

Songs of the Future, Canadian Industrial Photographs, 1858 to Today, Art Gallery of Ontario, Toronto, 20 August 2011 to 3 June 2012

John K. Grande

Number 91, Spring–Summer 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66491ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Grande, J. K. (2012). Review of [*Songs of the Future, Canadian Industrial Photographs, 1858 to Today, Art Gallery of Ontario, Toronto, 20 August 2011 to 3 June 2012*]. *Ciel variable*, (91), 86–87.



L'actrice Joan Crawford dans une robe de Schiaparelli (détail), *Vogue*, 15 octobre 1932. © Archives Condé Nast, Condé Nast Publication, Inc.

Steichen. Glamour, mode et célébrités

Les années Condé Nast, 1923-1937

Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Du 27 octobre 2011 au 5 février 2012

Dans ses *Mythologies*, Roland Barthes voit dans la représentation du visage de Greta Garbo la fin d'une époque où le faciès humain figurait presque nécessairement une « beauté existentielle », s'opposant aux « beautés périssables » qui, quelques années plus tard, ont inondé l'industrie cinématographique. Si le célèbre portrait de Garbo réalisé par Edward Steichen semble donner raison à Barthes, beaucoup des images présentées dans l'exposition *Steichen. Glamour, mode et célébrités*, Les années Condé Nast, 1923-1937, produite par la Foundation for the Exhibition of Photography de Minneapolis et consacrée au photographe américain, pourraient sans doute également confirmer cette thèse.

Puisé dans les archives de l'empire médiatique Condé Nast et rassemblé par les bons soins des commissaires William A. Ewing, Todd Brandow et Nathalie Herschdorfer, le corpus de l'exposition est constitué de portraits et de photographies de mode réalisés entre 1923 et 1937, alors que Steichen assumait la fonction de photographe en chef des magazines *Vogue* et *Vanity Fair*. L'exposition, composée de deux sections, survole les principaux aspects de la production de Steichen à cette époque où, nous dit-on, il photographia plus de 1000 célébrités pour le compte de ces périodiques. Au centre de la salle, des cimaises

accueillent les portraits de personnalités de l'époque issues de diverses sphères culturelles, allant de la politique à la littérature en passant par la danse, le théâtre et le cinéma. Sur le pourtour de la salle s'enchaînent plutôt les photographies de mode, montrant des mannequins qui arborent les créations de couturiers tels Chanel, Lanvin, Cartier ou Poiret. Dans cette section, on trouve également quelques exemplaires de magazines illustrés par les photographies de Steichen.

Outre quelques cartels qui introduisent les sous-sections de l'exposition en résumant assez schématiquement les enjeux de la production du photographe (*Steichen et le portrait*, *Steichen et l'histoire de l'art*, *Steichen : une éducation parisienne*, *Steichen, la photographie et les magazines*, *Steichen et la mode*, etc.), l'essentiel du propos consiste en l'identification des individus photographiés par l'artiste. Malheureusement, la plupart de ces identifications sont considérablement anecdotiques et réductrices, les détails biographiques dont elles sont truffées apportant bien peu de lumière sur le travail de Steichen. Le discours vise plutôt à célébrer l'inventivité novatrice de Steichen, en le présentant comme le pionnier de la photographie de mode, voire de l'imagerie *glamour*. Si l'exposition comporte plusieurs tirages

qui, par des mises en scène aux éclairages savamment travaillés, confirment le savoir-faire de cet incontournable de l'histoire de la photographie, elle ne fait cependant qu'effleurer la question de l'apport inévitable du processus éditorial dans la production d'images destinées à une diffusion médiatique.

En effet, l'exposition fait l'économie d'éléments de contextualisation historique qui auraient enrichi considérablement la compréhension du corpus. Une présentation du microcosme socioprofessionnel particulier dans lequel travaillait Steichen aurait permis de situer le processus créatif au sein d'une structure de production où existait assurément une interdépendance entre le travail du photographe et celui des autres artisans des magazines (assistants, graphistes, rédacteurs, journalistes, etc.). Il aurait été également judicieux d'éclairer le corpus à la lumière du rapport de Steichen au genre du portrait dans la période précédant les années Condé Nast, c'est-à-dire à l'époque où le photographe, proche d'Alfred Stieglitz, était une des figures clés du célèbre et avant-gardiste magazine de photographie *Camera Work*. Plus généralement, un survol historique de l'industrie du portrait photographique, un des principaux créneaux de l'économie de la photographie depuis les années 1850, aurait permis d'atténuer le penchant *mythificateur* du propos de l'exposition, en liant le travail du photographe américain à la longue tradition des portraitistes allant notamment de Disdéri

à Sander en passant par Carjat et Nadar.

Sans doute peut-on imputer la relative pauvreté du discours de l'exposition au fait que ses concepteurs ont limité leurs recherches aux seules archives Condé Nast. En effet, tout se passe comme si on aspirait moins ici à la mise en lumière du travail de Steichen qu'à la mise en valeur, au sens propre, d'un corpus provenant des archives d'un empire médiatique appartenant au grand collectionneur d'art SI Newhouse, qualifié de Médicis moderne par le magazine *Forbes*¹. Bref, tout comme les « beautés périssables » de Hollywood, cette exposition semble trouver dans le caractère séducteur et mythique du *glamour* les ressources adéquates pour faire de l'histoire de la photographie un produit de consommation culturelle parmi tant d'autres.

¹ Anthony Haden-Guest, « Top Billionaire Art Collectors », *Forbes* (2005). En ligne : www.forbes.com/2005/03/09/cx.ahg.0309.hot.html (consulté le 22 janvier 2012).

Historien de l'art, Alexis Desgagnés vit et travaille à Québec, où il partage son temps entre l'écriture, le commissariat d'expositions et la pratique de la photographie. Auteur d'une thèse de doctorat portant sur la propagande visuelle révolutionnaire russe, ses recherches actuelles concernent principalement l'histoire de la photographie d'hier et d'aujourd'hui. Il est également coordonnateur aux communications à VU, centre de diffusion et de production de la photographie.



Sur le yacht de George Baher : June Cox, tenue non identifiée ; E. Vogt, création de Chanel et chapeau de Reboux ; Lee Miller, tenue de Mae and Hattie Green et foulard de Chanel ; Hanna-Lee Sherman, tenue non identifiée, 1928 © Archives Condé Nast, Condé Nast Publications Inc.

Songs of the Future:

Canadian Industrial Photographs
1858 to Today

Art Gallery of Ontario, Toronto

20 August 2011 to 3 June 2012

The landscape tradition in North American photography extends back into the colonial era. In "Songs of the Future," photography is an instrument that documents the unfolding of an industrial heritage. Some of the flavour of this show is akin to Gordon Lightfoot's song *Canadian Railway Trilogy*, but, sadly, no images of Chinese or Irish workers or of Sir William van Horne figure in it. The evolution of Canada's resource industries is as fascinating visually as it is historically. Studios such as William Notman's

and Alexander Henderson's were synonymous with the development of Canada as a country. A series of Notman albumen stereographs of the building of the Victoria Bridge in Montreal between 1854 and 1859 are nothing if not fascinating. This was, after all, the longest iron bridge in the world at the time, and it was inaugurated by Albert Edward, Prince of Wales, in 1860. William Notman was right in there documenting it all. Richard Maynard's scenes of the bridge building and canyons of British Columbia

have a clarity and depth of field that recall Carleton Watkins's scenes of the opening up of the American West.

Edward Burtynsky's railway photographs taken in the Canadian West, such as *CN Track Thompson River #002* (2008), from the *Rail Cuts* series, continue in that tradition. His works parallel those of another onetime Montreal photographer, Mark Ruwedel, who now works in California. What would have enlivened this show would have been Burtynsky's overview shots of the oils sands

in Alberta featured in the *Globe and Mail*. What strikes one in this tame version of Canada's untamed development legacy is any curatorial or visual editing (or could I say consciousness?) to provoke awareness of the errors and trials that development and disruption a dizzying and dirty development and disruption of the land have produced. We are now producing a dizzying and dirty development legacy currently underway in Canada, produced by a very corporate not at all Canadian corporate grab. The one hint at this in the show is Geoffrey James's powerful *Black Lake, Quebec* (1993) with its sinuous black and gradated lines of mine tailings from Canada's asbestos industry. Why are there no photographs by Bob del Tredici (author of *The People of Three Mile Island*) documenting Canada's involvement in providing radium and uranium for the atom bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki, or of the Aboriginals who worked in mines in Saskatchewan (and later died from the effects)? Without question, such incredible documentary photographs of Canada's nuclear industry should have been in this show. Del Tredici, who was co-founder of the Atomic Photographers Guild, is a visual cataloguer and documentary photographer with a conscience. In a post-Fukushima world, such photographs are topical and timely (and largely not seen in an era of conservative, politically correct museological curating), particularly in a show addressing Canada's industrial and colonial heritage.

Roy Arden's *Landfill, Richmond, B.C.* (1991), with its sparse tree and solitary telephone pole, is both so stark and so picturesque that it almost looks like a post-media Group of Seven landscape! Isabelle Hayeur's chromogenic print *Jade* (2004) from the *Model Homes* series (2004–07), with its image of a suburban house in mid-production, captures the current state of creation/production in the post-developed world with a keen anthropologist's eye.

What makes this show interesting is the regional cross-country balance of imagery. We see J. C. M. Hayward's series of Anglo

Newfoundland Development Company in Grand Falls, in which the construction of a pulp mill in 1905 is accompanied by logging and building documents. Hayward's *Wood Pile* (1912) exposes economies of scale in the same way that Burtynsky's *Oxford Tire Pile, California* (not in the show) does for our times. Both make landscapes out of human activity, the subject of this show. Alexander Henderson's albumens (1872–74) of construction of the bridges on the Miramichi capture structures at the point of being built as they interface with Canada's always incredible natural scenery. These photographs are fascinating for their exposure of the growing nature-culture divide in the developing Dominion of Canada. Like John Vanderpant's classic gelatin-silver print *No. 2 Towers in White* (ca. 1934), Montrealer Bill Vazan's *Visual Sphere from Jacques Cartier Bridge* (1975–77) is more art for art's sake, a visual and perceptual dialogue with structures that uses the bridge as a point of departure. Vazan's photograph is in the same league as Dieter Appelt's *Forth Bridge* series consisting of eight large-scale photographic panels exhibited at the Canadian Centre for Architecture in 2005 and now in its collection. With a more progressive and dramatic sense of Canada's incredible industrial history, this show would have been a must-see.

Photographs of industry in the land with no social and political context makes for an intriguing informational history of Canada's great and continuing industrial heritage. Like the lions at Trafalgar Square, centre-point of all that colonialism was or could be, "Songs of the Future" is a show that "looks good" but whose claws have been removed.

—
John K. Grande is the author of *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream* (Pari Publishing, 2008). He recently co-authored Bob Verschueren: *Outdoor Installations* (Editions Mardaga, 2010) and contributed to *The New Earth Works* (ISC Press, 2011). He recently co-curated "Eco-Art" with Peter Selz at the Pori Art Museum in Finland. *Art & Ecology is being published in Shanghai in 2012.*
 —



J.C.M. Hayward, *Wood Pile*, 1912, gelatin silver print, 47 x 35 cm;
 John Vanderpant, *No. 2, Towers in White*, around c. 1934, gelatin silver print,
 35 x 27 cm, courtesy of Art Gallery of Ontario / AGO Image Resources



Disco solo, 2011, installation : bois, miroir, plancher lumineux, projecteur lumineux rotatif programmable,
 5 x 8 m, permission de l'artiste

Philippe Hamelin

Transe

AXENÉO7, Gatineau

Du 8 juin au 3 juillet 2012

Notre compréhension du cinéma semble souvent confinée à quelques paramètres qui relèvent davantage des apparences et des effets qu'il produit que de ce qui le constitue fondamentalement : un art de la « césure ». On pense le cinéma à l'aune de ses effets visuels (plans, mouvements de caméra, narration) plutôt qu'à celle de sa constitution disjonctive qui le définit à de multiples niveaux. De fait, ce sont les césures et les discontinuités qui, étrangement, instaurent un film comme un tout cohérent. Depuis l'interruption du faisceau lumineux par l'obturateur du projecteur, qui permet aux photogrammes de se mettre en place devant l'objectif, jusqu'aux cadrages qui fragmentent inévitablement les sujets,

en passant par les coupes du montage, tout, au cinéma, n'est que discontinuités, fragmentations et rapprochements insolites. La constitution des significations filmiques résulte de leur occultation opérée plus ou moins consciemment par le spectateur.

L'exposition *Transe*, que Philippe Hamelin a présentée à AXENÉO7 en juin 2011, mettait en place des dispositifs qui, bien que renvoyant explicitement à la culture d'Internet, s'inscrivaient aussi dans cette culture de la rupture, de l'espacement et des associations incongrues. *Transe* montrait l'impossibilité qui nous est faite d'être et d'exister ici et maintenant, en tant que sujet, dans un absolu de la présence. S'il y était explicitement question de réflexivité et d'images réfléchissantes, celles-ci se donnaient sous la forme d'un hiatus, d'un manque et d'une perte. Tout y était le produit de séquences dissociatives.

L'ensemble de l'exposition, comme le soulignait le commissaire et directeur d'AXENÉO7, Jonathan Demers, aurait pu s'intituler *Lumière*. Certaines œuvres