known subjects, individuals, and communities seeking to better control their images in order to reclaim their stories, advocate against injustices, and grapple with the dilemmas of image surveillance and targeting, the value of privacy and witnessing, and the shaping of photographic archives and the versions of history that they sustain.

The iterative nature of *Collaboration* explains its unevenness, with several ponderous texts and arguments and image segments some of which are more convincing than others. A separate wall of exploratory statements is also available as a takeaway printout. Part

So, it's not surprising that an
exhibition challenging the centrality of
a sole-author photographer in favour
of collaborative authorship that includes the
subject – art's ultimate “other” – is conceived
and curated by women: Ariella Azoulay,
Wendy Ewald, Susan Meiselas,
Leigh Raiford, and Laura Wexler.

exposition – “We are using the grid as a transitional form while we seek both a structure and an open foundation for the dynamic study and display of collaboration” – it too often veers into the impenetrable. The preponderance of American image content is a bias that the curators acknowledge and invite challenges to.

My receptiveness to *Collaboration* is related to the more than two decades that I directed UNICEF's global photography program. There, with limited success, we worked with others, including many photographers, to promote more nuanced and respectful visual representations of children that protected them as needed but

que nous cherchons à la fois un cadre et une fondation ouverte pour l'étude efficace et la mise en évidence de la collaboration ». Les images américaines y tiennent une grande place ; il s'ensuit un biais dont les conservatrices reconnaissent l'existence et qu'elles invitent à contester.

Ma réceptivité à cette exposition a un lien certain avec la vingtaine d'années où il m'a été donné de diriger le programme mondial de photographie de l'UNICEF. Avec un succès limité, nous y avons œuvré avec d'autres – dont bon nombre de photographes – à la promotion d'une approche plus nuancée et plus respectueuse de la représentation des enfants. Il s'agissait de les protéger, mais aussi d'éclairer leur complexité et de leur reconnaître une existence propre, plutôt que de les poser en instruments d'aide humanitaire. Cela s'ajoutait aux défis qu'imposaient la distance, la pauvreté ainsi que les différences culturelles et raciales à leur représentation pour la distribution mondiale.

Comme bien des « autres », les enfants photographiés sont fréquemment instrumentalisés pour satisfaire les fins et les conceptions des adultes, lesquels admettent rarement qu'ils contraignent les enfants à participer à la création et à l'utilisation de leur image. Cette attitude fait l'objet de critiques grandissantes, et l'on attache de plus en plus de valeur aux photos des enfants et de leur monde faites par les enfants eux-mêmes (Ewald y a d'ailleurs apporté une très importante contribution). Il reste cependant beaucoup de chemin à faire pour chasser les préjugés de classes. *Collaboration* mentionne d'ailleurs un des premiers cas d'instrumentalisation (juste au-dessus des images d'O'Keeffe par Stieglitz, sur la première grille) : au XIX^e siècle, tout juste après l'avènement de la photographie, le travail de Julia Margaret Cameron dont les tableaux romantiques proposaient des enfants anxieux, mais angéliques.

J'ai fait remarquer au directeur du RIC, Paul Roth, que les futurs photographes enclins à voir dans la photographie un travail collaboratif plutôt qu'une quête artistique solitaire gagneraient beaucoup à ce que leur formation intègre les défis exposés sur ses murs. « Peut-être », m'a-t-il répondu, possiblement pour afficher un certain scepticisme quant au fait qu'un postulat aussi fondamental puisse être ébranlé. On peut en effet présumer que le photographe solitaire, célèbre et aventurier a encore la cote dans la culture des arts.

also sought to illuminate their complexity and subject-ness (rather than their being objects of aid or aid promotion). This was in addition to the challenges of distance, poverty, and cultural and racial difference that their depiction, for global distribution, also entailed.

Like other “others,” photographed children in all genres are frequently objectified, satisfying adult needs and visions that rarely acknowledge them as the often-coerced participants in the creation and use of their images. Critiques of this are growing and deepening, and photographs by children, of themselves and their worlds, are also increasingly valued (Ewald has critically contributed to this). Still, there is a long way to go to counter the rank clichés. *Collaboration* references one origin of this problem (just above the opening Stieglitz–O’Keeffe images): Julia Margaret Cameron’s famed nineteenth-century efforts, soon after the advent of photography, to depict restless children as the angelic embodiments that her sentimental tableaux demanded.

I remarked to RIC director Paul Roth that the integration of the exhibition’s challenges into photography studies could do much to nurture a generation who would embrace photography as essentially collaborative rather than an artist’s solitary pursuit. “Maybe,” he replied, perhaps evincing scepticism that such a core premise could be readily dislodged. Presumably, one resistant constituency is the prevailing art culture that profitably promotes the lone photographer as celebrity-adventurer. In his statement opening *Collaboration*, Roth also pointed to a small ancillary exhibition, *Cash Machine* by French artist Sophie Calle, that presents surveillance images of a man withdrawing cash from an ATM. Such auto-recording precludes authorship by either a human photographer or its subject; Calle interprets but didn’t make the source imagery.

This raises the disturbing prospect that it may be too late to reframe the social contract in the making or viewing of images, in an age when billions of human- and machine-made photographs are manufactured daily. But we are committed storytellers, and our images, like words, have forever been used to obscure and manipulate as often as to reveal and elucidate. These are political choices, as Azoulay argues, that demand a constant re-examination of our narrative tools to claim them for less exploitative, richer experiences.

Kudos to *Collaboration*’s many authors and to the RIC for offering an insightful and open-ended forum to reflect on the complicated realm of the photographic image that captures and enthralls us all.

¹ An exhibition presented by the Ryerson Image Centre, in Toronto, from January 24 to April 8, 2018. It was the principal exhibition during that period and led several other ones, including the complementary *Jim Goldberg: Rich and Poor*, featuring portraits of poor and affluent people in California’s San Francisco Bay area from 1977 to 1985, with the subjects’ comments about their depiction and their lives inscribed within the prints.

Ellen Tolmie writes on documentary photography and other social issues. She directed UNICEF’s global photography work from 1990 to 2013 and has contributed to a variety of publications and forums on the subject of visual representations of children, including the books *The Rights of Children* (2009), *Full of Grace* (2007), and *The End of Polio* (2003). Earlier, she was an editorial and documentary photographer in Toronto, New York, and Bogotá. She currently lives in Toronto.

Dans l’énoncé d’ouverture de l’exposition, Roth a attiré l’attention du public présent sur une petite exposition complémentaire, *Cash Machine* (« Guichet automatique ») de l’artiste française Sophie Calle. On y voit les images d’un homme qui retire de l’argent, prises par une caméra de surveillance. Un tel enregistrement ne dépend ni de la volonté d’un auteur, ni de celle de son sujet; Calle propose une exégèse, mais n’est en rien à l’origine des images.

En nous conviant à voir dans les sujets
des photos un moteur de leur création – des
participants, même à leur corps défendant –
plutôt que de simples instruments au service du
regard du photographe, l’exposition nous amène
à repenser nos postulats conventionnels
à propos de la photographie.

Un peu troublé, on se demande alors s’il n’est pas trop tard pour revoir le contrat social qui encadre la fabrication ou la visualisation d’images, alors que des milliards de clichés sont tirés quotidiennement par des humains comme par des automates. Mais nous sommes des conteurs engagés; nos images, comme des mots, ont de tout temps été utilisées pour masquer et manipuler, autant que pour dévoiler et élucider. Comme Azoulay le soutient, ce sont des choix politiques qui nous appellent à réexaminer constamment les instruments de nos récits et à les employer à des fins plus riches, moins marquées par l’exploitation.

Bravo au collectif d’auteures derrière *Collaboration*, *A Potential History of Photography* et au RIC pour nous avoir offert un forum intelligent et ouvert où réfléchir sur le monde complexe de l’image photographique, sujet qui nous captive tous. Traduit par Marie-Josée Arcand et Frédéric Dupuy (avec François D. Brodeur)

¹ Exposition présentée au Ryerson Image Centre, à Toronto, du 24 janvier au 8 avril 2018. C’était la principale exposition à y avoir été tenue durant cette période et plusieurs autres lui ont fait écho, notamment *Jim Goldberg: Rich and Poor*, consacrée à des portraits de gens pauvres et aisés de la baie de San Francisco, en Californie, entre 1977 et 1985, où les sujets ont été appelés à commenter leur représentation et leur vie telles que présentées sur les épreuves.

Ellen Tolmie s’intéresse à l’aspect documentaire de la photographie ainsi qu’à d’autres enjeux sociaux. Entre 1990 et 2013, elle a dirigé pour l’UNICEF le projet mondial d’iconographie, en plus de contribuer à plusieurs publications et événements consacrés à la représentation visuelle de l’enfance, incluant les ouvrages *The Rights of Children* (2009), *Full of Grace* (2007) et *The End of Polio* (2003). Auparavant, elle a œuvré à Toronto, New York et Bogotá en tant que photographe éditoriale et documentaire. Elle vit actuellement à Toronto.
