

Robert Graham, Three Montréal Photographers + — Robert Graham's History of Photography in Montreal

Robert Graham, Trois Photographes Montréalais + — L'histoire de la photographie à Montréal selon Robert Graham

Zoe Tousignant

Numéro 118, automne 2021

Exposer la photo
Exhibiting Photography

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/97165ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tousignant, Z. (2021). Robert Graham, Three Montréal Photographers + — Robert Graham's History of Photography in Montreal / Robert Graham, Trois Photographes Montréalais + — L'histoire de la photographie à Montréal selon Robert Graham. *Ciel variable*, (118), 36–45.



Tom Gibson
Ottawa, Ontario, 1976
épreuve à la gélatine argentique /
gelatin silver print, 21 x 30 cm

Three Montréal Photographers +

Curator: Robert Graham



Donigan Cumming
Untitled (April 27, 1991)
 de la série / from the series
Pretty Ribbons 1993, épreuve à développement
 chromogène / chromogenic print, 45 × 31 cm



Michel Campeau
 de la série / from the series *Les tremblements du cœur*
 1988, épreuve à la gélatine argentique /
 gelatin silver print, 51 × 41 cm
 HAUT / ABOVE : *Autoportrait à la table lumineuse*,
 Montréal, Québec, 1984
 BAS / BELOW : *Dans la cuisine familiale*,
 Montréal, Québec, vers 1950



Tom Gibson
London, England, 1975
épreuve à la gélatine argentique /
gelatin silver print, 18 × 28 cm



Donigan Cumming
Untitled (June 9, 1982), de la série /
 from the series *Reality and Motive*
 in *Documentary Photography, Part 1*
 1986, épreuve à la gélatine argentique /
 gelatin silver print, 22 x 33 cm



Tom Gibson
Dominion Square, Clown, Dog, Montreal
1979, épreuve à la gélatine argentique /
gelatin silver print, 21 x 32 cm

THREE MONTRÉAL PHOTOGRAPHERS + | TROIS PHOTOGRAPHES MONTRÉALAIS + Robert Graham's History of Photography in Montreal L'histoire de la photographie à Montréal selon Robert Graham

ZOË TOUSIGNANT

There are those of us who believe that what lies beyond the photographic frame is as interesting as what is contained within it. This is not founded on a sentiment that the photograph alone is not enough. Quite the contrary: it comes from a place of such deep enthrallment with the photographic image that what surrounds that image, literally and conceptually – the institutional frame, the maker's point of view, the technological apparatus, the context of publication, the socio-cultural framework, and so on – is also deemed worthy of attention. Passionate embroilment, rather than disregard, is at the root of analyses that transcend the strict confines of the image.

Robert Graham has been writing passionately about what lies inside and outside the photographic frame for the past forty years. His reviews and essays have been published in periodicals such as *Ciel variable*, *Parachute*, *RACAR*, and *Vanguard*, as well as in catalogues and monographs produced by institutions that include Le Mois de la Photo à Montréal, VOX, the Canadian Museum of Contemporary Photography, and AXENÉO7. A retrospective examination of Graham's body of writing provides the ingredients for a kind of survey of the local evolution of photography theory and criticism over the past few decades, as well as revealing the particularity of his

Certaines et certains d'entre nous croient que ce qui se trouve au-delà du cadre photographique est aussi intéressant que ce qui est à l'intérieur. Cette idée n'est pas fondée sur le sentiment que la photographie seule ne se suffit pas à elle-même. C'est plutôt même le contraire: elle vient d'une telle fascination pour l'image photographique que ce qui entoure cette image, au sens littéral et conceptuel – le cadre institutionnel, le point de vue de l'artiste, le dispositif technologique, le contexte de publication, l'environnement socioculturel, etc. – est également jugé digne d'intérêt. L'implication enthousiaste, plutôt que l'indifférence, est la racine même des analyses qui transcendent les strictes limites de l'image.

Au cours des quarante dernières années, Robert Graham a écrit passionnément à propos de ce qui se cache à l'intérieur et à l'extérieur du cadrage photographique. Ses critiques et essais ont été publiés dans des périodiques comme *Ciel variable*, *Parachute*, *RACAR* et *Vanguard*, ainsi que dans des catalogues et monographies produits par diverses institutions, au nombre desquelles Le Mois de la Photo à Montréal, VOX, le Musée canadien de la photographie contemporaine et AXENÉO7. Une analyse rétrospective des textes de Graham met la table pour une forme d'inventaire de l'évolution locale de la théorie et de la critique photographiques sur les dernières décennies, en plus de faire ressortir la singularité de sa plume, à la fois extrêmement érudite, profondément réfléchie et un brin humoristique.

En parallèle à sa pratique de critique, Graham a collectionné les photographies, prouvant ainsi que cet intérêt intellectuel peut s'accommoder aisément du désir de posséder. Une partie de sa collection privée a récemment été présentée au public dans l'exposition *Trois photographes montréalais* +¹. Organisée par Graham lui-même, cette dernière réunissait cinquante-neuf œuvres – toutes de sa collection –, la plupart de Tom Gibson, Donigan Cumming et Michel Campeau, photographes au sujet desquels il avait déjà écrit et qui étaient des amis de longue date. Bien qu'accrochées dans des parties séparées de la galerie, leurs photographies avaient vocation à dialoguer, tant les unes avec les autres qu'avec des images de trois autres photographes internationaux (symbolisés dans le titre par le signe +): Eadweard Muybridge, Miroslav Tichý et Martin Parr.

Comme Graham l'explique dans l'essai du catalogue d'exposition, lequel propose une synthèse de ses réflexions quant à son parcours et son approche universitaires en tant que critique, il a toujours été intéressé par le « parergonique » ou les « organismes et les pratiques qui entourent et soutiennent l'activité artistique² ». Le concept de parergon, élaboré notamment par Jacques Derrida dans *La vérité en peinture* (1978), renvoie à ce qui existe au-delà des contours stricts de l'œuvre d'art et a été pensé (par Kant) comme un simple auxiliaire de

Martin Parr
The Pyramids, Giza, Egypt
1993, de la série / from the series
Small World, épreuve à développement
chromogène / chromogenic print, 70 × 81 cm



authorial voice, which is at once extremely erudite, thoroughly thoughtful, and a touch humorous.

In parallel to his critical practice, Graham has collected photographs, proving again that intellectual interest can readily commingle with a baser desire to possess. Parts of his private collection were recently made public in the exhibition *Three Montréal Photographers +*.¹ Curated by Graham himself, the exhibition brought together fifty-nine works – all drawn from his collection – most of them by Tom Gibson, Donigan Cumming, and Michel Campeau, photographers about whom he has previously written and with whom he has enjoyed longstanding bonds of friendship. Although displayed in separate sections of the gallery space, their photographs were intended to dialogue, both with each other and with images by three other international photographers (symbolized in the title by the plus sign): Eadweard Muybridge, Miroslav Tichý, and Martin Parr.

As Graham explains in the accompanying catalogue's essay, which offers a reflective overview of his academic background and approach as a critic, he has always been interested in the "parergonic," or the "organizations and practices which surround and support artistic activity."² The concept of the parergon, elaborated most notably by Jacques Derrida in *Truth in Painting* (*La vérité en peinture*, 1978), refers to that which is beyond the strict contours of the work of art and has been thought (by Kant) to be a mere adjunct to the proper object of the judgment of taste.³ In Derrida's view, what resides outside of a work of art is in fact fundamental, for it determines or defines what it is not. Graham has expressed his engagement with the parergonic by regularly appealing to a number of disciplines and epistemological tools that would once have been seen as extraneous to art history – a strategy rooted, he says, in the interdisciplinary nature of his studies in communications at McGill University.

In a sense, the exhibition could be seen as a visual manifestation of Graham's body of writing, as collecting has for him been closely tied to the particular course and shape of his intellectual biography. In the catalogue essay, he describes collecting as coming "across examples of work which are visual correlatives of my thoughts. The collection provides mental furnishing and material aids of study. A memory theatre of spatially distributed information and discursive equipment for fashioning my curiosity and coalescing into something worth spending time on."⁴ The works in his collection, then, act as stand-ins for ideas, and, though undoubtedly appreciated as individual images, they are brought together in order to construct a more comprehensive theoretical picture – what Graham calls his "thesis."⁵ Seen from this perspective, one could conclude that the critic/collector is the main nexus from which *Three Montréal Photographers +* derives its coherence and meaning. As with many exhibitions devoted to private collections of photography, the main point of entry into *Three Montréal Photographers +* could be an exploration of the collector's singular motivations. But to take this approach would be to downplay the complexity of this project and to underestimate Graham's work as curator of the exhibition.

In my view, the project's significance emerges most powerfully if the angle of interpretation is shifted to focus attention on "Montreal" (the central word in the exhibition's title). From this standpoint, Montreal can be viewed as a scene, or a site, where a series of actions and events have taken place over a given period of time. These actions and events are not isolated but completely intermingled. Together, they amount to what can be called a history of photography – a local history



Michel Campeau
vue de l'exposition / exhibition view

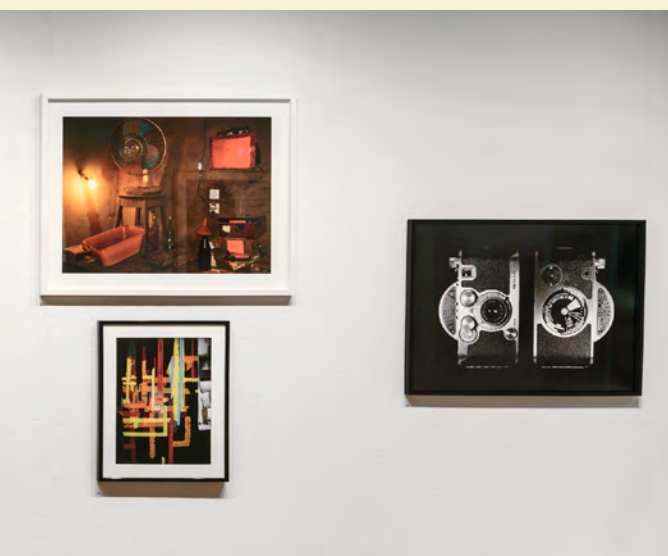
l'objet propre du jugement de goût³. Dans la perspective de Derrida, ce qui réside à l'extérieur d'une œuvre est en fait fondamental, parce qu'il détermine ou définit ce que celle-ci n'est pas. Graham a exprimé son engagement envers le parergonique en faisant régulièrement appel à une variété de disciplines et d'outils épistémologiques qui auraient autrefois été perçus comme étrangers à l'histoire de l'art; une stratégie ancrée, comme il le dit, dans la nature interdisciplinaire de ses études en communication à l'Université McGill.

En un sens, on pourrait voir dans cette exposition une manifestation visuelle de la production écrite de Graham, le collectionnement étant pour lui intimement lié à l'évolution et à la forme particulières de sa biographie intellectuelle. Dans l'essai du catalogue, il présente l'acte de collectionner comme venant « des exemples d'œuvres qui sont les corrélats visuels de mes pensées. La collection me fournit l'ameublement mental et les aides matérielles propices à l'étude : un théâtre de la mémoire fait de renseignements spatialement distribués et d'équipement discursif pour façonner ma curiosité et se fusionner en une chose valant la peine d'y passer du temps⁴. » Les

En un sens, on pourrait voir dans cette exposition une manifestation visuelle de la production écrite de Graham, le collectionnement étant pour lui intimement lié à l'évolution et à la forme particulières de sa biographie intellectuelle.

pièces de sa collection, ainsi, agissent comme autant de doublures pour les idées et, même si elles sont sans nul doute appréciées en tant qu'images individuelles, elles sont combinées pour construire un portrait théorique plus complet, ce que Graham appelle sa « thèse⁵ ». Vu sous cet angle, on pourrait conclure que le critique/collectionneur est le lien primordial dont *Trois photographes montréalais +* tire sa cohésion et sa signification. À l'instar de nombreuses expositions consacrées à des collections particulières de photographie, le principal point d'entrée à *Trois photographes montréalais +* pourrait être les motivations propres au collectionneur. Mais emprunter une telle avenue reviendrait à banaliser la complexité de ce projet et à sous-estimer le travail de Graham comme commissaire de l'exposition.

De mon point de vue, la portée du projet prend un sens plus fort si l'angle d'interprétation est dirigé vers « Montréal », évoqué dans le titre de l'exposition. Ce faisant, on peut appréhender Montréal comme une scène, ou un site, théâtre d'une



Miroslav Tichý
Portrait, 1986, épreuve à la gélatine
 argentique sur carton / gelatin silver
 print on card, 28 × 20 cm



Eadweard Muybridge
Animal Locomotion, Plate 187
 1887, phototype / collotype, 18 × 41 cm



Vue de la documentation
accompagnant l'exposition /
View of the documentation
accompanying the exhibition

of photography that is specific to the site on which they have unfolded. In this view, individuals are a necessary force in bringing about certain actions and events, but their contributions to the scene take precedence over personal accomplishments. Importantly, the people who may be seen as having played a part include not only photographic practitioners, but also critics, curators, gallery owners, teachers, and others. The task of history writing – and curating – then becomes tracing the intricacies of the scene's development and investigating the conditions of its localness.

So, what is the story told by *Three Montréal Photographers + ?* First, the narrator is clearly Graham himself: the story is recounted from his point of view, as someone who has known personally and written about the three protagonists. This is important, for it posits from the start the idea that affective relationships and art criticism can both shape the trajectory of history. Nevertheless, Graham is not at the centre of the narrative. As I see it, the principal character is the oldest of the three, Tom Gibson, who sadly passed away, at the age of ninety, only a few days after the exhibition ended. His contribution to the scene was at least twofold: he produced an extensive body of work – essentially, 35 mm street photographs taken through the eyes of a painter, examples of which were presented in the first section of the exhibition – and was a leading figure in the establishment of the photography program in Concordia University's Faculty of Fine Arts. As both teacher and administrator, Gibson would have a lasting impact on the unique way that the photographic curriculum at that university evolved, and, more broadly, on the practice of photography as an art form in Montreal.

The two other protagonists, Donigan Cumming and Michel Campeau, both part of the generation that followed Gibson's, could be said to represent parallel strands of how photographic art would develop. The older photographer's reaction to Cumming's work is amusingly relayed in the exhibition catalogue: Graham recalls Gibson saying to him, "You have to see this guy's pictures. He uses his flash to light up all the dust balls."⁶ Cumming's first major artistic statement, the three-part series *Reality and Motive in Documentary Photography* (1982–86), had sent the Canadian photography world into a genuine tizzy, and while Graham admits that he, too, initially struggled with its controversial content, he was the first critic to respond positively to the series. He has been a Cumming devotee since, and the works included in the exhibition reflect the trajectory of Cumming's entire oeuvre

série d'actions et d'événements s'étant déroulés sur une période de temps donnée. Ces actions et événements ne sont pas isolés, mais totalement indissociables. Ensemble, ils représentent ce que l'on peut appeler une histoire de la photographie, une histoire locale de la photographie propre au lieu où ils se sont produits. Dans cette optique, les individus sont une force nécessaire pour induire certains événements et actions, mais leurs contributions à la scène ont préséance sur leurs réalisations personnelles. Fait important, il faut compter parmi les gens réputés avoir joué un rôle certes les praticiens de la photographie, mais aussi les critiques, commissaires, galéristes, enseignants, etc. La tâche d'écrire l'histoire – et de la mettre en scène – revient alors à reconstituer les complexités de l'évolution de la scène et à approfondir les divers aspects de son caractère local.

Alors, quel récit nous livre *Trois photographes montréalais + ?* D'abord, le narrateur est sans équivoque Graham lui-même. L'histoire est racontée de son point de vue, comme quelqu'un ayant connu personnellement les trois protagonistes et écrit à leur sujet. C'est un élément important, en cela qu'il exprime d'entrée de jeu que les relations affectives et la critique d'art peuvent toutes deux façonner la trajectoire de l'histoire. Néanmoins, Graham n'occupe pas le centre du récit. Dans ma perception, le personnage principal est le plus âgé des trois, Tom Gibson, décédé à l'âge de quatre-vingt-dix ans quelques jours à peine après la fin de l'exposition. Sa contribution à la scène a au moins été double : il a produit un corpus d'œuvres impressionnant – pour l'essentiel, des photographies de rue en 35 mm prises avec le regard d'un peintre, dont des exemples étaient présentés dans la première section de l'exposition – et fut l'un des grands acteurs de la création d'un programme de photographie à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia. Tant comme professeur que comme administrateur, Gibson aura une influence durable sur la nature sans équivalent de l'évolution du curriculum photographique dans cette université et, plus largement, sur la pratique de la discipline en tant que forme d'art à Montréal.

On pourrait dire des deux autres protagonistes, Donigan Cumming et Michel Campeau, tous deux de la génération qui a suivi celle de Gibson, qu'ils représentent des fils parallèles dans le développement de l'art photographique. La réaction du photographe plus âgé au travail de Cumming est rapportée non sans humour dans le catalogue d'exposition : Graham se souvient d'avoir entendu Gibson lui dire : « Il faut que tu voies les images de ce gars. Il utilise son flash pour éclairer toutes

– they show his longstanding engagement with certain subjects (a community of people rooted in Montreal’s westerly downtown core) and illustrate his way of continuously and irreverently treating his own previous images as fair game.

The full breadth – or just about – of Campeau’s career was also encompassed in the exhibition by such series as *Week-end au « Paradis terrestre » !* (1972–82), *Les tremblements du cœur* (1988), and *Splendeur et fétichisme industriels* (2012–14). Born and raised in Montreal, Campeau was an important figure in the development of social documentary photography in Quebec in early the 1970s. Eventually abandoning this style in favour of a personal investigation of photography’s codes and rituals, Campeau remains a ringleader of the city’s photographic community. As Graham puts it in his essay, he is “decidedly embedded in and integrated with his society.”⁷ One of the works chosen to represent his *Darkroom* series (2005–10), the production of which involved travelling around the world to document different photographers’ personal

In my view, the project’s significance emerges most powerfully if the angle of interpretation is shifted so as to focus attention on “Montreal” (incidentally, the central word in the exhibition’s title). From this standpoint, Montreal can be viewed as a scene, or a site where a series of actions and events have taken place over a given period of time.

darkrooms before they were dismantled, shows the interior of Cumming’s darkroom, recognizable through an old print pinned to the wall and a painted portrait of Cumming’s partner, photography historian Martha Langford, as a girl. Although it may be Campeau’s most international series (in terms of its subject matter and circulation), *Darkroom* is nevertheless grounded in the details of the local scene.

Of course, the international works included in the exhibition also play a role in the story, since Montreal is a city that is part of a larger network of exchange of art and ideas. Telling the history of photography in Montreal cannot involve the exclusion of all that is foreign (but neither should it mean being helplessly mesmerized by what has happened elsewhere). For Graham, the images by Muybridge, Tichý, and Parr function as points of comparison to the works by the Montreal photographers. But I would suggest that they also reflect the total imbrication of the local scene with the international. Again, what’s outside is part of the inside. In the end, the exhibition tells a story that captures the complex and very specific interconnections between people active in Montreal over the past four or five decades. And Robert Graham is part of that story.

1 McClure Gallery, Westmount, May 7–29, 2021. 2 Robert Graham, *Trois photographes montréalais +/Three Montréal Photographers +* (Montreal: Robert Graham Editions, 2021), 5. Graham’s entire body of writing, including the catalogue essay and his previous articles on Gibson, Cumming, and Campeau, is now accessible online on the author’s website, robertgraham.ca. 3 See Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), 61–63. 4 Graham, *Trois photographes*, 9. 5 Ibid., 3. 6 Ibid., 19. 7 Ibid., 31.

Zoë Tousignant is a photography historian and curator based in Montreal.

les boules de poussière⁶. » Le premier grand énoncé artistique de Cumming, la série en trois volets *La réalité et le dessin dans la photographie documentaire* (1982–1986), avait mis le petit monde de la photographie canadienne dans tous ses états, et si Graham admet qu’il a lui aussi d’abord éprouvé un certain malaise devant son contenu controversé, il n’en demeure pas moins qu’il a été le premier critique à donner une opinion favorable sur la série. Il est depuis un fidèle de Cumming, et les pièces figurant dans l’exposition reflètent le cheminement de la pratique tout entière de ce dernier ; on y voit son attachement de longue date envers certains sujets (une communauté de gens ancrée dans l’ouest du centre-ville de Montréal) et une illustration de la manière dont il traite sans relâche et sans révérence ses propres anciennes images en toute équité.

La totalité de la carrière – ou à peu près – de Campeau est également couverte dans l’exposition, avec des séries telles *Week-end au « Paradis terrestre » !* (1972–1982), *Les tremblements du cœur* (1988) et *Splendeur et fétichisme industriels* (2012–2014). Campeau, qui est né et a grandi à Montréal, occupe une place importante dans l’essor de la photographie documentaire sociale dans le Québec du début des années 1970. Il délaissera finalement ce style au profit d’une investigation personnelle des codes et rituels de la photographie ; il est aujourd’hui encore un des chefs de file locaux de cette discipline. Comme le souligne Graham dans son essai, il est « résolument ancré et intégré dans sa société⁷ ». L’une des œuvres choisies pour représenter sa série *La chambre noire* (2005–2010), dont la réalisation a nécessité des déplacements à travers le monde pour immortaliser les chambres noires personnelles de différents photographes avant leur démantèlement, présente l’intérieur de celle de Cumming, reconnaissable à la vieille épreuve épinglée au mur et à un portrait peint de Martha Langford, historienne de la photographie et compagne de Cumming, alors jeune fille. S’il s’agit sans doute de la série la plus internationale de Campeau (pour son sujet comme pour sa diffusion), *La chambre noire* n’en est pas moins imprégnée des détails de la scène locale.

Bien entendu, les œuvres d’ailleurs dans le monde dans l’exposition jouent également un rôle dans l’histoire, puisque Montréal est une ville participant à un plus vaste réseau d’échanges artistiques et intellectuels. Raconter l’histoire de la photographie à Montréal ne peut se faire en excluant tout ce qui lui est extérieur (mais cela ne doit pas signifier non plus être béatement hypnotisé par ce qui s’est passé ailleurs). Pour Graham, les images de Muybridge, Tichý et Parr ont valeur de points de comparaison avec les œuvres des photographes montréalais. Mais j’avancerais qu’elles renvoient aussi à l’imbrication totale de la scène locale dans la sphère internationale. Une fois de plus, ce qui est extérieur fait partie de l’intérieur. En fin de compte, l’exposition déroule un récit qui saisit les interrelations complexes et très particulières entre des personnalités actives à Montréal sur les quatre ou cinq dernières décennies. Et Robert Graham fait partie de cette histoire. *Traduit par Frédéric Dupuy*

1 Galerie McClure, Westmount, du 7 au 29 mai 2021. 2 Robert Graham, *Trois photographes montréalais +/Three Montréal Photographers +*, Montréal, Robert Graham Editions, 2021, p. 4. Le corpus entier des écrits de Graham, incluant cet essai du catalogue et ses précédents articles sur Gibson, Cumming et Campeau, est maintenant disponible en ligne sur le site de l’auteur : robertgraham.ca. 3 Voir Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 61–63. 4 Graham, *Trois photographes*, p. 8. 5 Ibid., p. 2. 6 Ibid., p. 20. 7 Ibid., p. 32.

Zoë Tousignant est une historienne de la photographie et une conservatrice basée à Montréal.