

# Elles Photographes-L'esprit de la photographie Elles Photographes-The Spirit of Photography

Colette Tougas

Numéro 106, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85689ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tougas, C. (2017). Elles Photographes-L'esprit de la photographie / Elles Photographes-The Spirit of Photography. *Ciel variable*, (106), 64–71.



**Angela Grauerholz**  
*Puits de lumière / Light Well*  
 2014, impression à jet d'encre / inkjet print  
 103 x 154 cm

TOUTES LES ŒUVRES / ALL WORKS FROM  
 Collection d'art canadien du Musée des beaux-arts  
 de Montréal / The Montreal Museum of Fine Arts

## ELLES PHOTOGRAPHES

# L'esprit de la photographie

COLETTE TOUGAS

Le Musée des beaux-arts de Montréal présentait, du 19 juillet 2016 au 19 février 2017, une exposition intitulée *Elles photographes*, décrite dans le communiqué comme un « écho féminin » à la rétrospective consacrée à Robert Mapplethorpe à l'automne 2016. Plus qu'un simple écho, cette présentation des œuvres de trente femmes photographes, en majorité des Canadiennes, brossait un portrait juste et solide de plus d'une génération d'artistes (nées entre 1936 et 1982), tant en matière de sujets, de préoccupations que de façons de faire. Sous le commissariat de Diane Charbonneau, conservatrice des arts décoratifs modernes et contemporains et de la photographie au MBAM, la sélection de quelque soixante-dix images était distribuée en sections – que j'ai librement identifiées – qui confèrent une cohérence certaine à l'ensemble : paysage, nature morte, environnement, portrait, autoportrait, autofiction, performance, documentaire, sérialité, quotidien, identité, sublime.

La plus ancienne des œuvres présentées est celle de Suzy Lake, *Une simulation authentique n° 2* (1974), qui représente de belle manière l'art du début des années 1970, proche de la performance, où le travail artistique reposait sur une démarche simple, répétitive,

## The Spirit of Photography

From July 19, 2016, to February 19, 2017, the Montreal Museum of Fine Arts mounted an exhibition titled *She Photographs*, described in the press release as a “feminine echo” of the Robert Mapplethorpe retrospective at the museum in autumn 2016. More than simply an echo, this presentation of works by thirty female photographers, most of them Canadian, painted a strong and true portrait of more than a generation of artists (born between 1936 and 1982) in terms of subjects, concerns, and styles. Organized by Diane Charbonneau, curator of modern and contemporary decorative arts and photography at the MMFA, the selection of some seventy images was divided into sections that conferred coherence on the exhibition as a whole. I freely identified these sections as landscape, still life, environment, portrait, self-portrait, self-fiction, performance, documentary, seriality, daily life, identity, and the sublime.

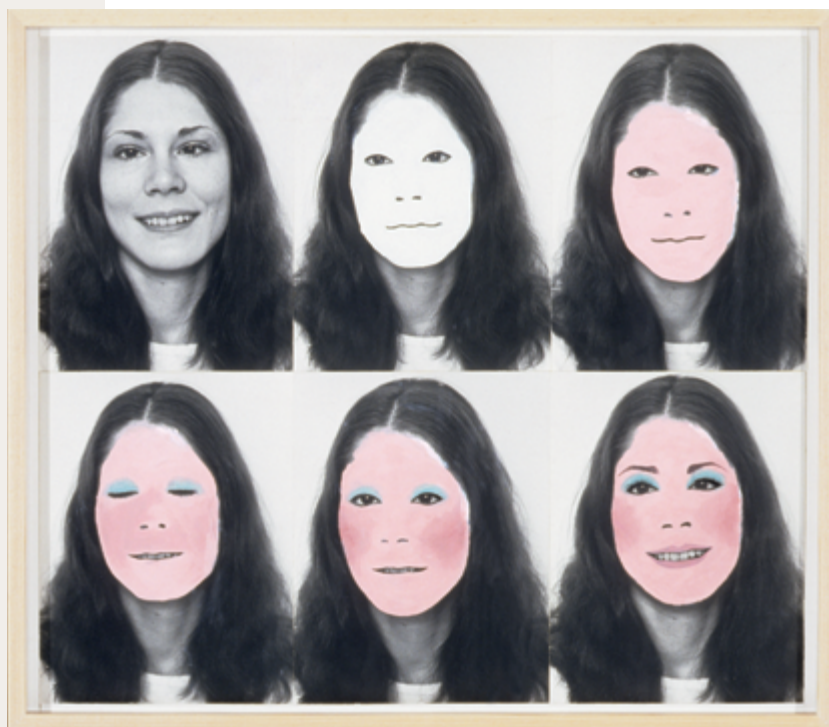
sur la réitération d'un motif, d'un geste, d'une idée. Ici, le point de départ est un autoportrait au naturel, en noir et blanc, qui est repris et « maquillé » de cinq façons, de manière à composer des expressions complètement différentes. Les autoportraits de Lake côtoient celui de Kiki Smith, un *Sans titre* de 1996, où l'artiste apparaît torse nu et le visage recouvert, semble-t-il, d'un masque d'argile qui s'apparente au deuxième portrait de Lake qui, lui, rappelle le masque neutre du mime. Sur le même mur se trouve une œuvre de Janieta Eyre, *Red Like Meat* (2002), un double autoportrait perturbant tant par son maquillage carnavalesque que par le sujet évoqué, soit un lien entre la viande et la chair humaine. À cette section s'ajoutent les neuf autoportraits acéphales de Shari Hatt, *Breast Wishes* (1996), où est graduellement dévoilé, dans un déploiement performatif et sériel similaire à celui de Lake, le résultat d'une chirurgie mammaire. En filigrane dans ces œuvres court la notion d'identité féminine, mise en question plastiquement à travers le masque et la transformation de soi, en vertu de critères tant personnels que sociétaux.

À proximité, un grand diptyque de Geneviève Cadieux, *Rubis* (1993), oppose un agrandissement de cellules cancéreuses d'un rouge vif et un plan rapproché du dos nu et de la nuque grise d'une femme. À part la confrontation entre une image aux allures abstraites et une autre figurative, entre une beauté plastique potentiellement dévastatrice et le corps d'un sujet peut-être atteint par la maladie, le lien créé par la mise en parallèle des deux scènes mène à une réflexion sur l'illusion et la précarité du beau. Cette œuvre ouvre la voie à un mur entier consacré à des photographies de type documentaire : Julie Moos, Claire Beaugrand-Champagne,

The oldest work in the show was Suzy Lake's *A Genuine Simulation of... no. 2* (1974); this piece offers a good example of performance-related art of the early 1970s, in which the artwork was based on a simple, repetitive approach – the reiteration of a motif, a gesture, an idea. Here, the point of departure is a “plain” black-and-white self-portrait, which is reprinted and “made up” in five ways to create five completely different expressions. Lake's self-portraits were installed alongside an untitled self-portrait by Kiki Smith (1996), in which the artist appears with her torso nude and her face covered with what looks a clay mask that is similar to Lake's second portrait – which refers to the neutral mime's mask. On the same wall was a work by Janeita Eyre, *Red Like Meat* (2002), a double self-portrait that is disturbing both for its carnival-like makeup and for the subject evoked: a link between meat and human flesh. Also in this section were Shari Hatt's nine headless self-portraits, *Breast Wishes* (1996), which gradually reveal, in a performative and serial deployment similar to Lake's, the result of breast surgery. The subtext shared by these works is the notion of feminine identity, questioned visually through the mask and self-transformation, through criteria both personal and societal.

Nearby, a large diptych by Geneviève Cadieux, *Ruby* (1993), juxtaposes an enlargement of bright-red cancer cells and a tight framing of a woman's nude back and grey hair. Aside from the confrontation between abstract-looking and figurative images, between

**Sarah Anne Johnson**  
*Nadine*, de la série / from the series *Tree Planting*  
 2003, tirage / print 2007  
 épreuve couleur / colour print  
 98 × 65 cm



**Suzy Lake**  
*A Genuine Simulation of... No. 2*, 1974  
 maquillage sur photographie noir et blanc /  
 make-up on black-and-white photograph  
 70 × 83 cm





**Janieta Eyre**  
*The Sisters Sophie and Sarah*  
 de la série *Motherhood*, 2001  
 épreuve couleur / colour print  
 93 x 76 cm

Clara Gutsche, Sarah Anne Johnson, Lorraine Gilbert, Catherine Opie et Katy Grannan nous mettent en contact tour à tour avec des femmes, des hommes, des jeunes – planteurs et planteuses d’arbres, sportifs et sportives, stagiaire, entrepreneure, soldates, homme et femme tatoués, fillette rousselée – qui représentent le monde « ordinaire » dans son quotidien. Dans ces œuvres datées de 1987 à 2012 se trouve énoncée une préoccupation à dépendre, dans la tradition documentariste, les petites gens, la classe moyenne, voire les marginalisés, pour leur donner une voix et cristalliser leur existence.

Sur un mode également intimiste et accrochées à des cimaises aménagées en retrait, quatre images en noir et blanc d’Éliane Excoffier côtoient la série *Si quelque chose noir* (1980) d’Alix Cléo Roubaud. La première photo d’Excoffier, un nu féminin de 2004 intitulé *Obscures II*, est accompagnée de trois images de la série *Kiev* (2008), dont le titre est emprunté à l’appareil photo soviétique ayant servi à les réaliser. L’appareil lui-même fait l’objet de la première photo de la suite, flanquée de deux nus féminins, l’un de face et l’autre de dos. Sur la deuxième cimaise apparaît la série de Roubaud constituée de sept épreuves dont la première avec texte seulement. Sur les six autres images, dans une pièce presque vide, hormis un meuble contre un mur, et traversée par un faisceau lumineux apparaît le corps nu d’une femme, parfois dédoublé, voire

**Éliane Excoffier**  
*Kiev (V)*, 2008  
 épreuve argentique / silver print  
 49 x 39 cm



a potentially devastating visual beauty and the body of a subject who may be suffering from the disease, the link created by the parallel placement of the two pictures encourages a reflection on the illusion and precariousness of beauty. This work opened the way to an entire wall devoted to documentary-type photographs; in turn, Julie Moos, Claire Beaugrand-Champagne, Clara Gutsche, Sarah Anne Johnston, Lorraine Gilbert, Catherine Opie, and Katy Grannan put us into contact with women, men, young people – tree planters, athletes, apprentice, contractor, soldiers, tattooed man and woman, red-haired girl – who represent “ordinary” people in their daily life. These works, dated from 1987 to 2012, continue the documentary tradition of depicting ordinary people, the middle class, even marginalized people, to give them a voice and crystallize their existence.

Also in a personal mood and hung on recessed walls, four black-and-white images by Éliane Excoffier were displayed alongside Alix Cléo Roubaud’s series *Si quelque chose noir* (1980). Excoffier’s first photograph, a female nude titled *Obscures II* (2004), was accompanied by three images from the series *Kiev* (2008), the title of which is taken from the Soviet-era camera used to take them. The camera itself is the object of the first photograph of the series, which is flanked by two female nudes, one taken from the front and the other from the back. On the other wall was Roubaud’s series, consisting of seven prints, the first one of which is text only. The other six images show a room that is empty, aside from a piece of furniture against a wall and a beam of light across the floor, in which

décuplé – autant de fantômes hantant cet espace déserté. Dans le cas de ces deux artistes, l'image photographique en noir et blanc a été travaillée, exploitée, manipulée soit pour créer un érotisme suranné, proche du sublime, soit pour parler à la fois de disparition et de persistance.

Une section s'intéresse à un autre aspect du quotidien, articulé autour de l'intimité, du couple, de l'accouplement. Dialogue conjugal interrompu (Cadieux), couple en pleins ébats (Andrea Szilasi), après ébats (Nan Goldin) et avant (?) ébats (Justine Kurland), soliloque inquiet au féminin (Raymonde April), hommes et/ou femmes en privé (Alix Cléo Roubaud) et chambres à coucher de voyage (Gutsche) en sont les sujets. De toutes ces œuvres datant de 1980 à 2003 se dégage un curieux état figé, un gros plan sur la communication et l'incommunicabilité, la fusion et la séparation, l'échange et l'anxiété, l'avant et l'après. Encore d'actualité, ces questions ont été, à partir des années 1980, des sujets privilégiés par les femmes artistes, inspirées par les luttes féministes et leur dénonciation du patriarcat et du machisme.

Dans un autre regroupement, les deux plus jeunes artistes de l'exposition se côtoient physiquement et aussi par leur intérêt pour l'interaction entre l'humain et son environnement. #4 *Brise glace* (2016), une photo en noir et blanc de Jacynthe Carrier, montre un personnage en train de pousser un rocher ou un bloc de glace, dans une action qui n'est pas sans rappeler le mythe de Sisyphe. À côté, deux photos également en noir et blanc de Maryse Goudreau, de la série *Manifestation pour une mémoire des quais* (2011), se distinguent par leur aspect vieillot qui résulte de l'utilisation par l'artiste d'un appareil photo et d'un procédé d'impression du XIX<sup>e</sup> siècle qui lui permettent de donner à ses images une impression de précarité temporelle en accord avec le sujet abordé : la perte de points de vue ouverts sur la nature. En angle avec le mur précédent, Barbara Steinman est présente avec une étude

Cette présentation des œuvres de trente femmes photographes, en majorité des Canadiennes, brossait un portrait juste et solide de plus d'une génération d'artistes (nées entre 1936 et 1982), tant en matière de sujets, de préoccupations que de façons de faire.

pour l'installation *Jour et nuit* (1989), une œuvre sérielle composée de quatre images où l'on voit, semble-t-il, un itinérant tentant de dormir, pieds nus, dans différentes positions. Puis, à côté, *La forme d'un geste* (1977), de Sorel Cohen, est un photomontage de sept autoportraits de l'artiste en train de déployer un tissu jaune et illustrant donc littéralement le titre de l'œuvre. Les œuvres de ces deux dernières artistes, quoique temporellement distantes, se déploient sur un mode similaire, celui de la performance et de la série, mais elles diffèrent par leur teneur : celle de Steinman témoigne d'une préoccupation sociale, tandis que celle de Cohen relève d'une recherche essentiellement formelle.

Un peu plus loin, un mur accueille une autre série de Cohen. Ayant pour titre *Les blessures de l'expérience*, cette œuvre de 1995-

appears the body of a nude woman, sometimes doubled, sometimes in multiples – all of them ghosts haunting this deserted space. Both artists have exploited and manipulated black-and-white photographic images, either to create an antiquated eroticism, close to the sublime, or to speak of both disappearance and persistence.

Another section of the exhibition focused on a different aspect of daily life, articulated around intimacy, couples, coupling. Interrupted conjugal dialogue (Cadieux); couple in the middle of lovemaking (Andrea Szilasi), after lovemaking (Nan Goldin), and (perhaps) before lovemaking (Justine Kurland); anxious female soliloquy (Raymonde April); men and/or women (Alix Cléo Roubaud), and bedrooms during travel (Gutsche) were the subjects. Out of all of these works, dating from 1980 to 2003, emanates a strange state of stillness, a close examination of communication and the incommunicable,



**Alix Cléo Roubaud**  
Mexico 1952 – Paris 1983  
de la série *Si quelque chose noir*  
1980, épreuves argentiques / silver prints  
24 x 30 cm

1996 se décline en neuf épreuves avec sous-titres. Pour chacune d'elles, l'artiste a photographié un bureau de psychanalyste avec divan, oreiller, fauteuil, tapis et objets parfois exotiques. Sous chaque image apparaissent des mots clés : « *Loneliness* », « *Psychic Suffering* », « *Infantile Trauma* », « *Sexual Inhibition* », par exemple. Ici aussi, il est question d'une certaine forme d'action, de performance : celle accomplie par l'énoncé, et ce, malgré l'absence des corps réels du patient et du psy. Même si l'on sait que ces bureaux sont les témoins de grandes souffrances, il n'en demeure pas moins qu'il s'en dégage une ambiance rassurante, paisible, même culturellement stimulante par ses symboles.

Tout près, nous faisons face aux restes matériels de la vie dans deux œuvres de Spring Hurlbut, tirées de la série *Deuil* de 2005. *Scarlett #1* positionne une règle à mesurer sous une vingtaine de petits ossements disposés en ordre de grandeur ; sur *Scarlett #2*, l'aiguille d'une balance, sur laquelle est déposé un sac de cendres étiqueté « 1994 – Vancouver Crematoria 262 », indique un poids d'environ trente grammes. C'est ce qu'il reste d'un corps humain après incinération : quelques ossements et des poussières. En contrepartie, sur le mur voisin, les quatre portraits de la série *Personnes âgées*, réalisés entre 1973 et 1978 par Claire Beaugrand-Champagne, offrent une vision sensible et touchante du grand

merging and separating, exchange and anxiety, before and after. In the 1980s, these subjects (which still have currency) were favoured by women artists inspired by feminist struggles and feminists' denunciation of the patriarchy and machismo.

In another grouping, the two youngest artists in the exhibition were brought together both physically and through their interest in the interaction between humans and their environment. #4 *Brise glace* (2016), a black-and-white photograph by Jacynthe Carrier, shows a figure pushing on a boulder or a block of ice, an action that seems to refer to the myth of Sisyphus. Beside this work, two photographs, also black and white, by Maryse Goudreau, from the series *Manifestation pour une mémoire des quais* (2011), stand out for their old-fashioned look resulting from the artist's use of a nineteenth-century camera and process that give her images a feeling of temporal precariousness that matches the subject addressed: the loss of open points of view of nature. On an angle with the preceding wall, Barbara Steinman was represented with a study for the installation *Day and Night* (1989); this serial work is composed of four images showing what appears to be a barefoot, homeless man in different positions, apparently trying to sleep. Beside this work was Sorel Cohen's *The Shape of a Gesture* (1977), a photomontage of seven self-portraits of the artist waving a piece of yellow fabric – thus literally illustrating the title of the work. The works by Steinman and Cohen, although distanced in time, are deployed in a similar mode, that of performance and series, but they differ in their tone: the former portrays a social concern, whereas the latter bespeaks essentially formal research.

A second series by Cohen was hung a little farther on. Titled *The Wounds of Experience* (1995–96), this work is composed of nine prints with subtitles. For each of them, the artist photographed a psychoanalyst's office with couch, pillow, armchair, carpet, and



**Nan Goldin**  
*Joana's Back in the Doorway*  
 at the Châteauneuf-de-Gardagne, Avignon, 2000  
 épreuve couleur / colour print  
 101 × 69 cm

**Clara Gutsche**  
 Arles de la série / from the series *Les chambres*, 2000  
 épreuve couleur / colour print, 76 × 95 cm  
 acquisition en cours / in process  
 © Clara Gutsche / SODRAC (2016)





**Sorel Cohen**  
*The Shape of a Gesture*  
 1977, photomontage  
 51 x 102 cm

âge où sont mises en relief la diversité de la vie au quotidien de ces gens et la valeur testimoniale de leur vécu. *Sans titre (Main)*, une image en noir et blanc de Cadieux datant de 1997, vient clore cette section avec un avant-bras dénudé de femme d'âge mûr, qu'on pourrait voir aussi bien comme un paysage que comme une nature morte.

Plus loin, cinq œuvres font effectivement figure de natures mortes. Deux photographies de Laura Letinsky, tirées de la série *I did not remember I had forgotten* de 2003, s'inscrivent dans la tradition picturale du genre où sont dépeints fruits, fleurs, légumes, sauf que dans ce cas-ci il s'agit de restes de table, commentaire subtil sur notre société de consommation. À côté, Carol Marino est présente avec *Tournesol du jardin n° 1* et *Iris érotique n° 9*, deux natures mortes en noir et blanc de 1981, dont la netteté n'est pas sans rappeler l'inventaire de formes végétales réalisé par Karl Blossfeldt au début du 20<sup>e</sup> siècle. Enfin, la photo en noir et blanc d'Éliane Excoffier intitulée *Game*, de 2012, montre des plumes blanches virevoltant sur un fond noir lui-même composé de 24 rectangles et, par son titre anglais et le jeu de mots qu'il permet, évoque aussi bien le gibier que le jeu, plus précisément un tablier ou la surface sur laquelle on joue. Ce regroupement témoigne de la continuité de la nature morte et des divers enjeux auxquels elle peut prêter sa forme.

Le parcours se poursuit avec une section qui propose ce qu'on pourrait considérer comme des déclinaisons du terme « paysage ». D'abord, le diptyque en noir et blanc *Échappée* (1999) de Sylvie Readman, dont une image montre un paysage hivernal traversé d'une route au milieu de laquelle apparaît un personnage, tandis que l'autre est constituée d'un plan rapproché sur, voire dans, un conifère enneigé. La lumière diaphane, la matière picturale et le flou de cette œuvre nous mènent naturellement à l'image suivante

sometimes exotic objects. Under each image appear keywords – “Loneliness,” “Psychic Suffering,” “Infantile Trauma,” and “Sexual Inhibition,” for example. Here, too, there is the sense of a certain form of action, or performance, that described by the statement, despite the absence of the real bodies of the patient and the psychiatrist. Even though we know that great suffering is expressed in these offices, they nevertheless give off a reassuring, peaceful ambience, even including culturally stimulating symbols.

Nearby, we were confronted with the material remains of life in two works by Spring Hurlbut, taken from the series *Deuil* (2005). In *Scarlett #1*, a ruler is positioned under twenty small bones arranged by size; in *Scarlett #2*, the needle of a scale, on which is placed a bag

**In this sense, this exhibition is a true retrospective of photographic approaches that have marked, and continue to mark, the Montreal scene and others and which have opened the way to issues and techniques marking the conditions of current practice.**

of ashes labelled “1994 – Vancouver Crematoria 262,” indicates a weight of about thirty grams. This is what remains of a human body after incineration: a few small bones and dust. On the other hand, on the neighbouring wall, four portraits from the series *Personnes âgées*, produced by Claire Beaugrand-Champagne between 1973 and 1978, offered a sensitive and touching vision of old age, highlighting the diverse daily lives of elderly people and the testimonial value of their experience. Cadieux's photograph *Sans titre (Main)* (1997) closed the section; this black-and-white image of a middle-aged woman's bare forearm could also be seen as a landscape or a still life.

Geneviève Cadieux  
*Sans titre (Main)*, 1997  
épreuve argentique / silver print  
57 x 50 cm



en noir et blanc d'Angela Grauerholz, *Bâle* (1986), où l'eau s'avancant vers nous entre deux rangs de maison a tout de l'épaisseur fluide d'une peinture. Isabelle Hayeur, avec son *Refuge* (2002-2005), présente un couloir délabré entre deux immeubles, avec débris à l'avant-plan, vers lequel se dirige un personnage apparaissant au fin fond de l'image – une version contemporaine et désolante du paysage, dont le titre évoque l'idée d'itinérance. Le collage d'illustrations de magazines de Marnie Weber intitulé *Jardin de pierre* (2001) fait contrepoids à l'image précédente avec sa succession de figures féminines, de cygnes, son temple grec et sa reproduction de *Psyché ranimée par le baiser de l'amour. La forêt enchantée* (1999) de Holly King est aussi un paysage construit, non pas sous forme de collage, mais résultant du bricolage minutieux de l'artiste qui, dans sa démarche, tend vers le sublime, le fantastique et l'illusoire.

Enfin, sur deux cimaises isolées se trouvent deux photographies de Grauerholz, chacune étant une variation sur un thème et un matériau privilégiés par l'artiste : la lumière. Sur la plus ancienne, *Chambre de Mozart* (1993), une pièce vide baigne dans la lumière diffusée par une vaste fenêtre et réfléchiée dans un miroir, le tout dans des tons sépia. Il en émane une présence quasi métaphysique, celle de Mozart pourrait-on penser. Dans la deuxième œuvre,



Claire Beaugrand-Champagne  
*M<sup>me</sup> Thérèse MacGuire, avenue des Pins, Montréal*  
de la série / from the series *Les personnes âgées*  
1974, tirage / print 2012  
épreuve argentique / silver print  
13 x 17 cm

Farther on, five works actually represented the still-life genre. Two photographs by Laura Letinsky, taken from the series *I did not remember I had forgotten* (2003), fit within the pictorial tradition of depiction of foods, flowers, and vegetables, except in this case the subject is table scraps – a subtle commentary on consumer society. Nearby were Carol Marino's 1981 photographs *Homegrown Sunflower, No. 1* and *Erotic Iris, No. 9*, black-and-white still lifes whose lucidity is reminiscent of the inventory of plant forms produced by Karl Blossfeldt in the early twentieth century. Finally, Excoffier's black-and-white photograph titled *Game* (2012) shows white feathers twirling on a black background composed of twenty-four rectangles that, with the play on words of its title, evokes as much game birds as a game – more precisely, the surface or game board on which one plays. This grouping speaks to the continuity of the still life and the various issues to which it may lend its form.

The exhibition continued with a section that proposed what could be considered variations on the idea of "landscape." First was Sylvie Readman's black-and-white diptych *Échappée* (1999), with one image showing a winter landscape crossed by a road in the middle of which is a figure, and the other composed of a close-up shot of, or even in, a snow-covered evergreen. The diaphanous light, the pictorial material, and the blurry quality of the work naturally led to the following black-and-white image by Angela Grauerholz, *Basel* (1986), in which water advancing toward us between two rows of houses has the fluid viscosity of paint. In *Refuge* (2002-05), Isabelle Hayeur presents a dilapidated passageway between two buildings, with debris in the foreground, toward which a figure in the far back of the image is moving – a contemporary and desolate version of landscape whose title evokes the idea of homelessness. Marnie Weber's collage of magazine illustrations, *Jardin de pierre* (2001), offered a counterweight to the preceding image, with its procession of female figures, swans, a Greek temple, and a reproduction of *Psyche Revived by Cupid's Kiss*. Holly King's *Forest of Enchantment* (1999) is also a constructed landscape, not in the form of collage but resulting from meticulous assemblage by the artist, whose approach tends toward the sublime, the fantastic, and the illusory.



Julie Moos  
*Lilly and Scott* de la série / from the series *Domestics*, 2001  
épreuve couleur / colour print  
102 × 133 cm



Laura Letinsky  
*Untitled No. 48* de la série / from the series  
*I did not remember I had forgotten*  
2002, tirage / print 2007 / épreuve couleur / colour print  
61 × 89 cm

*Puits de lumière* (2014), c'est la construction géométrique d'un escalier intérieur, avec sa moquette baroque, qui domine, ainsi que la provenance de la lumière dans ce « puits » ; en effet, comme par inversion, la lumière émane étrangement des étages inférieurs et non du toit comme on pourrait s'y attendre. Quelle est donc cette mystérieuse source lumineuse qui habite littéralement l'escalier et son garde-fou, et leur donne forme ? Serait-ce l'esprit de la photographie ?

En tant qu'observatrice de la scène de l'art contemporain depuis les années 1970, la visite de *Elles photographes* a représenté pour moi un agréable retour en arrière qui s'est dessiné au fil des souvenirs éveillés par les retrouvailles avec certains artistes et leurs œuvres, et ce, grâce à des regroupements et à des clins d'œil intelligents et sensibles, évoquant maints vernissages et discussions. En ce sens, cette exposition est une véritable rétrospective des démarches photographiques qui ont marqué et continuent de marquer, entre autres, la scène montréalaise et qui ont ouvert la voie aux enjeux et techniques marquant les conditions de la pratique actuelle. Considérant que la plupart des œuvres proviennent de la collection même du MBAM, l'exposition mérite d'être saluée.

—  
**Colette Tougas** œuvre à divers titres dans le milieu de l'art contemporain. Elle est l'auteure de textes sur l'art et de fictions.  
—

Finally, on two isolated walls were two photographs by Grauerholz, each being a variation on a theme and a material favoured by the artist: light. In the older one, *Mozart Room* (1993), an empty room is bathed in light pouring in through a huge window and reflected in a mirror, all in sepia tones. From the image emanates an almost metaphysical presence – Mozart's, one might surmise. In the second work, *Light Well* (2014), it is the geometric structure of a staircase and the baroque print of the carpeting that dominate as much as the source of the light in the “well”; indeed, as if by inversion, the light strangely emanates from the lower floors and not from the ceiling, as we might expect. And so, what is this mysterious light source that literally inhabits the staircase and its banister, giving them shape? Could it be the spirit of photography?

As someone who has been observing the contemporary-art scene since the 1970s, I had a pleasant sense of revisiting the past at *She Photographs*, as memories were roused by the rediscovery of certain artists and their works, assisted by the intelligent and sensitive groupings and the subtle nods, which brought back memories of many vernissages and discussions. In this sense, this exhibition is a true retrospective of photographic approaches that have marked, and continue to mark, the Montreal scene and others and which have opened the way to issues and techniques marking the conditions of current practice. Considering that most of the works came from the MMFA's collection, the exhibition deserved praise.  
*Translated by Käthe Roth*

—  
**Colette Tougas** works in various capacities in the contemporary-art field. She is the author of essays on art and of works of fiction.  
—