

The Role of Photography in Memory, Mass Culture and Illusion Le rôle de la photographie dans la transmission de la mémoire, la culture de masse et l'illusion

c.1983

Karen Henry

Numéro 93, hiver 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68432ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Henry, K. (2013). The Role of Photography in Memory, Mass Culture and Illusion / Le rôle de la photographie dans la transmission de la mémoire, la culture de masse et l'illusion / *c.1983*. *Ciel variable*, (93), 76–83.



C.1983

The Role of Photography in Memory, Mass Culture and Illusion

KAREN HENRY

Who would have thought that the 1980s were such a stimulating time. There is so much emphasis in cultural memory on the 1960s and 1970s that it seemed like it was all over by the 1980s – but not so, as revealed in the two-part exhibition on photography in Vancouver c. 1983¹. The 1980s are found to have been a lively transitional moment between the social upheaval and conceptual austerity of earlier decades – when photography was the sidekick, supporting and documenting life, politics, performance, and the idea, without artifice – and the more aesthetic, historicized, and market-driven forms that came to be more dominant afterward. The exhibition portrays a highly productive time when the medium of photography was becoming relevant in its own right, pushing out of the frame and into physical space, and when light and photo emulsion were becoming material. At the same time, the works in this exhibition are not limited by this technical self-reflection. They are experimental in form but also engaged in social concerns and considerations of the role of photography in memory, mass culture, and illusion.

The exhibition offers a rich array of presentation devices largely informed by the idea of montage – photo collages, composite and sequential images, and fragmented narratives. It includes gritty black-and-white photographs, exquisite colour abstractions, photo

Le rôle de la photographie dans la transmission de la mémoire, la culture de masse et l'illusion

Qui aurait pensé que les années 1980 étaient une période aussi stimulante? L'insistance mise sur l'héritage culturel des années 1960 et 1970 donne à croire que son effervescence avait pris fin avant le début des années 1980; c'est le contraire, comme en témoigne cette exposition sur la photographie intitulée c. 1983¹, présentée à Vancouver en deux parties. Les années 1980 s'avèrent avoir été une époque de transition animée, entre les bouleversements sociaux et l'austérité conceptuelle des précédentes décennies – où la photographie jouait le rôle d'adjuvant, se bornant à mettre en valeur et à documenter la vie, la politique, la performance et l'idée, sans artifice – et les formes plus esthétisantes, historicisées et commercialisables qui dominèrent par la suite. L'exposition dresse le portrait d'une période extrêmement productive, où la photographie émerge comme médium à part entière, se dégageant de son cadre pour s'affirmer dans l'espace physique, et où la lumière et l'émulsion photographique



Ian Wallace, *The Imperial City*, 1986, gelatin silver prints / épreuves argentiques, plexiglas 4 panels / panneaux de plexiglas, 247 x 61 cm each / chaque, University of Lethbridge Art Collection
Ken Lum, *World Portraits*, 1983, newsprint installation / installation avec papier journal

emulsions on canvas, a book project, slide works, film, video, and newsprint, as well as variations in scale, from a small newsprint cut-out on a large wall (Ken Lum's *World Portraits*, 1983) to the large, vertical, figurative photo mural by Ian Wallace (*The Imperial City*, 1986).

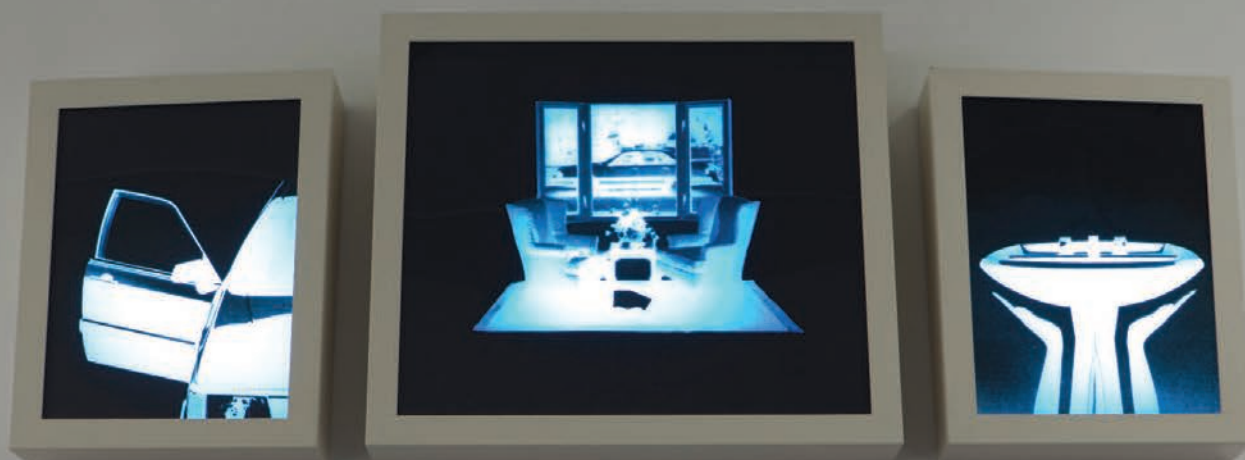
I left both parts of the exhibition feeling sentimental about the technologies of the past – Share Corsaut's lush, unique, abstract photograms utilizing the unparalleled colour quality of the Polaroid process; photo montages and large black-and-white photographs produced by the artists in the darkroom; experimentation with the early version of video technology; densely coloured and lit slides and the mechanical sound of the projector – their demise foretold in Stan Douglas's piece *Residence* (1982), which contemplates the fading of the image over time – and Laiwan's even more fragile slide project using actual flower petals (*She who scanned the flower of the world*, 1987). The scale of works in the exhibition is restrained by the time frame, just prior to the availability of technologies to produce very large colour images.

The exhibition incorporates film and video in separate screenings, including Rodney Graham's *Two Generators* (1984), a night shot of a rushing river dominated by the sound of diesel generators used to power the lights, inviting reflection on resources and industry in

deviennent des matériaux artistiques. Toutefois, les œuvres présentées ne sont pas limitées par cette autoréflexion technique. Elles sont expérimentales par leur forme, mais également préoccupées par des questions sociales et des considérations sur le rôle de la photographie dans la transmission de la mémoire, la culture de masse et l'illusion.

L'exposition offre une grande variété de présentations, essentiellement liées au montage : collages photographiques, images séquentielles et composites, narrations fragmentées. Elle comprend des photographies noir et blanc, d'exquises abstractions colorées, des émulsions photographiques sur toile, un projet de livre, des diapositives, des vidéos et des extraits de presse. On note également des variations d'échelle, depuis la petite coupure affichée sur un grand mur (*World Portraits* par Ken Lum, 1983) à la longue murale verticale et figurative de Ian Wallace (*The Imperial City*, 1986).

Les deux volets de l'exposition m'ont laissée nostalgique des technologies du passé : photogrammes uniques, abstraits et sensuels de Share Corsault, auxquels le procédé Polaroid confère sa qualité de couleur inimitable ; photomontages ou tirages noir et blanc grand format, produits par l'artiste dans la chambre noire ; expérimentations sur les premières moutures de la technologie vidéo ; diapositives aux couleurs saturées ou surexposées, accompagnées par le son mécanique du projecteur... La désuétude de ces procédés est prédite par



Kati Campbell, *Possessed/Possession*, 1985, backlit film, red fluorescent, plexi / film rétro-éclairé, fluorescent rouge, Collection of Canada Council Art Bank / Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada
Henri Robideau, *July 23, 1983, Giant crowd of 50,000 people...*, 1983, gelatin silver print / épreuve argentique, 43 x 228 cm
Arni Runar Haraldsson, *April*, 1987, 9 cibachrome prints / épreuves cibachromes, 25 x 20 cm each / chaque



Marian Penner Bancroft, *Spiritland/Octopus Books Fourth Avenue*, 1987, 5 gelatin silver prints / épreuves argentiques, courtesy of the artist and / permission de l'artiste et Republic Gallery, Vancouver

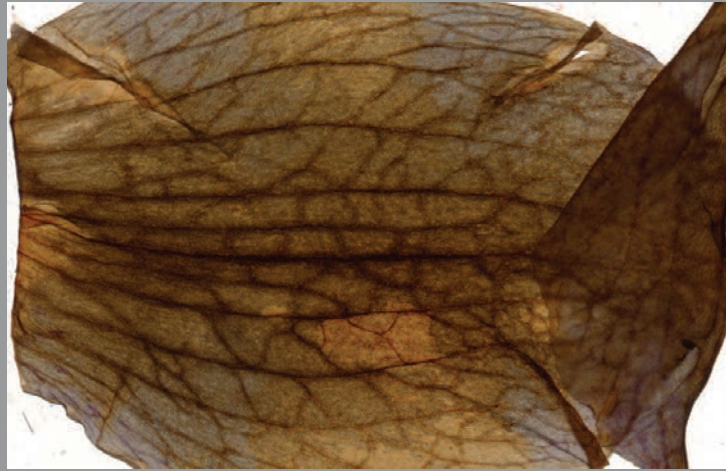
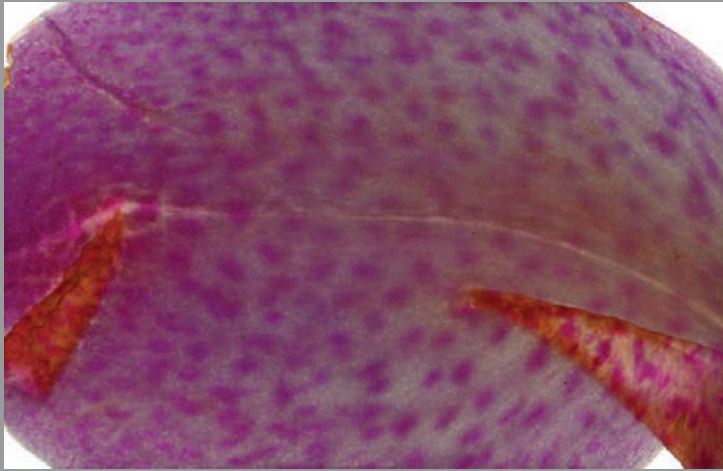
The show was divided into two groupings nominally focused around “experimental and conceptual approaches to image making” through associations of images and “the social impact of camera images” and the “construction of pictures” working with mass media images.

British Columbia as well as romanticism, and Chris Gallagher’s film *Terminal City* (1982), which documents the destruction of a building to make way for development, echoed by one of Marian Penner Bancroft’s projects in the exhibition, *Spiritland/Octopus Books, Fourth Avenue* (1987), which marks the loss of an important local resource and the beginning of the development boom in Vancouver. The exhibition is situated in place as well as time. The changing face of Vancouver and surrounds is also documented in *False Creek Panoramas* (1984–85) by Chris Dikeakos and in Henri Robideau’s composite image *July 23, 1983, Giant crowd of 50,000 people* (1983) and Michelle Normoyle’s black-and-white five-piece mural *British Properties* (1987).

Light boxes assert a presence here through Kati Campbell’s works *Possessed/Possession* (1985) and *Production* (1984), monochrome associations of images relevant to the position and construction of women in domestic space. Ellie Epp also constructs a luminescent box of light and colour entitled *Current* (1984) that is reminiscent of the abstractions of South American kinetic artists. There are no light boxes by Jeff Wall, who is noticeably absent from this exhibition, though he remains a presence by association. His inclusion might have meant a loss of opportunity for showing some of the lesser-

œuvre de Stan Douglas *Residence* (1982), qui contemple l’effacement de l’image au fil du temps, et par le montage diapo plus vulnérable encore de Laiwan, employant de vrais pétales de fleurs (*She who scanned the flower of the world*, 1987). Les dimensions des œuvres sont restreintes par leur situation temporelle, juste avant l’évolution technologique permettant la production d’images couleur en très grand format.

L’exposition intègre films et vidéos, projetés séparément, notamment *Two Generators* (1984) de Rodney Graham – où la rumeur d’une rivière filmée de nuit est dominée par le bruit des deux générateurs diesels utilisés pour alimenter les projecteurs – qui suscite une réflexion sur les ressources et l’industrie en Colombie-Britannique, ainsi que sur le romantisme. Le film de Chris Gallagher *Terminal City* (1982) documente la destruction d’un bâtiment sous la poussée du développement, thème aussi abordé par Marian Penner Bancroft avec *Spiritland/Octopus Books, Fourth Avenue* (1987), qui marque la fin d’une importante ressource locale et le début du boom immobilier à Vancouver. L’exposition est ancrée à la fois dans le temps et l’espace. Le visage changeant de Vancouver et de ses environs est également documenté par Chris Dikeakos, avec *False Creek Panoramas* (1984–1985), Henri Robideau, avec l’image composite *July 23, 1983, Giant Crowd of 50,000 people* (1983), et Michelle Normoyle, avec *British Properties* (1987), une murale en noir et blanc en cinq parties. Les boîtes lumineuses affirment ici leur présence dans les œuvres de Kati Campbell *Possessed/Possession* (1985) et *Production* (1984), associations d’images monochromes reliées à la position des femmes dans l’espace domestique. Ellie Epp construit également une boîte lumineuse et colorée intitulée *Current* (1984) qui rappelle les abstractions des artistes cinétiques sud-américains. Aucune boîte lumineuse de Jeff Wall, dont l’absence est notable, bien qu’il soit présent par association. Son inclusion n’aurait peut-être pas permis



Laiwan, *She who has scanned the flower of the world...*, 1987, petals, slide mounts, slide projector / pétales, montage et projecteur de diapositives

known works that are important to establishing the vitality of the period. Another missing artist who comes easily to mind is Roy Arden, who was working on the series *Fragments* in the early 1980s.

One of the pleasures of the show is the fluidity of mediums and associations – Ian Wallace’s partnering of colour-field painting on canvas, nineteenth-century romanticism, and photo imaging; the oblique pointillist associations in Liz Vanderzaag’s video *Through the Holes*; Corsaut’s structuralist colour/ground abstractions mentioned above; drawings and video animation in Metcalfe and Bull’s *Sax Island* (1984) video; and the sculptural presence of some of the works, including the long paper roll of Chris Dikeakos’s *Column Ruin* (1987).

In an accompanying discussion, Bill Wood, Ian Wallace, and Arnie Haraldsson spoke of the relationship with texts – literary inspirations and their own writing about each other, contextualizing and articulating post-conceptual practice, developing a critical framework of the time. Although the early 1980s was an important moment for establishing photography on the international stage, and in Vancouver most particularly the staged images in relation to modernism, I was struck by how much the works in this exhibition were informed by the critical strategies of feminism – collage and series of images – rather than a more direct representation and the use of a poetic and narrative framework to interiorize perception, as in Arnie Haraldsson’s photo series *April* (1986) or the deconstruction of the meaning of images by appropriating and rephotographing media images as artefacts, as in Mark Lewis’s folded magazine images from *Burning* (1988) and Vikki Alexander’s montages of landscape and romantic images from the series *Between Dreaming and Living* (1985).

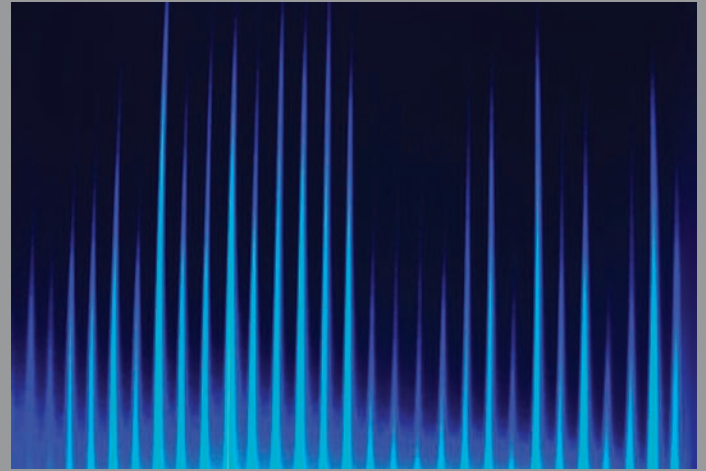
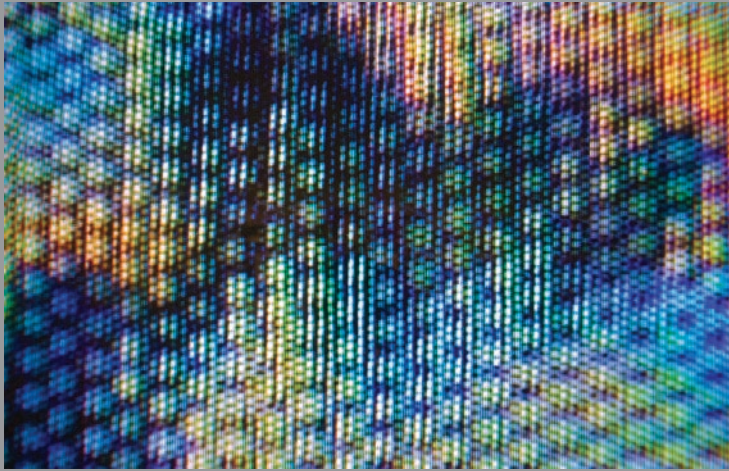
Though I have conflated them in this review, the show was divided into two groupings nominally focused around “experimental and

L’exposition dresse le portrait d’une période extrêmement productive, où la photographie émerge comme médium à part entière, se dégageant de son cadre pour s’affirmer dans l’espace physique, et où la lumière et l’émulsion photographique deviennent des matériaux artistiques.

de montrer certains artistes moins connus, dont les travaux sont importants ici pour démontrer la vitalité de cette période. On pense spontanément aussi à Roy Arden, qui travaillait sur la série *Fragments* au début des années 1980.

L’un des plaisirs de cette exposition tient à la fluidité des médiums et des associations. Ian Wallace parvient à conjuguer des aplats de couleur peints sur toile et le romantisme du dix-neuvième siècle avec l’imagerie photographique; Liz Vanderzaag fait allusion au pointillisme dans sa vidéo *Through the Holes* (1982). Notons aussi les abstractions structuralistes de Corsaut mentionnées plus haut, jouant sur la couleur et le fond; les dessins et animations de Metcalfe et Bull dans leur vidéo *Sax Island* (1984); ou la présence sculpturale de certaines œuvres, comme le long rouleau de papier de Chris Dikeakos, *Column Ruin* (1987).

Parallèlement à l’exposition, Bill Wood, Ian Wallace et Arnie Haraldsson ont discuté de leur rapport avec les mots: leurs sources d’inspiration littéraires, mais aussi leurs propres écrits sur les travaux de chacun, conceptualisant et formulant une pratique post-conceptuelle élaborant une analyse critique de cette époque. Le début des années 1980 marque l’essor de la photographie sur la scène internationale et, à Vancouver en particulier, celui d’une mise en scène



Elizabeth Vander Zaag, *Through the Holes*, 1981, video transferred to DVD / vidéo transférée sur DVD, 4 min, courtesy of the artist and / permission de l'artiste et Video Out Vancouver
 Ellie Epp, *Current*, 1984, 16 mm film transferred to Blu-Ray disc / film 16 mm transféré sur disque Blu-ray, 2.5 min

conceptual approaches to image making” through associations of images (Part I) and “the social impact of camera images” and the “construction of pictures” working with mass media images (Part II). Rodney Graham’s *Millennial Project for an Urban Plaza* (1986) stands as unique in this realm of picture making, and perhaps as a bridge of sorts between the two groupings, as an apparatus for viewing, but, like most photographs of the time, defined by technical boundaries of the field of view and subject to chance. In addition to these two presentations on the early 1980s, there was a follow-up exhibition, called “Phantasmagoria,” about the contemporary generation of experimentation with photography. Unfortunately, I was not able to see this exhibition, but in the on-line documentation, it seems that most of the works fit neatly into a frame: scale and medium are more consistent, and although art references are present, politics are much less apparent (existing but more oblique) and the work is less grounded in a specific place.

Helga Pakasaar is an exceptional curator who brings an intelligent curiosity and a fresh look to past periods, as can be appreciated in this exhibition and in other shows that she has organized, such as *In Transition: Postwar Photography in Vancouver* (1986) and *The Just Past of Photography in Vancouver* (1997, featuring photographers from the 1960s). The year 1983 is an interesting choice. There was an economic recession in the early 1980s, and Vancouver was beginning to gear up for its first international event, Expo 86. It is the year that the Vancouver Art Gallery moved into its new home at the courthouse and had its inaugural exhibition, *Vancouver Art and Artists*, a major reflection on the Vancouver art scene of that time. Vancouver photography was beginning to have a presence on the international art stage. Karen Love became director of and curator at Presentation House Gallery and began to establish a focus on international photography.

de l’image, en relation avec le modernisme. Pourtant, j’ai été frappée par la proportion d’œuvres présentées ici qui utilisaient les stratégies critiques du féminisme – collage et séries d’images – au lieu d’adopter (par exemple) une représentation plus directe et un cadre poétique et narratif permettant d’intérioriser la perception, comme dans la série photographique d’Arni Haraldsson *April* (1986). Ou encore, la déconstruction du sens de l’image, par l’appropriation et la reprographie d’images médiatiques devenues des artéfacts : c’est l’approche de Mark Lewis utilisant des images de magazines repliés, dans *Burning* (1988), ou de Vikki Alexander effectuant des montages de paysages et d’images romantiques dans la série *Between Dreaming and Living* (1985).

Bien que réunies dans ma description, les deux parties de cette exposition se concentraient respectivement sur les « approches expérimentales et conceptuelles de la fabrication d’images » à travers des associations d’images (volet I), ou sur « l’impact social de l’image filmée » et la « construction picturale » à l’aide d’images médiatiques (volet II). Le *Millennial Project for an Urban Plaza* (1986) de Rodney Graham se démarque dans cet univers de création picturale (et peut constituer une sorte de lien entre les deux parties) en tant que dispositif de visionnement, mais défini par les limites techniques du champ de vision et l’influence du hasard, comme la plupart des photographies de l’époque. Ces deux présentations se rapportant au début des années 1980 furent suivies d’une exposition intitulée *Phantasmagoria*, consacrée aux expérimentations photographiques actuelles. Je n’ai malheureusement pas pu la voir mais d’après la documentation en ligne, il semble que la plupart des œuvres entrent aisément dans un cadre : moins de diversité en termes de dimensions et de médium, et, malgré la présence de références artistiques, les références politiques y sont nettement moins apparentes (elles s’y révèlent plus indirectes) et les œuvres moins ancrées dans un lieu particulier.



Michelle Normoyle, *British Properties*, 1987, 5 gelatin silver prints / épreuves argentiques, 152 x 61 cm each / chacune

The early 1980s were a defining moment in photography, not only in Vancouver but elsewhere. In the 1981 exhibition *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* at the Museum of Modern Art in New York, curator Peter Galassi provided the rationales to legitimize photography as part of the pictorial continuum. The exhibition c.1983 provides another kind of legitimizing for a practice that is a vital confluence of multiple strategies of representation, conceptualism, feminism, literature, art history, and cultural theory, and that remains central locally as well as internationally.

1 Part I: 27 January to 11 March 2012; part II: 23 March to 6 May 2012
Presentation House Gallery, Vancouver

Karen Henry is a curator, writer, editor, and, currently, public art planner in Vancouver.

Helga Pakasaar est une commissaire exceptionnelle, portant sur le passé un regard neuf, curieux et intelligent, que l'on a pu apprécier également dans *In Transition: Postwar Photography in Vancouver* (1986) et dans une exposition sur la photographie des années 1960, *The Just Past of Photography in Vancouver* (1997). Le choix de l'année 1983 est intéressant. Le début des années 1980 connaissait une récession économique, et Vancouver se préparait pour son premier événement international, Expo 86. C'est l'année où la Vancouver Art Gallery a emménagé dans l'ancienne Cour de justice qui l'abrite aujourd'hui, et celle de son exposition inaugurale, *Vancouver Art and Artist*, réflexion majeure sur le monde de l'art à Vancouver durant cette période. La création photographique locale faisait ses débuts sur la scène artistique internationale. Karen Love devint directrice et commissaire de la Presentation House Gallery, où elle mit rapidement l'accent sur la photographie internationale.

Le début des années 1980 fut un moment significatif pour la photographie, à Vancouver et ailleurs. En 1981, Peter Galassi montait, au Museum of Modern Art de New York, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, qui démontrait la présence légitime de la photographie dans le continuum pictural. L'exposition c. 1983 offre un autre genre de légitimité à un médium qui se trouve au confluent de multiples stratégies de représentation : conceptualisme, féminisme, littérature, histoire de l'art et théorie culturelle, et dont le rôle reste central au niveau local et international. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Volet 1 : du 27 janvier au 11 mars 2012 ; volet 2 : du 23 mars au 6 mai 2012,
Presentation House Gallery, Vancouver.

Karen Henry est commissaire, auteure et rédactrice ; elle est actuellement chargée de la planification en art public à Vancouver.



Rodney Graham, *Two Generators*, 1984, from / de l'installation *Millennial Project for an Urban Plaza*, 1986, mixed media / matériaux divers, collection of the / de Vancouver Art Gallery Acquisition Fund