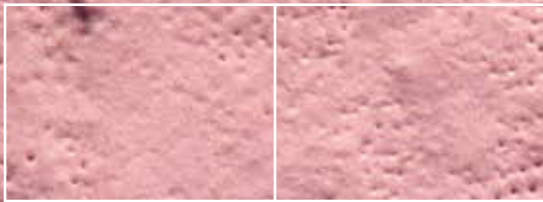


David K. Ross

Attaché





David K. Ross | **Attaché**

Josée Bélisle
avec la collaboration de
Peter White

Du 21 mai au 6 septembre 2010
Musée d'art contemporain de Montréal

David K. Ross | **Attaché**

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 21 mai au 6 septembre 2010.

Commissaire : Josée Bélisle, conservatrice de la Collection permanente
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Documentation biobibliographique : Élane Bégin
Révision et lectures d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan
Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique
Impression : Litho Acme

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

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2010
Dépôt légal : 2010
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Distribution
ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Couverture : *MACM (avant 1989)*, 2010

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Bélisle, Josée
David K. Ross : Attaché
Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 21 mai au 6 sept. 2010.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23938-2

1. Ross, David K., 1966- — Expositions.
2. Photographie artistique — Expositions.
I. White, Peter, 1948- . II. Ross, David K., 1966- .
III. Musée d'art contemporain de Montréal.
IV. Titre. V. Titre : Attaché.

TR647.R67 2010 779.092 C2010-940887-XF

4 | Œuvres exposées

24 | Œuvres non-exposées

29 | Avant-propos
PAULETTE GAGNON

31 | L'œuvre et la caisse
De la photographie comme idée de la peinture
ou de l'étude de l'objet comme éloge du sujet
JOSÉE BÉLISLE

37 | David K. Ross : les derniers gains
PETER WHITE

47 | Foreword
PAULETTE GAGNON

48 | The Artwork and the Crate:
Photography as an Idea of Painting,
or the Study of the Object as Praise for the Subject
JOSÉE BÉLISLE

52 | David K. Ross: Last Gains
PETER WHITE

60 | Biobibliographie sélective

62 | Liste des œuvres exposées



MACM (avant 1989)



MBAM/MMFA

Attaché | Œuvres exposées



MBAO/AGO



CCA



MACM (après 1989)



MNBAQ



MBAC/NGC



MACM (avant 1989)

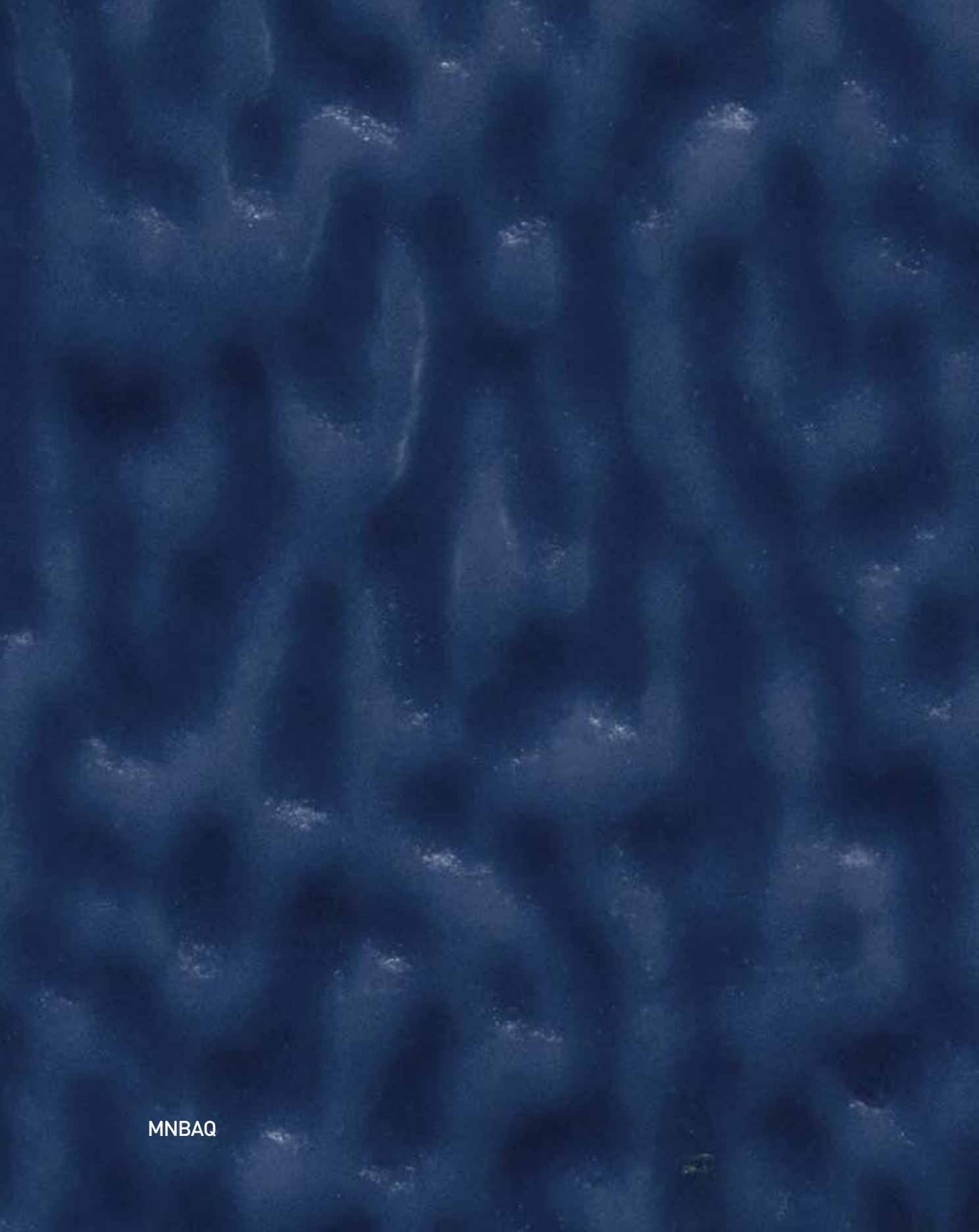




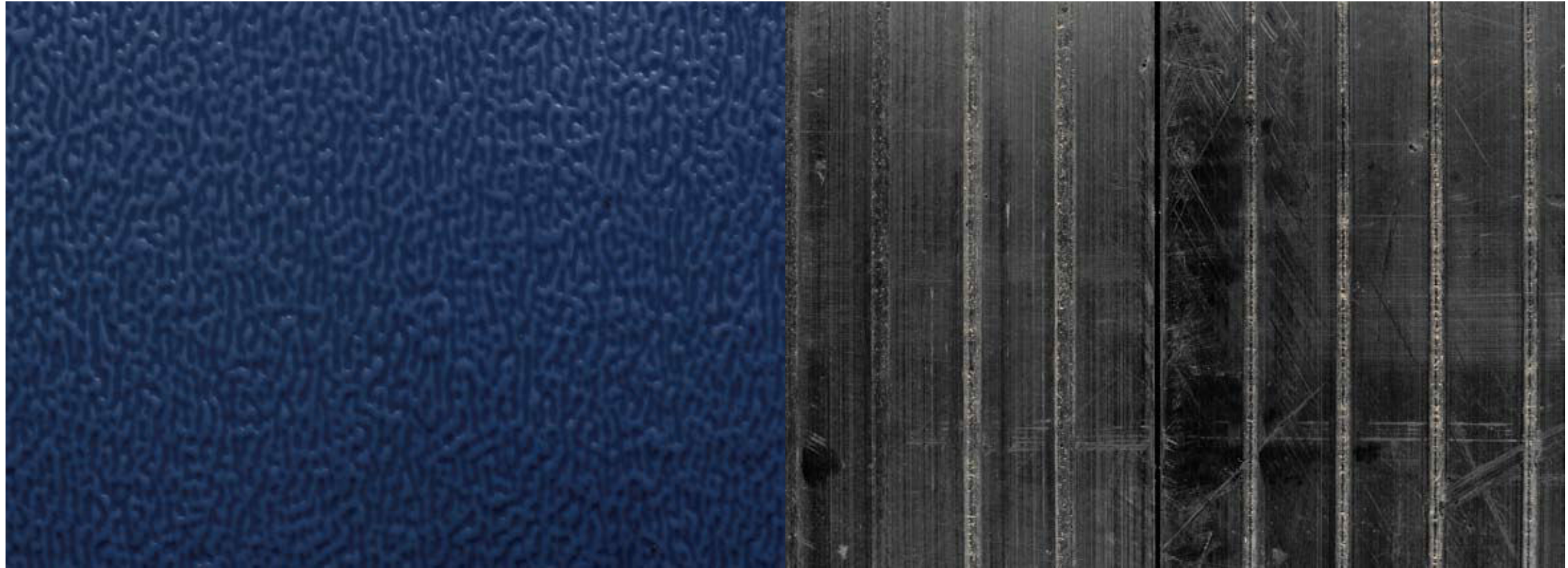
MACM (avant 1989)







MNBAQ





MACM (avant 1989)





MACM (après 1989)





MBAM/MMFA



Attaché | Œuvres non-exposées



Independent
2010





MACM (avant 1989)
2010



Avant-propos | PAULETTE GAGNON, DIRECTRICE

Lorsqu'une première œuvre de la série intitulée *Attaché* est entrée au Musée, j'étais curieuse d'en saisir l'essence, car l'image photographique me semblait différente du contexte qui l'avait vue naître. « Si, dans son acception traditionnelle, le tableau suppose l'unité visuelle et l'immobilisation temporelle », chacune des œuvres photographiques de cette série est une surface qui devient le lieu d'une fragmentation, où des micro-espaces et des micro-temps s'amalgament et suscitent une réflexion sur le médium photographique. De la même manière que Walter Benjamin incitait à la pratique incessante d'une relecture du monde, le propos de cette série de David K. Ross exhorte à une réinvention continue de l'objet ; il propose d'aborder certains aspects de la muséographie figés dans le temps par le morcellement d'une surface peinte toujours recomposée par l'image, à la manière d'une scénographie en miniature. Ce concept rend illusoire l'espace réel mais le rend aussi quelque peu hybride, faisant voler en éclats un système rationnel au profit du paradoxal qui s'y joue. Celui-ci ne serait pas linéaire mais infiniment subdivisé et morcelable, si l'on se réfère comme modèle possible à l'atlas *Mnemosyne* (1929) de Warburg.

Proposant une réflexion sur l'objet, en l'occurrence la caisse muséale traditionnellement peinte, en se concentrant sur une zone bien délimitée de sa surface selon la couleur utilisée par chaque musée, l'artiste nous

introduit dans le fait même de l'exposition de l'œuvre d'art, tout en proposant une réactualisation de l'abstraction picturale. Ce déplacement dans le champ de la pensée explore l'ambivalence reliée à l'objet et à son rendu photographique, levier d'une approche qui éveille la question du rapport entre le photographique et le pictural.

Si David K. Ross nous emporte dans un perpétuel mouvement de redéfinition de la notion de l'œuvre d'art et appelle à une autre manière de la percevoir – une approche qui va du concept à la plasticité –, il interroge avec acuité la nature même de l'œuvre ; si bien que son rapport à l'objet nous incite à nous demander si exposer ne revient pas d'abord à exposer sa manière de penser. Le résultat est saisissant car l'œuvre réussit à se soustraire a priori aux manœuvres du concept et donne à voir une œuvre photographique aux qualités éminemment expressives et attractives.

Nous désirons souligner l'éclairant travail de commissariat de Josée Bélisle qui, en présentant cet ensemble d'œuvres, permet aux visiteurs du Musée de découvrir un aspect conceptuel de la photographie contemporaine. Nous remercions Peter White comme auteur invité au catalogue. Nous sommes également très reconnaissants à l'artiste David K. Ross d'avoir accepté notre invitation à exposer *Attaché*, cette nouvelle série de photographies dont l'impulsion créatrice, nous l'espérons, vous captivera autant qu'elle nous a conquis.

JOSÉE BÉLISLE

L'œuvre et la caisse
De la photographie comme idée de la peinture
ou de l'étude de l'objet comme éloge du sujet



Il en est des apparences comme de la surface sans cesse changeante des plans d'eau : ce qu'elles dévoilent et dissimulent à la fois se démultiplie constamment, laissant libre cours à l'examen systématique et à l'interprétation empirique. Les qualités spécifiques des variations décelées en surface définissent une part substantielle de la nature de l'objet mis sous observation par le seul fait d'être offert au regard, et qui devient ainsi le sujet d'une mise à nu progressive elle-même garante de la manifestation de toutes ses qualités.

Il y a déjà deux ans, le Musée a présenté, au sein de sa première *Triennale québécoise – Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, – une suite de photographies de David K. Ross tirées de la série des *Dark Rooms*. Se référant implicitement à la camera obscura et usant de temps d'exposition très prolongés s'étendant en fait sur des périodes de plusieurs jours, au sein d'espaces délibérément laissés dans l'obscurité, Ross propose, à travers l'addition de traces lumineuses subtiles et ténues,

des images d'un noir profond révélant, avec la plus extrême parcimonie, des lieux privés où sont déposés, classifiés, entassés, dans l'ordre ou le désordre organisé, des œuvres, des caisses, des matériaux et autres objets participant du quotidien du dessein artistique. L'artiste nous précisait alors : « Parce que ces images s'inscrivent dans la durée plutôt que dans l'instant, les limites des processus photographiques normaux se trouvent étirées dans ce projet. [...] À la fin, cependant, les images prennent forme par elles-mêmes, sans la présence de l'artiste¹. »

Entre autres préoccupations, David K. Ross pose un regard attentif et soutenu sur des aspects moins visibles de la pratique artistique et certains de ses corollaires ayant trait à l'entreposage ponctuel ou prolongé (parfois définitif) des résultats de cette pratique : les travaux dans l'atelier, la mise en réserve dans un musée, la notion de dépôt, la fonction d'encaissage..., tout un continuum d'opérations pour le moins discrètes présidant à une éventuelle mise (ou remise) en exposition.

Musée d'art contemporain de Montréal
 (vide sanitaire): 223,200 seconds
 2008
 Impression au jet d'encre sur papier
 archives, 112 x 138 cm
 Collection du Musée d'art contemporain
 de Montréal



MACM (avant 1989)

2010
Impression au latex sur toile
124 × 165 × 6 cm

Les grandes images, également photographiques, réunies sous le titre de *Attaché*², s'inscriraient en somme tout naturellement dans la poursuite du projet précédent. D'emblée, parlons cependant de contraste, puisqu'il y sera avant tout question de couleur, donc davantage de l'abondance de la lumière que de sa rareté. Mais le sujet, celui de la caisse utilisée (et souvent fabriquée) par les musées pour protéger les œuvres au cours de leur transport, rejoint une préoccupation récurrente pour ce qui accueille, recueille et abrite l'œuvre d'art. Particularité importante dans ces deux projets, l'artiste fait appel à la collaboration individuelle (celle des artistes pour l'accès autorisé à leurs studios et ateliers) et institutionnelle (accès aux réserves muséales, prêt de caisses préalablement vidées de leur précieux contenu, séances de photographie organisée *in situ*, ...). Ces contingences interrelationnelles participent intrinsèquement d'une pratique dont les fondements conceptuels sont indissociables de résultats formels convaincants, dotés d'un pouvoir d'attraction immédiat.

Avec le projet *Attaché*, David K. Ross conserve méthodiquement la mémoire d'une étape de la muséographie récente, en même temps qu'il revisite un grand moment de l'histoire de l'art contemporain : « De puis les années 1960, un système d'identification par

code de couleur est utilisé par les galeries d'art publiques et les musées au Québec et au Canada. [...] Concordant avec l'apparition, vers le milieu du XX^e siècle, de ces caisses colorées sur une scène muséale en expansion, la peinture *colour field* s'imposait comme style artistique majeur³. »

Ce biais apparemment anecdotique permet une réflexion en profondeur sur la nature même de l'œuvre d'art (ses composantes de surface, de couleur et de forme), ses potentialités de durée et ses modes de préservation et de conservation. Le projet se concentre sur un objet particulier, menacé d'obsolescence : la caisse traditionnelle, peinte d'une couleur spécifique « attachée » à chaque institution. En effet, une nouvelle réglementation visant l'identification des matériaux d'encaissage proscrit maintenant le recouvrement intégral de l'extérieur des caisses. Une dizaine de caisses vides appartenant à presque autant de musées (MACM, MBAM/MMFA, MBAO/AGO, MBAC/NGC, CCA, MNBAQ⁴) ont été retenues et documentées ; l'agrandissement en haute résolution d'un détail choisi, au format réel de la caisse (ou plutôt à un format légèrement réduit, de sorte que l'œuvre créée puisse, à la limite, y être déposée), donne lieu à la réalisation d'images couleur dont la définition extrême devient éminemment picturale. La qualité plastique

des surfaces ainsi reproduites, de même que leur format, révèlent des accidents et des gestes picturaux qui rappellent les grands enjeux de la peinture abstraite au cours des années 1950 et 1960, qu'il s'agisse de l'expressionnisme abstrait, du *colour field painting* ou de l'abstraction monochrome.

L'opération de revêtement par l'application d'une couleur prédéterminée constitue d'emblée une référence à la peinture. Dans l'absolu, la description des couleurs utilisées pourrait évoquer une invitation à des voyages imaginaires, tant dans l'univers de la géographie que dans celui des émotions : bleu profond, turquoise caribéen, jaune ocre ou encore jaune soleil, rouge vibrant et intense, rose tendre et vaguement sirupeux, rose plus choquant (*shocking pink*)... autant de possibilités d'interprétations symboliques que de glissements métaphoriques. [Aparté spontané : n'y a-t-il pas quelque chose de gratuit, ou alors d'insidieusement pertinent, dans cette nomenclature inspirée d'on ne sait trop de quoi ni d'où qui est adoptée par les compagnies de peinture commerciale pour décrire leur nuancier de couleurs ?] Ce qui importe ici est la présence phénoménale de ces surfaces colorées, altérées, où l'unicité de la couleur vibre tous azimuts, se décline et se fragmente dans les traces des manipulations manuelles et mécaniques dont les caisses ont été l'objet au cours de leur vie utile.

Ces représentations de compositions « agitées », pourtant arrêtées sur image, proposent un large registre de qualités picturales expressives : allures d'étendues topographiques, voire telluriques, rapports aux couches épidermiques, tessiture organique, voire viscérale, profondeur toxique, ... Bien que reposant sur le principe de variations chromatiques tonales, ces vastes champs colorés s'éloignent de la froide planéité de la plage du nuancier traditionnel. Imprimées sur toile et montées sur des châssis profonds, ces images, dénuées de contenu autre que le balayage formel de type macroscopique, sont investies de matérialité et elles déjouent, par leur échelle et leur épaisseur (celle sous-jacente à la superposition des couches colorées), les limites certaines du cadre photographique.

S'imposant avec coffre et substance, dans la foulée des technologies empruntant à l'imagerie scientifique, ces tableaux font échec à la notion de décoratif. Fusionnant contenant et contenu (ce qui dissimule et protège l'œuvre ou l'objet d'art devenant le contenu privilégié de l'actuelle mise en représentation), ces généreux déploiements de couleur abondamment texturés, accidentés, saturés de pigments poudreux et concentrés, animés de motifs bouillonnants et foisonnant de ridicules, obligent le regardeur à calibrer autrement sa vision du réel.

La netteté particulière observée en tous points des surfaces reproduites à travers le jeu de l'objectif et la numérisation des prises de vue commanderaient une relative transparence en ce qui a trait à la poursuite des opérations. À cet effet, les caisses photographiées sont déposées et entreposées dans la salle d'exposition, sur un podium préexistant, caractéristique architecturale incongrue occupant curieusement une portion non négligeable de la salle. Le tout étant par la suite emmuré, pour dissimuler les caisses et les soustraire au regard de manière ponctuelle, ainsi qu'il est d'usage dans les musées. L'artiste ancre ainsi à proximité des huit œuvres exposées la notion même et la fonction intime de mise en réserve.

C'est par l'acuité d'un regard sélectif et systématique que David K. Ross aborde, en les positionnant paradoxalement dans le champ de la représentation, les constantes plastiques de l'abstraction picturale. Investis de considérations conceptuelles, le fond et la forme, la lumière et la couleur, le motif et la texture, l'échelle et le format, tous ces éléments aux effets d'ordinaire prédéterminés concourent à l'achèvement d'œuvres engageantes et lumineuses, enchâssées au sein de versions concentrées et aplaties (rabattues) des grands volumes orthogonaux d'origine. Évoquant, par le jeu fortuit des associations visuelles, des

portions de cerveau imagées et imbibées de bleu, des territoires difficiles et hostiles, des pellicules carnées..., cette série de grands monochromes hybrides et baroques recrée, dans l'assurance du geste photographique et par l'accumulation exponentielle de strates de contenus, les espaces et les tensions de paysages abstraits réactualisés.

- 1 David K. Ross, « Chambres noires », in *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La Triennale québécoise 2008*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, p. 162.
- 2 L'expression « attaché-case » décrit de manière usuelle la mallette contenant les documents des professionnels, hommes d'affaires, diplomates.
- 3 Propos de l'artiste. Voir le site www.graphicstandards.org
- 4 MACM (Musée d'art contemporain de Montréal), rose, avant 1989, bleu violet, après 1989; MBAM/MMFA (Musée des beaux-arts de Montréal/Montreal Museum of Fine Arts), jaune ocre; MBO/AGO (Musée des beaux-arts de l'Ontario/Art Gallery of Ontario), turquoise pâle; MBAC/NGC (Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada), rouge; CCA (Centre Canadien d'Architecture), bleu profond; MNBAQ (Musée national des beaux-arts du Québec), bleu marine et fini métallique.

PETER WHITE | David K. Ross : les derniers gains



HVACUUS: Art Gallery of Ontario
2009
Impression au jet d'encre sur papier
archives, 86 x 127 cm

Dans notre souci inlassable de périodiser l'art, nous atteignons aujourd'hui un stade qui, à défaut d'un meilleur terme, est qualifié de « contemporain ». Les mots pertinents qui précèdent le contemporain sont le modernisme et le postmodernisme. On comprend le modernisme comme ayant évolué à partir d'idéaux naguère progressistes vers un style maniéré de peinture abstraite, fondée sur le code normatif de la spécificité du médium, afin de se protéger de la réalité sociale qu'il avait déjà tenté de confronter. Rétrospectivement, on comprend que cette démarche était désespérée et qu'elle a abouti à un cul-de-sac. Le postmodernisme s'est attaqué à ces réalités mais, en tant que réaction très critique du modernisme, caractérisée par les stratégies de la déconstruction, il a été perçu comme étant rattaché sur de nombreux plans au modernisme, voire même pris en otage par ce dernier. Par contre, on estime que « le contemporain » échappe à cet enfermement critique en se tournant vers une expérience du monde plus vaste grâce à l'interdisciplinarité, en s'interrogeant

sur les problèmes d'originalité, de fonction auctoriale, de subjectivité, d'authenticité et d'autonomie qui avaient nourri ses prédécesseurs.

Même si nous ne pouvons pas prétendre que le fossé historique séparant l'art de la vie a vraiment été comblé, ni que les inégalités sociales qui sous-tendent les critiques du modernisme ne restent pas présentes, il ne fait aucun doute que nous vivons à une époque de fluidité culturelle de plus en plus grande. Cela dit, « le contemporain » n'est pas une catégorie proposée avec beaucoup de conviction ou d'enthousiasme. Comme le notait Hal Foster dans sa préface d'un numéro de la revue *October* sur le sujet : « La catégorie de l'art contemporain n'est pas nouvelle. Ce qu'il y a de nouveau, c'est l'impression que, dans leur hétérogénéité même, la plupart des pratiques actuelles semblent s'affranchir de tout ancrage historique, de définition conceptuelle et de jugement critique. » Au moment de conclure ses remarques, il ajoutait : « ... Y a-t-il des avantages à cette apparente légèreté de l'être ? »

Pour les historiens et les théoriciens de l'art, une partie du problème associé au « contemporain » est qu'il sape les fondements de leur pratique. Qu'il se caractérise par la fin des grands récits, comme étant post-historique ou en tant qu'antiparadigme, il semble défier les cadres actuels de catégorisation et de classification de l'art et de son histoire. Dans son récent ouvrage, *What is Contemporary Art?*, Terry Smith cite un éminent critique qui reconnaît qu'en raison de la disparition de la société bourgeoise historique avec laquelle les avant-gardes précédentes croisaient le fer, nous nous trouvons confrontés à des formations « sociales et institutionnelles pour lesquelles non seulement nous n'avons pas encore de concept ni de terme, mais dont le *modus operandi* reste profondément opaque et incompréhensible pour la plupart d'entre nous² ».

Si le terrain de jeu créé par cette situation constitue un défi pour les critiques, qui sont nombreux à y voir un cas de pluralisme tous azimuts, il offre par contre de nouvelles perspectives aux artistes. Pourtant, même ceux qui profitent de cette ouverture trouveront difficile de ne pas concéder qu'il y a quelque chose de décousu et d'excessif, sinon d'hyperbolique, dans la croissance et le foisonnement de la production artistique récente. Qu'est-ce qu'un artiste doit faire ? Foster a suggéré une voie, dans des

commentaires formulés sur la question de l'autonomie esthétique :

L'autonomie esthétique [...] est un concept rebutant pour la plupart d'entre nous qui avons grandi dans l'interdisciplinarité postmoderniste. Nous avons tendance à oublier que l'autonomie est toujours provisoire, toujours définie sur le plan diacritique et située sur le plan politique, toujours à *demi*. Les penseurs des Lumières se sont faits les défenseurs de l'autonomie politique afin de remettre en question les intérêts acquis de l'*Ancien Régime*, tandis que les artistes modernistes défendaient l'autonomie esthétique afin de résister aux significations « illustrationnelles » et aux forces mercantiles. Tout comme « l'essentialisme », « l'autonomie » est alors un gros mot, mais elle n'est pas toujours une mauvaise stratégie, surtout au moment où l'interdisciplinarité postmoderniste est devenue routinière : parlons plutôt « d'une autonomie stratégique³. »

Bien que Foster suggère de prendre du recul pour obtenir une meilleure perspective sur le présent, il ne précise pas ce que l'autonomie stratégique pourrait comporter ni à quoi elle pourrait ressembler. Mais s'il l'avait fait, elle pourrait ressembler à quelque chose comme les œuvres de la nouvelle série *Attaché*, de David K. Ross, qui s'emparent des codes de la spécificité du médium et les lancent dans une course d'obstacles conceptuelle, sans but précis. Comme telles, à défaut de combler

une volonté de définition, elles offrent une considération rigoureuse de certaines des grandes questions qui persistent dans cette absence même de certitude.

■

Sur le plan technique, les œuvres de Ross sont des photographies créées avec un objectif macro spécialement adapté aux appareils grand format. Cet instrument sert à documenter de très petits échantillons de surfaces peintes sur les caisses d'emballage d'objets d'art des musées. Ces images sont ensuite numérisées et agrandies aux mêmes dimensions que la caisse d'origine d'où provenait l'échantillon. Les photographies sont imprimées sur une toile, qui est par la suite étirée sur des montants fabriqués sur mesure. Conceptuellement, les caisses sont une clé du processus. Toutes celles que Ross a documentées font partie d'un système, mis en place dans les années 1960, qui attribue aux caisses des couleurs particulières afin de bien distinguer à quelle institution canadienne appartient l'œuvre. Reflet de cette époque, où la *colour-field painting* atteignait son apogée, un bon nombre de ces caisses sont immenses⁴. Il en résulte des objets qui ont à peu près la même échelle, l'opticalité et la sensibilité chromatique d'une peinture emblématique de l'essentialisme du modernisme triomphant.

À la fois par leur sujet et leur méthodologie, les œuvres de Ross entrent en relation avec les *conceptual process paintings* que Garry Neill Kennedy s'est mis à produire dans les années 1970 en exécutant scrupuleusement des formules créées à partir d'ensembles de termes prédéterminés. Dans le cas de Kennedy, les termes proviennent des éléments constitutifs du tableau : peinture, toile et leurs propriétés. S'inscrivant dans la critique élargie de la spécificité moderniste, qui était vue comme une lecture décontextualisée de l'histoire de l'art moderne, laquelle était devenue à peine plus qu'un exercice formaliste de goût, les peintures de Kennedy ont substitué des œuvres qui étaient objectivement vérifiables pour la subjectivité et l'arbitraire de la plus grande partie de la peinture abstraite contemporaine. Ce qu'il y a d'ironie pour ne pas dire de fine intelligence, dans les peintures de Kennedy, réside dans le fait qu'elles n'étaient pas seulement des objets fascinants pour l'intellect mais qu'elles pouvaient être aussi d'une incroyable beauté.

De même, il existe une pierre de touche avec les œuvres subséquentes dans lesquelles Kennedy a déconstruit l'autonomie de la peinture en interpellant les musées d'art et autres composantes de la structure institutionnelle qui « encadrent » la peinture. Parmi celles-ci, mentionnons une pièce

appelée *Crates (10 Canadian Artists in the 1970s)*, constituée des caisses fabriquées pour l'exposition du même nom, organisée en 1979 par le Musée des beaux-arts de l'Ontario et la tournée européenne qui a suivi. Installées dans le sens de la longueur, côté plat contre côté plat, allant de la plus petite à la plus grande, les caisses y compris leur volume mesuraient ou résumaient l'exposition.

Malgré ces similitudes, les œuvres de Ross ne pourraient jamais être interprétées comme de nouvelles moutures de l'art conceptuel des années 1970. Bien qu'elles traitent de peinture, elles ne parlent pas du sort de la peinture. Il est tentant d'établir des parallèles avec *Crates*. Si la pièce de Kennedy illustre la complicité des musées où la peinture est exposée avec toute sa signification et son importance, le projet de Ross pourrait être compris comme la critique d'une systématisation ou d'une bureaucratisation des procédures muséales qui, tout utile qu'elle soit dans une période d'expansion des musées, était nettement disproportionnée quant à tout besoin réel. Pourtant même cette comparaison semblerait forcée. L'œuvre de Ross n'a ni d'impératif éthique déterminé ni d'engagement idéologique qui pourraient rendre compte jusqu'à quelles limites extrêmes – sinon absurdes – Kennedy était prêt à aller pour étayer son point de vue.

Au-delà de la génération qui les sépare, la différence entre les deux artistes peut s'expliquer en matière de localisation. Lorsqu'il a commencé à produire ses œuvres, Kennedy était le président du Nova Scotia College of Art and Design (NASCAD) de Halifax, un centre international important et plaque tournante de l'art conceptuel. C'était un *insider* aux prises avec de très gros enjeux dans l'institution de l'art. Ross, pour sa part, a toujours été une sorte d'*outsider* dans le milieu artistique. Bien qu'il produise depuis de nombreuses années, il n'a pas de formation artistique préalable, et ce n'est qu'après avoir obtenu une maîtrise en architecture il y a moins de dix ans qu'il a commencé à exposer ses œuvres plus largement. En réfléchissant à ses antécédents, le point de vue qu'il a adopté est de toute évidence oblique. En décrivant sa pratique, Ross expliquait qu'il était intéressé à analyser « les implications ineffables, psychologiques et pratiques du "négligé", du "sous-utilisé" et du "non-vu". Au cours des cinq dernières années, cela l'a conduit vers un certain nombre de projets qui examinent l'entreposage personnel et institutionnel en tant que forme de reposoir dynamique. » Parmi ces derniers, mentionnons *HVACUUS* (commencé depuis 2008) et *Dark Rooms* (2007–2008). Tous les deux sont basés sur des photographies qui non seulement enregistrent, mais

dramatisent ou attirent l'attention sur le fonctionnement en coulisses de l'art, fonctionnement non reconnu mais pourtant essentiel comme formation institutionnelle. *HVACUUS* capte les qualités visibles des vapeurs rejetées par les systèmes de CVCA (chauffage, ventilation et conditionnement d'air) dans diverses institutions artistiques. *Dark Rooms* présente des relevés sombres, en clair-obscur, du passage du temps sur les œuvres d'art photographiées grâce à la seule lumière fugitive passant sous les portes ou à travers les fissures murales des réserves où elles sont entreposées. Le temps d'exposition prolongé pour certaines de ces œuvres peut atteindre des semaines.

■

Il y a, bien entendu, une autre différence évidente entre la pratique de Kennedy et celle de Ross : chez Kennedy, il s'agit de peintures, tandis que Ross réalise des photographies, bien que cela puisse, néanmoins, les relier historiquement et peut-être même conceptuellement. Kennedy avait en partie comme projet, comme d'autres qui analysaient la peinture à ce moment-là, d'épurer l'œuvre des caprices de l'esthétique idéaliste moderniste – geste, touche, texture, ainsi de suite –, éléments qui ne pouvaient pas être déterminés objectivement. Proposant une lecture de ce qu'il caractérise de tournant

« mécanique », l'historien d'art Yve-Alain Bois suggérait dans un essai de 1990 que « la peinture avait atteint l'état de la photographie⁵ ». À la lumière de développements ultérieurs, l'observation de Bois s'est avérée remarquablement prémonitoire.

L'ouvrage publié récemment par Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*⁶, a eu un effet pour le moins fulgurant et relancé le débat sur la relation entre la peinture et la photographie. Dans son livre, Fried prétend que, depuis les années 1970, la photographie de type tableau à grande échelle, conçue pour de grands murs – notamment les œuvres de Jeff Wall, de Thomas Struth, de Thomas Ruff et d'Andreas Gursky – a entrepris une tâche qui, historiquement, relevait de la compétence de la peinture. En reformulant sa légendaire position formaliste à la défense des notions modernistes sur la spécificité du médium, Fried affirme que ces œuvres fonctionnent essentiellement comme des peintures autoréférentielles dans la tradition moderniste. Se questionnant sur leur propre état, elles opposent ce qu'il qualifie de théâtre, qui, selon lui, depuis sa célèbre sortie contre le minimalisme dans *Art and Objecthood* (1967), mine l'objet d'art en le forçant à interagir avec le spectateur ou le regardeur⁷.

Si elles ne rejoignaient certainement pas les préoccupations de Bois, les idées de Fried ont ouvert la porte par inadvertance sur l'interdisciplinarité. Dans un texte publié avant la parution du livre de Fried, le philosophe esthéticien britannique Diarmuid Costello a été encore plus sévère. Il citait une œuvre de jeunesse de Fried, dans laquelle ce dernier prétend à la fois que l'art aspire à l'exemplarité dans son médium, en se basant sur des réalisations historiques dans ce médium, et que ce qui pourrait être reconnu comme l'instance légitime d'un médium est fonction de son développement continu. En raison de ce critère, selon Costello, Jeff Wall pourrait être considéré comme un peintre parce que ses tableaux photographiques, qui sont des représentations imaginaires du monde, soutiennent la comparaison avec les plus grandes réalisations historiques de la peinture. Inversement, le peintre Gerhard Richter, dont les peintures reproduisent pour la plupart des photographies, pourrait être considéré comme un photographe⁸. Qu'on veuille ou non faire ce saut figuratif avec Costello, il reste que son point est bien entendu. Malgré des gestes réactionnaires comme ceux de Fried pour accaparer certaines des photographies parmi les plus fascinantes des quarante dernières années, nous arrivons à un point de jonction où il est plus problématique qu'utile d'établir des catégories artistiques en matière de discipline ou de médium.

Le but de l'essai de Costello n'est pas tant de critiquer le « haut modernisme » et, de la sorte, le postmodernisme, que de dénouer leur emprise sur la valeur esthétique en art. « Mon but, écrit-il, est de récupérer la valeur esthétique à la fois de l'appropriation moderniste, laquelle s'intéressait seulement à la réalité interne du médium artistique sans tenir compte de son ensemble, et, par conséquent, de son rejet postmoderne inévitable comme étant une préoccupation artistique sans importance dans un âge "postmédia".⁹ » Au risque de sembler un peu trop réducteur peut-être, j'ajouterais qu'il est préoccupé par la possibilité que la beauté en art ne doit être ni qualifiée ni réprimée – en d'autres mots, un plaisir coupable. Dans les circonstances, la beauté visuelle des peintures de Kennedy n'était pas un mince exploit. De la même manière, une des caractéristiques qui distinguent les œuvres appartenant à la série *Attaché* de Ross est leur présence esthétique sans retenue, par laquelle l'artiste joue le tout pour le tout. Étalées sur des surfaces souvent généreuses avec une abondance de détails et d'accidents visuels dramatiques prélevés sur des échantillons agrandis de surfaces de caisses d'origine, elles offrent des champs monochromatiques vibrants mais paisibles qui peuvent presque se lire comme des surfaces topographiques.

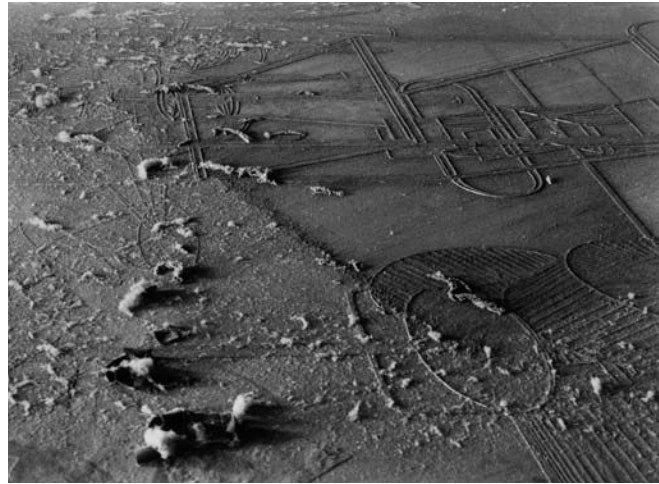
■

En ingénierie, il existe un concept appelé « derniers gains ». Analogie au paradoxe de Zénon d'Élée, il se rapporte au fait que plus on veut être parfait pour faire quelque chose, plus il est difficile d'y arriver. Pour la peinture moderniste, qui se définissait comme une recherche de sa propre spécificité, l'unité de la surface et du support était un critère d'importance capitale. En tenant compte des reconfigurations d'autonomie esthétique que la série *Attaché* de Ross laisse supposer, on pourrait affirmer que, sur ce point, le dernier gain a été réalisé. De plus, cela a été fait en mettant au premier plan des caisses de manutention ressemblant à des objets minimalistes, ceux-là mêmes qui étaient une telle source d'*animus* pour Fried. C'est plein d'esprit et, comme leur beauté visuelle éclatante, juste. Mais cette médaille a deux faces. En reconsidérant la peinture, la série jette également un regard différent sur la photographie.

Depuis qu'elle existe, la photographie entretient des rapports complexes avec la peinture. Malgré les premières manipulations en chambre noire ou la licence artistique que permet aujourd'hui le numérique, les conventions picturales qui ont gouverné la photographie ont été largement fondées sur celles utilisées en peinture. En outre, la peinture a souvent été le référent spécifique lorsque

la photographie avait des aspirations artistiques ou était pratiquée comme un art. C'était le cas du pictorialisme qui, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, avait adopté le langage visuel de l'impressionnisme. Avec l'arrivée de la peinture abstraite, elle a servi de modèles à des expériences pour de nombreux photographes. Et, comme Ross l'a fait remarquer, il peut sembler ironique que des traditions picturales que l'on croyait disparues depuis le XIX^e siècle continuent à se perpétuer dans de nombreux courants avant-gardistes de la photographie contemporaine¹⁰.

Il faut toutefois souligner un autre important courant en photographie. Un de ses plus importants prototypes est *Élevage de poussière*, une photographie prise par Man Ray en 1920 d'un détail de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Duchamp (œuvre également connue sous le nom de *Grand Verre*) [1915–1923], qui était restée pendant plusieurs années posée sur le sol de l'atelier de Duchamp. « En raison du faible éclairage de l'atelier, écrit l'historien de l'art Herbert Molderings, il avait fallu l'exposer pendant environ une heure. L'image qui en a résulté... ressemblait à une photo de mystérieux paysage, prise depuis un aéroplane. La poussière qui s'était accumulée... et le coton qui avait servi à nettoyer des parties de la plaque de verre donnaient l'impression d'une vaste



Man Ray © ARS, NY
Élevage de poussière, v. 1920
 Poussière sur une œuvre de Marcel Duchamp
 9,2 x 12 cm
 Collection du Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris, France
 Photo: CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées
 Nationaux/Art Resource, NY

plage de sable vue à travers les nuages¹¹. » Molderings raconte que la photographie au début de son histoire avait été presque exclusivement documentaire ou informative : l'exploration visuelle de contrées lointaines, la vie personnelle et sociale, et des aspects de la nature qui étaient restés jusque-là inaccessibles à l'œil humain. Mais un procédé qui avait d'abord fait merveille était, avec le temps, le triomphe de la mécanique et la Première Guerre mondiale, considéré dépassé. Man Ray, affirme-t-il, appartenait à une génération de photographes qui, après la guerre, tentaient de donner un caractère étrange à ce qui était familier, à l'aide de techniques telles que le fait d'isoler des détails pour les dépouiller de leur contexte familier, le recours à l'agrandissement et à des angles inhabituels pour se reconnecter avec le monde¹².

En raison de leurs surfaces topographiques, les parallèles formels entre les œuvres de la série *Attaché* et la photographie du *Grand Verre* peuvent se passer d'explications. Et si *Attaché* avait réussi seulement

à rappeler qu'une grande partie de la photographie contemporaine est en train de s'enfoncer dans sa propre forme particulière de spécificité, elle aurait déjà accompli beaucoup. Mais il y a plus encore. Au moment où *Élevage de poussière* était prise, Duchamp avait arrêté de peindre. D'une part, il voyait la peinture comme faisant partie d'une tradition historique que la guerre et l'industrialisation avaient rendue complètement dépassée. D'autre part, il reconnaissait que, du fait qu'elle devenait plus mécanique, la peinture s'engageait formellement sur une pente glissante qui devait la mener à sa corruption ou à sa fin. Au même moment, il recourait à une rhétorique photographique pour penser *Le Grand Verre* comme quelque chose d'autre que de la peinture. Il considérait qu'*Élevage de poussière* était inséparable de l'œuvre¹³. *Élevage de poussière* était également significative pour Man Ray, car elle marquait son passage de la peinture à la photographie. Il était moins sceptique au sujet de la peinture que Duchamp. Reprenant la théorie cubiste, il a écrit que, grâce à la photographie, « la

peinture s'est libérée de son rôle purement anecdotique et fonctionnel... et n'a jamais été si créative qu'au cours des deux dernières générations¹⁴ ». Il n'en reste pas moins que Man Ray n'est jamais retourné à la peinture.

■

Cette simple narration à grands traits de l'histoire d'*Élevage de poussière* suffit à révéler un enchevêtrement complexe de questions qui continuent de circuler sans avoir trouvé de réponses jusqu'à nos jours au sujet de l'art au-delà de la spécificité du médium. En ce sens, on pourrait même la considérer comme une parabole sur le caractère insaisissable du « contemporain ». Avec un peu de recul, encore un autre aspect de la très grande portée de la série *Attaché* de David Ross apparaît : l'expérience de cette histoire critique si pertinente qu'elle a su matérialiser avec tant de légèreté et de richesse.

[Traduction de Paul Paiement]

Peter White est un commissaire indépendant, auteur et critique vivant et travaillant à Montréal. Il a été, entre autres, conservateur au Glenbow Museum à Calgary, conservateur-directeur à la Dunlop Art Gallery à Regina et directeur de la Mendel Art Gallery à Saskatoon. Il a réalisé de nombreuses expositions d'art contemporain et historique.

- 1 Hal Foster, « Questionnaire on "The Contemporary" », *October* n° 130 (automne 2009), p. 3.
- 2 Smith cite Benjamin Buchloh. Voir Terry Smith, *What Is Contemporary Art?*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2009, p. 252-253.
- 3 Hal Foster, « The ABCs of Contemporary Design », dans *The Design Culture Reader*, sous la dir. de Ben Highmore, Londres et New York, Routledge, 2009, p. 62.
- 4 Les œuvres occupent des surfaces de quelque 7,5 à 10,5 m².
- 5 Yve-Alain Bois, « Painting: The Task of Mourning », dans Bois, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) et Londres, The MIT Press, 1990, p. 233. L'artiste que Bois associe le plus directement à ce développement est Robert Ryman. Bois est cité dans le précieux essai de Diana Nemiroff sur Garry Kennedy : *Garry Neill Kennedy: Work of Four Decades*, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2000, p. 7-15.
- 6 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- 7 Pour des commentaires critiques mais néanmoins équilibrés de l'ouvrage de Fried, voir Robin Kelsey, « Eye of the Beholder », *Artforum* vol. 47, n° 5 (janvier 2009), p. 53-54. *Art and Objecthood* a d'abord été publié dans *Artforum* avant d'être réimprimé dans *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, sous la dir. de Charles Harrison et Paul Wood, Oxford (R.-U.) et Cambridge (Mass.), Blackwell, 1993, p. 822-834.
- 8 Diarmuid Costello, « After Medium Specificity Chez Fried: Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer », dans *Photography Theory*, sous la dir. de James Elkins, New York et Londres, Routledge, 2007, p. 75-89.
- 9 *Ibid.*, p. 85.
- 10 Entretien avec l'artiste, le 4 janvier 2010.
- 11 Herbert Molderings, « Photography as Consolation », dans *Man Ray: Photographs*, Londres: Thames and Hudson, 1982, p. 14.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Élevage de poussière* a d'abord été publiée en 1922 dans l'édition d'octobre de la revue surréaliste *Littérature*, accompagnée d'un texte et d'une mention de source la décrivant comme une vue prise par Man Ray depuis un aéroplane en 1921. Le texte se lit comme suit : « Contemplez le domaine de Rrose Sélavy/Comme il est triste-Comme il est fertile-/Comme il est joyeux/Comme il est triste ! ». *Élevage de poussière* est analysée en profondeur dans le récent mémoire de maîtrise de Jonathan R. Fardy, *Double Vision: Reviewing Man Ray and Marcel Duchamp's 1920 Photo-Text*, Bowling Green, Bowling Green State University, 2008.
- 14 Man Ray, « Art is not Photography », cité dans Molderings, *art. cit.* note 11, p. 15.

Foreword | PAULETTE GAGNON, DIRECTOR

When the first piece from the series *Attaché* arrived at the museum, I was curious to learn more about it, because the photographic image seemed to differ from its originating context. “Whereas a painting, in the traditional sense, supposes visual unity and suspended time,” each of the photographic works in this series is a surface that becomes a site of fragmentation, where micro spaces and micro moments coalesce and prompt reflection on the photographic medium. In the same way that Walter Benjamin called for a constant rereading of the world, this series by David K. Ross forcefully argues for a continuous reinvention of the object; it offers a new take on certain time-honoured museum practices by decomposing and endlessly recomposing a painted surface in images, like miniature stagings. This concept renders the real space illusory yet also makes it somewhat hybrid, shattering a rational system in favour of the paradox in play. And this paradox, if we take Warburg’s *Mnemosyne Atlas* (1929) as a possible example, is not linear but infinitely subdivided and decomposable.

Casting a searching eye on the object—in this case, the traditionally painted museum packing crate—the artist focuses on a well-defined area of its surface, differently coloured by each museum, to explore the very notion of exhibiting art in an updated form of pictorial abstraction. This shift in

thinking plumbs the ambivalence between the object and its photographic rendering, the mainstay of an approach that raises the question of the relation between the photographic and the painterly.

If David K. Ross sweeps us into a perpetual redefining of the notion of a work of art and calls for a new way of perceiving it—an approach that extends from concept to materialization—he also astutely questions the very nature of the work; and in exposing the relation of artwork to object, he makes us wonder whether exhibiting art is not primarily a matter of exhibiting one’s way of thinking. The result is striking, since, in theory, it successfully goes beyond the conceptual process to become an eminently expressive and appealing work of photographic art.

We are grateful to Josée Bélisle for the insightful curatorial work that compellingly elucidates a conceptual aspect of contemporary photography for Musée visitors. Our thanks go as well to Peter White, guest author of this catalogue. And to the artist, David K. Ross, for accepting our invitation to exhibit *Attaché*. We hope this new series of photographs and the creative impulse behind it will captivate you as they have us.

JOSÉE BÉLISLE

**The Artwork and the Crate:
Photography as an Idea of Painting,
or the Study of the Object as Praise for the Subject**

Appearances are rather like the ever-changing surface of a body of water: what they simultaneously disclose and conceal expands continually, giving free rein to a systematic examination and an empirical interpretation. The specific qualities of the fluctuations revealed on the surface define much of the nature of the object which is subjected to observation by the simple fact of being offered up to view. The surface thus becomes the subject of a gradual laying bare, a process that ensures a display of all the object's qualities.

Two years ago now, in its first *Québec Triennial—Nothing Is Lost, Nothing Is Created, Everything Is Transformed*, the Musée presented a group of photographs by David K. Ross from his series entitled *Dark Rooms*. Referring implicitly to the camera obscura and using very long exposure times spanning several days in spaces intentionally left dark, Ross produced images of profound blackness, through the addition of subtle, minuscule traces of light. With the utmost economy, these images reveal private places

where artworks, crates, materials and other objects that are part of the everyday reality of the artistic project are deposited, classified, piled up, in organized order or disorder. At the time, the artist stated: "Because the images are durational rather than instantaneous, the limits of normal photographic processes are stretched in this project. Framed by the viewfinder, the photographs structure countless unseen moments into formal compositions. Ultimately, though, the images come into being on their own, without the artist present."¹

Among other concerns, Ross casts a sustained, searching gaze on less visible aspects of artistic practice and some of its corollaries related to the temporary or extended (and sometimes permanent) storage of the results of that practice: works kept in the studio or in museum vaults, the notion of depositing, the function of crating ... a whole continuum of operations that are discreet, to say the least, presiding over a potential (re)exhibiting.

The large images, also photographic, brought together under the title *Attaché*² seem to form a natural continuation of the preceding project. What stands out initially, however, is contrast, since the subject now will primarily be colour, and consequently the abundance of light rather than its scarcity. But the subject—that of the crate used (and often made) by museums to protect artworks while they are being transported—links up with a recurring interest in that which houses, holds together and secures the artwork. An important feature of both these projects is the way the artist collaborates with individuals (such as the artists, who allow him access to their studios) and institutions (providing admittance to museum storerooms, loans of crates that have been emptied of their precious cargo, photo sessions organized *in situ*, etc.). These interrelational contingencies play an intrinsic role in a practice whose conceptual foundations are indissociable from compelling formal results that have an immediate power of attraction.

With the *Attaché* project, Ross methodically preserves the memory of a recent stage in museography, while also revisiting one of the great moments in contemporary art history: "Since the mid-1960s, a colour-coded identification system has been in use by Canadian public art galleries. ... Contemporaneous with the appearance of these coloured crates on the expanding gallery

scene in the mid-twentieth century was the ascendancy of Colour Field painting as a major artistic style."³

This apparently anecdotal angle of approach permits an in-depth exploration of the very nature of the artwork (and its components of surface, colour and form), its durational potentialities, and its methods of preservation and conservation. The project revolves around a particular object that is threatened with obsolescence: the traditional packing crate, painted with a specific colour "attached" to each museum. Under a new regulation for identifying packing materials, the exterior of crates may no longer be entirely painted over. Some eight empty crates from nearly as many institutions (MACM, MBAM/MMFA, MBAO/AGO, MBAC/NGC, CCA, MNBAQ⁴) were selected and documented. A chosen detail was enlarged, in high resolution, to the actual size of the crate (or, rather, to a slightly smaller size, so that the newly created work could, if necessary, fit inside); the resulting colour images, extremely sharply defined, become eminently pictorial. The plastic quality of the surfaces reproduced and their large size reveal accidental irregularities and pictorial gestures that recall the major issues addressed in the 1950s and 1960s by abstract painting: abstract expressionism, colour field painting, monochromatic abstraction.

The process of covering the crate by applying a predetermined colour immediately forms a reference to painting. In the absence of any context, the description of the colours used could call to mind an invitation to imaginary journeys, whether in the world of geography or in that of the emotions: deep blue, Caribbean turquoise, ochre yellow or sunshine yellow, a vibrant, intense red, a soft and vaguely syrupy pink, a more shocking pink... as many possible symbolic interpretations as there are metaphorical shifts. (A spontaneous aside: isn't there something gratuitous, or else insidiously apt, in the nomenclature inspired by *who knows what or from where* that has been adopted by commercial paint companies to describe their colours?) What matters here is the phenomenal presence of these coloured, altered surfaces, in which the oneness of the colour vibrates all over, and breaks up into a variety of shades in the traces of the manual and mechanical operations the crates have undergone in the course of their useful lives.

These representations of compositions that are highly "energized" and yet are freeze frames suggest a wide spectrum of expressive pictorial qualities: the look of topographic, or even telluric expanses, an epidermal appearance, an organic, even visceral, range, a toxic depth. Though based on the principle of tonal chromatic variations, these vast fields of colour are far from the

cold flatness of the traditional colour chart. Printed on canvas and mounted on thick stretchers, these images, devoid of any content other than a formal, macroscopic scrutiny, are suffused with materiality and, through their scale and depth (that which underlies the superimposing of layers of colour), confound the clearly defined boundaries of the photographic frame.

These paintings that assert themselves with both physicality and substance, in the wake of technologies that borrow from scientific imagery, put paid to the notion of decorative. Melding container and content (as what conceals and protects the art object or work becomes the chosen content of the current representation), these lavish spreads of colour, richly textured, rough-surfaced, saturated with powdery, concentrated pigments, enlivened with patterns bubbling and teeming with fine lines, oblige viewers to calibrate their view of reality in a new way.

The clarity with which each particle may be observed throughout the surfaces (reproduced by the play of the lens and the digitization of the shots) seems to call for a relative transparency in terms of the continuation of the operations. Accordingly, the photographed crates are deposited and stored in the exhibition gallery, on a pre-existing podium—an incongruous architectural feature that, curiously, takes

up a not insignificant portion of the room. The resulting whole is then walled in, to hide the crates and temporarily remove them from view, as is the custom in museums. In so doing, the artist implants, alongside the eight exhibited works, the very notion and the private function of putting away in storage.

Applying the acuity of a selective, systematic gaze, Ross broaches—paradoxically, by positioning them within the representation itself—the visual constants of pictorial abstraction. Imbued with conceptual considerations (form and content, light and colour, motif and texture, scale and format), all these elements with ordinarily predetermined effects work together to complete engaging, luminous pieces set within concentrated, flattened (compressed) versions of the original large, orthogonal volumes. Evoking, through the accidental play of visual associations, blue-saturated pictures of the brain, difficult, hostile territories, layers of flesh, this series of large, hybrid, baroque monochromes recreates, in the assurance of the photographic gesture and through the exponential accumulation of strata of contents, the spaces and tensions of abstract landscapes conceived anew.

[Translated by Susan Le Pan]

- 1 David K. Ross, "Dark Rooms," in *Nothing Is Lost, Nothing Is Created, Everything Is Transformed. The Québec Triennial 2008* (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2008), p. 162.
- 2 The term "attaché-case" commonly refers to a briefcase used (by professionals, businesspeople, diplomats) for carrying documents.
- 3 Remarks by the artist. See www.graphicstandards.org
- 4 MACM (Musée d'art contemporain de Montréal), pink before 1989, deep purple after 1989; MMFA/MBAM (Montreal Museum of Fine Arts/Musée des beaux-arts de Montréal), ochre yellow; AGO/MBAO (Art Gallery of Ontario/Musée des beaux-arts de l'Ontario), pale turquoise; NGC/MBAC (National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada), red; CCA (Canadian Centre for Architecture), deep blue; MNBAQ (Musée national des beaux-arts du Québec), navy blue and metallic finish.

In our relentless need to periodize art, we now find ourselves in a stage that, for lack of a better term, is being called “the contemporary.” The contemporary’s relevant antecedents are modernism and postmodernism. Modernism is understood to have devolved from its once progressive ideals to a mannered style of abstract painting, based on a prescriptive code of medium specificity, in order to protect itself from the very social reality it once sought to engage. In retrospect, it was a desperate measure and it proved to be an endgame. Postmodernism did engage these realities but, as a largely critical reaction to modernism characterized by strategies of deconstruction, it has been argued that it remained in many ways tied, if not hostage, to modernism. “The contemporary,” on the other hand, is said to escape this critical box by addressing itself to the broad experience of the world through interdisciplinarity—with issues of originality, authorship, subjectivity, authenticity and autonomy that fuelled its predecessors pretty much left behind.

While it couldn’t be claimed that the historic separation of art and life has truly been bridged, or that the social inequities that underlie critiques of modernism do not remain resilient, there is little doubt that we are living in a time of increasing cultural fluidity. This said, “the contemporary” is not a category that is proposed with a great deal of commitment or enthusiasm. As Hal Foster noted in his preface to an issue of *October* on the subject, “The category of ‘contemporary art’ is not a new one. What is new is the sense that, in its very heterogeneity, much present practice seems to float free of historical determination, conceptual definition, and critical judgment.” Concluding his remarks, he asked, “... are there benefits to this apparent lightness of being?”¹

Part of the problem of “the contemporary” for art historians and theorists is that it undermines the foundations of their practice. Whether characterized as the end of master narratives, post-historical or an anti-paradigm, it appears to defy existing frameworks for categorizing and ordering

art and its history. In his recent book *What is Contemporary Art?*, Terry Smith cites a prominent critic who acknowledges that with the disappearance of the historic bourgeois society with which previous avant-gardes locked horns, we are confronted with “social and institutional formations for which we not only do not have any concepts and terms yet, but whose modus operandi remains profoundly opaque and incomprehensible to most of us.”²

If the open playing field this situation constitutes is challenging for critics, many of whom see it as a case of indiscriminate pluralism, it would appear to be one of great opportunity for artists. Yet even for those who embrace this openness, it is hard not to concede a sense that there is something desultory and inflated, if not hyperbolic, in the growth and outpouring of art production that has taken place in recent years. What is an artist to do? One possibility has been suggested by Foster, articulated in comments he made on the question of aesthetic autonomy:

Aesthetic autonomy... is a bad word for most of us raised on postmodernist interdisciplinarity. We tend to forget that autonomy is always provisional, always defined diacritically and situated politically, always *semi*. Enlightenment thinkers advocated political autonomy in order

to challenge the vested interests of the *ancien régime*, while modernist artists advocated aesthetic autonomy in order to resist illustrational meanings and commercial forces. Like “essentialism,” then, “autonomy” is a bad word, but it may not always be a bad strategy, especially at a moment when postmodernist interdisciplinarity has become routine: call it “strategic autonomy.”³

Though Foster implies taking a step back to get a better perspective on the present, he doesn’t say what strategic autonomy might entail or look like. However, if he did, it might be something like the works in David K. Ross’s new series *Attaché*, which take the codes of medium specificity and run them through a conceptual obstacle course without a clear end. As such, while they may not satisfy a desire for definition, what they do offer is a rigorous consideration of some of the big questions lurking in this very lack of certainty.

Technically, Ross’s works are photographs created with a specialized macro lens adapted for use with a large-format camera. This device is used to document tiny samples of the painted surfaces of art museum transportation crates. These images are then scanned and enlarged to the same dimensions as the source crate

from which the sample image was taken. The photographs are printed on canvas fabric, which is then stretched on custom-made stretcher bars. Conceptually, the crates are a key to the process. All of those that Ross has documented are part of a system, initiated in the 1960s, that assigns specific colours to crates to distinguish Canadian institutional holdings. Reflecting this era, when colour-field painting was nearing its apogee, many of these crates are very large.⁴ The result is objects which approximate the scale, opticality and colour sensibility of a genre of painting that is the emblem of high-modernist essentialism.

Both the subject and methodology of Ross's works bear a relationship to the conceptual process paintings that Garry Neill Kennedy began to make in the 1970s by scrupulously carrying out formulae created from sets of predetermined terms. In Kennedy's case, the terms were derived from painting's constituent elements: paint, canvas and their properties. Part of the larger critique of modernist specificity, which was seen as a decontextualized reading of the history of modern art that had become little more than a formalist exercise of taste, Kennedy's paintings substituted works that were objectively verifiable for the subjectivity and arbitrariness of most contemporary abstract painting. Part of the irony, not to mention brilliance, of Kennedy's paintings is that

they were not only compelling objects intellectually but they could also be stunningly beautiful.

Likewise, there is a touchstone with subsequent works in which Kennedy deconstructed the autonomy of painting by addressing the art museums and other elements of the institutional structure that frame painting. Among these was a piece called *Crates (10 Canadian Artists in the 1970s)*, which consisted of the crates made for a show of that name organized in 1979 by the Art Gallery of Ontario and its subsequent European tour. Installed on their long end, flat side to flat side, from smallest (by volume) to largest, the crates and their volumes measured or summarized the show.

Despite these similarities, Ross's works could never be mistaken for latter-day reworkings of 1970s-era Conceptualism. Though they deal with painting, they are not about the fate of painting. It is tempting to draw parallels with *Crates*. If Kennedy's piece demonstrates the complicity of the galleries in which painting is shown with its meaning and importance, Ross's project might be read as a critique of a systemization or bureaucratization of museum procedures that, however useful in a period of gallery expansion, was clearly out of all proportion to any real need. Yet even this comparison would be a stretch. Ross's work has neither

the resolute ethical imperative nor the ideological commitment that registers in the extreme, if not absurd, lengths Kennedy was prepared to go to make a point.

Beyond the generation that separates them, the difference between the two artists might be understood in terms of location. When he began to make his works, Kennedy was the president of the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax, a major international centre and clearing house for Conceptual art. He was an insider with a huge stake in the institution of art. Ross, on the other hand, has been something of an outsider to art. Though active for many years, he was not specifically trained as an artist and it was only after returning to university and completing a master's degree in architecture less than ten years ago that he began to show his work more widely. Reflecting this background, the angle from which he viewed it was decidedly oblique. In describing his practice, Ross has written that he is interested in examining "the ineffable, psychological and practical implications of the overlooked, the underused and the unseen. In the past five years this had led to a number of projects that investigate personal and institutional storage as a form of dynamic repose." Among them are *HVACUUS* (ongoing since 2008) and *Dark Rooms* (2007–2008). Both are photo-based projects that not only record, but dramatize or draw attention to unrecognized yet critical

backstage workings of art as an institutional formation. *HVACUUS* captures the visible qualities of expelled vapour released by HVAC (Heating, Ventilation and Air Conditioning) systems at various art institutions. *Dark Rooms* presents shadowy, chiaroscuro records of the passage of time undergone by artworks captured with only the fugitive light that leaks under doorways or through cracks in walls of the spaces in which they are stored. The extended exposure times for some of these works can be weeks in length.

■ There is, of course, another obvious difference between Kennedy's and Ross's work: Kennedy's are paintings, Ross's are photographs, though this may, nonetheless, link them historically and perhaps even conceptually. Part of Kennedy's project, as well as that of others who were examining painting at the time, was to purge it of the vagaries of Modernism's idealist aesthetics—gesture, touch, texture and so on—that could not be objectively determined. In a reading of what he characterizes as this "mechanical" turn, the art historian Yve-Alain Bois suggested in a 1990 essay that "Painting had reached the condition of photography."⁵ In light of subsequent developments, Bois's observation has proved remarkably prescient.

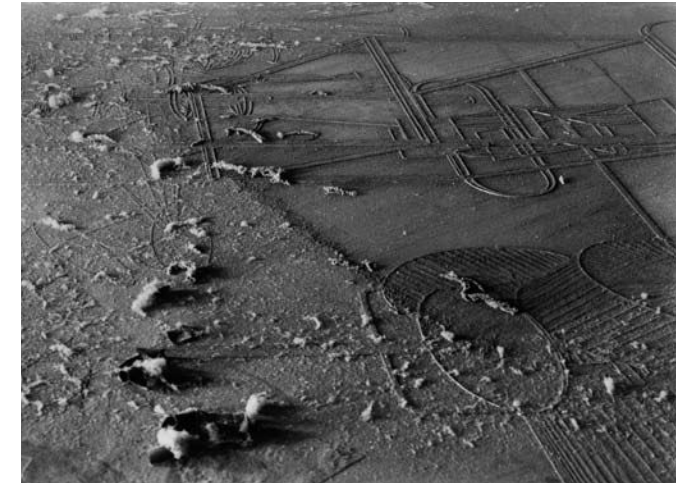
With Michael Fried's recent book, *Why Photography Matters as Art as Never Before*,⁶ as something of a lightning rod, there has been a growing discussion of the relationship between painting and photography. In his book, Fried claims that since the 1970s, large-scale tableau photography made for the wall—the work of Jeff Wall, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, etc.—has taken up the task that historically had been the purview of painting. Reworking his long-standing formalist position in support of modernist notions of medium specificity, Fried contends that these works essentially function like self-contained paintings in the Modernist tradition. Addressing their own condition, they oppose what he terms theatre; this, he has argued since his landmark attack on Minimalism, *Art and Objecthood* (1967), undermines the art object by drawing it into an active engagement with the viewer or beholder.⁷

Fried's ideas may be the last thing Bois had in mind, but they inadvertently open the door to interdisciplinarity. Writing in anticipation of the publication of Fried's book, the British aesthetic philosopher Diarmuid Costello rotated the screw another turn. He cites Fried's early writing, in which he argues both that art aspires to exemplarity in its medium, based on historic achievements in

the medium, and that what may count as a given instance of a medium is a function of its ongoing development. By this criterion, Costello contends, Wall could be considered a painter because his photographic tableaux, which are fictional representations of the world, stand comparison with painting's greatest historic achievements. Conversely, the painter Gerhard Richter, whose paintings most often reproduce photographs, could be considered a photographer.⁸ Whether one wants to make this figurative leap with Costello, his point is well taken. Notwithstanding rearguard actions like Fried's to commandeer some of the most compelling photography of the past forty years, we are at a juncture where it is more problematic than useful to categorize art in terms of discipline or medium.

The purpose of Costello's essay is not so much to criticize high modernism or, for that matter, postmodernism, as it is to loosen their grip on aesthetic value in art. "My goal," he writes, "is to retrieve the notion of aesthetic value from *both* its modernist appropriation—as pertaining only to work within, but not across, artistic media—and its inevitable consequent postmodern rejection as an irrelevant concern of art in a 'post-medium' age."⁹ To be a little too reductive perhaps, he is concerned with the possibility that beauty in art needn't

Man Ray © ARS, NY
Dust Breeding, ca. 1920
 Dust over work by Marcel Duchamp
 9.2 × 12 cm
 Collection of the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France
 Photo: CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY



be qualified or repressed—in other words, a guilty pleasure. In the circumstances, the visual beauty of Kennedy's paintings was no mean feat. Similarly, one of the inescapable features that distinguishes the works in Ross's *Attaché* series is their almost unrestrained, go-for-broke aesthetic presence. Inflected across their often expansive surfaces with a mass of dramatic visual detail and incident picked up from the magnified samples of the source crate surfaces, they are vibrant yet calm monochromatic fields that almost seem to read as topographies.

■

There is a term in engineering called "last gains." Similar to Zeno's paradox, it refers to the fact that the more perfect you try to make something, the harder it is to achieve perfection. For modernist painting, which was articulated as an investigation of its own specificity, the unity of surface and support was a cardinal criterion. In terms of

the reconfigurations of aesthetic autonomy implied by Ross's *Attaché* series, it might be argued that on this point, the last gain has been made. Moreover, it has been done by foregrounding transportation crates that resemble the very minimalist objects that were such a source of animus to Fried. It's witty and, like their resonant visual beauty, on point. But this coin has another side. By looking back at painting, the series also takes a different look at photography.

As long as photography has existed, its relationship to painting has been complicated. Notwithstanding earlier darkroom manipulation or today's digital licence, the pictorial conventions that have governed photography have largely been based on those established for painting. Moreover, painting has often been the specific referent when photography has aspired to, or been made as, art. This was true of Pictorialism, which in the late nineteenth and early twentieth centuries adapted the visual language of Impressionism. With the advent

of abstract painting, it became the model for the experiments of many photographers. And, as Ross has noted, it seems ironic that traditions of painting which could be said to have died out in the nineteenth century live on in a great deal of advanced contemporary photography.¹⁰

There has, however, been another important stream of photography. One of its significant progenitors is *Dust Breeding*, a photograph Man Ray took in 1920 of a detail of Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even* (also known as *The Large Glass*) (1915–1923), which had been lying for several years on the floor of Duchamp's studio. "Because of the studio's dim lighting," the art historian Herbert Molderings has written, "the exposure had to last about an hour. The resulting image . . . resembled a photograph of a mysterious landscape, taken from an aeroplane. The dust that had gathered . . . and the cotton that had been used to clean the glass in parts, gave the impression of a vast sandy beach seen through clouds."¹¹ Molderings recounts that photography in its early history had been almost exclusively documentary or informational—the visual exploration of distant lands, personal and social life, and parts of nature that had previously been inaccessible to the human eye. But a process that initially created wonder had, with time, the valorization of the

mechanical and the First World War, become passé. Man Ray, he argues, was among a generation of photographers following the war who attempted to make the familiar strange, using such techniques as isolating details to rob them of their familiar context, as well as enlargement and unusual angles to reconnect with the world.¹²

With their topographical surfaces, the formal parallels between the works in *Attaché* and the photograph of *The Large Glass* do not need elaboration. And if *Attaché* did nothing else but provide a reminder that much contemporary photography is slipping into its own curious form of medium specificity, it would have done a lot. But there is more to this yet. By the time *Dust Breeding* was taken, Duchamp had stopped painting. On the one hand, he saw it as part of a historical tradition that the war and industrialization had rendered obsolete. On the other, he recognized that as painting was inevitably becoming more mechanical, formally it was on a slippery slope that was likely to lead to its corruption or end. At the same time, he was using photographic rhetoric to think through *The Large Glass* as something other than painting. He considered *Dust Breeding* inseparable from the work.¹³ *Dust Breeding* was also significant for Man Ray and marks his shift from painting to photography. He was less sceptical about painting than

Duchamp. Echoing Cubist theory, he wrote that because of photography, "painting has been liberated from its purely anecdotal and functional role . . . and has never been so creative as during the last two generations."¹⁴ Nonetheless, Man Ray never returned to painting.

■

Even this cursory telling of the story of *Dust Breeding* reveals a complex tangle of questions that circulate without resolution to this day about art beyond medium specificity. In this sense, it might even be thought of as a parable for the elusive "contemporary." Stepping back, yet another part of the very large reach of David Ross's *Attaché* is the experience it so nimbly and richly embodies of this most relevant critical history.

Peter White is an independent curator and writer based in Montréal. Formerly a curator at the Glenbow Museum in Calgary, curator-director of the Dunlop Art Gallery in Regina, and director of the Mendel Art Gallery, Saskatoon, he has organized numerous exhibitions of contemporary and historical art.

- 1 Hal Foster, "Questionnaire on the 'The Contemporary,'" *October* 130 (Fall 2009), p. 3.
- 2 Smith is quoting Benjamin Buchloh. See Terry Smith, *What Is Contemporary Art?* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2009), p. 252-253.
- 3 Hal Foster, "The ABCs of Contemporary Design," in Ben Highmore, ed., *The Design Culture Reader* (London and New York: Routledge, 2009), p. 62.
- 4 The works range in size from 7.5 to 10.5 m².
- 5 Yve-Alain Bois, "Painting: The Task of Mourning," in Bois, *Painting as Model* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1990), p. 233. The artist Bois identifies most directly with this development is Robert Ryman. Bois is quoted in Diana Nemiroff's valuable essay on Garry Kennedy in *Garry Neill Kennedy: Work of Four Decades* (Halifax: Art Gallery of Nova Scotia, 2000), p. 7-15.
- 6 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven: Yale University Press, 2008).
- 7 For a critical but nonetheless balanced review of Fried's book, see Robin Kelsey, "Eye of the Beholder," *Artforum* 47, 5 (January 2009), p. 53-54. *Art and Objecthood* was originally published in *Artforum* and is reprinted in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford, UK and Cambridge, MA: Blackwell, 1993), p. 822-834.
- 8 Diarmuid Costello, "After Medium Specificity *Chez* Fried: Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer," in James Elkins, ed., *Photography Theory* (New York and London: Routledge, 2007), p. 75-89.
- 9 *Ibid.*, p. 85.
- 10 Interview with the artist, January 4, 2010.
- 11 Herbert Molderings, "Photography as Consolation," in *Man Ray: Photographs* (London: Thames and Hudson, 1982), p. 14.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Dust Breeding* was first published in 1922 in the October edition of the Surrealist journal *Littérature*, accompanied by a text and a photo credit describing it as a view taken by Man Ray from an airplane in 1921. The text reads: "Behold the domain of Rrose Sélavy/How arid it is-How fertile it is-/How joyous it is/How sad it is!" *Dust Breeding* is analysed in depth in a recent MA thesis by Jonathan R. Fardy, *Double Vision: Reviewing Man Ray and Marcel Duchamp's 1920 Photo-Text* (Bowling Green: Bowling Green State University, 2008).
- 14 Man Ray, "Art is not Photography," quoted in Molderings, p. 15.

Né à Weston (Ontario), en 1966.
Vit et travaille à Montréal (Québec).
www.graphicstandards.org

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2010

Alhazen's Problem, Institute of Contemporary Art, Portland, Maine.

2009

As Much as Possible Given the Time and Space Allotted (avec Rebecca Duclos), Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC). *

2005

Manchester Letherium Ideas (avec Rebecca Duclos), Cornerhouse, Manchester, Angleterre.

1997

Horologica, Gallery 96, Stratford (Ont.).

1996

New Works, The Gallery Stratford, Stratford (Ont.).

Displacements, Gallery 96, Stratford (Ont.).

1991

Intercontinental Fricatives, Kabinet Múz, Brno, République tchèque.

1990

Fuse/Insurance, Opava Art Gallery, Opava, République tchèque. *

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2009

Festival international de jardins, Les Jardins de Métis, Grand-Métis (QC).

2008

La Triennale québécoise 2008: Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). *

2007

Contact Toronto Photography Festival, Toronto (Ont.).

Voir/Noir, Musée d'art de Joliette, Joliette (QC).

2006

The Terrarium Project, York Quay Gallery, Toronto (Ont.).

1998

Time Indefinite, Koffler Centre of the Arts, North York (Ont.). *

CATALOGUES ET LIVRES

2009

«Ross, David K.», *Vendu/Sold: Regard sur la collection et le marché de l'art = Insight into Collecting and the Art Market*. Montréal, Les Éditions ESSE, 2009, p. 192-193

Duclos, Rebecca ; Ross, David K. ; Rainville, Mélanie. *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*. Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2009, [32] p.

2008

Bélisle, Josée... [et al.]. *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme: La Triennale québécoise 2008*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, 211 p. – Publ. aussi en anglais, sous le titre : *Nothing Is Lost, Nothing Is Created, Everything Is Transformed*.

Duclos, Rebecca ; Ross, David. «Mother Lode», dans *Food* sous la dir. de John Knechtel. Cambridge, The MIT Press ; Alphabet City Media, 2008, (Alphabet City no. 12), p. 28-41

2006

Duclos, Rebecca ; Ross, David. «Letheria International», *Trash*, sous la dir. de John Knechtel. Cambridge, The MIT Press ; Alphabet City Media, 2006, (Alphabet City no. 11), p. [285]-[288]

1998

Massier, John. *Time Indefinite*. North York, The Koffler Gallery, 1998, [4] p.

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2010

Lazmon, Annie. «Interplay», *The Portland Phoenix* (Feb. 17, 2010)

2009

Hutton, Jen. «Everything All at Once», *C Magazine*, no. 103 (Autumn 2009), p. 18-24

Ralickas, Vivian. «As Much as Possible Given the Time and Space Allotted», *Esse*, n° 66 (printemps/été 2009), p. 73

Rannou, Pierre. «Au delà de la chambre noire/ Beyond the Dark Room», *Esse*, n° 66 (printemps/été 2009), p. 26-29

2008

«Scene 25 Seen: Moving and Still Image Contest», *BlackFlash*, vol. 5 no. 3 (2008), p. 48-51

Brown, Brenda J. «Eighth International Garden Festival at Les Jardins de Métis/Reford Gardens», *Landscape Journal*, vol. 27 no. 2 (2008), p. 322-323

Carson, Andrea. «Québec Triennial», *Art Review*, issue 25 (Sept. 2008), p. 155

2007

Belu, Françoise. «Le noir n'existe pas», *Vie des Arts*, n° 209 (hiver 2007-2008), p. 74-75

Delgado, Jérôme. «Du noir et des insectes», *Le Devoir*, (8 déc. 2007), p. E6

Duclos, Rebecca. «Pomme de parterre: A Paean to the Proletariat Tuber», *Locus Suspectus*, no. 4 (Summer 2007), p. 40-41

Sheppard, Lola. «Soundscapes: International Garden Festival 2007», *Canadian Architect*, vol. 52 no. 5 (May 2007), p. 53

Theodore, David. «Sound Gardens», *Azure, Design & Art*, vol. 23 no. 177 (July/Aug. 2007), p. 47

Viau, René. «Les jardins de Métis cultivent le son», *Le Devoir*, (7 juill. 2007), p. E4

2005

«Architects Faking It for Museum», *Manchester Evening News*, (Mar. 24, 2005)

«Concrete Boots», *Building Design* [Londres], (Apr. 1, 2005)

L'astérisque (*) signale une publication.

Document disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>)

Attaché | **Liste des œuvres exposées**

MBAO/AGO

2010
Impression au latex sur toile
Édition 1/1, plus é. a.
234 × 221 × 8 cm

MACM (avant 1989)

2010
Impression au latex sur toile
Édition 1/1, plus é. a.
124 × 165 × 6 cm

CCA

2010
Impression au latex sur toile
Édition 1/1, plus é. a.
160 × 297 × 8 cm

MBAC/NGC

2010
Impression au latex sur toile
Édition 1/1, plus é. a.
254 × 201 × 8 cm

MNBAQ

2010
Diptyque
Impression au latex sur toile
Édition 1/1, plus é. a.
155 × 427 × 8 cm (l'ensemble)
155 × 213 × 8 cm (chaque élément)

MACM (avant 1989)

2010
Impression au latex sur toile
Édition 1/1, plus é. a.
56 × 41 × 8 cm

MACM (après 1989)

2010
Impression au latex sur toile
Édition 1/1, plus é. a.
206 × 170 × 8 cm

MBAM/MMFA

2010
Impression au latex sur toile
Édition 1/1, plus é. a.
224 × 170 × 8 cm

Toutes les œuvres font partie
de la collection de l'artiste.

Les œuvres qui figurent dans le présent catalogue et dans l'exposition qu'il accompagne ont pris forme grâce à de nombreux encouragements, appuis et conseils répartis sur deux ans et demi. Je suis redevable à Josée Bélisle, commissaire et championne du projet au Musée d'art contemporain de Montréal, pour son texte sensible, sa patience infinie et sa foi indéfectible au cours de toutes les étapes de la réalisation. Je remercie Francine Savard pour le design pertinent et exquis du catalogue. Pour la contextualisation éclairante de mon travail dans son essai pénétrant, je salue Peter White. Pour ses prouesses logistiques et techniques à titre de directeur technique du Musée d'art contemporain de Montréal, j'aimerais remercier Carl Solari qui a vu naître ce projet.

Les personnes suivantes et leurs institutions respectives m'ont gracieusement donné accès à leurs caisses de transport : Heather Anderson au Musée des beaux-arts du Canada, Stéphane Aquin, Sandra Gagné et Simon Labrie au Musée des beaux-arts de Montréal, Julie Lévesque au Centre Canadien d'Architecture, Maude Lévesque au Musée national des beaux-arts du Québec et Anne-Marie Zeppetelli au Musée d'art contemporain de Montréal.

Pour leurs exploits techniques sagaces et astucieux, merci au personnel des fournisseurs qui suivent : Borealis Photo Lab, Photosynthèse, Portland Color et Upper Canada Stretchers.

Je remercie les personnes suivantes qui, par leurs conseils, leur patience et leur munificence, m'ont permis de me dépasser avec ce projet : Marie-Nöel Challan-Belval, François Croteau, Éric Gaucher, Elizabeth Knox, Klaus D. Schmitt, André Thériault, Pierre Tremblay et Denis Rainville.

Merci également à Amy Ball, Robb Jamieson, Michael Love et Karen Zalamea, qui m'ont épaulé dans mon corps à corps avec les caisses et les pixels. Je veux exprimer ma gratitude au Conseil des Arts du Canada pour son soutien.

Des remerciements particuliers vont à Bob et Ellen Allen, ainsi qu'à Paul et Eleanor Ross. Et, enfin, merci à Rebecca Duclos : tu as alimenté ma réflexion et tu m'as donné du courage.

The works featured in this catalogue and its accompanying exhibition have come into existence through much encouragement, assistance and advice over the past two and a half years. I am indebted to Josée Bélisle, the curator and champion of this project at the Musée d'art contemporain de Montréal, for her insightful essay, endless patience, and unflinching belief in this project, through all its stages. To Francine Savard, thank you for the apt and exquisite design work on this catalogue. For the humbling contextualization of my work through his percipient essay, my many thanks to Peter White. For his logistical and technical feats as Technical Director at the MACM, I would like to thank Carl Solari, who was there the day this project had its genesis.

The following people and their respective institutions graciously provided access to crates for this project: Heather Anderson at the National Gallery of Canada; Stéphane Aquin, Sandra Gagné and Simon Labrie at the Montreal Museum of Fine Arts; Julie Lévesque at the Canadian Centre for Architecture; Maude Lévesque at the Musée national des beaux-arts du Québec; and Anne-Marie Zeppetelli at the Musée d'art contemporain de Montréal.

For their astute and acute technical prowess, thank you to the staff at the following service providers: Borealis Photo Lab, Photosynthèse, Portland Color, and Upper Canada Stretchers.

Thank you to the following people who, through their advice, patience and munificence, enabled me to get further in this project than I thought was possible: Marie-Nöel Challan-Belval, François Croteau, Éric Gaucher, Elizabeth Knox, Klaus D. Schmitt, André Thériault, Pierre Tremblay and Denis Rainville.

My thanks to Amy Ball, Robb Jamieson, Michael Love and Karen Zalamea, all of whom helped with the wrangling of crates and pixels.

My gratitude to the Canada Council for the Arts for its support. Special thanks to Bob and Ellen Allen, and Paul and Eleanor Ross. And finally, to Rebecca Duclos: you fuelled and heartened me.

D. K. R.



