

## *Larry Clark, C|O Berlin, Berlin, du 25 mai au 12 août 2012*

Eloi Desjardins

Numéro 93, hiver 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68438ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

### ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Desjardins, E. (2013). Compte rendu de [*Larry Clark, C|O Berlin, Berlin, du 25 mai au 12 août 2012*]. *Ciel variable*, (93), 98–99.

# Berenice Abbott: Photographs

Art Gallery of Ontario, Toronto

23 May to 19 August 2012

Toronto, being such an architectural and photographic city, seems the perfect venue for a Berenice Abbott show. In collaboration with the Jeu de Paume in Paris, Toronto's Ryerson Image Centre mounted a fine, comprehensive survey exhibition of Abbott's life in photography. Early on, Abbott got to know Marcel Duchamp and Man Ray in Greenwich Village, New York, before heading for Paris to become Man Ray's apprentice and assistant. (There is a portrait of Abbott by Man Ray from 1925 in the show.) The Paris period was marked by portrait studies that are not environmental but focus on the faces and expressions of each subject. There are few props or devices in these early photographs, in contrast to those by portrait photographers such as Arnold Newman and Yousuf Karsh. We see Jean Cocteau in 1927 swathed in white sheets and holding a surreal-looking, crash test dummy-like plaster head, and Marie Laurencin engaging with Abbott's camera straight on. Princess Eugenie Murat (1926) looks very butch and authoritative, whereas the writer Djuna Barnes (1926), who called herself the "unknown legend of American

literature," is the epitome of elegance. And, of course, there are the often-seen photographs of James Joyce, in one of which he is wearing his eye patch. André Gide looks very much like a thoughtful François Mitterrand. Also included is a 1927 portrait of the ageing photographer Eugène Atget, a seminal influence on Abbott, who was instrumental in saving his largely forgotten prints and photographic glass plates. In 1928, she purchased several thousand of them from André Calmattes. She went on to restore Atget's status as a photographer by sending his prints to shows, even facilitating the publication of the book *Atget Photographe de Paris* (1930).

The AGO exhibition includes a large selection from Abbott's *Changing New York City* project, which she began after returning to New York. This is snapshot anthropology at its best! The New York scrapbooks (1928–30), all on view in the vitrines in the AGO's darkened interior show space, were the fuel for Abbott's *Changing New York City* series. Shots of Chinatown and Manhattan are pure exploration of urban space, architecture, and the movement of people in the



Atget profile, 1927, © Berenice Abbott / Commerce Graphics

city. From chop suey restaurants, to rooftops, to skyscrapers, to elegant ironwork bridges, to food markets, to the homeless, workers, and boats on the waterfront, Abbott covered the less-covered territory of New York with her straight and searching style. The never-before-exhibited personal documents – letters, book mock-ups, drawings, magazines, scrapbooks, first-edition books, and notes on New York City – are a life-sized study in motion, place, and context, all done with great sensitivity to the conditions of light, and in how Abbott thought and worked. *Changing New York* (1935–39) is the core of this show, an unself-conscious parade of people and scenes, amid commerce and the urban scene, presented almost as if New York were an experiment in futurism. Before Abbott undertook the project, she toured Europe with the scholar, architectural historian, and critic Henry Russell Hitchcock investigating and documenting Victorian buildings, and she studied such classic forerunners of modernism as Henry Hobson Richardson in Boston, New York, and Philadelphia.

*Changing New York* is proto-photo America. All black and white, it paves the highways and plazas for Robert Frank's and Lee Friedlander's post-war America. A shot of a gun-shop sign pointing menacingly at the street, a photomontage of New York's bridges, workers, landscape and buildings – it all speaks for an idea of photography as art. The Lackawanna Railroad Freight Station, with horse-drawn wagons in front,

almost kindles notions of Canadian David Milne's New York watercolours, so similar are the scenes. Pictures of black children and mothers in semi-abandoned streets express a new photography with a social conscience and "decisive moments." From the Bowery, to a hardware store, to a Fifth Avenue theatre staircase and water fountain, to Mulberry Street to Prince Street to Union Square, you can see how the New York City panorama is, and will always be, ever-changing; even the most constant element, the buildings, are modified over time. The 1950s photographs capturing the essence of a moment, with images of a Daytona Beach hotdog stand and classic cars piled up in a West Palm Beach, Florida, junkyard, are memorable and show Abbott's conscientious eye for truth.

Abbott's foray into scientific photography reveals her more theoretical, didactic side. *A Parabolic Mirror in Cambridge, Massachusetts* (1958–61) is pure Man Ray surrealism. *Magnetism with Key and Magnetic Field* (1958–61) and *A Bouncing Golf Ball Photographed with a Strobe Camera* (1958–61) are pedagogical photographs generated by the Physical Science Study Committee, an educational body set up as a result of the United States' Cold War race with the Soviets after Sputnik went into space. More fun are the *Route 1* photographs (1935) that, like writer John Steinbeck's *Grapes of Wrath*, exude a gritty textural truth: farmers, wood houses and churches, plain faces, gatherings and gas stations.

Organized by Gaëlle Morel, curator at the Ryerson Image Centre, this is a must-see show that encapsulates Berenice Abbott's great character and vision.

John K. Grande is the author of *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, 1994), *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (State University of New York Press, 2007), and *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. Art in Nature appeared in a Korean edition with Borim Press in 2012.*



Blossom Restaurant, 1935, © Berenice Abbott / Commerce Graphics

## Larry Clark

C|O Berlin, Berlin

Du 25 mai au 12 août 2012

Larry Clark présentait l'été dernier, au C|O Berlin, l'une des plus importantes expositions bilan de sa carrière. En effet, plus de 200 œuvres y étaient réunies. Le photographe, considéré comme l'un des plus influents aux États-Unis d'Amérique, s'est surtout fait connaître auprès du grand public par ses films dont *Kids* (1995), très controversé lors de sa sortie en salle, mais acclamé par plusieurs critiques du septième art. Il fut, entre autres, en nomination pour la Palme d'or du Festival de Cannes.

Déjà, dans son travail photographique de début de carrière qui précède celui de cinéaste, on retrouve ses sujets de prédilection qui lui ont valu la notoriété.

Ainsi les corpus *Tulsa* (1971) et *Teenage Lust* (1983) nous plongent dans l'univers d'adolescents dans des contextes de débauche où sexualité et drogues fortes se conjuguent. Présentées au rez-de-chaussée du C|O Berlin, ces deux séries, uniquement faites de clichés en noir et blanc, démontrent le talent de Clark pour composer des scènes qui furent souvent catégorisées comme radicalement réalistes. Les moments documentés par ces photographies désarçonnent par leur caractère extrêmement intime. On peut y sentir le photographe loin du voyeurisme, mais très près de ses sujets; on pourrait même croire qu'il prend part aux actes de trans-

gression montrés. Ce traitement de l'image se retrouve aussi dans les films de fiction qu'il réalisera par la suite. Ceux-ci, étonnement, prennent souvent des allures de documentaire.

*Kids* fut à maintes reprises récupéré pour souligner l'aspect dysfonctionnel de la société américaine. L'authenticité du photographe/cinéaste semble avoir été perçue comme un affront au puritanisme anglo-saxon ainsi qu'un déni des responsabilités sociales que la morale puritaine exige de ses adeptes. De plus, on retient du travail de Clark une certaine remise en question de la notion bourgeoise de la morale. Toutefois, la carrière de l'artiste



Jonathan Velasquez, *South Central Los Angeles July 4, 2003*, 2003, impression pigment, 74 x 108 cm, permission de l'artiste, Luhring Augustine, New York et Simon Lee Gallery, London & Hong Kong

ne se résume pas uniquement à l'épisode de *Kids*. L'exposition du CJO Berlin l'a bien souligné. Au deuxième étage, le noyau de l'accrochage s'élaborait avec la série *The Perfect Childhood* (1989-1992). Dans ces œuvres, qui se veulent un essai photographique, Clark poursuit son exploration de l'ignominie. Toutefois, ce n'est pas ici le cliché photographique qui est utilisé, mais le collage. Dans ceux-ci, l'artiste accumule coupures de tabloïd, affiches de magazines pour adolescentes et images

trouvées. S'ajoutent à ce corpus des extraits d'émissions de télévision douteux de type *Day Time Tv*. L'atmosphère de déviance tordue demeure, Clark y fait étalage d'une panoplie de faits divers. Y reviennent souvent les histoires de meurtres commis par des adolescents sur les maris de leurs maîtresses d'âge mûr.

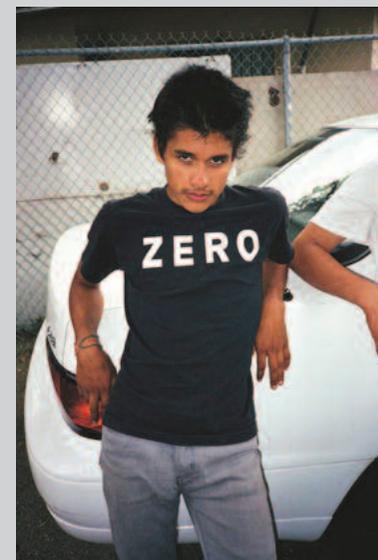
La question du passage du médium photographique au médium cinématographique pour traiter de sujets connexes s'avère incontournable pour comprendre

et apprécier la carrière de Clark. À titre d'exemple, *Los Angeles* (2003-2006), le plus récent travail du photographe aussi inclus dans l'exposition berlinoise, est une chronique photographique se déroulant sur une période de quatre ans, qui documente le quotidien de Jonathan Velasquez, cet adolescent délinquant de la Cité des anges qui fut aussi l'inspiration du film *Wassup Rockers* (2005). Réunir les premières images de Clark avec ses dernières permettait au visiteur de saisir l'évolution de son travail tout en soulignant la constance.

Comme le soulignent André Habib et Viva Paci dans leur texte du catalogue du *Mois de la photo à Montréal 2009*, il existe plusieurs exemples de « "déterritorialisations" » muséales de la photographie et du cinéma<sup>1</sup>. La force de l'accrochage au CJO Berlin résultait du fait que ses salles d'exposition n'offraient pas « ces cimaises à "l'exposition" d'images animées »<sup>2</sup>. Même sans salle de projection dans l'exposition, le dialogue entre les images et les films de Clark était pourtant omniprésent. Ceux qui ont vu ses longs métrages se retrouvaient donc en terre connue. Ce constat témoigne de la force du propos et du travail de l'artiste.

1 André Habib, Viva Paci, « Exposer, entre photographie et cinéma », *Le Mois de la photo à Montréal, 2009 : Les espace de l'image* (sous la dir. de Gaëlle Morel), p. 190. 2 *Ibid.* p. 191.

Journaliste culturel, critique d'art et commissaire indépendant, **Eloi Desjardins** est titulaire d'une maîtrise de production en études des arts de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 2004, il couvre les arts visuels et médiatiques de Montréal par le biais d'Un Show de Mot'Arts, une émission de radio et un webzine.



Jonathan Velasquez, 2004, impression pigment, 108 x 74 cm, permission de l'artiste, Luhring Augustine, New York et Simon Lee Gallery, Londres et Hong-Kong

## Edward Curtis

### Un projet démesuré

Musée McCord, Montréal

Du 24 mai au 18 novembre 2012

« Enfin Curtis ! » s'est exclamée avec conviction la conservatrice Hélène Samson en ouverture de l'exposition-événement *Edward Curtis – Un projet démesuré*.

Trente photogravures originales sur papier japonais de facture exceptionnelle ont été choisies parmi celles des portfolios que le Musée détient depuis 1962 sans jamais les avoir exposées. Cinq des volumes de l'encyclopédie *The North American Indian* et des extraits de textes écrits par Curtis lui-même comme compléments aux images ont également été ajoutés à l'exposition. Fait significatif, il y aura eu l'inclusion du point de vue amérindien : d'abord sous la forme d'un grand texte au mur et d'une lecture performative au vernissage, puis d'une table ronde faisant place aux points de vue autochtones. Finalement, il y aura eu la projection du documentaire primé *Coming to Light. Edward S. Curtis and the North American Indians* (2000) d'Anne Makepeace. Un dénominateur commun a fusionné toutes ces composantes : la passion pour « l'œil photographique ».

Entre 1906 et 1930, Curtis a parcouru les États-Unis et le Canada à l'ouest du Mississippi, du Nouveau-Mexique jusqu'aux confins de l'Alaska. Il y prendra plus de 40 000 photographies en notant

les us et coutumes de 80 peuples amérindiens et des Inuits afin de produire cette unique encyclopédie : *The North American Indian*. Vingt volumes sont assortis de portfolios contenant 2 200 photogravures sur papier japonais haut de gamme.

La sélection et la mise en espace des œuvres de *Edward Curtis – Un projet démesuré* proposent un renouvellement des regards sur « Curtis l'artiste ». Il faut souligner à cet égard la conviction menée par la passion de la photographie d'Hélène Samson, conservatrice des archives photographiques Notman au Musée. Son insistance sur l'exceptionnelle valeur des photographies redonne soudain du lustre aux scènes traditionnelles de la vie indienne en voie d'être éclipsées, aux territoires grandioses et à des personnages de nomades en canot et à la pêche (ex. : *Un chasseur de canard Kutenai*, 1910), de chamans « entre deux mondes » (ex. : *L'homme-médecine*, 1907) et des guerriers à cheval (ex. : *La préparation d'une attaque*, 1907), dans une qualité de civilisation qui résistera aux réductions.

Edward S. Curtis fut influencé en son temps par le « pictorialisme » (1885-1915), un mouvement lié à l'usage de ce nouveau procédé dit « à plaque sèche » et aux manipulations (retouches, filtres et papiers spéciaux) autorisées afin de rapprocher la photographie de l'art de la peinture et de l'eau-forte. Le Camera Club de New York (1896) et le photographe Alfred Stieglitz en sont des références américaines. Néanmoins, malgré les mises en scène paysagistes et les portraits de nombre d'Amérindiens costumés, c'est davantage



Vash Gon - Jicarilla, 1904, photogravure sur papier japonais Gampi, Musée McCord