

## **Robert Bean, Notes on Études (for Marconi)** **Robert Bean, Notes sur « Etudes (for Marconi) »**

Robert Evans

---

Number 104, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83696ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Evans, R. (2016). Robert Bean, Notes on Études (for Marconi) / Robert Bean, Notes sur « Etudes (for Marconi) ». *Ciel variable*, (104), 56–63.



ROBERT BEAN

## Notes on *Études (for Marconi)*

ROBERT EVANS

Robert Bean's photographs in the series *Études (for Marconi)*, though seemingly straightforward in content, continue the artist's investigations of obsolescence, its myriad relationships with and the surprisingly malleable notions of past, present, and future, and their outcomes. Each image is dominated by a flat composition of intricately connected and criss-crossing wires and birds in various configurations on a background of skies. Entry into the picture space is difficult; the viewer's gaze is kept at the surface through a composition that is dominated by pattern, rhythm, and repetition. However, despite the strong graphic elements in Bean's work, the series is certainly not a formalist retreat from the everyday world. These are rich and compelling images that are open to numerous productive readings and interpretations, some of which are informed by Bean's own statements on his work and some based on a history of looking and the often frustrated promise of photographic images. The thoughts offered below are starting points for more discussion and, like Bean's photographs, are intended to provoke reflection on the images without offering definitive interpretations.

## Notes sur «*Études (for Marconi)*»

Avec *Études (for Marconi)*, une série de photographies au contenu en apparence plutôt simple, Robert Bean poursuit ses recherches sur le thème de l'obsolescence et sur ses multiples rapports avec les concepts étonnamment malléables de passé, de présent et d'avenir, ainsi que sur les effets de ces interactions. Chacune des images de la série est dominée par une composition bidimensionnelle où des entrecroisements de fils et d'oiseaux dessinent une partition savante sur un arrière-plan de ciel. L'entrée dans l'espace pictural est difficile; le regard du spectateur est retenu à la surface par le jeu du motif, du rythme et de la répétition. Cependant, malgré la présence marquée d'éléments graphiques, la série ne constitue pas pour autant un retrait formaliste du quotidien. Ces images riches et fascinantes sont ouvertes à de nombreuses lectures et interprétations fécondes, certaines éclairées par les déclarations de Bean sur son œuvre,



PAGES 56 TO/À 63  
*Études (for Marconi)*, no. 1–5, 2014  
inkjet prints / épreuves à jet d'encre  
81 × 112 cm

Bean, a professor in the Media Arts Department of the Nova Scotia College of Art and Design, has been investigating notions of obsolescence for a decade, producing series and works such as *Metamorphosis*, *Verbatim*, and *Equations*, each of which considers objects, artefacts, and processes that are no longer viable, useful, or common in our hyper-linked contemporary world. Even his project *Illuminated Manuscripts*, based on the handwritten manuscripts of media theorist Marshall McLuhan, touches on the nostalgic novelty of physical inscription and the information bleed that occurs in a two-sided analogue medium. (Screen-based digital information is emphatically one-sided; even the transparent gesture-controlled displays in the fifteen-year-old futuristic movie *Minority Report* are essentially one-sided.) Bean's recent oeuvre is heavily weighted with works that look simultaneously backward and forward, situated at a topological knot in which the threads of the past, present, and future are profoundly intertwined and impossible to untangle. Indeed, his *Equations* series is literally an exploration of historical physical models of mathematical knots that were long ago replaced by computer modelling and are now part of a museum collection. Their narratives have changed from powerful and revelatory tool of visualization to quaint, almost crafty examples of how things were done before everyone started carrying powerful computers in their pockets that we call "phones."

Discussions of the "truth value" of photography may seem quaint and dated in 2016 – do we really believe photographs anymore? Should we ever have believed photographs? – but working

d'autres par une histoire du regard et par la promesse souvent frustrante des images photographiques. Les considérations proposées ici invitent à de plus amples discussions et, comme les photographies de Bean, sont destinées à susciter une réflexion sur les images, sans imposer d'interprétations.

Robert Bean, qui est professeur au Département des arts médiatiques du Nova Scotia College of Art and Design, explore depuis une décennie le thème de l'obsolescence, produisant des séries et des œuvres telles que *Metamorphosis*, *Verbatim* ou *Equations*, qui abordent chacune des objets, des artefacts et des procédés qui ne sont plus viables, utiles ni courants dans notre monde contemporain hyper-connecté. Son projet sur les manuscrits du théoricien des médias Marshall McLuhan, *Illuminated Manuscripts*, invoque la nouvelle forme de nostalgie suscitée par les textes écrits sur papier ainsi que la perméabilité visuelle des médiums analogiques à deux faces. (L'écran numérique est foncièrement et physiquement *unilatéral*: même les images transparentes produites par interface gestuelle dans le film futuriste *Minority Report*, tourné il y a quinze ans, ne sont essentiellement lisibles que d'un seul côté). La production récente de Bean est grandement axée sur des œuvres à la fois rétrospectives et anticipatoires se situant à un nœud topologique où les fils du passé, du présent et de l'avenir sont étroitement entrelacés et impossibles à démêler. En effet, sa série *Equations* explore de manière littérale d'anciens modèles physiques de nœuds mathématiques qui ont depuis longtemps été remplacés par la modélisation informatique et qui sont désormais conservés dans un musée. Leur rôle est









toward a final art product that is printed and displayed in discrete locations, such as an art gallery, references a time when photographs were resolutely considered emblems of, as Roland Barthes so famously phrased it in his investigation of the ontology of photography, “that has been.”<sup>1</sup> The referential power of photography, its status as a document, has been decimated in the world of critical theory, and the contemporary digital version of the medium has been elevated in the art world to yet another means of active and authored image making. But despite the dominance of digital sensors over light-sensitive silver salts, the transition from photography to photography has been relatively painless. We still tend to read photographs as photographs. I would argue

Bean’s recent oeuvre is heavily weighted with works that look simultaneously backward and forward, situated at a topological knot in which the threads of the past, present, and future are profoundly intertwined and impossible to untangle.

that ostensible naturalism, even when fantastic or surreal, is one of the reasons that we continue to read photographs as photographs. However, this can lead to a tautological and frustrating definition of photography: photographs are photographs because we treat them like photographs.

*Études (for Marconi)* contains multiple grids, both visible in the image and as latent structure. The wires create a pseudo-structure with a promise of organization and communication in a wide-open sky. But, for the most part, they have failed to organize the birds into a structured set of data. Many of the birds include outliers, and they create noise and interference within and outside the asymmetrical matrices. They are unruly, much like analogue photography, in which the image grain could be uneven, the law of reciprocity might fail, and results were not necessarily repeatable. Today, photographs are (perhaps they have always been) data. Each byte of information in a digital photograph represents a small, well-defined portion of the overall image. Each pixel is adjacent to, but discrete and separate from, the next. The underlying structure is rational and repeatable.

Bean’s photographs, despite being digital creations, remind us of photographic practice from the first century of the medium’s existence. The collodion photographic emulsions of the mid- to late 1800s were not as responsive to all of the light spectrum’s various wavelengths as are today’s digital sensors or yesterday’s panchromatic silver halide films. They were more sensitive to blue than red, and a second negative exposed for dramatic clouds was used in the final print to add expected detail to the overexposed skies. (For example, see Gustave Le Gray’s stunning seascapes.) The obsolescence of collodion was just a matter of time; indeed, in terms of the early expectations of photographic technology as a mirror of nature, it was obsolete from the very beginning.

The sky in Bean’s *Études (for Marconi)* no. 1 has a similar presence within the picture frame. More than a background landscape, it is an equivalent element and promises a story of its own. It competes with the wires and birds for attention through an almost impenetrable screen – the wires act as a musical score and the birds are



passé de celui d’outils de visualisation puissants et éloquents à celui d’exemples désuets et presque artisanaux de la façon dont l’on procédait avant que tout le monde ne se promène avec de puissants ordinateurs de poche appelés « téléphones ».

Les discussions sur la « valeur de vérité » de la photographie peuvent paraître démodées en 2016 – avons-nous encore foi dans les photographies ; cette foi a-t-elle déjà été justifiée ? – mais le fait d’élaborer progressivement une œuvre qui sera finalement imprimée et exposée dans des lieux particuliers tels que les galeries d’art renvoie à une époque où les photographies étaient résolument considérées comme des emblèmes de « ce qui a été », pour reprendre la fameuse formule de Roland Barthes dans son enquête sur l’ontologie de la photographie<sup>1</sup>. Le pouvoir référentiel de la photographie, son statut de document, a été démantelé par la théorie critique, tandis que sa version numérique contemporaine est désormais élevée au rang de médium reconnu dans le domaine de la création et de l’expression artistiques. Mais malgré le triomphe des capteurs numériques sur les sels d’argent photosensibles, la transition entre ces deux incarnations de la photographie a été relativement facile.





free-flying notes in this most difficult étude. Regardless of whether it was added or altered, it seems to be from another time and place and is insistent, pushing forward and trying to dominate the image. The three elements – sky, wires, and birds – are at their most uneasy relationship in this image, each fighting for space, for our attention, while we try to come to a conclusion, or at least a plausible interpretation.

Bean's photographs force us to look up at the sky, and we are not given a horizon or position from which to insert ourselves into the picture. The history of looking up and down is generally one in which the embodied viewer moves from the ground to the air, from looking up to a mountain top to looking down on the valley below, from a position of longing and desire to a position of knowledge, often associated with the Enlightenment. The bird's-eye view is an all-encompassing, revelatory, and even powerful position from which the viewer can see the many parts of the whole in relation to one another, offering a sense of mastery. The worm's-eye view, on the other hand, gazes up at the often-sacred heights. Perhaps Bean is referencing this vantage point when he writes in

Nous avons encore tendance à lire les photographies comme des photographies. Le naturalisme apparent, même lorsqu'il est fantastique ou surréaliste, est à mon avis l'une des raisons qui expliquent ce phénomène. Mais cela peut évidemment mener à une définition tautologique et frustrante : les photographies sont des photographies parce que nous les considérons comme telles.

La série *Études (for Marconi)* contient de multiples grilles, visibles à la fois dans les images et dans leur structure implicite. Les fils électriques créent une pseudo-structure qui offre une promesse d'organisation et de communication dans un ciel largement ouvert. Mais ils ne parviennent généralement pas à organiser les oiseaux en un ensemble logique de données. Nombre de ces oiseaux sont des intrus qui créent du bruit et des interférences à l'intérieur et à l'extérieur des matrices asymétriques. Ils sont erratiques, comme l'était la photographie argentique, où le grain pouvait être inégal, où la loi de la réciprocité pouvait échouer et où la répétition ne donnait pas nécessairement de résultats comparables. Aujourd'hui, les photographies constituent (et peut-être ont-elles toujours constitué) des données. Chaque octet d'information dans une image numérique représente une petite portion bien définie de l'image globale. Chaque pixel est distinct et séparé des pixels adjacents. La structure sous-jacente est rationnelle et reproductible.

Les photographies de Bean, tout en étant des créations numériques, évoquent celles du premier siècle d'existence du médium. Au XIX<sup>e</sup> siècle, des nuages dramatiques étaient souvent ajoutés lors du tirage des négatifs au collodion, dont le ciel surexposé était dépourvu de détails. Les émulsions photographiques disponibles entre le milieu et la fin des années 1800 n'étaient pas aussi sensibles à toutes les variations du spectre lumineux que les pellicules panchromatiques aux halogénures d'argent utilisées par la suite ou les capteurs numériques d'aujourd'hui. Ces émulsions étaient plus sensibles au bleu qu'au rouge ; un second négatif était donc superposé au premier afin que le ciel comporte les détails attendus. (Voir par exemple les saisissantes scènes marines de Gustave Le Gray.) L'obsolescence du collodion n'était qu'une question de temps. En fait, puisque la photographie se voulait un miroir de la nature, le collodion était obsolète dès ses débuts.

Dans *Études (for Marconi) n° 1*, le ciel possède une présence similaire. Bien plus qu'un arrière-plan, c'est un élément à part entière qui recèle sa propre histoire. Il fait concurrence aux fils électriques et aux oiseaux au travers d'un écran presque impénétrable : les câbles dessinent une partition musicale où les oiseaux sont des notes en vol libre dans une étude très ardue. Qu'il ait ou non été ajouté ou modifié, ce ciel semble appartenir à d'autres temps, à d'autres lieux ; il s'avance, insistant, vers le premier plan et tente de dominer l'image. Les trois éléments – ciel, oiseaux et fils – sont ici dans leur configuration la plus malaisée, chacun luttant pour dominer l'espace et retenir notre attention, pendant que nous tentons de parvenir à une conclusion ou, du moins, à une interprétation plausible.

Les photographies de Bean nous obligent à regarder vers le ciel, sans nous donner d'horizon qui nous permettrait d'entrer dans l'image. Historiquement, le regardeur s'est d'abord trouvé au niveau du sol, levant les yeux vers le sommet d'une montagne ; puis il s'est élevé vers les hauteurs, pour regarder la vallée qui s'étendait à ses pieds. Il a ainsi évolué d'une position de désir et de nostalgie à une position de connaissance, souvent associée aux Lumières. La vue aérienne offre une perception globale, révélatrice et souvent synonyme de pouvoir ; elle permet à l'observateur de voir les différents

his artist's statement that the works in *Études (for Marconi)* are "images that explore allegorical relationships between technology and divination."

At a different moment in the history of visual art, we might be tempted to read these images and their skies in light of Alfred Stieglitz's photographs of clouds or "equivalents." Stieglitz's images were dramatic and, like Bean's photographs, without a horizon, leaving the viewer to float freely without being bound to a particular place. These images grew out of an early modernism that was highly indebted to earlier symbolist approaches to art. However, Bean's photographs, according to the artist, are based on his fascination with technological obsolescence and the nature of photography, not on expressive, symbolic, or formal theories of art.

Some of the photographs in *Études (for Marconi)* were taken at the now dismantled Radio Canada International transmitter outside Sackville, New Brunswick. Anyone who drove on the Trans-Canada Highway near Sackville in the second half of the twentieth century probably remembers the anomalous collection of antennas, wires, and guy lines along the side of the road that was also a physical reminder of Guglielmo Marconi's experiments in the early twentieth century. The structure was finally dismantled in 2014, a couple of years after the CBC discontinued shortwave transmissions. As Barthes reminds us, photography is predicated on loss. All photographs portend the end of something or, more profoundly, someone. As soon as they are taken or constructed, photographs possess, as Barthes says, an "anterior future" as seen from the present because we are in a position to know what happens next, we know the future of that image.<sup>2</sup> And it's not just the future of those wires that we know, we also know the future of all mass broadcast technologies as we become increasingly compartmentalized and separated through our curated wireless digital lives.

Indeed, Bean cites Barthes's discussion of photographers being augurs and haruspices in the context of these photographs. Here, skies filled with birds, the raw material for augurs' predictions, are our guide to the future. Birds of prey swoop by smaller birds who are moving in large flocks; geese and helicopters – an updated bird for the twentieth century – fly in opposite directions; and small birds perch on power lines as contrails trace the passing of unseen aircraft. There is a sense of purpose and arrangement to the birds in the photographs that suggests a latent future. The signs seem to be ominous, but without the specialized knowledge of seers, the future is unknown to us. If it were legible, then it would no longer be the future, "it would already be," in the words of Jacques Derrida, "a predictable, calculable, and programmable tomorrow."<sup>3</sup>

The past in the present is more common than the future, especially in the peculiarly modern affliction that is nostalgia for things past. For the last 170 years, photography has been a catalyst for nostalgia, functioning as an aide-mémoire for people, place, and things. Today, this nostalgic impulse is present in personal photographs – the legacy of the obsolete Kodak film company – and in the work of photographers who assemble portfolios of ruined buildings and abandoned places. Ruins, in particular, are usually depicted in some advanced state of decay in which nature is overtaking culture, acting as a reminder of either society's past glory or its past folly. As Andreas Huyssen notes, "In the body of the ruin the past is both present in its residues and yet no longer accessible, making the ruin an especially powerful trigger for nostalgia."<sup>4</sup> But this past is always already lost. It never existed, at

aspects d'un tout les uns par rapport aux autres et lui procure un sentiment de maîtrise. La vue en contre-plongée implique, au contraire, que l'on contemple d'en bas des hauteurs souvent sacrées. Bean fait peut-être référence à ce point de vue lorsqu'il écrit, en présentant sa démarche artistique, que ses *Études (for Marconi)* « explorent les liens allégoriques entre la technologie et la divination ».

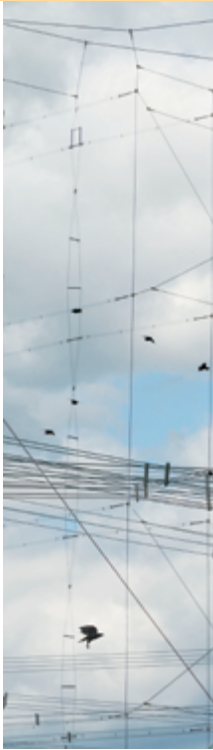
À un autre moment dans l'histoire des arts visuels, nous aurions peut-être été tentés de lire ces images et leurs ciels à la lumière des photographies de nuages (ou de leurs « équivalents ») réalisées par Alfred Stieglitz. Leur atmosphère est dramatique et, comme les photos de Bean, elles sont dépourvues d'horizon, ce qui laissait le regardeur flotter sans être rattaché à un lieu particulier. Les images de Stieglitz sont liées aux débuts du modernisme, qui était encore largement influencé par les approches symbolistes. Selon Bean, cependant, ses propres œuvres sont basées sur sa fascination pour l'obsolescence technologique et la nature de la photographie, non sur des théories de l'art expressives, symboliques ou formelles.

Certaines photographies de la série *Études (for Marconi)* ont été prises près de Sackville, au Nouveau-Brunswick, sur le site de l'émetteur international de Radio-Canada, aujourd'hui démonté. Quiconque s'est déjà trouvé sur la route Transcanadienne à la hauteur de Sackville au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle se souvient sans doute de cette étrange collection d'antennes, de fils électriques et de haubans le long de la route, qui évoquait les expériences effectuées par Guglielmo Marconi au début du XX<sup>e</sup> siècle. La structure fut finalement démantelée en 2014, un ou deux ans après que Radio-Canada eut mis fin aux transmissions en ondes courtes. Barthes nous rappelle que la photographie est fondée sur la perte.

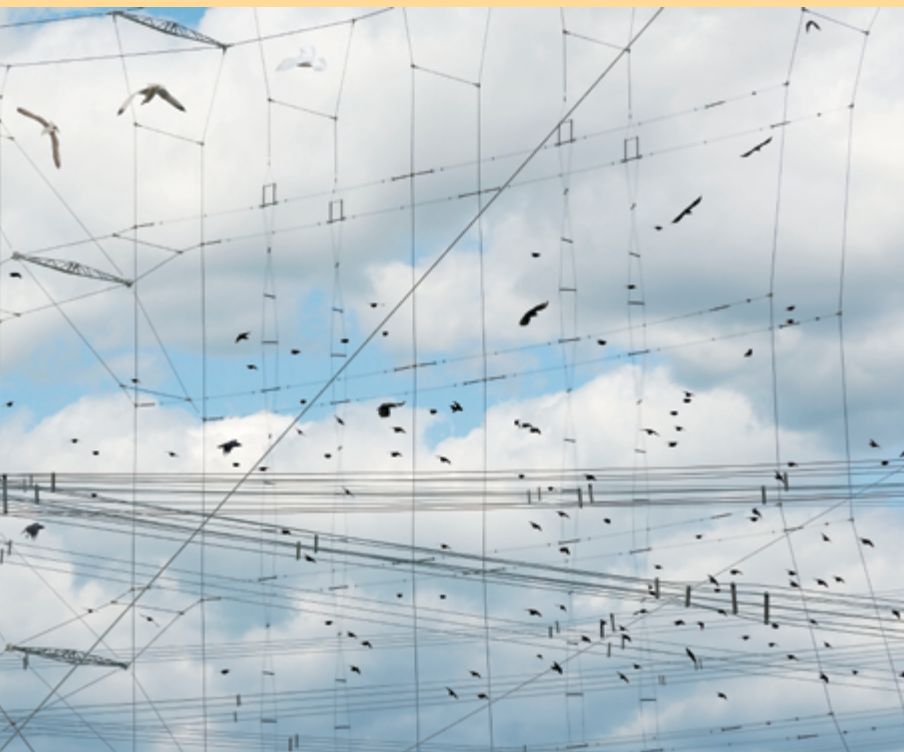
**Des photographies riches en significations, qui offrent un éventail complexe de pistes d'interprétation. Examinées à travers le prisme du passé, du présent et du futur, elles révèlent, simultanément, une réflexion sur l'obsolescence de la technologie, l'avenir de la photographie et leurs présences respectives dans le monde d'aujourd'hui.**

Toute photographie annonce la fin de quelque chose ou, à un niveau plus profond, de quelqu'un. Dès qu'elle est prise ou composée, elle possède, comme le souligne Barthes, un « futur antérieur » par rapport au présent, puisque nous sommes en mesure de savoir ce qu'il advient ensuite ; nous connaissons l'avenir de cette image<sup>2</sup>. Et ce n'est pas seulement l'avenir de ces fils électriques qui est en jeu : nous connaissons aussi l'avenir de toutes les technologies de radiodiffusion et de télédiffusion de masse, à mesure que nos existences numériques sans fil deviennent de plus en plus compartimentées et séparées.

C'est d'ailleurs l'argument de Barthes que Bean cite au sujet de ces images, lorsqu'il compare les photographes à des augures et des devins. Des ciels emplis d'oiseaux, matériau brut dont les augures tiraient leurs prédictions, nous servent ici d'indices pour deviner l'avenir. Des oiseaux de proie frôlent en piqué des volées d'oiseaux plus petits ; des oies et des hélicoptères – un nouveau modèle de volatile adapté au XX<sup>e</sup> siècle – volent dans des directions opposées ;







least not in the way that we imagine it in our nostalgic ruminations.

In this same vein, Bean's assemblages of wires point to a previous age when the iconography of technology was more industrial and less virtual. But the unseen secret of today's wireless technological life – where we move untethered, like the birds in the photographs – are the endless server farms fed by miles and miles of data and transmission lines, both of which have a decidedly physical and industrial presence. We may see an industrial past in Bean's photographs, but we are also looking at the technological present.

Robert Bean's *Études (for Marconi)* comprises rich and rewarding photographs that offer a complex set of notes for study. Read through the lens of past, present, and future, they are simultaneously considerations of the obsolescence of technology, the future of photography, and the presence of both in the present.

---

1 Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 77. 2 "I read at the same time: *This will be and this has been*; I observe with horror an anterior future of which death is the stake." Barthes, *Camera Lucida*, 96. 3 Quoted from an article in which Bean used Derrida's notion of a "monstrous future": "Posthuman Nostalgia: Remembering the Future as Images," *Arts Atlantic* no. 72 (2002): 20. The original phrase can be found in Elisabeth Weber, *Points . . . : Interviews 1974-1994* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 387. 4 Andreas Huyssen, "Nostalgia for Ruins," *Grey Room* no. 23 (2006): 7.

---

**Robert Evans** is an independent scholar who publishes and teaches mostly in the area of photography. He holds a PhD in visual culture from Carleton University's Institute for Comparative Studies in Literature, Art and Culture, and works as a consultant for cultural and social history museums when he is not researching aerial views, panoramas, and the ruined landscape.

---

de petits oiseaux sont perchés sur les lignes à haute tension, tandis que des traînées de condensation signalent le passage d'avions invisibles. La disposition des oiseaux dans ces images semble correspondre à un motif déterminé qui suggère un futur latent. Les signes sont sans doute clairs, mais sans l'expertise des voyants, l'avenir reste un mystère. S'il était déchiffrable, ce ne serait plus l'avenir, « ce serait déjà, selon les termes de Jacques Derrida, un lendemain prévisible, calculable et programmable<sup>3</sup> ».

Contrairement au futur, le passé est facilement décelable dans le présent, notamment dans cette affliction étrangement moderne : la nostalgie des époques révolues. La photographie est depuis cent soixante-dix ans un catalyseur de nostalgie, fonctionnant à la manière d'un aide-mémoire qui conserve une trace des personnes, des lieux et des choses. Aujourd'hui, cette pulsion nostalgique s'exprime dans les photographies personnelles – héritage de la compagnie Kodak, aujourd'hui obsolète – et chez les photographes qui montent des portfolios d'images de bâtiments en ruine ou d'endroits à l'abandon. Les ruines, en particulier, sont souvent dépeintes à un stade de délabrement avancé où la nature reprend ses droits sur la culture, rappelant la gloire passée – ou la folie passée – d'une société. Comme le note Andreas Huyssen, « la ruine conserve des résidus d'un passé qui reste néanmoins inaccessible, les ruines devenant ainsi un vecteur de nostalgie particulièrement puissant<sup>4</sup> ». Mais ce passé est toujours déjà perdu. Il n'a jamais existé, du moins pas tel que nous l'imaginons dans nos rêveries nostalgiques.

Dans le même registre, les assemblages de fils électriques de Bean dénotent une époque où l'iconographie de la technologie était plus industrielle et moins virtuelle. Le secret invisible de l'activité technologique sans fil d'aujourd'hui – grâce à laquelle nous pouvons nous déplacer librement comme les oiseaux dans ces images – réside dans les immenses parcs de serveurs alimentés en données et en électricité par des milliers de kilomètres de câbles, un système dont la présence est incontestablement physique et industrielle. Nous voyons peut-être un passé industriel dans les photographies de Bean, mais nous regardons en même temps le présent technologique.

Les *Études (for Marconi)* de Robert Bean sont des photographies riches en significations, qui offrent un éventail complexe de pistes d'interprétation. Examinées à travers le prisme du passé, du présent et du futur, elles révèlent, simultanément, une réflexion sur l'obsolescence de la technologie, l'avenir de la photographie et leurs présences respectives dans le monde d'aujourd'hui. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

---

1 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard et Seuil, 1980, coll. « Cahiers du cinéma », p. 133. 2 « Je lis en même temps : *cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. » (*Ibid.*, p. 150.) 3 Cité dans un article où Bean reprenait l'idée d'un « avenir monstrueux » évoquée par Derrida : « Posthuman Nostalgia: Remembering the Future as Images », *Arts Atlantic*, n° 72 (2002), p. 20. La phrase originale figure dans « Passages – du traumatisme à la promesse », entretien avec Elisabeth Weber, dans *Points de suspension : entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 400. 4 Andreas Huyssen, « Nostalgia for Ruins », *Grey Room*, n° 23 (2006), p. 7.

---

**Robert Evans** est un chercheur indépendant qui enseigne et publie essentiellement dans le domaine de la photographie. Il est titulaire d'un doctorat en culture visuelle de l'Institut for Comparative Studies in Literature, Art and Culture de l'Université Carleton. Quand il n'est pas occupé à faire des recherches liées aux panoramas, aux vues aériennes et aux paysages en ruine, il œuvre à titre de consultant pour des musées d'histoire sociale et culturelle.

---