



Grauerholz

Musée d'art contemporain de Montréal
Les Publications du Québec

A n g e l a G r a u e r h o l z

PAULETTE GAGNON

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL
LES PUBLICATIONS DU QUÉBEC

ANGELA GRAUERHOLZ

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal avec l'appui financier du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada et présentée du 27 janvier au 23 avril 1995.

Conservatrice : Paulette Gagnon

Chargée de recherche : Louise Ismert

Secrétariat : Carole Paul

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin

Traduction : Susan Le Pan et Robert McGee

Secrétariat : Sophie David

Conception graphique : Lumbago

Pelliculage : Grafix Studio

Impression : Métropole Litho Inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal

et Les Publications du Québec, 1995

185, rue Sainte-Catherine Ouest

Montréal (Québec) H2X 1Z8

Dépôt légal : 1995

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-551-13388-2

Données de catalogage avant publication (Canada)

Gagnon, Paulette

Angela Grauerholz

Publ. en collab. avec : Les Publications du Québec

Texte en français et en anglais.

Comprend des réf. bibliogr.

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art

contemporain de Montréal du 27 janv. au 23 avril 1995.

ISBN 2-551-13388-2

1. Grauerholz, Angela, 1952- . Expositions.

2. Photographie artistique - Québec (Province) - Montréal
- Expositions.

I. Grauerholz, Angela, 1952- . II.

Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

TR647.G73 1995 779'.092 C94-941521-9F

REMERCIEMENTS

Nous désirons exprimer notre profonde gratitude à l'artiste Angela Grauerholz pour la confiance qu'elle nous a témoignée et pour sa généreuse collaboration lors de la réalisation de cette exposition.

Nous sommes reconnaissants à monsieur Serge Vaisman de Art 45, Montréal, à monsieur Thomas Schulte de la galerie Franck & Schulte, Berlin, et à madame Claire Burrus de la galerie Claire Burrus, Paris. Nous remercions également madame Diana Nemiroff, du Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa, d'avoir consenti le prêt d'une œuvre. P. G.

Avant-propos [MARCEL BRISEBOIS] 5

Angela Grauerholz ou la création 7
d'ambiguités qui contreviennent à l'usure du
temps et des habitudes [PAULETTE GAGNON]

Œuvres 16

Sommaire

Bibliographie 44

Traduction 50

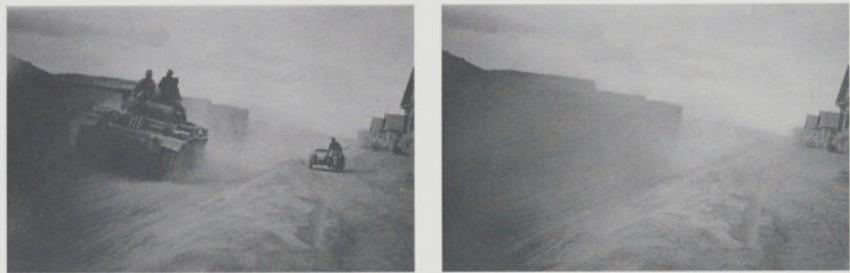
Liste des œuvres 54

Avant-propos

Que ce soit à Cassel, cette Mecque de l'art contemporain, ou dans la paisible ville de Dole, au pays de Courbet, le nom d'Angela Grauerholz résonne comme celui d'une des figures importantes de la scène artistique montréalaise. Il nous a donc semblé que c'était rendre justice aussi bien à l'artiste qu'à ses compatriotes de présenter, au Musée d'art contemporain, une sélection de ses œuvres récentes.

Qu'elles traitent de personnes, d'objets ou de lieux, les œuvres d'Angela Grauerholz donnent à voir une réalité floue, imprécise. Réfléchissant sur cette caractéristique de la photographie contemporaine, André Rouillé remarquait : «Alors qu'aux premiers temps du reportage le flou attestait qu'un contact périlleux et direct avait eu lieu avec l'événement, alors qu'il était une garantie d'authenticité, aujourd'hui le flou suggère à l'inverse que la réalité des choses excède les apparences, qu'elle échappe à l'image [...].» (*La Recherche photographique*, automne 1992, p. 61.) Mais cette imprécision ne se situe pas que du côté de l'objet, elle est aussi celle du sujet. C'est en lui que se confondent la vision de l'avenir et la mémoire du passé, mais plus encore. Plus encore, c'est le désir de chacun, habité par le manque, qui tend vers l'extrême et fait éclater les limites de l'être livré ainsi à l'incertain. Le flou des œuvres d'Angela Grauerholz me semble témoigner du manque, de la tension de l'être, de sa vulnérabilité et de son ouverture. Est-ce que l'art est autre chose qu'un aveu de notre impuissance? Peut-être est-ce là la raison pour laquelle ces œuvres semblent nous introduire furtivement, comme par effraction, dans un monde où, malgré des repères familiers, nous n'arrivons pas à nous défaire d'un sentiment d'être étrangers. Que faisons-nous là? De quoi sont faits nos rêves et nos souvenirs? Quelle est la consistance de notre existence? Questions urgentes, pressantes, mais dont nous tissons lentement la réponse, comme si nous avions l'éternité pour nous.

Le Musée tient à remercier les institutions et les personnes qui ont permis la réalisation de cette exposition : le ministère de la Culture et des Communications du Québec et le Conseil des Arts du Canada pour leurs généreuses subventions, l'artiste, la commissaire de l'exposition, madame Paulette Gagnon, conservatrice en chef, et le personnel qui l'a assistée. Notre reconnaissance va enfin à tous les amis et visiteurs du Musée, dont le soutien nous est indispensable. □ MARCEL BRISSEBOIS



KRIM, 1986. MAQUETTE : 2 PHOTOGRAPHIES NOIR ET BLANC

Angela Grauerholz ou la création
d'ambiguités qui contreviennent à l'usure
du temps et des habitudes

Il y aura toujours des éléments d'incertitude dans l'image photographique à qui l'inconnu, justement, donne sens.

Dans l'apprehension de cet inconnu, les photographies d'Angela Grauerholz tirent leur force de ce qu'elles proposent un dépassement de l'évidence. Dès que l'idée d'inconnu pénètre le conscient, alors se crée un nouvel élément, un nouvel inconnu, espace sensible que vient couper provisoirement l'irréductible ambiguïté de l'image photographique. Dans une réflexion sur sa propre nature et sur ses possibilités, la photographie semble ne pouvoir se développer qu'en redéfinissant sa propre identité face à l'art lui-même. Elle est un point de croisement fragile qui demande un regard attentif afin d'en percevoir et d'en comprendre les enjeux. Une réflexion de Rainer Maria Rilke : «Il n'est rien là qui ne soit compris, saisi, ressenti et — à la résonnance vibrante du souvenir — reconnu¹», devient un des niveaux de lecture possibles du travail d'Angela Grauerholz qui utilise le rapport ambigu que nous avons avec la réalité. Son œuvre intervient dans le dialogue entre le monde que nous connaissons, tel que nous le portons en nous, et le monde dont nous faisons l'expérience et dont nous prenons la mesure. Selon Walter Benjamin, ce qui joue le rôle essentiel pour celui qui regarde et qui se remémore, ce n'est aucunement ce qu'il a vécu, mais le tissu de ses souvenirs. Ou bien ne faudrait-il pas parler d'un travail de l'oubli qui s'élabore dans la «mémoire involontaire», comme une impression? Cette «mémoire involontaire» que Benjamin retrouve chez Proust «n'est-elle pas, en effet, beaucoup plus proche de l'oubli que de ce que l'on appelle le souvenir²?»

Un parcours des recherches d'Angela Grauerholz permet de constater qu'elle laisse le spectateur libre de trouver sa propre dimension, en interprétant de lui-même les photographies par le jeu de sa propre pensée face à la création. Le sujet de l'image importe peu, ou pas. C'est l'ambivalence qui préoccupe l'artiste au long de son œuvre. De cette problématique découlent l'ambiguïté et le doute, deux constantes perceptibles dans son travail. Le doute désagrège le sentiment de notre existence, et l'ambiguïté modifie notre position à l'égard du monde. La réflexion de Grauerholz, plutôt philosophique, est liée à la mobilité et aux retournements propres au paradoxe. C'est à partir de cet ordre d'idées qu'il faut comprendre le cheminement des œuvres produites au cours des quatre dernières années et présentées dans le cadre de cette exposition. Un jardin, un étang, un paysage, des touristes, un pied, une fenêtre, un bureau, une bibliothèque, un nu, un bas-relief, etc., tels sont les sujets quelque peu hétérogènes des images d'Angela Grauerholz. Derrière cet éclectisme, une démarche homogène guide l'enchaînement des œuvres qui constituent le corpus de l'exposition. Dans la logique des thèmes qui se chevauchent et se succèdent, scènes d'intérieur et d'extérieur avec ou sans personnages, l'artiste trouve son expression propre et développe une œuvre plastique qui s'exprime sur un mode paradoxal à travers des images à la fois banales et sublimes, inattendues. Ne se limitant jamais à un seul thème, elle explore, change constamment son approche, et établit de nouveaux rapports avec les lieux et les personnages dont elle se sert, provoquant un questionnement d'une grande intensité. C'est plutôt sous l'angle d'une anthologie que son œuvre doit s'interpréter, considérant la valeur mnémonique de l'image par rapport à la vie réelle, elle-même soumise à la distinction du sensible et de

l'intelligible. «Tout comme les autres médiums, la photographie résulte d'un cheminement intérieur, d'une recherche sur la forme, sur l'expression, sur le dépassement d'une image préconçue³.» Cette manière de voir les œuvres d'Angela Grauerholz prend en considération, plus profondément, la photographie comme état du regard et comme mode de pensée. Tout est affaire de regard, d'attitude mentale et de distanciation.

Vision parcellaire ou sédimentation du réel, la photographie isole le détail, métamorphose en un monde étrange les possibles nombreux et inconnus du sensible à dévoiler (*Druid I, II*). Dans cet univers où jaillit la poésie de l'immobilité et du mouvement, la dimension du temps intervient et surgit soudainement, soit dans le figement de la scène (*Les Touristes, Le Couple, Sunbather*) qui révèle l'inertie impénétrable de l'image, soit dans le filé du mouvement (*Chemin de fer*)⁴, accentué par le biais du flou photographique. Un trouble entre le lieu de l'expérience et la relation des choses et des êtres s'y manifeste. Cependant, la plupart des œuvres attestent que le temps est suspendu. D'une manière différente, c'est le hors-temps que pointe la fade réalité de *Sunbather*. La monotonie de l'image présentée, comme la banalité qui s'y inscrit, déterminent une sorte de dépersonnalisation. En ce sens, cette pratique photographique jette un regard neutre, détaché, distant. C'est un constat aseptisé d'une réalité objective, dénuée de toute dramatisation. L'agrandissement seul rapproche le sujet du spectateur, qui est immanquablement attiré dans l'espace de l'œuvre elle-même, dont le sujet demeure lointain. C'est une image de solitude urbaine que l'artiste nous présente. L'œuvre revêt un caractère indubitablement banal, matériau de base pour une composition proche du documentaire social, à l'instar des *Touristes*, du *Couple*, de *File d'attente* et de *The Conversation*. L'artiste capte avec discrétion les déplacements des piétons au milieu de la rue (*File d'attente*) ou isolés quelques instants (*Les Touristes, Le Couple*). On s'étonne d'être confronté à des situations qui allient l'effet de surprise et l'anonymat. Dans l'isolement de l'instant, rien de cette banalité des sujets ne peut nous transporter ailleurs ou rendre raison de notre expérience. Dans ce moment de déception, on peut trouver la clef des éléments déconcertants de l'image par le recours à l'imaginaire et par une interprétation personnelle. Et l'on se demande pourquoi notre esprit ne refuse pas ces images de la banalité. En s'y attardant, on constate que l'œuvre, baignant dans une lumière blafarde, nous place dans un état de réceptivité et prédispose à sa lecture. Ce sont là les inconséquences du rêve.

Le flou caractéristique des photographies de Grauerholz résiste à l'appropriation par le sublime. Ce mouvement fluide de l'image joue sur la rêverie, la fascination et le vertige du temps. Ainsi *Emanation (Ideal Landscape)* doit au flou son atmosphère étrange de brouillard, par contraste et par mouvement. Plusieurs paysages situés du côté du rêve évoquent l'apparition d'un autre monde présent en celui-ci. Mais «le flou y a un corps, une texture, une étendue et une épaisseur, et même une netteté⁵.» Il confère également une qualité d'abstraction qui relève du souvenir et de sensations véhiculées par la mémoire. Il donne un sens au passage du temps et



SUNBATHER, 1992, CIBACHROME

souligne l'autoréférentialité du médium photographique. Il apparaît pour Jean-Claude Lemagny comme un signe évident de la reconquête de la matière. Ce qui importe, c'est le regard qui traverse cette matière, la rend transparente et diaphane, la perd et la dilue, la dématérialise. Il arrive donc que celui qui regarde ait à produire en lui-même ce que l'œuvre porte ou induit mais ne révèle pas directement. À partir de l'image et au delà de la banalité apparente, l'artiste amène le spectateur à entreprendre sa propre réflexion.

Lieu type où l'expérience et la raison se rejoignent, *La Bibliothèque* sert de lien entre la mémoire collective et notre propre connaissance du monde. La métaphore, dans ce contexte, n'est pas anecdotique, elle est issue du poids de la mémoire. *La Bibliothèque*, c'est le passage de la notion de savoir dans l'espace du savoir, un lieu fait d'expériences possibles, mais dans une certaine mesure en dehors du possible. Toute la mémoire collective est représentée dans cette image d'une bibliothèque où deux hommes discutent de quelque chose qui ne peut nous atteindre, comme un exercice de l'intelligence qui consisterait à pénétrer ce mur de la mémoire.

«En examinant minutieusement les points d'attache de la réalité et de la métaphore, nous verrons que c'est par les métaphores, par l'imagination, que la réalité prend ses valeurs⁶.» Considérée sous l'angle de la



dynamique — la forme sinuuse des branches et de l'écorce des arbres suffit pour évoquer le mouvement —, la série des Druïdes explore à travers la métaphore diverses étapes de l'activité psychique. Dans un enchevêtrement de branches et de feuillages, confondant terre et ciel — d'où émerge la lumière comme une force de l'au-delà —, *Druid I* s'adresse à l'inconscient le plus profond. Est-il permis de dire que les noeuds de l'écorce de *Druid II* incitent l'œil à imaginer une sensualité des formes, à entrevoir des réalités ambigües, en supposant en nous des forces irrépressibles tout en en mesurant la résistance?... La solidité du tronc de l'arbre nous ramène à la matière qui est un «centre de rêves», selon Gaston Bachelard. «Le chêne n'arrête-t-il pas jusqu'au nuage qui passe⁷?» Comme les traces de l'Histoire qui nous échappent, la série des Druïdes sortis de l'oubli désigne l'inatteignable. On y découvre la complexité de l'univers, divin et humain, spirituel et réel. C'est de l'ordre de l'immatérialité de l'être qu'il s'agit.

Placées côte à côte, *Nude* et *The Leap* sont analogues à l'alternance positif-négatif, car l'une ne va pas sans l'autre. Elles sont les figures oniriques d'une femme nue en mouvement, qui s'offre, accueillante au regard et ouverte à l'imprévisible. Projectée hors de l'image, la femme met ainsi en évidence une relation inédite entre espace et sexualité. Le corps féminin et le paysage deviennent un support d'expérimentation pour l'artiste. Ces images rappellent les habitudes de vie de certaines communautés allemandes et suisses du début du siècle qui vivaient un retour à la nature. La pose s'inspire également de celle d'un jeune homme projeté en avant et qui semble sortir du cadre, dans une œuvre inachevée de Courbet, *Le Fou de peur*, ou *Le Désespéré* (1844-1845). Le sujet de l'œuvre, selon Michael Fried, paraît bondir directement vers le spectateur et laisse penser que c'est la contem-

plation de l'abîme qui s'ouvre devant lui qui l'a poussé à ce geste de folie. De la même veine qu'une toile antérieure intitulée *Le Désespéré*, de 1841, cette œuvre excentrique peut s'interpréter comme une thématisation du sentiment qu'a le peintre du gouffre vertigineux qui sépare le modèle du spectateur, et au bout du compte la peinture du spectateur⁸. La double nature de ce geste (*Nude* et *Elongated Nude*) et l'ambiguïté qui s'en dégage peuvent laisser croire que c'est la même photographie à une échelle différente. Cette analogie fonctionne comme une métaphore visuelle d'une expérience non visuelle. Le petit format de *Nude* revêt un caractère intimiste, tandis que le grand format d'*Elongated Nude* est peut-être une manière d'abolir la distance entre l'image et le spectateur afin qu'ils ne fassent plus qu'un. Mais on concevra que cette grande échelle de l'impression photographique, par ce qu'elle révèle et explicite, voile en quelque sorte l'illusion, cette incertitude constitutive de la photographie en tant que telle, d'où l'expression d'une certaine ambiguïté dans la relation du spectateur avec l'image qu'il a devant lui. Absorbé dans une activité qui exclut tout témoin, le modèle ne peut cependant ignorer la présence du spectateur. Peut-être s'adresse-t-il même à un spectateur idéal? La théâtralité qui émane de ces œuvres s'entend dans le sens d'un excès de pose dans l'action. Qu'on ne s'étonne donc pas de voir le corps s'allonger outre mesure dans *Elongated Nude*, privilégiant ainsi la fluidité et transposant le réel afin de donner forme aux désirs et aux fantasmes. Il est ainsi plus facile d'en comprendre l'ambivalence et de faire jaillir l'être en soi comme une exaltation de la présence de l'être dans «d'ailleurs» de la photographie.

Il est des moments où les photographies de Grauerholz privilégient la référence picturale. Cette inclination pour l'histoire de la peinture est confirmée par les sujets des photographies qui évoquent le sublime dont le romantisme, en peinture, est chargé. L'artiste brise les habitudes de voir en découplant les images à même les tableaux d'Histoire. Le mélange des genres (*Quartet*) donne une image déroutante et évocatrice, en étroite relation avec des préoccupations qui vont du réflexif au sensible, de la référence historique à la reconstruction, et qui excèdent le champ propre à la photographie. *Quartet* présente une qualité picturale dans ses quatre images. Angela Grauerholz rephotographie des fragments de toiles, l'une ancienne et l'autre contemporaine, auxquels elle juxtapose des photographies de paysages. L'ensemble présente un caractère singulier où le temps est en suspension. L'artiste assemble des images qui ont une résonnance pour elle, à partir d'images-clés qui deviennent des piliers au niveau de la lecture. *Quartet* tisse ainsi un vocabulaire et une syntaxe qui se situent au delà du champ de la mémoire. L'évocation d'images et de lieux entame un processus d'abstraction en raison de l'accumulation, tel un simulacre ou un prolongement du réel qui irait jusqu'à la confusion, à la marge du réel et de l'imaginaire. Plus que la mémoire des images, l'artiste nous offre leur mnémonique. Cet enjeu de la photographie devient un outil de la conscience moderne qui outrepasse le champ assigné au regard. L'effet de fragmentation des sujets participe à une équivoque devant ce qui semble être de l'ordre de l'évidence. Oscillant entre le passé et le



présent, se plaçant en un lieu de passage empreint du cycle de la vie, l'artiste n'utilise pas l'histoire de l'art ou les documents d'archives pour reconstruire l'Histoire. Elle les détache d'un contexte historique concret pour les organiser selon un ordre nouveau, en mettant à nu leur caractère fragmentaire (*Lessing*, *Draped Foot*, *Charm*, *Forum*). Depuis 1989, elle réalise périodiquement des images concernant les pieds, prises à partir de tableaux d'Histoire. *Draped Foot*, étroitement liée à l'idée du voyage et des déplacements, fonctionne du point de vue de la perception comme un art de la lecture verticale et conséquemment de la plongée dans les couches de la mémoire intérieure. Cet art engendre des images intenses qui font vibrer les lieux et suggèrent l'évasion. Il fait appel à la complicité, au dépassement de l'œuvre d'art comme telle et à la représentation de l'image.

Dans les cibachromes teintés de sépia, où le cadrage marque un temps d'arrêt et attire irrémédiablement le spectateur dans l'espace de l'œuvre, l'artiste conjure l'invisible par un voile diaphane qui laisse sur son passage le champ d'une image longuement posée (*Lessing*, *Paar*). Elle souligne le lien entre fragilité et sensibilité à la mesure d'un écran aux subtiles variations. L'objectivité du regard dépend paradoxalement de moyens qui



accentuent les éléments subjectifs de la perception. Dans *L'Opéra*, l'angle de vision insolite et le cadrage apparemment fortuit peuvent être imputés à une volonté de souligner la présence des personnes à l'avant-plan, nécessaire mais pourtant vite occultée, et d'insister sur le caractère particulier du point de vue. Celui-ci renvoie à un nécessaire rapport de distanciation, et l'obscurité se révèle être une véritable matière photographique, traitée en monochrome étincelant. Ces grands cibachromes : *Le Bureau*, *L'Opéra*, *Mozart Room*, s'imposent par une présence envoûtante et inquiétante. Mais l'étrange impression de l'absence des usagers dans les espaces publics (*Le Bureau*, *Mozart Room*, *Alley*) n'entraîne nulle idée de vacuité des lieux. Elle est ici de l'ordre d'une présence discrète, issue de l'intérieur mais aussi de l'anonymat. Les sujets nous semblent pourtant familiers comme un rêve récurrent, où toute chose, investie par une lumière dont on ne parvient pas à identifier la source exacte, nous entraîne jusqu'au seuil d'un univers irréel. En ce sens, *Mozart Room* s'inscrit dans la suite de *Interior*. Ces œuvres⁹, à l'instar de *La Conductrice* et de *Window*, traitent de la fenêtre, miroir posé comme un écran entre l'existence des choses et des êtres et l'immanence du monde. Cette vision du monde implique la projection et la réflexion de soi à l'infini. La fenêtre capte le regard mais ne révèle qu'une absence. La fenêtre, c'est pour Angela Grauerholz l'univers de l'imaginaire, c'est le trou noir mais c'est aussi l'illusion qui permet de croire — et de douter — qu'il existe quelque chose de différent. Ce caractère ambigu de la fenêtre confère à l'image tout entière une dimension profondément mélancolique où l'absence est présence.

Le paysage s'interroge sur lui-même, recherche le souvenir en revisitant ces lieux de rencontre privilégiés, incitant à la méditation. Il est possible, lorsqu'on regarde les paysages d'Angela Grauerholz, de penser que Nicolas Poussin, pour le paysage allégorique, et le Lorrain, pour le paysage comme tel, aient été indirectement

Angela Grauerholz

111

des sources d'inspiration : ces paysagistes du XVII^e siècle décrivaient une nature idéale. Proche également par la facture du Romantisme allemand du début du XIX^e siècle (dans la mesure où l'appréhension subjective du monde extérieur était au centre des préoccupations intellectuelles), l'artiste crée un langage du paysage. Mais que cherche-t-elle à évoquer dans la grandeur élégiaque de ces images ? Une dimension métaphysique côtoie une réalité physique. Dans cette odyssée, la nature sous toutes ses formes suscite un regard visionnaire et porte à rêver. L'artiste présente un travail sur la singularité de chaque lieu comme s'il s'agissait d'un exercice de correspondances secrètes. Elle ne s'intéresse pas à la représentation de la nature comme telle, mais à l'idée du paysage comme création contradictoire et ambiguë. Le paysage devient presque une entité abstraite, non pas reproduite selon la stricte identité des éléments d'une réalité, mais traduite d'une façon mimétique qui en accentue l'éloquence, la gravité et le réalisme poétique. Certains paysages deviennent en quelque sorte des abstractions : ils servent, à partir d'un espace réel, d'introduction à un espace mental, sédimenté et flottant par rapport à une réalité connue. Ils sont des lieux à la fois accessibles et inaccessibles qui provoquent en nous une incertitude, évoquant l'aléatoire. Chargé de cette dimension analytique, le paysage permet toutefois l'ouverture de l'imaginaire vers une sensibilité à la nature proprement dite. Cette place privilégiée accordée au paysage comme symbole dans l'œuvre d'Angela Grauerholz donne à voir ce qui n'est pas ou ce qui n'est plus, par le flou et le lointain. Le paysage déploie ainsi une figuration de l'absence.

Les grandes études de paysages, telles *Emanation*, *Elegie*, *Epic*, d'une atmosphère et d'une finesse toutes poétiques, savamment brouillées — on pourrait presque parler pour certaines de distorsion de l'image —, ont quelque chose de tellement irréel qu'elles semblent être le fruit de l'imagination. Car Angela Grauerholz, dans sa quête de paysages, s'entend à photographier ce qu'elle voit selon une conception intellectuelle de la photographie où poésie et métaphysique peuvent se rejoindre. Dans cette phase de l'évolution de son travail, on peut observer à quel point sont proches, dans leurs qualités expressives et leur technique (noir et blanc), les photographies qui restent encore attachées à un fait matériel, comme celle où nous venons d'assister au passage d'un train (*Chemin de fer*) ou encore *Wäscheleine* et *Réservoir*.

Dans une dialectique de la présence et de l'absence, les éléments de paysage s'altèrent et se métamorphosent. Par delà la diversité des paysages, des espaces, des signes, des personnes rencontrées, il existe une théâtralité de l'absence où le vide est dans ce qui est à voir. Parmi les œuvres qui suscitent des associations, *Vue sur le port* et *Disparition* entraînent une connotation de voyage ou de vie qui s'achève. Et l'association entre cette idée et celle de la mort est évidente, de même que dans certaines autres photographies de paysages des albums *Entering the Landscape* et *Leaving the Landscape* de l'installation *Églogue ou Filling the Landscape*, dont le sens se dégage alors clairement du contexte photographique. C'est ici le regard du photographe sur une réalité possible, mais aussi



sur des éléments communs au discours philosophique et à l'image picturale. «Souvent, lorsque nous posons notre regard sur une image de l'art, vient à nous l'irréalisable sensation du paradoxe. Ce qui nous atteint immédiatement et sans détour porte la marque du trouble, comme une évidence qui serait obscure. Tandis que ce qui nous paraît clair et distinct n'est, on s'en rend vite compte, que le résultat d'un long détour — une médiation, un usage des mots¹⁰.» Rien que de banal, de dire Georges Didi-Huberman, et l'on voudra ne pas en rester là, en savoir plus sur ce que l'image semble cacher encore par devers elle¹¹.

Comme si l'objectif permettait de pénétrer des lieux interdits, Angela Grauerholz pense la photographie en considération du milieu qui l'accueille et qu'elle transforme en déterminant les qualités. À la manière d'un Jean-Jacques Rousseau¹², elle pratique l'art de la collection comme un inventaire (*Églogue ou Filling the Landscape*). La collection érigée en principe d'archivage est un itinéraire. Mais collectionner, c'est avant tout choisir, comme l'indique le sens originel du mot églogue lui-même (du grec «eklogê», choix). Angela Grauerholz divise les paysages en les classant, mise en mémoire, afin qu'ils restent définitivement réminiscence, miroir de soi à jamais disponible. Par une sorte de sublimation, l'artiste commence à préférer l'idée à l'image en dissimulant quelque

chose, ce qui perturbe la connaissance. Le visiteur saura-t-il ressentir la différence dans l'aspect des choses, devant le miroitement secret des photographies, sous les apparences? *Églogue ou Filling the Landscape* s'approprie l'espace et met en évidence l'importance de la relation de l'œuvre au lieu muséal. C'est à un travail de rassemblement d'images que s'est livrée Angela Grauerholz, en les choisissant dans ses propres archives photographiques. Elle nous offre un éventail thématique du

paysage dont les lieux n'ont guère d'importance et qui ont en commun d'avoir été rassemblés pour le visiteur. Une première phase de cette trilogie a été réalisée en 1993 au domaine de Kerguéhennec, en Bretagne : *Secrets, a Gothic Tale*. Un fonds d'une quarantaine d'œuvres photographiques (paysages) où, selon Isabelle Dupuy, «l'image rejoint le texte [...] où chaque image pénètre plus avant dans la connaissance intime du lieu¹³», est placé dans les tiroirs de la bibliothèque du château. La seconde œuvre concerne l'installation *Églogue ou Filling the Landscape*, de 1994, où l'artiste développe une relation entre l'œuvre d'art et le musée, en l'occurrence le Musée d'art contemporain de Montréal. La troisième œuvre issue de ces expériences artistiques se traduira par la publication d'un livre d'artiste en collaboration avec la Oakville Galleries, au cours de l'année 1995.

Églogue ou Filling the Landscape occupe une salle carrée où est placé un meuble transparent à six tiroirs, contenant 216 photographies de paysages enfermées dans 27 boîtiers. Une liste de mots relatifs à ces photographies est affichée sur chaque boîtier, formant un poème. Les vues proposent des parcs et des jardins, publics et privés, avec ou sans personnages, des paysages sauvages et organisés, et la représentation de l'eau sous différentes formes (lac, rivière, étang, réservoir et canal). Le recours au texte ne va pas nécessairement dans le



Angela Grauerholz

sens d'un renforcement de l'image, mais assure une dimension verbale, par delà l'image. Sans forcer le regard ou la compréhension, c'est en quelque sorte une forme d'errance d'un espace subjectif. Cette accentuation conforte le sens donné par la vision globale qu'offre l'installation. La présence des mots devient mystérieusement sensible lorsque se dégagent, entre les éléments, des affinités qualitatives ou symboliques. Ce recours métaphorique permet à la fois discours et récit, deux dimensions qui ne sont pas exclusives l'une de l'autre, mais susceptibles de se combiner par addition autant que par soustraction, par fusion autant que par substitution. Il suffit par exemple de comparer les paysages et les mots entre eux pour constater que leur spécificité ne dépend pas de ce qu'ils représentent, mais de la façon dont ils se présentent. Relevant du rite du souvenir, ce cabinet d'images et de texte favorise l'émergence du musée dans le lieu muséal même; une sorte de musée personnel où les images ont une expérience directe avec les mots. S'y développe un modèle de présentation de l'art d'Angela Grauerholz, mais également un travail de représentation. La collection, effet de récurrence érigé en principe d'archivage, suppose une approche conceptuelle. L'artiste applique une grille de lecture aux 216 paysages qui peuvent se lire selon un échantillonnage précis de mots : *landscape perfect picturesque, landscape tangle thicket, gardens closed hidden, water standing deep, reservoir contain embrace*, etc. Dans cet ordre des choses, l'art conceptuel travaille à faire du spectateur un lecteur par le passage de critères plastiques à des critères linguistiques. *Églogue ou Filling the Landscape*, selon Angela Grauerholz, cache l'image derrière le concept. Mais cela ne veut pas dire que l'image n'a pas son importance. Il y a ainsi un renversement, car l'image se substitue au narratif et met en valeur des photographies qui n'auraient peut-être jamais été exposées. L'artiste crée ainsi son propre musée, à la fois accessible par la transparence du meuble et inaccessible à cause de l'opacité des coffrets pleins d'images qu'on ne peut manipuler soi-même. L'ambiguïté du statut de l'œuvre qu'offre ce cabinet, porteur de questions et de sensations, provient de cette impression d'accumulation des objets et des mots, qui marque la distanciation et l'inaccessibilité de l'objet d'art comme un mythe. En créant cette œuvre, qui a toutes les caractéristiques de la recherche scientifique et de la permanence, mais dont la destination finale subit un glissement vers le poétique, l'artiste établit une relation privilégiée entre le spectateur et l'œuvre, relation d'autant plus étroite que peu de gens à la fois peuvent avoir un contact avec les images, fortement tributaires des conditions de leur présentation. L'environnement créé par le meuble translucide devient image de la présentation idéelle, qui relève d'une expérience visuelle et spatiale. Aussi explicite qu'inattendu, ce modèle de présentation se réalise en fait dans les clichés de paysages que nous pouvons imaginer, comme un reflet de notre sensibilité où «l'apparente quiétude du monde est (ici) l'envers trompeur d'une extrême précarité qui est la précarité même de l'image photographique¹⁴.» *Églogue ou Filling the Landscape* exerce une étrange fascination, comme le mythe familier de la



boîte de Pandore. Elle est un instrument conceptuel qui permet d'interroger et de penser le lieu, le temps, le statut de l'œuvre d'art proprement dite, et d'élargir son champ de perception.

La diversité des sujets inscrits dans le parcours de la pensée de Grauerholz révèle des liens qui unissent ses œuvres aux tendances les plus secrètes de son univers intérieur. Elle nous introduit dans un monde à la fois connu et inconnu où le regard se laisse dériver et enivrer au fil d'une musicalité visuelle diffuse. De cette manière, l'impact poétique prolonge la saisie visuelle des images. Mais la sphère de visibilité de l'image ne se suffit pas à elle-même. Elle ne peut être comprise sans que, d'une façon ou d'une autre, référence soit faite au domaine de l'invisible. Les œuvres s'imposent d'abord par une présence à la fois inquiétante et envoûtante, et créent d'autre part un effet de distanciation qui exerce une influence dynamique sur la pensée et déstabilise nos certitudes. Cette vision élargie de la photographie s'ouvre à l'inconnaissable, entre l'intime et le public, et repose sur une approche sensible de la matière de l'image, de la condition de l'image. Les photographies d'Angela Grauerholz ne recherchent donc pas l'effet immédiat. L'artiste se concentre plutôt sur la perception de celui qui regarde et sur la relation qu'elle désire instaurer entre le monde et l'image, que le spectateur ressent ainsi le besoin d'approfondir pour comprendre ce qui s'y passe. En présentant l'image par son altérité, l'œuvre d'art se joue du temps et crée des ambiguïtés qui résistent au parcours de l'œuvre comme mode de pensée nomade, où tout est allusif et mouvant, où le sens n'est jamais fixé. □ PAULETTE GAGNON

Angela Grauerholz

115

NOTES

1. Rilke, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, 1965, p. 30-31.
2. Benjamin, Walter, *Essais I 1922-1934*, éd. Denoël/Gonthier, 1971-1983, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, p. 126.
3. Denis, Jean-Pierre, «Image Con-texte», dans *The Zone of Conventional Practice and Other Real Stories*, Galerie Optica, Montréal, 1989, p. 30-31.
4. On se souviendra également de la double image de *Krim*, 1989. À partir de documents historiques appartenant à un inconnu, l'artiste présente la réalité de la guerre, comme un regard plongé dans l'abîme. Dans cette œuvre construite et reconstruite, le réel disparaît et devient une équivalence illusoire où l'artificialité du monde des images renvoie à la perception de la mémoire collective.
5. Lemagny, Jean-Claude, «Le retour du flou», *Art Press*, n° 98, déc. 1985, p. 21.
6. Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 1947, p. 65.
7. *Ibid.*, p. 69.
8. Fried, Michael, «Le réalisme de Courbet», *Esthétique et origines de la peinture moderne II*, traduit de l'anglais par Michel Gautier, NRF Essais Gallimard, Paris, 1993, p. 67.
9. Ces œuvres évoquent *La Fenêtre de l'atelier*, de 1806, de Caspar David Friedrich, et le portrait non moins célèbre de *Caspar David Friedrich dans son atelier* peint par Georg Friedrich Kersting en 1819.
10. Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, Collection «Critique», Paris 1990, p. 9.
11. *Ibid.*
12. La collection de Jean-Jacques Rousseau concerne uniquement la botanique, mais elle trouve son sens dans la poésie.
13. Voir à ce sujet Angela Grauerholz, «Secrets, a Gothic Tale», in *Domaine*, 1993, Domaine de Kerguéhennec, édition La Chambre, Luc Derycke, Gant, Belgique, n. p.
14. Alain Buisine utilise ces termes en traitant du travail d'Eugène Atget dans *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, p. 127.

Œuvres



Angela Grauerholz

[17]



Angela Grauerholz

[1 9]

Angela Grauerholz

[2 0]



ALLEY, 1993



Angela Grauerholz

[21]



Angela Grauerholz

[23]





Angela Grauerholz



[25]

À GAUCHE : THE LEAP, 1992. NUDE, 1992
À DROITE : FORUM, 1994. CHARM, 1994

Angela Grauerholz

[2 6]

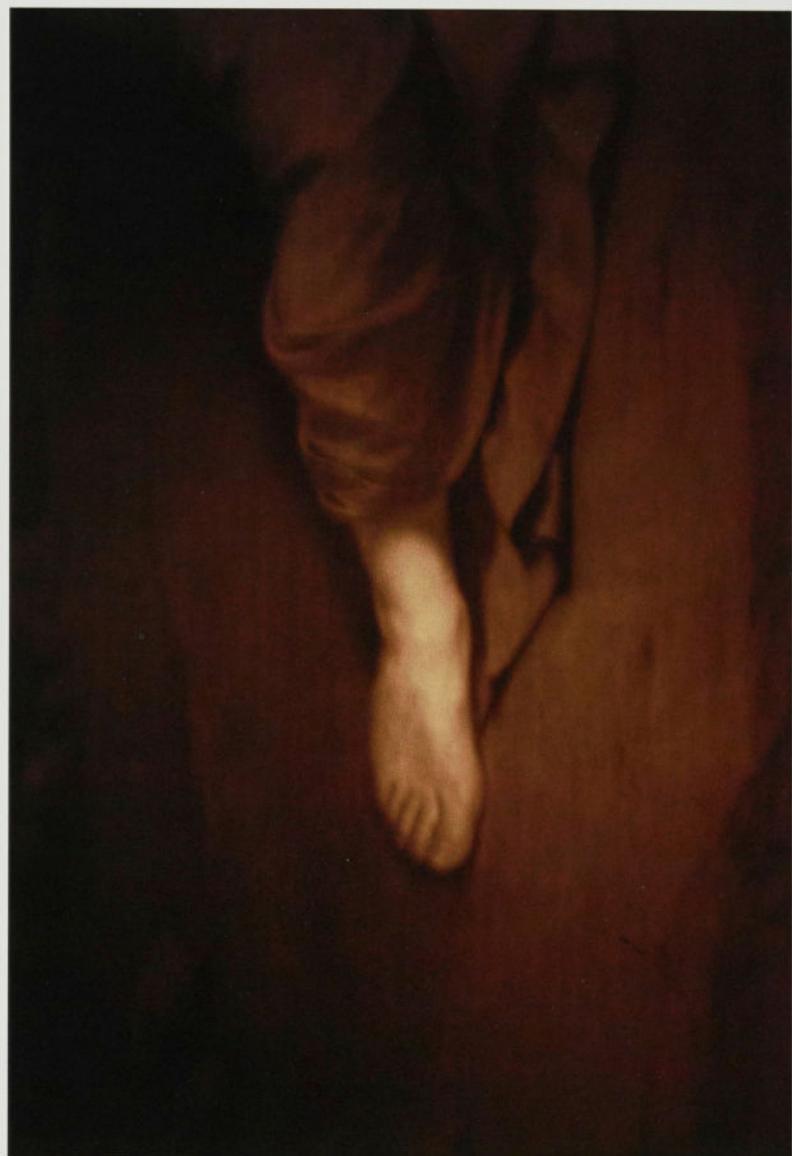


MOZART ROOM, 1993



Angela Grauerholz

[27]



Angela Grauerholz

[29]

Angela Grauerholz

[3 0]



LESSING, 1992



Angela Grauerholz

{ 31 }

Angela Grauerholz

[32]



CHEMIN DE FER, 1994



Angela Grauerholz

[33]

Angela Grauerholz

[34]



ELEGIE (IDEAL LANDSCAPE), 1994



Angela Grauerholz

[35]

Angela Grauerholz

[36]



RÉSERVOIR, 1994



Angela Grauerholz



[37]

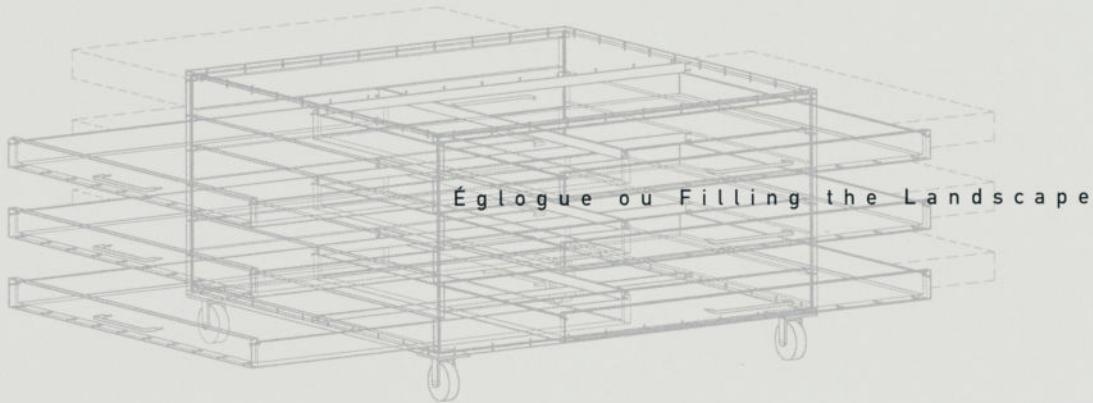


Angela Grauerholz

[39]

Angela Grauerholz

[4.0]



ÉGLOGUE OU FILLING THE LANDSCAPE, 1994

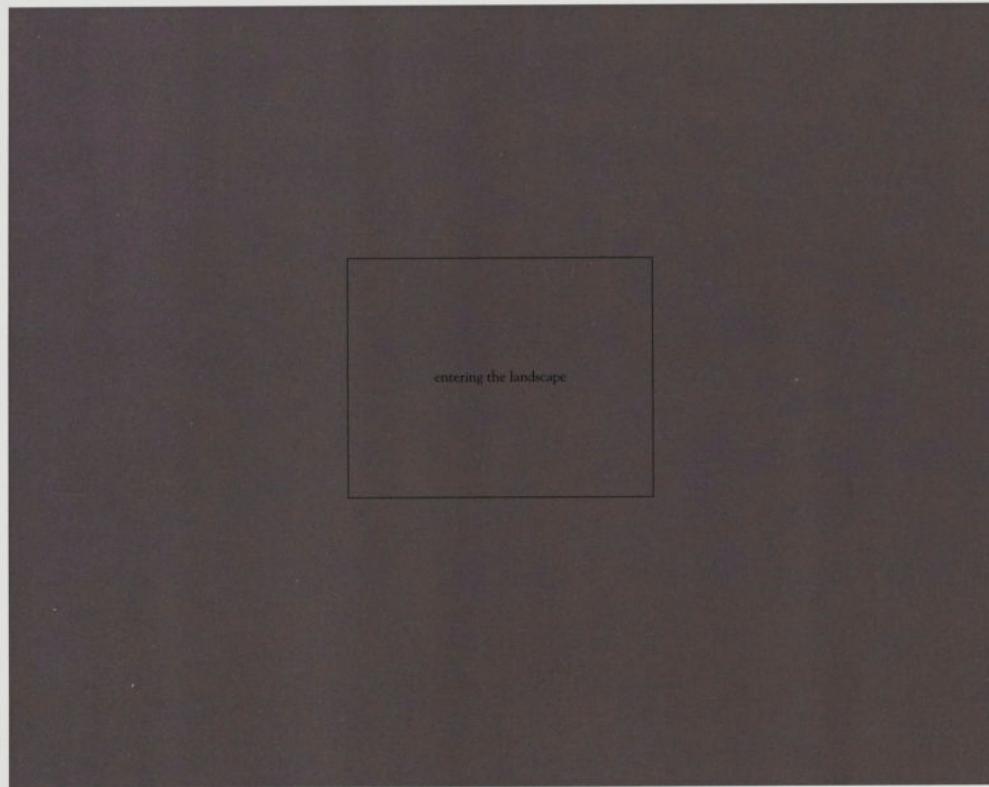
INSTALLATION

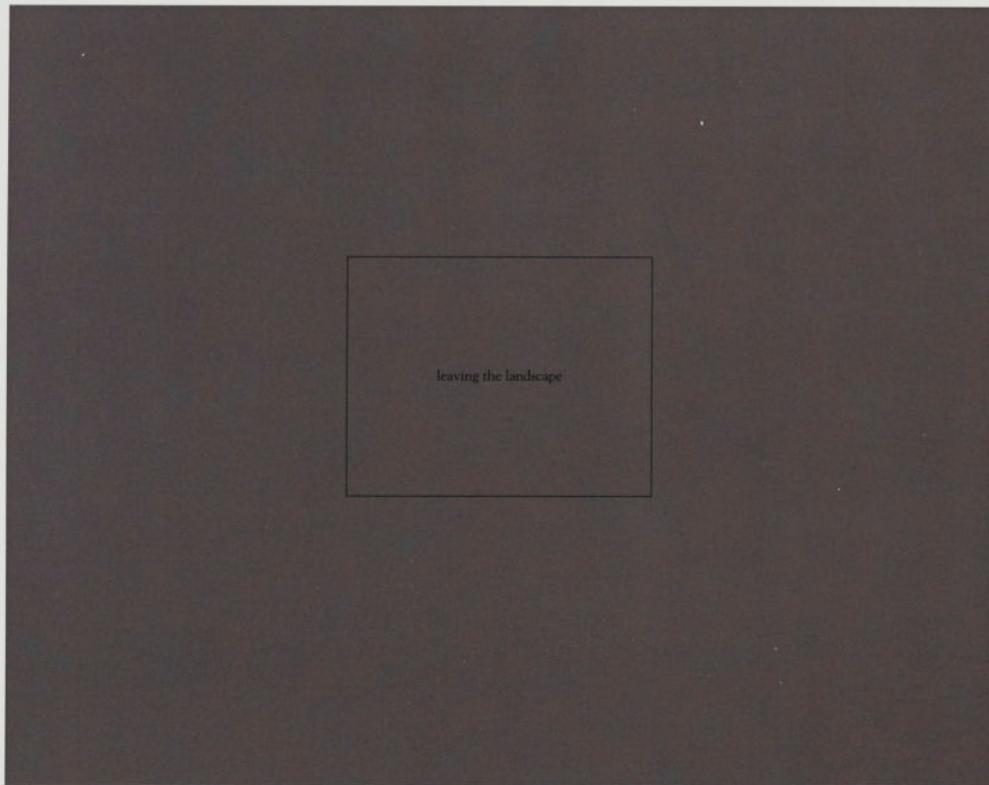
CLASSEUR À SIX TIROIRS, 27 BOÎTIERS,

216 PHOTOGRAPHIES

L'ARTISTE SOUHAITE REMERCIER LES PERSONNES
SUIVANTES POUR LEUR COLLABORATION À
 CETTE ŒUVRE : TIM CLARK, SUSAN COOLEN,
 ROBERT PÉRINET, JÜRGEN SEEGER
 ET BARBARA STEINMAN.

| | | | | | | | | |
|---------------------------|--------------|---------------------------------------------------------------|-----------|-----------------------------------------------------|------------|----------------------------------------|-------------|------------------------------------------|
| 1 | | 6 | | 11 | | 16 | | 22 |
| ENTERING THE LANDSCAPE | | GARDENS CLOSED HIDDEN | | MIRROR OPPOSE DOUBLE | | WATER CURRENT UNDERTOW | | CLOUDS RANDOM UNDEFINED |
| 2 | | ALONE MODEST ENDURING PICTURESQUE APART PRETTY | | SEPARATE IMITATE DIVIDE COMPARE SUGGEST | | FORCE RUSHING SPILL OVERWHELM | | VAGUE WISPY SENTIMENTAL UNNAMED |
| SEDUCTIVE | 7 | | | JOIN | | | 23 | |
| BEAUTIFUL | PARKS | | | | 17 | | WOOD | |
| IDEALIZED | PUBLIC | | 12 | | RIVERS | | WALK | |
| PRIVILEGED | POPULAR | | WATERS | | BEDS | | NARROWING | |
| CENTERED | DESERTED | | EDGE | | BANKS | | SINGULAR | |
| | PERIPHERAL | | PONDS | | STREAMS | | PATH | |
| 3 | OPEN | | HOLDING | | CREEKS | | CURVING | |
| LANDSCAPE | EXPANSIVE | | ENTICING | | BROOKS | | ENDLESS | |
| TANGLE | WATCHED | | SHALLOW | | | | | |
| THICKET | | | INVISIBLE | | 18 | | 24 | |
| UNDERBRUSH | 8 | | WISH | | ASCENDING | | HORIZONTAL | |
| MASSIVE | PARKS | | | | DESCENDING | | | |
| IMPOSSIBLE | FIGURES | 13 | | | | 25 | | Angela Grauerholz |
| UNCULTIVATED | STANDING | WATER | | | 19 | | TREES | |
| WILD | MOVING | STANDING | | | RESERVOIR | | GROUPED | |
| | RECUPERATING | DEEP | | | CONTAIN | | SURROUNDED | |
| 4 | WAITING | SLOW | | | EMBRACE | | ROWS | |
| LANDSCAPE | LOOKING | STILL | | | RESCUE | | REACH | |
| UNDONE | | STAGNANT | | | ENCIRCLE | | MOURN | |
| CRACKING | 9 | DEAD | | | INHABIT | | TOUCH | |
| FALLING | PARKS | SERENE | | | | | REMOVED | |
| SINKING | STATUARY | CONSTANT | | 20 | | | | |
| RUSTLING | ERECT | COMPOSED | | | GROUND S | | 26 | |
| SNAPPING | MOTIONLESS | | | | TENDED | | GROUND S | |
| WHISPERING | STOIC | 14 | | | PRESERVED | | REVEALED | |
| | UNYIELDING | WATER | | | ENCLOSED | | VACANT | |
| 5 | VIGILANT | DISTURBED | | | SAFE | | LINGERING | |
| LANDSCAPE | PROUD | RIPPLING | | | CAREFUL | | ABSENT | |
| SCREEN | | UNSETTLED | | | GUARDED | | WALLS | |
| DENSE | 10 | TENSE | | | | | PLAYGROUNDS | |
| BARRIER | SENK | UNEVEN | | 21 | | | ABANDONED | |
| RESISTING | RECHT | | | | GROUND S | | | |
| EXCLUSIVE | | 15 | | | SACRED | | 27 | |
| HIDDEN | | WATER | | | | | LEAVING THE | |
| UNSEEN | | CHANNELLED | | | | | LANDSCAPE | |
| | | GUIDED | | | | | | |
| | | RESTRAINED | | | | | | |
| | | DIRECTED | | | | | | |
| | | QUIET | | | | | | |
| | | CONTROLLED | | | | | | |
| | | MOVING | | | | | | |





Angela Grauerholz

[43]

B i o b i b l i o g r a p h i e

Angela Grauerholz

Née à Hambourg, République fédérale d'Allemagne, en 1952.
Vit et travaille à Montréal (Québec) depuis 1976.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1994 *Angela Grauerholz : Recent Photographs*, Galerie Franck & Schulte, Berlin, Allemagne, 23 sept.-18 nov. 1994.
- 1993 *Angela Grauerholz : Recent Photographs*, M.I.T. List Visual Arts Center, Cambridge, Mass. 11 sept.-19 déc. 1993.
Secrets, a Gothic Tale (in progress), Domaine de Kerguéhennec, Bignan, France, 3 oct.-7 nov. 1993.
Galerie Nächst St. Stephan/Rosemarie Schwarzwälder, Vienne, Autriche, 27 janv.-28 févr. 1993.
- 1992 *Die Documenta Arbeiten*, Galerie Franck & Schulte, Berlin, Allemagne, 6 nov.-23 déc. 1992.
Galerie Claire Burrus, Paris, France, 5 sept.-31 oct. 1992.
- 1991 *Angela Grauerholz : Photographies*, Centre culturel canadien, Paris, France, 20 juin-7 sept. 1991.
Time-Frame - Angela Grauerholz / Michèle Waquant, Presentation House Gallery, Vancouver (C.-B.), 21 juin-28 juill. 1991.
Angela Grauerholz Photographien, Westfälischer Kunstverein, Münster, Allemagne, 22 mars-5 mai 1991.
- 1990 *Angela Grauerholz*, Mercer Union, Toronto (Ont.), 11 oct.-10 nov. 1990.
- 1989 *Angela Grauerholz*, Galerie Art 45, Montréal (QC), 6 mai-1^{er} juin 1989.
- 1988 *Portraits*, The Photographers Gallery, Saskatoon (Sask.).
Paysages, VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 13 janv.-7 févr. 1988.
- 1987 *Paysages diagonales/Paysages urbains*, Hall du Pavillon central, Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 13 sept.-12 oct. 1987.
Angela Grauerholz : photographies, Galerie Art 45, Montréal (QC), 2-30 mai 1987.
- 1986 *Stride Gallery*, Calgary (Alb.).
Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art & Design, Halifax (N.-É.).
- 1985 Galerie Art 45, Montréal (QC), 25 mai-22 juin 1985.
April/Davey/Grauerholz, une série d'expositions, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.), 6 avril-29 sept. 1985.
- 1984 *Angela Grauerholz*, VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 8 nov.-2 déc. 1984.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1995 *Beyond the National Identity*, Setagaya Art Museum, Tōkyō, Japon, 28 janv.-26 mars 1995; National Museum of Modern Art, Kyoto, Japon, 4 avril-14 mai 1995; Hokkaidō Museum of Modern Art, Sapporo, Japon, 21 mai-juill. 1995.
- 1994 *Espaces (in)habitables places*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), 22 sept.-1^{er} nov. 1994.
*Kraji * Places*, Moderna Galerija Ljubljana, Museum of Modern Art, Ljubljana, Slovénie, 17 mai-19 juin 1994.

Angela Grauerholz, James Welling and Gaylen Gerber,
Galerie Nächst St. Stephan/Rosemarie Schwarzwälder,
Vienne, Autriche.

Future Traditions : Seven Artists Selected by Seven Curators, Art Gallery North York Performing Arts Centre, North York (Ont.), 21 juin-28 août 1994.

- 1993 *Canada : une nouvelle génération*, Frac (Fonds régional d'art contemporain) des Pays de la Loire, Gétigné Clisson, France, 17 avril-30 mai 1993; Musée des Beaux-Arts et Frac Franche-Comté, Dole, France, 18 juin-25 sept. 1993.
Image First ; Eight Photographers for the 90's, Laura Carpenter Fine Art, Santa Fé, N. M., États-Unis, 1^{er} mai-16 juin 1993.
- 1992 *Une seconde pensée du paysage*, Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan, France, 4 juill.-1^{er} nov. 1992.
Documenta IX, Neue Galerie, Cassel, Allemagne, 13 juin-20 sept. 1992.
La Traversée des mirages : photographie du Québec, organisée par VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), en collaboration avec Transfrontières de Champagne-Ardenne, Fonds régional d'art contemporain (Frac) de Champagne-Ardenne, Reims, France, 24 juin-12 sept. 1992.
Urban Inscriptions, organisée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.); Art Gallery St. Thomas-Elgin, St. Thomas (Ont.), 29 mai-28 juin 1992; London Regional Art Gallery and Historical Museums, London (Ont.), 11 juill.-23 août 1992; Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), 12 sept.-18 oct. 1992.
- 1991 *Un archipel de désirs : les artistes québécois et la scène internationale*, Musée du Québec, Québec (QC), 18 mai - 29 sept. 1991.
Modus Operandi, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), 6 juill.-22 août 1991.
Un-Natural Traces - Contemporary Art from Canada, Barbican Art Gallery, Londres, Grande-Bretagne, 19 avril-16 juin 1991.
The Photographic Image: Photo Based Works, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien / 49th Parallel, Centre for contemporary Canadian art, New York, N. Y., États-Unis, 23 mars-20 avril 1991.
Media War/Média guerre/New World Order, Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC), Montréal (QC), mars-7 avril 1991.
Memory Works: Post Modern Impulses in Canadian Art, London Regional Art Gallery and Historical Museums, London (Ont.); Mississauga Civic Centre, Mississauga (Ont.); Glenbow Museum, Calgary (Alb.).
- 1990 *Eighth Biennale of Sydney. The Readymade Boomerang. Certain Relations in the 20th Century Art*, Sydney, Australie, 10 avril-15 juin 1990.
- 1989 *Territoires d'artistes : paysages verticaux*, La Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec (QC), 15 juin-1^{er} oct. 1989.
Montréal 89 : aspects de la photographie québécoise contemporaine, Centre d'art contemporain (CREDAC), Ivry-sur-Seine, France, 21 juin-17 sept. 1989.
Tenir l'image à distance, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.
Taking Pictures, Presentation House Gallery, Vancouver (C.-B.), 28 juill.-27 août 1989.

- À propos de conventions et autres fictions/The Zone of Conventional Practice and Other Real Stories*, Galerie Optica, Montréal (QC), 11 mars-30 avril 1989; Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 28 juin-15 août 1989; Presentation House Gallery, Vancouver (C.-B.), 1^{er} sept.-8 oct. 1989; The Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), 22 févr.-8 avril 1990; The Toronto Photographer's Workshop/A Space, Toronto (Ont.), 20 oct.-24 nov. 1990; Memorial University Art Gallery, St. John's (T.-N.), 7 août-2 sept. 1990.
- Printemps québécois*, Galerie de l'Artothèque, Théâtre de Caen, Caen, France, 8 mars-15 avril 1989.
- 1988 *The Historical Ruse: Art in Montreal/La ruse historique : l'art à Montréal*, The Power Plant, Toronto (Ont.), 22 avril-12 juin 1988.
- Portraits of the Human Spirit*, The Photographers Gallery, Saskatoon (Sask.), 6 avril-1^{er} mai 1988.
- 1987 *Paysage*, Dazibao, Montréal (QC), 27 mai-21 juin 1987; Contemporary Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 2-27 février 1988; Centre Eye Gallery, Calgary (Alb.), avril-21 mai 1988; YYZ, Toronto (Ont.).
- 1986 *ASA 86 : installations photographiques*, présentées dans un atelier privé, Montréal (QC), 1^{er} oct.-16 nov. 1986.
- 1985 *Lynne Cohen, Angela Grauerholz, Louise Lawler*, Coburg Gallery, Vancouver (C.-B.).
- 1984 *Face à Face/Auto-portraits*, Galerie Powerhouse, Montréal (QC).
- Fragments : photographie actuelle au Québec*, VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, présentée dans le cadre de *Québec 1534-1984*, Vieux-Port, Québec (QC), 20 juin-28 août 1984.
- 1983 *New Image: Contemporary Quebec Photography*, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for contemporary Canadian Art, New York, N. Y., États-Unis, 4 juin-30 juill. 1983.
- Latitudes et parallèles/Latitudes and Parallels*. The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 26 mai-10 juill. 1983.
- Photographie actuelle au Québec/Quebec Photography Invitational*, Centre Saidye Bronfman/Saidye Bronfman Centre, Montréal (QC).
- 1981 *The Mask of Objectivity/Subjective Images*, McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London (Ont.).
- 1979 *Inside*, Optica, Montréal (QC), février 1979.
- 1978 *New Trends in U.S. and Canadian Photography*, Galeria Monas Hieroglyphice, Milan, Italie.

PRINCIPALES COLLECTIONS

- Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
- Musée d'art contemporain de Montréal
- Musée des beaux-arts de Montréal
- Stedelijk Museum, Amsterdam
- Vancouver Art Gallery, Vancouver
- Air Canada, Montréal
- Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international
- Galerie d'art Concordia, Montréal

La Banque d'œuvres d'art du Canada, Ottawa

Lantic Sugar Inc., Montréal

Power Corporation, Montréal

Steinberg Inc., Montréal

Wajax Limited

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE
CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET AUTRES PUBLICATIONS

- 1994 Antaki, Karen. — Espaces (in)habitables places. — Montréal : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 1994. — 16 p.
- Kraji * Places, Moderna Galerija Ljubljana, Museum of Modern Art. — Ljubljana : Moderna Galerija, 1994
- Future traditions in Canadian Art. — North York : Art Gallery The North York Performing Arts Center, 1994. — 31 p. — Texte de Paulette Gagnon
- Zacharopoulos, Denys. — « Angela Grauerholz : Secrets, a gothic tale. » — Domaine 1993. — Locminé Bignan : Le Domaine de Kerguéhennec; Gand : La Chambre, 1994
- 1993 Posner, Helaine. — Angela Grauerholz : Recent photographs. — Cambridge : M.I.T. List Visuart Arts Center, 1993. — 32 p.
- 1992 Bélisle, Josée; Blanchette, Manon; Gagnon, Paulette; Grant Marchand, Sandra; Landry, Pierre. — La Collection : tableau inaugural, — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. — 591 p.
- Cheetham, Mark A.; Hutcheon Linda. — La mémoire postmoderne : essai sur l'art canadien contemporain. — Traduction de Jean Papineau. — Montréal : Éditions Liber, 1992
- Documenta IX, Kassel, June 13 - September 20, 1992. — Stuttgart : Edition Cantz; New York : Harry N. Abrams, Inc., 1992. — Vol. 1 p. 154, Vol. 2 p. 206-2
- Thériault, Michèle. — Urban inscriptions. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1992. — 33 p.
- Transfrontières. — La traversée des mirages : photographie du Québec. — Champagne-Ardenne : Transfrontières; Québec : VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, 1992. — 125 p.
- 1991 Brown, Carol; Ferguson, Bruce W. — Un-natural traces: Contemporary art from Canada. — London : Barbican Art Gallery, 1991. — 88 p.
- Cheetham, Mark A.; Hutcheon, Linda. — Remembering postmodernism: Trends in recent Canadian art. — New York, Oxford, Toronto : Oxford University Press, 1991. — P. 62-64
- Dery, Louise; Pontbriand, Chantal. — Un archipel de désir : les artistes québécois et la scène internationale. — Québec : Musée du Québec, 1991
- Henry, Karen. — Timeframe: Angela Grauerholz and Michèle Waquant. — Vancouver : Presentation House, 1991. — 16 p.
- Pontbriand, Chantal; Meschede, Friedrich. — Angela Grauerholz : photographien. — Münster : Westfälischer Kunstverein, 1991. — 54 p.
- 1990 Lamoureux, Johanne; Simon, Cheryl. — « Angela Grauerholz, Mercer Union ». — Toronto : Mercer Union, 1990. — [22] p.

- 1989 Bérard, Serge et al. — À propos de convention et autres fictions/The Zone of conventional practice and other real stories. — Montréal : Galerie Optica, 1989. — 239 p.
- Cotensin, Patrice. — Printemps québécois. — [Dépliant d'exposition]. — Caen : Artothèque de Caen, 1989
- CREDAC. — Montréal 89 : aspects de la photographie québécoise contemporaine. — Ivry-sur-Seine : CREDAC, 1989. — 64 p.
- Lussier, Réal. — Tenir l'image à distance. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 77 p.
- Wallace, Keith. — Taking pictures. — Vancouver : Presentation House Cultural Society, 1989. — [24] p.
- 1988 Baert, Renée. — Critical paths: A collection of essays and artworks from the faculty, staff and students of the faculty of fine arts. — Montréal : Concordia University, 1988
- Pontbriand, Chantal. — La ruse historique : l'art à Montréal/The historical ruse : Art in Montréal. — Toronto : The Power Plant, 1988. — P. 15-24
- 1987 Dazibao. — Paysage. — Textes de Serge Bérard, Philippe Sollers. — Montréal : Dazibao, 1987. — 47 p.
- 1985 Boulanger, Chantal. — Scénarios. — Montréal : éd. Chantal Boulanger, 1985
- Townsend, Martha. — April/Davey/Grauerholz. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1985. — 35 p.
- VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie. — Fragments : photographie actuelle au Québec. — Texte de Denis Lessard. — Québec : VU, 1985. — 54 p.
- 1983 Centre Saidye Bronfman/Saidye Bronfman Centre. — Photographie actuelle au Québec / Quebec photography invitational. — Textes de Peter Krausz, Jean Tourangeau, Katherine Tweedie. — Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1983
- The Winnipeg Art Gallery. — Latitudes et parallèles/Latitudes and parallels. — Textes de Shirley Madill, Tom Gore, Penny Cousineau. — Winnipeg : WAG, 1983. — 109 p.
- 49° Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for contemporary Canadian Art. — New image: Contemporary Quebec photography [brochure d'exposition]. — Texte de Peter Krausz. — New York : le Centre, 1983
- 1981 McIntosh Gallery, University of Western Ontario. — The Mask of objectivity/Subjective images. — Texte de Georges Legrady. — London : University of Western Ontario, 1981.
- ARTICLES DE PRESSE ET DE PÉRIODIQUES**
- 1993 Beaudet, Pascale. — «Canada : la dualité d'une nouvelle génération». — Le Devoir. — (8 mai 1993). — P.C-9
- Bormand, Marc. — «Une politique muséale en art contemporain : dix ans d'expérience au Musée de La Roche-sur-Yon». — Musées et collections publiques de France. — N° 200 (septembre 1993). — P. 27-32
- Gentis, Roger. — «Ce corps que je suis». — La Recherche photographique. — N° 14 (printemps 1993). — P. 44-49
- 1992 Balfour Bowen, Lisa. — «Nine Canadians have works at Documenta». — The Gazette. — (July 18, 1992). — P. J-1, J-2
- Balfour Bowen, Lisa. — «Art-world spotlight shifts to Kassel». — The Financial Post. — (June 29, 1992). — P. S-15
- Bentley Mays, John. — «Nine Canadian artists, nine remarkable choices». — The Globe and Mail. — (June 16, 1992). - P. A-12
- Duncan, Ann. — «Montrealers in European spotlight». — The Gazette. — (January 18, 1992). — Art section p. 1
- Feller, Christina. — «Angela Grauerholz». — Camera Austria International. — N° 38 (1992). — P. 77
- Laframboise, Alain. — «Imaginaire». — La Recherche photographique. — N° 13 (automne 1992). — P. 84-87
- Laurier, Marie. — «L'art québécois envahit les Ardennes». — Le Devoir. — (15 juillet 1992). — P. 11
- Lehmann, Henry. — «Art Bank show reflects two decades of creativity by Canadian women; quality provokes question about single-gender themes». — The Gazette. — (March 14, 1992). — P. H-5
- Miller, Charles V. — «On the Road to Kassel». — Artforum. — Vol. 30, n° 10 (Summer 1992). — P. 78-83
- Perrin, Frank. — «Galerie Claire Burrus, Paris». — Flash Art. — N° 167 (Nov./Dec. 1992). — P. 108
- Romano, Gianni. — «En los sueños comienzan las responsabilidades/In dreams begin responsibilities». — Lapiz (Madrid). — Vol.10, n° 87 (May-June 1992). — P. 44-45
- Sorisky, Susan. — «Evocative images: The art of Angela Grauerholz». — Concordia University Magazine. — (June 1992). — P. 13-14
- Tomas David. — «Polytechnical observations: An artistic and popular response to political events in the "Age of the Smart Bomb"». — Public 6 ("Violence"). — (1992). — P. 152-153
- 1991 Bentley Mays, John. — «Surveying a corridor of artistic loyalties». — The Globe and Mail. — (June 15, 1991). — P. C-4
- Duncan, Ann. — «High-tech war sparks high-tech artwork». — The Gazette. — (March 23, 1991). — P. J-4
- Patten, James. — «An/other Canada, another Canada? Other Canada». — The Massachusetts Review. — Vol. XXXI, n° 1-2 (Spring-Summer 1990). — p. 193-200
- «Photographs». — Matrix. — N° 33 (Spring 1991). — P. 42-43
- Pontbriand, Chantal. — «Le regard vertigineux de l'ange : photographies d'Angela Grauerholz». — Parachute. — N° 63 (juill./août/sept.=July/Aug./Sept. 1991). — P. 4-11.
- Pontbriand, Chantal. — «Un-natural traces». — Parachute. — N° 64 (oct./nov./déc.= Oct./Nov./ Dec. 1991). — P. 44-45
- Scott, Kitty. — «Untold Stories». — C Magazine. — (Spring 1991). — P. 28-32
- 1990 Durand, Guy. — «"Tenir l'image à distance" au Musée d'art contemporain de Montréal». — Inter. — N° 45 (1990). — P. 27
- «Trois Montréalais à la Biennale de Venise». — La Presse. — (26 février 1990). — P. B-7
- Duncan, Ann. — «Artists pitch in for worthy causes». — The Gazette. — (March 27, 1990). — P. E-6

- Duncan, Ann. — «City visual artists catching attention abroad». — *The Gazette*. — (March 6, 1990). — P. D-14
- Duncan, Ann. — «More than 50 artists donate works to fundraiser». — *The Gazette*. — (February 21, 1990). — P. C-4
- Wilkie, Bob. — «Telling pictures, revealing histories». — *Afterimage*. — Vol. 17 (April 1990). — P. 12-13
- 1989 Campbell, James. — «Tenir l'image à distance», Musée d'art contemporain de Montréal. — *C Magazine*. — N° 23 (Sept. 1989). — P. 80-81
- Campeau, Sylvain. — «Tenir l'image à distance : au-delà du réel». — *Voir*. — Vol. 3, n° 36 (10/16 août 1989)
- Duncan, Ann. — «Four Montrealers honored with invite to Sydney show». — *The Gazette*. — (December 22, 1989). — P. D-8
- Duncan, Ann. — «Montreal artists need emotional glasnost». — *The Gazette*. — (June 23, 1989). — P. H-5
- Gaboury, Michel. — «Tenir l'image à distance». — *Vie des Arts*. — Vol. XXXIV, n° 137 (déc. 1989/hiver). — P. 67
- Gravel, Claire. — «Angela Grauerholz : jeux d'esprits». — *MTL*. — (Juin 1989)
- Gravel, Claire. — «Immenses cibachromes d'Angela Grauerholz à Art 45 : du lieu commun au sublime». — *Le Devoir*. — (6 mai 1989). — P. C-12
- Gravel, Claire. — «La photographie comme outil critique». — *Le Devoir*. — (17 juin 1989). — P. C-9
- Gravel, Claire. — «L'extase photographique : quelques photographes montréalaises». — *Vie des Arts*. — Vol. XXXIV, n° 136 (septembre 1989). — P. 44-47
- Gravel, Claire. — «Nos choix : arts visuels». — *Le Devoir*. — (19 mai 1989). — P. 11
- Laframboise, Alain. — «Tenir l'image à distance». — *Parachute*. — N° 56 (oct./nov./déc.=Oct./Nov./Dec. 1989). — P. 52-53
- «Le MAC fête ses 25 ans». — *La Presse*. — (27 mai 1989). — P. 11
- Lepage, Jocelyne. — «Musée d'art contemporain : de la photographie au deuxième degré». — *La Presse*. — (12 août 1989). — P. D-8
- Nadeau, Lisanne. — «Photographies à la Galerie du Musée : le regard pensif d'Angela Grauerholz». — *Le Soleil*. — (28 octobre 1989). — P. E-15
- Seaton, Beth. — «Angela Grauerholz — Mundane re-membrances : an interview with Beth Seaton». — *Parachute*. — N° 56 (oct./nov./déc.=Oct./Nov./Dec. 1989). — P. 23-25
- Viau, René. — «La photographie montréalaise : le parti de Paris». — *La Presse*. — (15 juillet 1989). — P. 15
- 1988 Bentley Mays, John. — «Land and other scapes revisited». — *The Globe and Mail*. — (July 1988)
- Bentley Mays, John. — «Quebec art gets the attention». — *The Globe and Mail*. — (May 27, 1988)
- Duncan, Ann. — «A look at books on art for the art lover on your list». — *The Gazette*. — (November 12, 1988). — P. H-4
- Duncan, Ann. — «Whitney sampling comes to Burlington, Vt.». — *The Gazette*. — (April 23, 1988). — P. D-5
- Lepage, Jocelyne. — «Nos artistes traités aux petits soins». — *La Presse*. — (14 mai 1988). — P. E-15
- Levitt, Nina. — «In review: Angela Grauerholz». — *Views*. — Vol. 5, n° 2 (July 1988)
- Paradis, Magella. — «Au centre VU : de la précision du visage au flou du paysage». — *Le Soleil*. — (31 janvier 1988). — P. C-3
- Pontbriand, Chantal. — «A Canadian art portfolio: Tunnel of light». — *Canadian Art*. — Vol. 5, n° 4 (Winter 1988). — P. 66-69
- Simon, Cheryl. — «Portraits on the human spirit: Photographs by Angela Grauerholz and Sheila Spence». — *Blackflash*. — Vol. 6, n° 1 (Spring 1988). — P. 9-12
- Tousley, Nancy. — «Exhibit debunks notion of photographic truth». — *Calgary Herald*. — (May 1st 1988). — P. E-2
- 1987 Saharuni, Randy. — «Angela Grauerholz — Art 45». — *C Magazine*. — N° 15 (Fall 1987). — P. 54-55
- Johnstone, Lesley. — «Paysages». — *Vanguard*. — (Sept./Oct. 1987). — P. 39
- 1986 Bérard, Serge. — «ASA 86». — *Parachute*. — N° 45 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1986/1987). — P. 30-31
- «Rencontre à Montréal : Angela Grauerholz/Jean-Jacques Hofstetter». — *Des arts visuels au Québec*. — N° 28 (hiver 1986). — P. 9-11
- Simon, Cheryl. — «The déjà vu of Angela Grauerholz». — *Vanguard*. — Vol. 15, n° 2 (April-May 1986). — P. 27-29
- Tousley, Nancy. — «Portraits seek to be specific and universal». — *Calgary Herald*. — (October 10, 1986). — P. F-5
- 1985 Bérard, Serge. — «Angela Grauerholz». — *Parachute*. — N° 40 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1985). — P. 32-33
- Daigneault, Gilles. — «Des portraits qui engourdissent doucement le temps». — *Le Devoir*. — (1er juin 1985). — P. 32
- 1984 Delagrange, Marie. — «Imagination, sensibilité et con(s)testation». — *Le Soleil*. — (17 novembre 1984). — P. D-11
- 1983 Toupin, Gilles. — «Culte du coin de rue et nouvelle photo». — *La Presse*. — (15 janvier 1983). — P. C-21
- 1979 Bogardi, Georges. — «Nature battles culture at photographic exhibit». — *The Montreal Star*. — (February 21, 1979)

T r a d u c t i o n

Angela Grauerholz:
Creating Ambiguities of
Time and Experience

There will always be elements of uncertainty in the photographic image upon which the unknown bestows a precise meaning. In their apprehension of this unknown, Angela Grauerholz' photographs derive their strength by their suggestion of something beyond the obvious. No sooner does the idea of the unknown enter the consciousness than a new element is created, a new unknown whose perceptible space is momentarily split by the photographic image's unyielding ambiguity. Through this examination of its own nature and potential, photography seems to be able to evolve only by redefining its identity in relation to art itself. This is a tentative passage, requiring a watchful eye in order to grasp the issues involved. The following reflection of Rainer Maria Rilke's — "There is nothing that does not seem to have been understood, grasped, experienced and recognized in the tremulous after-ring of memory"¹ — encompasses one possible reading of Grauerholz' work which explores the ambiguous relation we entertain with reality. Her work intervenes in the dialogue between the world we know and harbour within ourselves and the one we experience and assess. According to Walter Benjamin, the key for someone watching and recollecting does not reside in experience but in the fabric of memories. Otherwise, should we not speak of a process of forgetfulness, such as an impression which develops in the "involuntary memory"? And would not this "involuntary memory" which Benjamin finds in Proust be "much closer, in fact, to forgetfulness than to what we call remembrance"²?

An analysis of Angela Grauerholz' explorations reveals that she allows viewers to find their own dimension, to form their own interpretations of the photographs and reflections on the creative process. The subject of the picture is of little or no importance. What concerns the artist and her practice is the notion of ambivalence, in turn introducing ambiguity and doubt as the two reigning constants to her photographic work. Doubt disintegrates our sense of existence; ambiguity alters our position in terms of the universe. Such is the basis from which to understand the evolution of these works produced during the last four years and featured in this exhibition. A garden, a pond, a landscape, tourists, a foot, a window, an office, a library, a nude, a bas-relief, etc. — these constitute the somewhat heterogeneous subjects of Grauerholz' images. Shrouded by this eclecticism, a homogenous approach directs the sequence of works which constitute the corpus of the exhibition. Employing interior and exterior scenes, either peopled or not, the artist follows a thematic logic which overlaps and unravels; she develops a visual narrative, communicated in paradoxical images which are at once commonplace, sublime and unexpected. Never limiting herself to a solitary theme, she explores — in a constant alteration of approach while establishing novel links between the sites and subjects she employs — and thus ignites a highly intense probing. Hers is an anthropological perspective, replete with the mnemonic value of the image in relation to reality, itself subject to the distinction between the sensible and the intelligible. "Like other media, photography is the product of an inner development, and an investigation of form, expression and the transcendence of a preconceived image."³ Viewing the works of Angela Grauerholz in this light is a consideration that, at a more profound level, photog-

raphy is a way of seeing as well as a way of thinking. A matter of gaze, mentality and distination.

Whether fragmentary view or sedimentation of reality, photography isolates detail, metamorphosing the countless and unknown possibilities into a strange new world (*Druid I, II*). In this realm, as a poetry of immobility and movement emerges, the dimension of time suddenly intervenes, either in the fixity of the scene (*Les Touristes, Le Couple, Sunbather*) revealed by the impenetrable inertia of the image or in the flow of movement (*Chemin de fer*)⁴ accentuated by the photographic blur. There is confusion apparent between the site of the experience and the relation of objects and beings. Most of the works attest to a suspension of time. In a different way, the bleak reality of *Sunbather* indicates a sense of timelessness. The monotony of the image shown, in addition to its banality, evokes a kind of depersonalization. This photographic practice casts a neutral, detached and distant gaze, offering a clinical account of an objective reality, devoid of dramatization. The enlarged size alone draws the subject closer to the viewer who is in turn invariably drawn into the space of the work itself, the subject of which remains distant. The artist is presenting us with an image of urban solitude. The work assumes an undeniable ordinariness, the raw material for constructions approaching social documentary such as *Les Touristes, Le Couple, File d'attente* and *The Conversation*; the artist discreetly captures pedestrians moving in the street (*File d'attente*) or momentarily isolated (*Les Touristes, Le Couple*). The confrontation with situations which combine effects of surprise and anonymity is a stunning one. In the isolation of the instant, the subjects' triviality cannot transport us elsewhere or account for our experience. In the ensuing disappointment, the key to the disconcerting elements of the image can be found through a recourse to imagination and personal interpretation. Why does the mind not reject these images of commonplace reality outright? Dwelling upon it a while longer, we find that the work, bathed in a wan light, instils a state of receptiveness which presupposes a reading of it. Such are the inconsistencies of dreams.

The soft focus, characteristic of Grauerholz' photographs, resists appropriation by the sublime. The fluid motion of image plays upon reverie, fascination and the vertiginous nature of time. For example, the soft focus — through contrast and movement — is what gives *Emanation (Ideal Landscape)* its strange, fogbound atmosphere. Several dreamlike landscapes conjure the apparition of another world enshrouded within the landscape. However, according to Lemagny, "the soft focus is given flesh, a texture, expanse and depth, even a clarity."⁵ It also confers an abstract quality deriving from remembrance and the sensations conveyed by memory. It gives meaning to the passage of time, underlining the self-referentiality of the photographic medium. For Lemagny it appears as an evident signal of mastery over matter. What is important is the gaze which transfixes matter as it renders it transparent and diaphanous, isolating, diluting and dematerializing it. Viewers must therefore interiorize that which is inherent and implicit in the work but is never explicitly revealed. Beginning with the image and moving beyond its apparent banality, the artist leads viewers to conduct their own reflection.

At the typical juncture where experience and reason conjoin, *La Bibliothèque* serves as a link between collective memory and our own understanding of the world. In this context, the metaphor is

not anecdotal; it stems from the accumulation of memory. *La Bibliothèque* represents the passage of knowing through the site of knowledge, a space comprised of possible experiences yet, to a certain extent, beyond the realm of possibility. The whole of collective memory is represented in an image of a library in which two men are discussing something we can't make out, an attempt at penetrating the wall of memory with a sort of exercise of the mind.

"By carefully examining the trappings of reality and metaphor, we will see that it is through metaphors and the imagination that reality derives its values."⁶ Considered as dynamic images — the sinuous form of tree branches and bark is enough to evoke movement — the *Druid* series employs metaphor to explore various stages of psychological activity. In a tangle of branches and leaves, confounding earth and sky — from which light emanates like a force from beyond — *Druid I* is a direct appeal to the most profound subconscious. Is it permissible to suggest that the knots in the bark of *Druid II* prompt the eye to imagine a sensuality of forms and glance at ambiguities by presupposing the irrepressible forces within and gauging resistance at the same time?... The solidity of the tree trunk brings us back to matter, a "centre of dreams" according to Gaston Bachelard. "For does the oak not extend to the passing cloud?"⁷ Like traces of history which elude us, the *Druid* series emerging from oblivion designates the unattainable. Through it we discover the complexity of the divine and human, spiritual and real universe. What we are dealing with here is the immateriality of being.

Placed side by side, *Nude* and *The Leap* are analogous to a positive-negative complement; one cannot do without the other. Their dreamlike depictions show a nude woman in motion, offering herself to the gaze and open to the unexpected. Projected beyond the image, the woman thus evinces the novel relationship between space and sexuality. The female body and the landscape become a support for the artist's experimentation. These landscapes recall the lifestyles of certain turn-of-the-century German and Swiss communities that sought a return to nature. They equally derive their inspiration from that young man lunging forward, seemingly right out of the frame, in the unfinished painting by Courbet, *Le Fou de peur ou Le Désespéré* (1844-1845). According to Michael Fried, the subject "seems to be springing directly toward the beholder, and the image (...) suggests that he has been driven to his insane deed by contemplating the abyss before him."⁸ This eccentric work, executed in the same vein as the earlier painting, *Le Désespéré* (1841), "may be read as thematizing (...) the painter's sense of a vertiginous gulf between sitter and beholder." Presenting the same photo twice (*Nude* and *Elongated Nude*) and the resulting ambiguity may lead viewers to believe that they are the same photograph on a different scale. This analogy functions as a visual metaphor for a non-visual experience. The smaller *Nude* assumes an intimist character while the larger *Elongated Nude* is perhaps an attempt to abolish the distance between image and viewer so as to make them one. However, the fact that the large-scale photographic print explicitly reveals and, in a sense, veils the illusion — the constituent uncertainty of the photograph as such — results in the expression of a certain ambiguity in the viewer's relationship to the image. Absorbed in an activity that excludes witnesses, the model cannot ignore the viewer's presence. Perhaps the model is addressing an

ideal viewer? The theatricality of the works is evident in the excessive posturing. It should not be surprising, then, to see the body disproportionately extended in *Elongated Nude*, emphasizing a certain fluidity and transposing reality in order to give flesh to desire and fantasy. Thus it becomes easier to understand ambivalence and to release the being within as a celebration of the presence of a being in the "elsewhere" of photography.

Occasionally Angela Grauerholz' photographs favour pictorial reference. An inclination towards the history of painting is confirmed by the subjects of the photographs which evoke the sublime, a romanticism with which painting is infused. The artist breaks our visual habits by dissecting images derived from historical painting. The admixture of genres (*Quartet*) produces an unnerving, evocative image, closely related to preoccupations ranging from the reflective to the sensitive, from historical reference to reconstruction, and which exceed the boundaries of the photographic realm. The four images that comprise *Quartet* have a pictorial quality. Grauerholz rephotographs fragments of paintings, one dated and the other contemporary, to which she juxtaposes pictures of landscapes. The combined effect is one of time suspended. She assembles images which for her have a certain resonance, using key images which become supports for the reading. *Quartet* thus creates a vocabulary and syntax situated well beyond the range of memory. By evoking images and sites, she initiates a process of abstraction by virtue of accumulation, a sort of simulacrum or extension of reality to the point of confusion, to the margin of reality and imagination. More than the memory of images, their mnemonic is what is offered. The photographic stakes become a tool for modern consciousness to surpass the territory consigned to the gaze. The effect of fragmenting the subjects contributes to equivocation in the face of the evidence. Oscillating between past and present and poised at a site of passage ravaged by the life cycle, the artist does not resort to using art history or archival documents to reconstruct History; she extracts them from a concrete historical context so as to rearrange them in a new order by denuding their fragmentary nature (*Lessing, Draped Foot, Charm, Forum*). Since 1989, she has periodically produced images of feet taken from historical paintings. *Draped Foot*, closely linked to notions of the voyage and displacements, functions from the point of view that perception is the art of vertical reading and, consequently, the plunge through the strata of interior memory. And this art engenders intense images, sending tremors through the sites, intimating notions of escape. It urges a complicity far exceeding that of the work of art and the representation of the image.

Throughout these sepia-toned cibachromes, whose framing demarcates a pause, irrevocably drawing the viewer into the work's space, the artist conjures up the invisible with a diaphanous veil which leaves the breadth of a long exposure in its wake (*Lessing, Paar*). She underlines the link between fragility and sensitivity, employing a screen of subtle variations. Paradoxically, the objectivity of the gaze depends on methods which emphasize subjective elements of perception. In *L'Opéra*, the unusual viewing angle and the apparently casual framing can be imputed to a desire to stress the necessary presence of people in the foreground, however quickly concealed, and an insistence on the particular character of the point of view. This perspective is a reference to the necessary relation of

distantiation where darkness becomes a true photographic material as treated in a sparkling monochrome. *Le Bureau*, *L'Opéra* and *Mozart Room* are large cibachromes which command attention with their spellbinding, disturbing presence. But the strange impression of an absent citizenry in public spaces (*Le Bureau*, *Alley*) does not make these places feel abandoned. We are left with more of a sense of a discreet presence, deriving from a sort of interiority, an anonymity. And yet the subjects seem familiar, as in a recurring dream which, bathed in a light whose source escapes us, carries everything to the threshold of an unreal universe. In this sense, *Mozart Room* is inscribed in the *Interior* suite. Both works,⁹ much like *La Conductrice* and *Window*, focus on the window whose mirror is placed like a screen between the existence of things and beings and the world's immanence. This world vision implies the projection and reflection of oneself to infinity. The window captures the eye, revealing only an absence. For Angela Grauerholz, the window is the realm of the imagination; while it is a black hole, it is also an illusion which allows us to believe, as well as to doubt, that anything different can exist. The ambiguous nature of the window casts the whole image in a profoundly melancholic dimension where absence becomes presence.

The landscape interrogates itself, seeking memory by revisiting sites of privileged encounters which are an incitement to contemplation. Considering Grauerholz' landscapes, one could conceivably look to Nicolas Poussin's allegorical landscapes, not to mention Lorrain's, as possible indirect sources of inspiration; these 17th-century landscape artists were describing an ideal nature. Technically close to early 17th. century German Romanticism (to the extent that a subjective apprehension of the exterior world was central to its intellectual concerns), the artist has developed a landscape language. But what is she trying to evoke in the elegiac grandeur of these images? A metaphysical dimension parallels a physical reality. Along this odyssey, nature, in all its guises, kindles a revolutionary gaze and an inclination to dream. The artist presents a work on each site's singularity as if it were an exercise in secret connections. She is not interested in representing nature as such, but in the idea of the landscape as a contradictory, ambiguous manifestation. Landscape becomes almost an abstract entity, not reproduced according to the strict identity of elements of a reality, but rendered in a mimetic manner which emphasizes its eloquence, gravity and poetic realism. Certain landscapes become, in a sense, abstractions; starting from a real space, they serve as introduction to a mental space, adrift and sedimented in terms of known reality. They are sites, at once accessible and unattainable, which provoke an uncertainty and evoke the random. Charged with this analytical dimension, the landscape nevertheless allows the imagination to open up to nature as such. The privileged role of landscape as a symbol in Angela Grauerholz' work reveals what is not or no longer is, again through the use of soft focus and distantiation, the landscape thus deploying a figuration of absence.

The large landscape studies, such as *Emanation*, *Elegie* and *Epic*, with their intricate poetic atmosphere and delicacy, skilfully blurred — in some cases, one could almost say the image was distorted — have such an unreal quality about them that they appear to have sprung directly from the imagination. In her search for landscapes, Grauerholz photographs what she sees according to an

intellectual conception of photography where poetry and metaphysics can collaborate. In this phase of her work's development, it is apparent how the photographs which remain bound to physical fact are closely related in expressive quality and technique (black-and-white): for instance, one where a train has just passed (*Chemin de fer*) or even *Wäscheline* and *Réserve*.

In a dialectic of presence and absence, the elements of landscape change and metamorphose. Beyond the diversity of landscapes, spaces, signs and persons encountered, there exists a theatricality of absence in which the void lies precisely in what is shown. Among works which trigger associations, *Vue sur le port* and *Disparition* give rise to the connotation of voyage or of life as it draws to a close. And the association of this idea and death is evident, as it is in other landscape photographs in *Entering the Landscape* and *Leaving the Landscape*; the meaning of the two albums, part of the *Élogue or Filling the Landscape* installation, is plainly evident by virtue of the photographic context. Herein lies the photographer's "take" on a possible reality, but we are also dealing with elements common to philosophical discourse and the pictorial image. "Often, when we look at an image in art, we have an undeniable sensation of paradox. That which strikes us immediately and directly is marked by confusion, like an obvious fact that is obscure. What appears clear and distinct is, we soon realize, merely the result of a long detour—a mediation, a use of words."¹⁰ Nothing but the commonplace, Georges Didi-Huberman adds, and yet you will want to go further, to know more about what the picture seems to hide within itself.¹¹

As if the lens granted admittance to forbidden places, Angela Grauerholz considers photography in terms of the setting which receives it and which she transforms by determining its qualities. In the manner of Jean-Jacques Rousseau,¹² she practises the art of collection as inventory (*Élogue or Filling the Landscape*). The collection mounted according to archival principles is an itinerary. However, collecting is, above all, to select — the root meaning of the word eclogue (from the Greek [*eklogē*], selection). Angela Grauerholz divides landscapes by classifying them, placing them into memory so that they remain a permanent reminiscence, a self-reflection. Through a kind of sublimation, the artist begins to favour idea over image by concealing something and thus, agitating the consciousness. Will the visitor sense the difference in the outward appearance of things, in the hidden shimmer of the photographs, somewhere under the surface appearances? *Élogue or Filling the Landscape* appropriates the space, revealing the importance of the relation of the work to the museum setting. Grauerholz has concentrated on gathering images, selecting them from her photographic files. We are offered a range of landscape themes, the sites of which have scarcely any importance and whose common feature is that they have been brought together for the visitor. The first phase in this trilogy — *Secrets, A Gothic tale* — was produced in 1993 on the Domaine de Kerguéhenec, in Brittany. A collection of some 40 photographic works (landscapes) in which, according to Isabelle Dupuy, "the image links up with the text (...) where each image penetrates into the intimate knowledge of the place,"¹³ is placed in the drawers of the chateau's library. The second work is the 1994 installation *Élogue or Filling the Landscape*, in which the artist develops a connection between the work of art and the museum, in this case the

Musée d'art contemporain de Montréal. The third work resulting from these artistic experiments will take the form of an artist's book to be published in collaboration with Oakville Galleries in 1995.

Églogue or Filling the Landscape occupies a square room in which a transparent, six-drawer cabinet has been placed, containing more than 200 landscape photographs enclosed in 27 cases. A list of related words categorizing these photographs is displayed on each case, forming a sort of poem. The various images suggest parks and gardens — both public and private, with and without people — natural and groomed landscapes, and representations of water in different forms (lake, river, pond, reservoir and canal). The recourse to text does not necessarily entail a reinforcement of the image but provides a verbal dimension beyond the image. Without forcing the gaze of understanding, it is a sort of straying from the subjective space. This emphasis confirms the sense of the all-inclusive view at work in the installation. The presence of words becomes mysteriously perceptible when qualitative or symbolic affinities emerge between the elements. This metaphorical application permits both discourse and narrative, two dimensions which are not mutually exclusive but capable of combining through addition, subtraction, amalgamation or substitution. We must simply compare the landscapes and the words, for example, to observe that their specific nature does not depend on what they represent, but the manner in which they are presented. Like a ritual of remembrance, this collection of images and text fosters the emergence of the museum within the museological context: a kind of personal museum in which the images have a direct interaction with the words. This constitutes not only a development of the model of presentation for Grauerholz' art, but a representational work as well. The collection, an effect of recurrence constructed as an archival principle, presupposes a conceptual approach. The artist applies an interpretational grid to 216 landscapes, which may be read according to a precise sampling of words: *landscape perfect picturesque, landscape tangle thicket, gardens closed hidden, water standing deep, reservoir contain embrace, etc.* Using this order of things, conceptual art makes a reader of the viewer by moving from visual to linguistic criteria. According to Grauerholz, *Églogue or Filling the Landscape* conceals the image behind the concept. This is not to mean that the image does not have its inherent importance. A consequent reversal occurs as the image substitutes the narrative, favouring photographs that might never have been exhibited. The artist thus creates her own museum, accessible through the transparency of the cabinet and, at the same time, inaccessible by virtue of the opacity of picture-laden boxes which viewers cannot touch. The ambiguity of the status of the work, represented by the cabinet full of questions and sensations, stems from this impression of the accumulation of objects and words which underscores the distance and inaccessibility of the art object as myth. In creating this work, which has all the characteristics of scientific research and permanence but whose eventual destination shifts towards the poetic, the artist establishes a special relationship between viewer and work — one made all the closer by the fact that only a few people at a time can come into contact with the images, highly dependent, as they are, on the conditions of their presentation. The environment created by the translucent piece of furniture becomes an image of the ideal presentation relating to

a visual and spatial experience. As explicit as it is unexpected, this model of presentation is actually produced in images of landscapes which we are able to imagine, as if it were a reflection of our sensibilities in which "the apparent tranquillity of the world is (here) the deceptive reverse side of an extreme precariousness of the photographic image."¹⁴ *Églogue or Filling the Landscape* exerts a strange fascination akin to the familiar myth of Pandora's box. It is a conceptual tool which allows place, time and the status of the work of art itself to be questioned and considered, and the field of perception to expand.

The range of subjects along the trajectory of Grauerholz' deliberations reveals the connections which link her work to the most secret tendencies of her inner universe. She guides us into a realm both familiar and unfamiliar, our gaze adrift and intoxicated through a diffuse, visual musicality. In this way, the poetic impact prolongs the images' visual grasp. But the image's sphere of visibility is not sufficient. The image cannot be understood without some reference or other to the realm of the invisible. The works initially command attention by their disquieting, yet compelling presence; then a distination exerts a dynamic influence on thought, destabilizing certainties. This expansive vision extends to the unknowable residing somewhere between the intimate and the public and has, as basis, a sensitive approach to the matter and condition of the image. Angela Grauerholz' photographs do not strive for immediate effect. The artist instead concentrates on the viewer's perception and on the relationship she wishes to instil between the world and the image so that viewer can thus feel the need to consider the image in greater depth in order to fully grasp what it contains. In presenting the image in terms of its otherness, the work of art eludes time, creating ambiguities which resist the work's itinerary with a nomadic cast of mind, in which all is allusive and fluid — the meaning never fixed. □ PAULETTE GAGNON

1. Rilke, Rainer Maria, *Letters to a Young Poet*, New York, W.W. Norton & Company, 1934, translated from the German by M. D. Herter Norton, p. 27.

2. Benjamin, Walter, *Essais 1922-1934*, Denoël/Gonthier, 1971-1983, translated from the German by Maurice de Gandillac, p. 126. (Here, as elsewhere, the French-English translation is ours.)

3. Denis, Jean-Pierre, "Image Con-texte," in *The Zone of Conventional Practice and Other Real Stories*, Galerie Optica, Montréal, 1989, p. 30-31.

4. We are also reminded of the double image of Krim, 1989. Using historical documents belonging to an unknown person, the artist presents the reality of war, like a gaze into the abyss. In this constructed and reconstructed work, reality disappears and becomes an illusory equivalence in which the artificiality of the world of images refers back to the perception of collective memory.

5. Lemagny, Jean-Claude, "Le retour du flou," *Art Press*, No. 98, Dec. 1985, p. 21.

6. Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 1947, p. 65.

7. Ibid., p. 69.

8. Fried, Michael, *Courbet's Realism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. 61-2.

9. These works are reminiscent of *The Studio Window*, from 1806, by Caspar David Friedrich, and the no less famous portrait of *Caspar David Friedrich in his Studio* painted by Georg Friedrich Kersting in 1819.

10. Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, Collection "Critique," Paris 1990, p. 9.

11. Ibid.

12. Jean-Jacques Rousseau's collection dealt solely with botany, but finds its meaning in poetry.

13. On this subject, see Angela Grauerholz, "Secrets, a Gothic Tale," in *Domaine*, 1993, Domaine de Kerguéhenec, édition La Chambre, Luc Derycke, Gand, Belgium, n.p.

14. Alain Buisine uses these terms in discussing the work of Eugène Atget in *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, p. 127.

Liste des œuvres

- | | | | | | |
|-----|---------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. | VUE SUR LE PORT, 1987 Épreuve argentique 102 x 152,5 cm | 12. | LA BIBLIOTHÈQUE, 1992 Cibachrome 122 x 183 cm Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa | 24. | PAAR, 1994 Cibachrome 75 x 117 cm |
| 2. | DRUID I, 1990-1991 Épreuve couleur 161,5 x 244 cm | 13. | THE MUSEUM, 1993 Cibachrome 122 x 183 cm | 25. | ELEGIE (IDEAL LANDSCAPE), 1994 Épreuve argentique 122 x 183 cm |
| 3. | DRUID II, 1990-1991 Épreuve couleur 244 x 161,5 cm | 14. | MOZART ROOM, 1993 Cibachrome 122 x 183 cm | 26. | EMANATION (IDEAL LANDSCAPE), 1994 Épreuve argentique 122 x 183 cm |
| 4. | LESSING, 1992 Épreuve couleur 161,5 x 244 cm | 15. | L'OPÉRA, 1993 Cibachrome 122 x 183 cm | 27. | EPIC (IDEAL LANDSCAPE), 1994 Épreuve argentique 122 x 183 cm |
| 5. | NUDE, 1992 Épreuve argentique 61 x 50,8 cm | 16. | LE BUREAU, 1993 Cibachrome 122 x 183 cm | 28. | QUARTET, 1994 4 épreuves argentiques 71 x 91,5 cm (chacune) |
| 6. | THE LEAP, 1992 Épreuve argentique 61 x 50,8 cm | 17. | DRAPE FOOT, 1993 Cibachrome 152,5 x 102 cm | 29. | CHEMIN DE FER, 1994 Épreuve argentique 122 x 183 cm |
| 7. | LANDVERMESSER, 1992 Cibachrome 122 x 183 cm | 18. | THE CONVERSATION, 1994 Cibachrome 122 x 183 cm | 30. | RÉSERVOIR, 1994 Épreuve argentique 102 x 152,5 cm |
| 8. | SUNBATHER, 1992 Cibachrome 122 x 183 cm | 19. | FILE D'ATTENTE, 1994 Cibachrome 122 x 183 cm | 31. | WÄSCHELINE, 1994 Épreuve argentique 102 x 152,5 cm |
| 9. | LA CONDUCTRICE, 1992 Cibachrome 122 x 183 cm | 20. | ALLEY, 1994 Cibachrome 122 x 183 cm | 32. | DISPARITION, 1994 Épreuve argentique 122 x 183 cm |
| 10. | LE COUPLE, 1992 Cibachrome 122 x 183 cm | 21. | ELONGATED NUDE, 1994 Épreuve couleur 244 x 183 cm | 33. | ÉGLOGUE OU FILLING THE LANDSCAPE, 1994 Installation Classeur à 6 tiroirs, 27 boîtiers, 216 photographies 36 m ² (salle) 150 x 150 x 87 cm (mobilier) |
| 11. | LES TOURISTES, 1992 Cibachrome 122 x 183 cm | 22. | FORUM, 1994 Cibachrome 67 x 102 cm | | À moins d'indication contraire, les œuvres proviennent de la collection de l'artiste avec l'aimable permission de Art 45, Montréal, de la galerie Franck & Schulte, Berlin et de la galerie Claire Burrus, Paris. |
| | | 23. | CHARM, 1994 Cibachrome 67 x 102 cm | | |

Liste des œuvres

1551

