

Lynne Cohen

Faux Indices



Lynne Cohen
Faux Indices

Lynne Cohen et François LeTourneux

Du 7 février au 28 avril 2013
Musée d'art contemporain de Montréal

Lynne Cohen : Faux Indices

Cette publication accompagne l'exposition *Lynne Cohen : Faux Indices* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 février au 28 avril 2013.

Commissaire : François LeTourneau
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves en français : Olivier Reguin
Révision en anglais : Susan Le Pan, Donald Pistolesi
Traduction : Donald Pistolesi
Lecture d'épreuves en anglais : Susan Le Pan
Conception graphique : Épicentre
Impression : Croze 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 il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2013

Dépôt légal : 2013
Bibliothèque nationale du Québec

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

Cohen, Lynne, 1944-

Lynne Cohen : Faux Indices

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 févr. au 28 avril 2013.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25362-3

- I. Cohen, Lynne, 1944- - Expositions.
- I. LeTourneau, François, 1975- .
- II. Musée d'art contemporain de Montréal.
- III. Titre.
- IV. Titre : Faux Indices.

TR647.C648 2013

779.092

C2012-942588-5F

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

Collection Loto-Québec, partenaire principal
du Musée d'art contemporain de Montréal

Couvertures
Untitled (Astroturf)
Spa

Table des matières

- 4 **Avant-propos**
Paulette Gagnon
- 6 **Faux Indices**
François LeTourneur
- 8 **Œuvres et propos de l'artiste**
- 44 **Foreword**
Paulette Gagnon
- 46 **False Clues**
François LeTourneur
- 48 **Works and Artist's Comments**
- 66 **Biographie**
- 67 **Biography**
- 69 **Liste des œuvres**

Avant-propos

Paulette Gagnon, directrice

Au regard des mutations de l'historicité auxquelles notre époque nous mesure, l'œuvre photographique de Lynne Cohen révèle des conceptions et des représentations de lieux publics qui s'organisent davantage selon une logique spatiale. Ses vues d'intérieurs diffèrent et ouvrent des « estuaires conceptuels », créant une relation entre les lieux et les objets qui se rencontrent et s'entremêlent pour mieux se révéler.

Lynne Cohen a fait ses débuts il y a plus de quarante ans. L'exposition rassemble quarante images en noir et blanc et en couleur, dont plusieurs qui l'ont rendue célèbre dans l'histoire de la photographie canadienne. L'œuvre au ton lucide et au décor souvent insolite est reconnaissable à la façon de traiter les espaces pour construire un véritable univers intemporel et apporter un nouveau point de vue, où l'image se décline autrement. Plus globalement, ces lieux impersonnels d'où l'être humain est absent illustrent une volonté de nous ramener à la notion de temporalité comme dans un registre de mémoire collective relié à des espaces de réflexion sur ce qui nous entoure. Fondement de sa propre version du réel, l'œuvre dévoile des intérieurs dont la puissance iconique révèle une certaine quiétude des lieux. Ces images paraissent, dès lors, hors du temps, et sont ainsi intimement liées à un lieu qui n'est jamais définitivement situé mais qui se rapproche plutôt d'un moment singulier. La photographie s'interroge ici sur ce

qu'est une forme contemporaine comme espace d'intervention. Les prises de vues, telles qu'elles se révèlent dans leur spatialité, exercent le regard comme lorsqu'il s'agit de voir quelque chose d'indicible. On y est sensible et l'on pourrait dire que plusieurs mondes sont condensés en un seul. En ce sens, Lynne Cohen contribue à la construction d'images manifestes, liées à une représentation mentale de lieux dont l'atmosphère n'a de limites que notre imagination, ce dont ce parcours d'exposition rend compte admirablement.

Le sens plastique de Lynne Cohen, joint à sa sensibilité minimaliste, nous fait découvrir l'aspect à la fois immatériel et particulier de ses vues d'intérieurs dépourvus de présence humaine. À partir de cette expérience de lieux qui allient une lumière froide à des tonalités parfois acides propres à la vacuité de notre société de consommation, nous découvrons une œuvre très personnelle où se déploient la force de l'image et ses multiples facettes pour une approche renouvelée de la photographie contemporaine.

Je remercie très sincèrement l'artiste, qui a accepté notre invitation à exposer ses œuvres au Musée. Je souligne le travail de commissariat de François LeTourneur. Ce catalogue est l'occasion de présenter au public les commentaires de Lynne Cohen sur dix-huit des quarante œuvres incluses dans l'exposition, sélectionnées en raison de l'éclairage particulier qu'elles jettent sur sa pratique.

Ces commentaires sont le résultat d'un travail éditorial réalisé par l'artiste, Andrew Lugg et François LeTourneur, à la suite d'une série d'entrevues auxquelles ont également participé Ann Thomas, conservatrice de la photographie au Musée des beaux-arts du Canada, et Hélène Samson, conservatrice des archives photographiques Notman au Musée McCord. Je souhaite les remercier vivement de leur collaboration. Un grand merci à Glen Bloom, Joe Friday et Nicholas Metivier, à la Banque Nationale du Canada, à Giverny Capital Inc. et au Musée des beaux-arts du Canada, qui ont accepté de prêter leurs œuvres. Merci également aux galeries Art45 de Montréal et Olga Korper de Toronto, qui représentent l'artiste, de même qu'à notre partenaire principal, Collection Loto-Québec.

Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude aux visiteurs sans doute nombreux à apprécier cette exposition qui ouvre un champ de vision suffisamment large pour susciter en nous une mise à distance réflexive sur la perception des lieux et des choses.

Faux Indices

François LeTourneux

6

Depuis le début des années 1970, Lynne Cohen photographie, à l'aide d'un appareil photo argentique à chambre, des espaces intérieurs « trouvés », toujours vides de leurs occupants, que les titres des œuvres n'identifient pas, le plus souvent, de manière précise. Au fil du temps, des intérieurs et des endroits semi-publics ou publics – tels que patinoires, salles de danse, halls d'hôtels ou clubs pour hommes – ont cédé le pas à des environnements plus complexes et difficiles d'accès, comme des salles de classe, des laboratoires scientifiques ou des installations militaires. La couleur est apparue dans le corpus vers la fin des années 1990, tandis que le format des œuvres n'a cessé de grandir au cours des décennies. Cependant, même si les photographies de très grande taille récemment exposées par Lynne Cohen peuvent sembler assez éloignées des tirages contact initiaux, un regard attentif porté à sa démarche en révèle rapidement la rigueur et la cohérence, qui rendent chaque œuvre immédiatement reconnaissable en dépit de la disparité des lieux photographiés.

De ces espaces, on peut dire qu'ils ont été choisis en vertu de leurs qualités propres, comme si les occupants y avaient déjà produit à leur insu quelque chose qui relèverait de l'art (ou qui pointerait en direction de l'art), que le travail formel de la photographie achèverait de révéler tout en le transformant. « Every room is a conceptual piece, an installation in real time », a dit Lynne Cohen. Et de fait, les éléments du travail photographique (cadrage, utilisation calibrée du grand angle, symétrie et emboîtement des espaces, profondeur de champ, homogénéité relative de l'éclairage) ainsi que

les déformations visuelles propres à la photographie argentique dialoguent si finement avec le caractère des lieux que l'effet d'étrangeté surréelle qui en résulte a pu mener certains à croire que ces « décors » étaient des espaces fabriqués ou des maquettes mises en scène par l'artiste. Ces lieux existent pourtant bien « tels » qu'ils ont été photographiés, Lynne Cohen n'en ayant que très rarement modifié l'éclairage ou la disposition des objets, et toujours de façon minimale.

La démarche de l'artiste ne saurait pour autant être rapportée à une approche documentaire qui consisterait, par exemple, à dresser un catalogue typologique de certains lieux en vue d'en distinguer les tenants idéologiques. Il est vrai que les environnements photographiés sont presque tous des lieux où l'on pratique certaines formes déterminées d'anthropotechnique; et que le traitement exclusivement indiciel ou métonymique du corps dans la représentation y soulève l'inquiétante question du sort que ces techniques réservent à l'individu – dont le portrait *in absentia* résonne ainsi avec d'autant plus de force. Mais la particularité de la démarche de Lynne Cohen tient surtout au fait que la tonalité foucaldienne caractéristique des lieux photographiés y est indissociable d'un mode de captation qui, dans son investissement minutieusement calibré de la forme, souligne les effets d'humour, d'artifice et de faux-semblant présents dans chaque agencement scénique, documentant ainsi le moment de fausse neutralité et de « camouflage » où, selon les termes de l'artiste, « le monde apparaît comme un écho de l'art ».

Un des effets paradoxaux de cette démarche provient de ce que la singularité du monde décrit n'apparaît pas en vertu de l'identification documentaire (ou, pourrait-on dire, en raison des seules qualités « intrinsèques » au lieu). De ces sites, nous savons seulement qu'ils ont été trouvés en Amérique du Nord ou en Europe et nous ne connaissons le plus souvent que leur fonction générique ; par conséquent, le sort de chacun d'entre eux, malgré que leur fonction contextuelle soit soulignée par l'absence des occupants, semble être de se voir toujours « décontextualisé » par la représentation. C'est donc simultanément en vertu de la fonction générique du lieu et de l'effet extraordinairement ciblé que provoque l'expérience phénoménologique du travail photographique que chaque configuration visuelle en vient à se singulariser. Bien entendu, une telle approche n'aurait probablement pas le même intérêt si elle ne prenait précisément pour objet des environnements dans lesquels les dispositifs ont pour fonction de *contenir* la singularité ; et si elle n'engageait une réflexion sur la représentation picturale qui s'énonce dans un médium dont l'histoire est elle-même éminemment indissociable de la notion de reproductibilité technique.

Le fait qu'il obscurcisse partiellement les catégories que nous employons pour lire les œuvres et leur échelonnement dans le temps est un effet corollaire du dispositif esthétique employé par Lynne Cohen. Il est notoire que l'artiste, outre qu'elle refuse généralement d'identifier ses sujets, n'emploie jamais de cartels d'exposition et qu'elle s'est longtemps abstenue de dater ses œuvres (à l'occasion

de sa rétrospective au Musée des beaux-arts du Canada, en 2002, elle a finalement abrogé cette règle, en raison de l'impératif historiographique). Ces particularités sont tout à fait révélatrices du rapport intempestif au temps et aux catégories typologiques qui se trouve décliné dans son œuvre. Sa propension à réimprimer occasionnellement des photographies plus anciennes dans un format agrandi, qui permet un dialogue visuel avec des œuvres récentes en fonction d'effets de continuité esthétique, est également tributaire de ce rapport.

Nous avons souhaité rendre compte de cette particularité dans la présente exposition, qui visait initialement le regroupement d'œuvres récentes : en vertu des liens qui se sont rapidement établis entre les photographies sur la base de correspondances internes, la sélection finale en est venue à inclure des pièces plus anciennes, en proportion toujours plus réduite à mesure que nous retournions dans le temps (jusqu'à l'emblématique *Living Room, Racine, Wisconsin* de 1971). Ces œuvres plus anciennes pourront être comprises comme autant de « faux indices », qui ponctuent le parcours dans les salles d'exposition et informent la lecture des œuvres récentes, en prenant à rebrousse-poil la découpe habituelle du corpus en « périodes » stylistiques. En ceci, leur présence fait écho à la manière dont de nombreux éléments visuels divergents cohabitent dans un état de tension au sein des photographies prises individuellement et consacrent leur autonomie par l'effet de dissonance séduisante qu'ils introduisent sur le plan perceptuel et psychologique.

Untitled (Waves)

8

Aucune de mes photographies ne semble donner un accès privilégié à mon œuvre. Mais pourquoi ne pas commencer par celle-ci ? Elle possède assurément quelque chose de l'étrangeté qui caractérise une grande partie de mon travail. Ce qui est le plus déconcertant ici, hormis le sol qui semble lever, c'est la manière dont les reflets sur le mur de plastique de la cabine de douche agissent sur l'espace. On ne saurait dire si ces reflets proviennent de l'intérieur ou de l'extérieur de l'image, s'ils se trouvent dans la photographie elle-même ou sur la vitre de l'encadrement. Cet effet est troublant. Pourquoi les reflets visibles à gauche et à droite de la structure de métal qui ressemble à un corset paraissent-ils si menaçants ? On a du mal à s'expliquer ce segment circulaire au fond de la cabine de douche ; il reprend la forme du sol, mais de manière incomplète. Et ces vagues ne me rassurent pas davantage. Le drain, lui aussi, a un aspect mystérieux, sans parler de cette « cage », qui semble se tenir là dans toute sa splendeur autoritaire et vous fixer à la manière d'un personnage difficile à identifier. Ce type de substitution, en vertu de laquelle les choses tiennent lieu de personnes, n'est pas inhabituel dans mon travail.

Aucun des endroits que je photographie ne semble réel ; mais, à bien y penser, peu de choses ont l'air vraies lorsqu'on les regarde avec du recul. Quand cette question est soulevée dans le cadre d'une discussion, j'invite mes interlocuteurs à regarder autour d'eux ; et je trouve presque toujours quelque chose d'étrange à leur montrer : une lampe, une prise de courant ou une bouche d'aération disposées de façon maladroite. Je voudrais que les gens voient les choses comme si c'était la première fois et qu'ils remarquent ce qu'elles ont de déroutant. J'admets cependant que l'on ne tombe pas tous les jours sur un endroit comme celui qui figure dans cette image. Bien que la manière dont j'aborde le travail photographique vise une certaine neutralité trompeuse, le sujet de cette œuvre n'est pas du tout neutre. Ses formes et ses couleurs sont assez belles, sans doute ; c'est une de mes photographies les plus sensuelles, mais elle joue d'une sensualité perverse.



Spa

10

C'est avec cette photographie que certains changements décisifs se sont amorcés. Au milieu des années 1990, j'ai commencé à privilégier les événements périphériques aux dépens de ceux de la visée centrale. Cette photographie dirige l'attention du spectateur de son sujet principal (une chaise à treillis noir et un tube à la Dan Flavin au plafond) vers un événement qui peut de prime abord sembler mineur : la lumière qui provient de sous la porte. Si j'avais à donner un titre à cette photographie aujourd'hui, je choiserais *Untitled (Light under the Door)* ; je ne l'intitulerais plus *Spa*. Ce nouveau titre serait plus approprié, parce qu'il est moins général et qu'il indique ce qu'il faut regarder. Ceci dit, l'ancien titre intervient de manière intéressante comme faux indice.

Cela ne revient pas à dire que la chaise anthropomorphe ne joue pas un rôle important dans la photographie ou que sa présence y est indifférente. Toutefois, en ce qui me concerne, c'est cet éclat de lumière mystérieux qui est le plus important. Cette photographie fait allusion, pour ainsi dire, au fait de ne pas savoir ou de ne pas vouloir savoir certaines choses. Vous avez l'impression qu'il se passe

quelque chose derrière cette porte fermée, qu'il vaudrait mieux ne pas identifier. À cela s'ajoute le fait remarquable que la porte a davantage l'air d'un dessin ou d'un rendu architectural réalisé par un artiste conceptuel que d'une vraie porte. La forme même de la pièce, finalement, n'est pas dénuée d'importance.

Cette photographie serait moins frappante si l'angle du mur du fond n'était pas aussi bizarre, si le damier des carreaux suivait la direction que l'on imagine qu'il devrait suivre et si le fil qui pend du tube fluorescent ne se trouvait pas là. Ces détails sont ce à quoi j'accorde le plus d'importance. Je ne conçois pas mon travail comme une illustration ou une simple critique de la domination et du pouvoir : de telles interprétations ne me semblent aucunement problématiques, bien au contraire ; mais je m'oppose à l'aspect réducteur de certaines lectures. J'essaie généralement de laisser le sens des choses ouvert, plutôt que de le claironner. Ceci dit, il y a évidemment bien des manières d'aborder mon travail ; et je tire toujours profit des associations inattendues qu'identifient certains observateurs.



Police Range

12

Dans mes photographies, la ligne de démarcation entre le sinistre et le comique peut être très fine. La qualité sinistre d'une photographie comme celle-ci me fascine peut-être en raison du fait qu'elle ne me paraît pas comique lorsqu'elle intervient dans la vie réelle. À mes yeux, cette photographie est glaçante. Le spectateur a l'impression de se retrouver littéralement dans son espace. En même temps, l'image en elle-même est aussi très abstraite. Les ombres en forme de X qui apparaissent mystérieusement sur les colonnes de gauche et les petits trous visibles dans le béton ont une qualité esthétique très marquée. Par ailleurs, il est difficile de déterminer l'origine de la lumière (il m'arrive parfois d'éclairer la scène, si la mise au point est trop difficile, mais ce n'est pas le cas ici).

Dans des photographies comme celles-ci, je tente de donner au spectateur la sensation qu'il pourrait entrer dans ce lieu, s'il l'osait. C'est un espace véritablement tridimensionnel, qui me donne l'impression distincte que je pourrais me glisser derrière la première cible. J'ai accentué cette qualité lors du tirage de l'épreuve. Par ailleurs, cette photographie possède également sa part d'absurdité. On pourrait trouver une figure semblable à celle de l'homme qui tient une valise dans une œuvre de Richard Prince ou

de Robert Longo. Et que ces cibles représentent des hommes d'affaires plutôt que des criminels me semble également particulièrement appréciable. Cette photographie a été réalisée avant l'invention de Photoshop ; rien de substantiel n'y a donc été modifié : les cibles s'y trouvent telles qu'elles apparaissaient et les ombres aussi. Je me suis contentée d'utiliser de vieilles méthodes pour exagérer la tridimensionnalité de l'image, afin de la rendre plus séduisante (une préoccupation qui demeure présente à mon esprit dès la prise de vue, et même après).

Peut-être devrais-je ajouter que le cadre de la photographie est en Formica, mon intention étant d'amplifier et de multiplier les évocations et les associations entre la photographie en tant qu'objet et l'espace qu'elle dépeint. Pour faire écho aux murs de béton, j'ai choisi un cadre imitant le granite gris foncé. On me demande fréquemment la raison pour laquelle ces cadres ne sont que rarement reproduits dans les catalogues d'exposition, malgré l'importance que je leur accorde. La réponse à cette question est simple : il me semble que les photographies reproduites avec leurs cadres perdent beaucoup de leur contenu. Pour moi, les catalogues et les livres ne sont, après tout, que des documents.



Factory

14

Avant même de commencer à travailler en couleur, au début des années 1990, j'ai pris la décision d'encadrer mes photographies en utilisant un Formica de différentes couleurs, plutôt que d'utiliser le noir, le gris foncé ou la fausse pierre comme je le faisais jusqu'alors. Les couleurs choisies pour ces cadres se rapportaient à des détails présents dans les photographies, au coloris d'objets marquants ou encore à la température et aux odeurs que j'associais aux lieux. Il m'a paru que la couleur servirait à capter quelque chose de la quintessence ou du caractère du lieu, et donnerait au spectateur quelques informations supplémentaires à son sujet (sans toutefois dépasser un certain seuil). Pour cette photographie, par exemple, j'ai choisi un cadre beige qui évoque la carnation des garçons-filles (lorsque j'ai vu ces mannequins, ils m'ont fait penser aux anges chantant et jouant de la musique dans un tableau de Hans Memling).

Faire surgir certaines associations par l'emploi de cadres colorés me semble, encore aujourd'hui, avoir été une bonne idée en ce qui concerne mes tirages en noir et blanc. De fait, après avoir récemment vu plusieurs de ces photographies alignées sur un mur, j'ai trouvé qu'elles s'accordaient très bien ensemble. Depuis le début

de ma carrière, j'ai voulu que mes photographies soient encadrées selon mon idée plutôt que celle d'un propriétaire ou en fonction d'un quelconque style institutionnel. À cette époque, mon choix s'est porté sur les cadres de couleur.

Plus tard, lorsque j'ai commencé à photographier en couleur, cette solution ne m'a plus semblé adaptée, ni même possible. Il me semblait redondant d'encadrer une photographie en couleur dans un cadre coloré ; et ce dernier devenait même une source de distraction. Depuis quelques années, j'emploie donc des cadres gris foncé qui ne sont que très légèrement teintés de vert, de rouge, de bleu ou de brun — une teinte quasi subliminale. Ces cadres imitent le Formica et sont souvent pris pour tels. Quoi qu'il en soit, je préfère toujours un fini satiné neutre et souhaite que chaque photographie encadrée soit un objet aussi parfait que possible (avant de me tourner vers la photographie, je pratiquais la sculpture). Lorsque des photographies en noir et blanc placées dans un cadre coloré, comme celle-ci, sont disposées à côté de photographies en couleur encadrées de gris, il se produit une chose curieuse : les photographies en noir et blanc semblent être en couleur.



Blackboard

16

Cette photographie est la toute dernière à figurer dans mon premier livre, *Occupied Territory*. Il me semblait à l'époque que si jamais je publiais un autre livre, je le terminerais lui aussi avec cette œuvre, car elle résume bien des choses à mes yeux. Ces flèches convergentes et divergentes me font l'effet d'un diagramme servant à illustrer une philosophie de la vie. Le sérieux absolu de cette itération absurde, exprimée sur un ton très docte, me semble inimitable. Après avoir fini de rassembler les éléments du livre suivant, j'en suis cependant venue à choisir une autre image de conclusion.

Cette « image de la fin » a toujours eu une signification particulière pour moi, et il arrive encore fréquemment qu'elle figure parmi les dernières images que je projette à l'écran, lors de conférences. Elle semble expliquer quelque chose, là où il n'y a rien à expliquer. On imagine aisément un professeur de sciences expliquant le jeu des forces centrifuge et centripète, ou encore les divagations quelconques d'un quidam. Mais qu'observe-t-on vraiment ici ? Le mystère demeure. Il m'arrive parfois de dire que mes photographies racontent des histoires, et celle-ci ne semble pas échapper à la règle. Son histoire attend d'être racontée ; mais elle paraîtrait probablement incohérente si elle était enfin connue.

Les formes en X qui sont visibles sur le lutrin font écho aux flèches qui figurent sur le tableau — ou est-ce l'inverse ? À mes yeux, les uns répondent aux autres comme par contamination, de la même manière que les meubles contaminent le diagramme. Mais de telles remarques ne constituent pas une explication et moins encore la révélation d'une histoire cachée. On trouve aussi dans cette photographie des allusions aux gribouillis de Cy Twombly, aux boîtes de Jasper Johns et aux tableaux noirs de Joseph Beuys. Tout ceci est très bien. Mais ce qui m'importe tout autant par ailleurs, ce sont des éléments tels que le caractère pictural des marques d'effacement sur le tableau, ou encore le poids massif de cette « antiquité récente » qu'est la chaise en chêne. Regardez pour finir la manière dont les barreaux du dossier de la chaise se reflètent sur le siège.

Cette photographie a été prise dans une salle de cours d'université, mais elle aurait aussi bien pu documenter une sorte d'œuvre contemporaine apparentée à l'installation. J'ai photographié de nombreux tableaux noirs, avant de cesser de le faire, parce qu'ils ne me semblaient finalement pas se distinguer suffisamment les uns des autres : je n'avais aucune envie de passer ma vie à photographier des nuances excessives — et quoi qu'il en soit, les tableaux noirs et la craie sont morts de leur belle mort.



Untitled (Dog)

18

J'ai longtemps travaillé uniquement en noir et blanc et me suis tout d'abord convertie à la couleur avec peu d'enthousiasme. J'ai pris plusieurs photographies en couleur avant de commencer à les exposer (ce qui s'est passé à la fin des années 1990). Outre l'intuition que j'aurais certaines choses à dire en couleur que je ne pouvais exprimer en noir et blanc, ce sont les effets imprévisibles de la pellicule couleur qui m'ont convaincue de commencer à l'utiliser. Dans un premier temps, il m'a semblé que la pellicule noir et blanc offrait un avantage décisif (j'y demeure attachée), notamment parce qu'elle laisse au spectateur le soin de compléter l'image. Mais ce qui m'a fascinée dans la photographie couleur, c'est l'absence de correspondance entre les couleurs des objets ou des lieux tels qu'ils apparaissent sur l'épreuve, et celles que l'on a perçues et dont on se souvient.

Pour une personne qui s'intéresse d'aussi près que je le fais aux changements d'apparence des objets lorsqu'on les observe de l'extérieur avec insistance, cette particularité me paraissait digne d'être explorée, et semblait même devoir l'être. Lorsque j'eus renoncé à l'idée que la pellicule couleur traduisait fidèlement le réel et que je remarquai qu'elle

pouvait même donner à un simple mur blanc une variété d'apparences, un nouveau champ d'exploration s'ouvrit à moi. J'en vins à penser que ces inexactitudes étaient les bienvenues, qu'il ne fallait pas les corriger, mais plutôt les accueillir et les souligner.

Cette photographie illustre particulièrement bien mon propos. D'où vient cette lumière rose saumon sur les portes latérales de la pièce ? Qui sait ce qui la produit et la raison de sa couleur si particulière ? On pourrait presque imaginer qu'un artiste qui emploie des filtres à projecteurs scéniques a travaillé là juste avant que je ne prenne la photo. Et cet éclat de lumière blanchâtre, qui transparaît à travers le rideau bleu, est lui aussi étrange. La lumière est trop bleue pour être celle du jour. Quant à la forte lumière dans laquelle baigne le carrelage, il semble que ce soit celle du soleil, mais il n'est pas du tout certain que ce soit possible. Finalement, que signifie l'image de ce chien de garde en noir et blanc, plus grand que nature, qui figure au-dessus de la porte du milieu ? On ne peut certainement pas dire qu'elle rende la photographie plus compréhensible, ou nous informe sur ce qui s'est passé et continuera de se passer dans ce lieu.



Laboratory

20

Quelques-unes de mes photographies en noir et blanc pourraient aussi bien avoir été réalisées en couleur, mais plusieurs d'entre elles, celle-ci par exemple, ne le pourraient pas. La couleur, ici, aurait fourni des renseignements inutiles et détourné l'attention du spectateur de l'étrangeté de l'endroit. Cette image est difficile à déchiffrer : tout dans la pièce y est clair comme de l'eau de roche, et pourtant plusieurs éléments n'y ont que peu de sens. La plateforme en contreplaqué au sol, par exemple, semble ne servir à rien, à moins qu'elle y ait été disposée à seule fin esthétique.

À l'époque où j'ai pris cette photographie, je donnais à mes travaux des titres génériques. Je l'ai donc intitulée *Laboratory*, ce qui la décrit, ne serait-ce que de manière vague. Plus tôt dans ma carrière, j'identifiais mes œuvres par le nom des lieux et par ce qui s'y trouvait photographié, comme dans les cas de *Men's Club*, *Kalamazoo*, *Michigan* ou *Living Room*, *Racine*, *Wisconsin*, par exemple. J'aimais la poésie de ces titres, qui sont comme les listes de Michel Butor dans *Mobile*. Mais ceci causait un problème : le public accordait trop d'importance à ces descriptions, si bien que j'ai fini par donner aux photographies des titres génériques (comme dans ce cas), qui ne révèlent presque rien. Toutefois, ces titres posaient à leur tour un nouveau problème : comment distinguer en effet entre des douzaines de laboratoires, de spas ou d'autres lieux portant une même dénomination ?

J'ai commencé à employer des titres codés pour tenter de résoudre cette question. Ces nouveaux titres, qui relevaient initialement d'un usage personnel, ont rapidement été diffusés dans le domaine public et j'ai dû considérer la situation de façon plus sérieuse. J'ai donc choisi d'utiliser des titres qui comprennent ces mots codés entre parenthèses. Un titre comme *Untitled (Such-and-Such)* [« Sans titre (tel et tel) »] sert à identifier l'œuvre, sans en dire trop. Aujourd'hui cependant, je n'intitulerais pas cette photographie *Untitled (Laboratory)* ; cela irait à l'encontre du but visé. Je la nommerais, par exemple, *Untitled (Microphones)*.

Sans ces parenthèses, les titres sembleraient trop importants. Je ne voudrais pas que le spectateur s'y fie de manière excessive, en pensant qu'ils vont tout lui révéler. *Untitled (Microphones)* ne nous dit pas grand-chose à propos de cette photographie. Savoir qu'il faut chercher à y voir des microphones ne nous avance guère ; c'est plutôt l'inverse. Ce genre de titres me plaît car, comme je l'ai mentionné, ils font partie des nombreux faux indices qui émaillent mes photographies. Si les spectateurs peuvent être amenés à s'arrêter, regarder et réfléchir, cela m'est plus que suffisant.



Laboratory

22

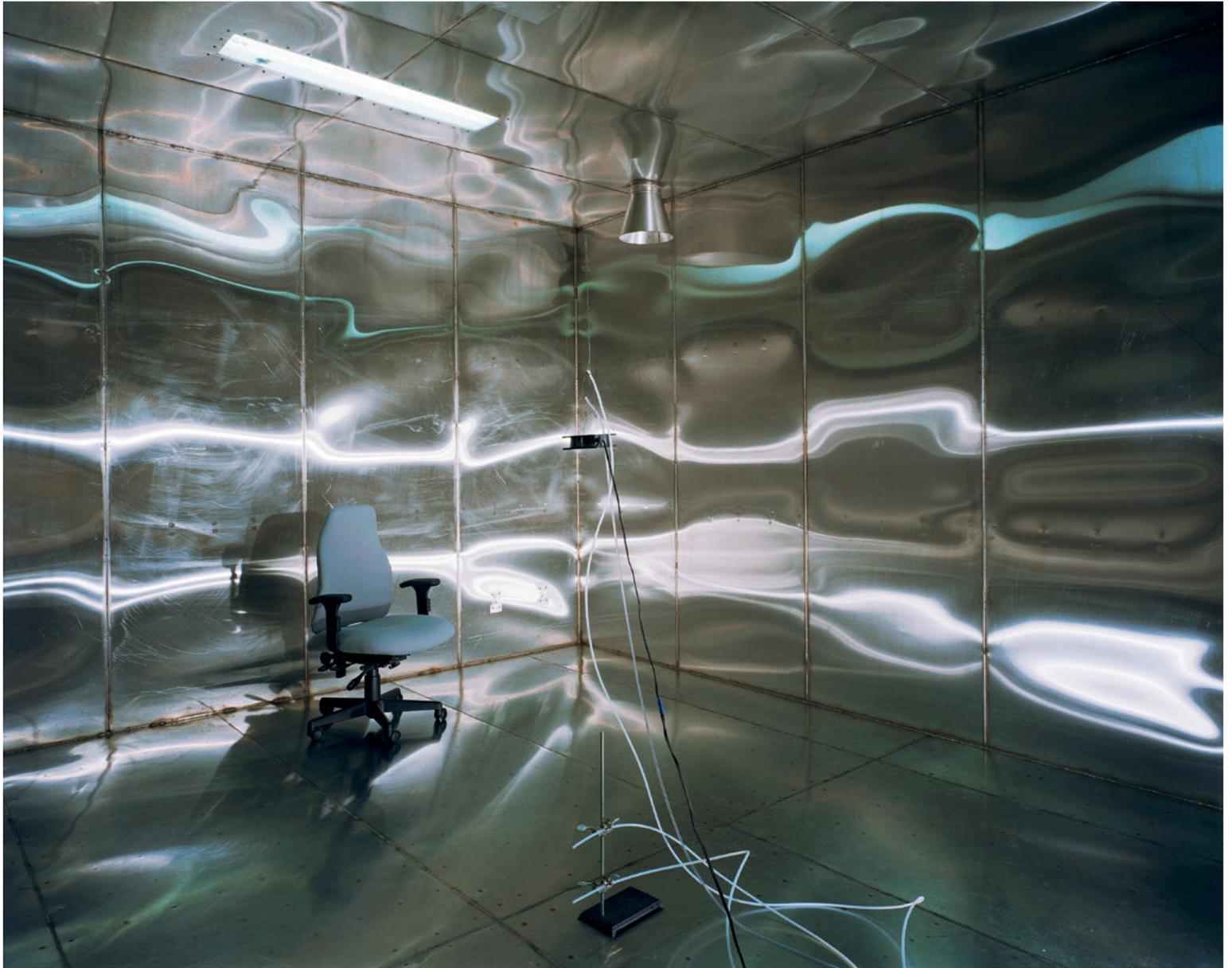
Lorsque j'ai vu cette photographie agrandie à 180 × 220 cm, c'était comme si je la voyais pour la première fois. L'agrandissement a été réalisé douze ou treize ans après un premier tirage à 125 × 150 cm, un format qui n'est déjà pas modeste. Ce changement de dimensions transforme énormément l'œuvre. Il « dilue » le contenu et semble donner à la photographie une apparence picturale. Auparavant, il était plus facile de lire cette photographie comme un document. Le sujet demeure, mais la photographie est devenue plus abstraite. En d'autres mots, l'aspect formel de l'œuvre a été rehaussé, mettant au second plan la singularité de la pièce photographiée. L'image s'est ouverte et la couleur est devenue plus vive. La rouille sur les joints est devenue plus palpable et les éraflures sur le mur, plus visibles. Tous ces détails sont très photogéniques.

Ainsi, nous avons presque l'impression de regarder ici un tableau expressionniste abstrait. Certains éléments rappellent les rayures que les patineurs ont laissées sur la glace dans certaines de mes photographies de patinoires, ou les marques visibles sur les sols de linoléum dans mes

photographies de salles de réception. Toutes ces traces semblent enregistrer le souvenir de ce qui s'est passé sur ces surfaces — comme dans un tableau de Jackson Pollock. Ici, la photographie demeure un document ; mais, bien qu'il soit assez évident que cette pièce est faite d'acier inoxydable, sa fonction précise demeure obscure et le spectateur en est réduit à ses nombreuses spéculations.

Ce va-et-vient entre le document et l'abstraction m'interpelle au plus haut point. Comment se fait-il qu'un enregistrement puisse parfois relever davantage de l'abstraction que du documentaire ? Dans certaines photographies de plus petit format, une qualité abstraite peut apparaître, mais elle est moins visible. Dans les grandes photographies cependant, elle peut finir par dominer.

De la même manière, il est curieusement difficile de savoir si les éraflures que l'on observe dans cette œuvre se trouvent dans la pièce même ou s'il s'agit de rayures sur la vitre qui protège la photographie. Apparaissent-elles sur les murs du laboratoire ou y a-t-il eu erreur au tirage ? On peine même à voir si ce sont des éraflures ou des réfractions, où elles commencent et où elles s'arrêtent.



Untitled (Two Lights)

24

Au cours des dernières années, j'ai souvent tenté de voir à quel point je pouvais approcher mon appareil d'un sujet sans que la photographie ne devienne excessivement formelle ou maniérée. Sans doute avais-je déjà sondé le terrain de manière inconsciente dans mes premières œuvres ; j'ai essayé de relever le même défi dans celle-ci. Cet intérêt ne caractérise pas l'ensemble de mes travaux récents : il n'y a aucune tendance générale à la proximité dans ma production. Je photographie le plus souvent à partir d'une distance plutôt neutre. Toutefois, je garde à l'esprit la possibilité de m'approcher de mon sujet, et il m'arrive d'en trouver un qui se prête particulièrement bien à ce genre de traitement.

Dans cette photographie, la stratégie de rapprochement semble fonctionner assez bien. Ceci est attribuable en partie à la prise de courant rouge, en partie à la croix noire et d'autre part encore à ce mur incurvé, qui semble sauter d'avant en arrière. Il n'y a pas de sujet ni de fond dans cet espace. Ou, pour le dire autrement : tout se trouve être à la fois sujet et fond. Ceci ne tient pas à la seule introduction dans l'œuvre d'un quotient d'abstraction plus important. Il est tout simplement difficile de savoir où la photo commence et où elle s'arrête. Je n'interroge évidemment

pas, ici, les marges tangibles de cette photographie, qui sont à leur place. Ce qui m'intéresse, c'est d'évaluer la manière dont on devrait cadrer une pièce ou un lieu donné. Dans cette photographie, on a l'impression que le mur pourrait s'étendre à l'infini, jusqu'à revenir possiblement sur lui-même.

L'emplacement exact de la croix dans cette photographie n'a pas de véritable raison d'être ; et pourtant, il fait toute la différence et ajoute indiscutablement quelque chose à l'œuvre. Certains spectateurs considèrent que cette croix pourrait évoquer un symbole. C'est une association intéressante. Mais en ce qui me concerne, cette photographie n'a rien de religieux. Il est vrai qu'elle possède un caractère qui s'apparente au sublime et que sa beauté a quelque chose de séduisant. Mais les lumières sont d'un jaune assez horrible. Elle semble bien composée, tout en paraissant également quelque peu malhabile. Ce que je qualifie de dimension esthétique de l'œuvre demeure ambigu. Je ne dirais pas que cette ambiguïté est nécessairement constitutive de mes photographies. Que les choses y soient un peu de travers, cependant, demeure à mes yeux une qualité appréciable ; si elles ne le sont pas, elles tendent habituellement à paraître trop justes.



Untitled (Red Cushions)

26

Cette photographie n'est pas du même type que *Untitled (Two Lights)* [p. 25]. De fait, elle en est très différente, n'en possédant aucunement le caractère abstrait extrêmement marqué. Elle pourrait presque figurer sur la couverture d'une revue de décoration intérieure, si n'y étaient perceptibles les traces de mon intérêt pour les cartes postales et les catalogues de vente par correspondance (en fait, pour le Pop Art lui-même), qui la maintiennent de peu en deçà du design.

Il serait souhaitable que l'effet de distanciation vis-à-vis du design augmente à mesure que le regard s'attarde sur cette photographie, que l'image se dévoile subrepticement aux spectateurs, qu'elle leur réserve des surprises s'ils la fréquentent sur le long terme. Ils finiraient par s'apercevoir qu'elle recèle bien davantage que ne laissent supposer les apparences. On imagine facilement, par exemple, que le tapis rouge pourrait s'envoler s'il n'était tenu en place par les pattes des fauteuils. Quant aux coussins rouges, ils ont été disposés de façon plus gauche et comique que ne l'aurait fait un décorateur. Modifier le moindre élément du mobilier, ici, aurait été inimaginable. Chacun de ces éléments est absolument et absurdement à sa place, jusqu'à ce rouge saturé et à ces formes qui semblent appartenir au monde de la bande dessinée.

En outre, quiconque aurait photographié cet espace pour une revue de décoration d'intérieur se serait assuré que la table du milieu soit plus élégante, que les pattes manquantes à l'arrière des fauteuils soient remplacées et que les ampoules nues ainsi que les traces de saleté visibles sur les murs aient disparu. Les fauteuils semblent même « handicapés » – dans mes photographies, il n'est pas rare que les meubles eux-mêmes aient l'air d'avoir besoin d'une cure de rétablissement. S'il s'agissait d'un cliché pour une revue, l'allusion au corps humain serait moins explicite. Pour ma part, j'ai plus souvent tendance à donner la plus grande force possible aux allusions de ce type. Il ne me déplairait pas, par exemple, que le spectateur de cette photographie en vienne à souhaiter que ces « personnages » obtiennent de nouvelles pattes.

Autrement dit, je pense que si cette image fonctionne, c'est précisément parce qu'elle contient tant de choses qui ne collent pas. À cet égard, mon travail possède une certaine cohérence. Ici, comme dans *Untitled (Two Lights)*, il fallait que certains éléments clochent pour que l'ensemble fonctionne. Bien entendu, la difficulté consiste à trouver un point d'équilibre entre ce qui cloche et ce qui marche. Il y faut de la subtilité, sans quoi on risque fort de ne parvenir qu'à une sorte de mauvaise blague.



Untitled (Abstraction)

28

J'ai insisté sur le fait que l'abstraction joue un grand rôle dans mon œuvre, et c'est sans doute le cas dans cette photographie. L'aborder comme un document n'aurait que peu de sens. En effet, elle ne nous apprend rien sur les spas, les piscines ou l'exercice physique. Ce qui compte en premier lieu ici, ce sont les couleurs et le motif qui apparaît sur le mur du fond ; ce dernier me rappelle un tableau de Gerhard Richter, et il m'arrive même parfois d'appeler cette œuvre *Untitled (Richter)*. Mais la courbure des carreaux au fond de la piscine, ainsi que la manière dont le mur et les cinq appareils d'éclairage au plafond se reflètent dans l'eau, jouent également un rôle important. Tous ces éléments rendent l'image encore plus abstraite. Sans doute pourrait-on affirmer que cette photographie documente tout cela. Pour ma part, je préfère qualifier cette œuvre d'abstraction « trouvée » [*ready-made*]. Ses qualités formelles sont si marquées qu'elle ne convainc pas moins quand on l'observe à l'envers. De fait, elle a été prise avec une chambre photographique de grand format où l'image est inversée comme dans une *camera obscura*.

Mon intérêt pour l'abstraction n'est pas nouveau : les sols éraflés de mes premiers tirages contact en témoignent,

comme le font le linoléum, le plastique, le contreplaqué ou le Formica, qui sont si présents dans mon travail. Tous ces matériaux possèdent une qualité incroyablement abstraite lorsqu'on les enregistre avec la précision d'une chambre photographique. Et, de fait, certaines de mes photographies, réalisées il y a trente, voire quarante ans, pourraient difficilement sembler plus abstraites.

Je ne suis pas une artiste postmoderne qui tient le formalisme en aversion, au contraire : le modernisme, qui semble aujourd'hui refaire surface dans le monde de l'art (peut-être n'avait-il jamais disparu), a toujours nourri ma pratique. Cet intérêt pour les questions formelles prend un nouvel aspect dans mes œuvres récentes. Il joue un rôle particulièrement important dans les photographies couleur de grand format que je réalise depuis 2009. Cette œuvre en est un bon exemple, tout comme *Laboratory* [p. 23]. À mes yeux, l'emploi du grand format ne garantit pas à lui seul la valeur d'un tirage et ne fonctionne d'ailleurs pas pour toutes les photographies. Dans celle-ci, il fait ressortir le caractère abstrait de l'image et de l'endroit — à moins que ce caractère abstrait ne soit précisément la raison pour laquelle l'œuvre s'adapte si bien au grand format.



Untitled (Balloons)

30

Je ne photographie jamais de personnes réelles. Elles sont absentes de mes œuvres ; seules peuvent y être observées les traces que ces personnes auraient pu laisser dans les endroits qu'elles occupaient, ou auraient pu occuper – à moins qu'elles n'y figurent sous forme de substituts : leurres, mannequins et autres silhouettes. Lorsqu'on me demande si je songe parfois à faire figurer des personnages dans mes photographies, je ne peux m'empêcher de m'interroger sur la manière dont je pourrais bien les y intégrer. La présence d'une personne réelle dans cette photographie, par exemple, irait à l'encontre du but visé. Les spectateurs n'auraient plus l'impression de regarder à l'intérieur de l'espace, de voir les choses à partir d'un point de vue extérieur.

Je m'intéresse à l'aspect des lieux où les gens passent leur temps et à ce qu'ils en font – aussi bien qu'à la manière dont ces lieux agissent en retour sur ceux qui les fréquentent. Je souhaite laisser à l'imagination des spectateurs une marge de manœuvre assez grande pour qu'ils puissent essayer de comprendre ou inventer ce qui se passe dans les espaces photographiés. La présence de personnes y aurait un effet beaucoup trop fort et l'étrangeté des choses mêmes – qui m'intéresse au premier chef – passerait inévitablement au second plan.

Le risque encouru dans cette photographie particulière est que les spectateurs portent principalement leur attention sur les trois figures, au détriment du reste de l'image. Ceci

n'est, somme toute, pas très grave ; ils remarqueront alors l'aspect comique de ces figures : les parties manquantes de leurs corps, leurs membres recollés avec du ruban adhésif ou encore leurs vêtements tachés de balles de peinture. Dès lors, la possibilité qu'ils considèrent que cette photographie raconte une « histoire » est, bien entendu, plus grande. Quoi qu'il en soit, je dois admettre que c'est une des photographies les plus folles que j'aie jamais prises.

C'est un endroit construit à remarquablement peu de frais, avec ses ballons, ses meubles cassés et ses rideaux improvisés. Tout semble bricolé, de travers, un peu trop grand ou un peu trop petit. Le sol de linoléum est tout aussi remarquable, surtout à l'endroit où s'y reflète le ballon rose ; et tout ce fatras semble bizarrement disposé. Observez pour finir cette tache sur le plancher, qui semble monter au mur. L'endroit est exactement tel que je l'ai trouvé ; y changer le moindre élément aurait, à mon avis, ruiné la photographie. Son caractère absurde est rehaussé par la manière dont la chambre photographique enregistre chaque détail et par la neutralité du point de prise de vue. On trouverait difficilement un endroit qui soit plus insignifiant et plus théâtral à la fois.



Untitled (Malevich)

32

Cette photographie s'intitule *Untitled (Malevich)*. J'aurais pu donner un titre semblable à *Untitled (Two Lights)* [p. 25] à cause de la croix qui y évoque Casimir Malevitch. Mais je suis contente de ne pas l'avoir fait, parce que ce titre sied davantage à cette photographie. J'ai choisi de la nommer ainsi parce que les cibles me rappellent les paysans que peignait Malevitch de manière merveilleusement schématique. Les figures qui apparaissent dans ma photographie sont différentes des siennes, mais l'impression qui s'en dégage, dans leur alignement, s'y apparente.

Plusieurs de mes photographies portent un titre qui renvoie à des artistes, tels Niele Toroni et Donald Judd. De telles mentions ne signifient aucunement que j'apprécie forcément le travail de ces artistes. Il arrive que ce soit le cas (comme avec Malevitch, Toroni et Judd), mais pas toujours. Ces titres ne constituent pas des « hommages » et il serait vain de leur accorder trop d'importance. Dans ce cas particulier, il n'y a pas de lien historique entre les œuvres autre qu'une certaine ressemblance. Le titre ne sert somme toute qu'à identifier l'œuvre.

Un des éléments remarquables de cette photographie est le sol de la salle. Qui n'en serait frappé ? Le bleu réfléchissant du linoléum ressemble à l'eau de mes photographies de spas. Ce sol a davantage l'air d'une piscine que d'une surface dure et solide comme le roc. Le plafond, qui ressemble à un bac à glaçons géant, est tout aussi étrange.

Mais ce qui m'interpelle vraiment dans cette photographie, ce sont les chiffres. J'ignore la raison pour laquelle je trouve les chiffres aussi déconcertants. Est-ce parce qu'ils servent à étiqueter quelque chose ? De quoi s'agit-il ? Qui fait le décompte, pour quelle raison et pour qui ? Dans cette photographie, la qualité graphique des chiffres est assez bonne ; il en existe d'autres dans lesquelles ils ont un aspect brouillon, comme s'ils avaient été griffonnés plutôt que d'avoir été produits à l'aide d'une machine. Il se peut que je pose un regard atypique sur le monde ; on m'a souvent dit que j'ai une manière particulière de voir les choses, et que mon travail est intéressant pour cette raison. Qui sait ?



Untitled (Camouflage)

34

Il m'arrive parfois de dire qu'avant même de voir les endroits que je photographierai, j'en ai déjà certaines images en tête, et j'ajoute alors un peu à la blague que ce sont ces endroits qui me trouvent, plutôt que l'inverse. Il est vrai que je recherche certains types de lieux; et que je passe rapidement à autre chose si je ne les trouve pas. Comme je l'ai déjà mentionné, ma pratique photographique n'est pas de type documentaire, ce qui ne m'empêche pas d'exploiter les stratégies et les tactiques de ce registre. Il serait plus juste encore de dire que je documente tout autant les images qui sont présentes à mon esprit que ce que je trouve dans le monde.

Cette photographie illustre bien ce à quoi je souhaite faire allusion. Dès l'instant où j'ai vu cet endroit, j'ai eu un sentiment de déjà-vu. Ce lieu correspondait à un type d'endroit auquel je songeais depuis longtemps — je ne pense pas ici à sa nature chaotique, mais au motif du camouflage, ainsi qu'aux fils et aux dispositifs électroniques. Je ne recherche pas l'étrangeté en soi. Si un lieu est trop étrange, il ne m'intéresse pas. Je recherche plutôt un monde qui soit légèrement décalé vis-à-vis du quotidien.

Le lieu que l'on voit dans cette photographie paraît normal et anormal tout à la fois. C'est cette ligne sensible qui m'intrigue et à laquelle j'essaie de me tenir.

Ici, la notion de camouflage intervient à plusieurs niveaux; et je m'imagine très bien cet endroit réinstallé tel quel dans un musée (à la fin des années 1960, j'ai réalisé une ou deux installations à la manière de Guillaume Bijl, et l'idée m'en est restée). Il ne manquerait qu'un cordon, placé devant l'installation, pour aviser les spectateurs de ne pas s'en approcher, ainsi qu'un système permettant aux dispositifs sur le sol de fonctionner comme des haut-parleurs. Tous les ingrédients sont à portée de main. Il faudrait seulement trouver un moyen de reproduire le rayon de soleil sur le plancher.

Ici, comme dans plusieurs de mes photographies, on peine à comprendre d'où vient la lumière. Cet éclairage n'est pas de mon fait; la lumière vient d'ailleurs. Elle est à la fois chaude et froide. Je conçois volontiers ce lieu comme une œuvre d'art trouvée, extraite telle quelle d'un camp d'entraînement militaire ou d'une prison.



Spa

36

Cette photographie possède des qualités représentatives de mon travail, tout en demeurant atypique. Elle est symétrique et nette, et l'on y trouve de petits détails singuliers comme les lampes latérales, les bouches d'aération ou encore les rampes, qui sont parfaitement disposées. J'ai été séduite par le fait que cette piscine intérieure ait l'air d'une piscine extérieure, et que l'échelle du lieu semble si étrange. Les fenêtres du fond, par lesquelles pénètre une lumière éclatante, ont l'air plus petites qu'elles ne devraient être, et l'on se demande si cette piscine a été construite pour des géants ou des nains.

Cette photographie peut être rattachée à certaines de mes œuvres qui fonctionnent plus ou moins à la manière de monochromes. Elle contient toutefois plusieurs éléments inhabituels. D'une part, la couleur bleue est très accentuée, si bien que le spectateur est contraint de fixer son attention sur une couleur (ou une coloration) unique. D'autre part, il est difficile de déterminer l'endroit duquel j'ai pris cette photographie. D'habitude, il est possible de s'en faire une idée assez facilement ; mais ici, il ne semble même pas y avoir assez de recul dans l'espace pour que j'aie pu y installer mon appareil photo.

Par ailleurs, on s'imagine moins aisément « pénétrer » l'espace de cette photographie que celui de certaines autres. C'est comme si la qualité abstraite de l'image

contrecarrait l'invitation à y entrer. La partie avant de la piscine fait figure d'obstacle : elle repousse le spectateur. En outre, la quasi-totalité des éléments déterminants de l'image y occupe une zone très réduite. Je ne peux songer à aucune autre de mes photographies dans laquelle 60 pour 100, voire même 80 pour 100 de l'image ne joue qu'un « rôle de soutien », alors que le « drame principal » occupe une seule bande étroite. Ici, les champs parallèles de couleur bloquent ainsi une bonne partie de l'espace. Je ne sous-estimerai pas pour autant l'importance visuelle de la bouche d'aération sur la paroi avant de la piscine. Son étrange teinte bleu turquoise, sur un fond bleu plus foncé, me fait penser à un tableau de Rothko.

Cette photographie est surtout atypique parce qu'elle fonctionne visuellement aussi bien à la verticale qu'à l'horizontale. Plusieurs de mes photographies pourraient être regardées à l'envers — ici, il serait possible de voir la voûte en bois comme la coque d'un bateau. Mais cette photographie pourrait aussi bien être tournée sur son côté, et regardée de telle manière que les bandes de couleur bleue soient à la verticale. Aujourd'hui encore, après tant d'années, je trouve cela curieux.



Untitled (Submarines)

38

Si ce n'était du plafond et du cadre de porte, on croirait observer ici une piscine vide. Les proportions de cet espace ne semblent pas justes : on peine même à savoir s'il est grand ou petit. C'est à en devenir claustrophobe. La porte, à droite, semble offrir une voie de sortie ; mais j'imagine volontiers que la seule véritable issue soit la trappe au sol.

Ceci étant dit, les véritables vedettes de la représentation, outre le mur jaune et brillant, ou le sol en damier, sont indiscutablement les sous-marins. Tous les trois, petits et grand, semblent être en promenade. Cela me rappelle la célèbre exposition *Family of Man*, tenue au Museum of Modern Art dans les années 1950, que plusieurs d'entre nous considéraient comme excessivement sentimentale. Je ne mens pas lorsque je dis que ce lieu est exactement tel je l'ai trouvé. Sur l'épreuve photographique, les silhouettes sont d'un noir profond et laineux, aussi riche que le pigment d'une des premières sculptures d'Anish Kapoor. On se sent presque aspiré dans un trou noir. Il est même possible d'appréhender la distance qui sépare la « famille » du mur couvert de carreaux de céramique brillants. Je ne sais pourquoi, ni même si cela

a une quelconque importance, mais la noirceur de ces sous-marins me coupe le souffle. Il me semble stupéfiant qu'on puisse donner une impression d'infini avec si peu de moyens.

Cette photographie s'apparente à certaines de mes œuvres dans lesquelles on a presque l'impression de pouvoir pénétrer. Il s'agit d'une qualité qui caractérise également la peinture baroque. Le spectateur y est appelé à investir la représentation sur le plan physique autant que psychologique. Emprunter aussi bien au baroque qu'à l'art actuel ne m'a jamais semblé problématique. Cela reflète mon itinéraire particulier ; il diffère probablement de celui de bon nombre d'artistes plus jeunes, mais je ne saurais procéder autrement.

Cette photographie n'a pas de grandes prétentions politiques ou sociales. Dans mon œuvre, on ne trouve aucun extrême ; ni de grandes souffrances, ni de joie débordante. Cela ne veut aucunement dire que la condition humaine ne me préoccupe pas, au contraire. J'aime à penser que mon travail contribue quelque peu, et de manière indirecte, à rendre le monde meilleur.



Untitled (Plywood Walls)

40

Voici un exemple tout à fait caractéristique de photographie que l'on pourrait prendre pour celle d'un décor construit dans l'atelier d'un photographe postmoderne. Ceci n'est pas le cas. Mon travail (qu'il est curieusement arrivé à un critique d'associer par erreur à une pratique d'atelier) n'a rien en commun, du point de vue pratique autant que conceptuel, avec la photographie postmoderne. Les lieux que je photographie semblent presque toujours moins véridiques que certains décors construits en atelier. Ici par exemple, l'endroit photographié pourrait difficilement avoir l'air plus factice. Si cette photographie était exposée à côté de la photographie de la maquette d'une chambre, avec un lit, une porte et des armoires semblables, elle aurait probablement l'air encore moins vraisemblable, plus « fabriquée ».

J'ai une hypothèse à ce propos, que je n'ai pas mise à l'épreuve (j'aurais d'ailleurs plutôt tendance à laisser la spéculation à d'autres) ; la voici néanmoins : j'ai l'impression que les photographes qui construisent les objets qu'ils photographient cherchent souvent à donner à leurs inventions l'apparence du vrai. Ils prennent du recul, regardent ce qui cloche et ajustent les choses pour leur donner un aspect convaincant, un peu à la manière des peintres qui emploient des raccourcis et autres tours de passe-passe. Mon approche est différente. Dès le début de ma carrière, je me suis intéressée à ce qui existe dans le monde, et plus particulièrement à la possibilité de capter son étrangeté. Ce qui m'intrigue en somme, c'est l'apparence d'intérieurs donnés lorsqu'ils sont photographiés sans correction ni manipulation.

Je n'emploie pas de lentilles telles qu'un ultra téléobjectif ou un ultra grand-angle, préférant compter sur la manière dont la chambre photographique rend les choses encore plus étranges qu'elles ne paraissent déjà à l'œil nu. L'appareil capte chacune de leurs imperfections tout en jouant d'un semblant de neutralité objective. Par ailleurs, la chambre photographique, employée sans artifices comme je le fais, donne l'impression que les planchers lèvent et sert généralement de dispositif de distanciation. Plutôt que de tenter de contrer ces effets, je les exploite — en misant particulièrement sur la façon dont l'appareil enregistre des matières telles que le contreplaqué, le linoléum, l'acier ou le polyéthylène.

Dans cette photographie, le lieu en lui-même n'est pas particulièrement excentrique ; il est seulement un peu inquiétant — voilà encore une autre de ces cordes raides sur lesquelles j'essaie de danser. Il contient tout de même certains éléments qui sont particulièrement dignes d'attention : l'aspect modeste de la chambre, le lit poussé contre la porte, le rideau mal accroché, les tuyaux au plafond, les tiroirs dessinés à la main de la petite commode ou encore cet appareil au-dessus du lit, qui semble être sur le point de faire un zoom sur l'occupant en le prenant par surprise. Le fait que ces objets réels ressemblent à des modèles ou à des jouets, finalement, n'est pas sans importance ; c'est une qualité qui m'a toujours fascinée.



Untitled (Mauve Wall)

42

Dans cette photographie, comme dans plusieurs de mes œuvres, l'échelle du lieu semble complètement inexacte, les repères visuels biaisés, et l'on y décèle un lien étrange avec le monde de l'art. Il est presque impossible de savoir si l'espace photographié est celui d'une maison de poupée ou s'il a été conçu pour des personnes de taille normale. Si la porte de droite semble à notre échelle, celle de gauche paraît avoir été construite pour des géants. Le tableau circulaire, qui fait penser à un miroir, a l'apparence d'une mauvaise appropriation de l'œuvre de Giorgio De Chirico. Le tableau et le miroir ressemblent aussi à des objets que l'on aurait pu acheter au magasin du coin. Mais qui sait ? Ce ne sont que quelques-uns des éléments sur lesquels le spectateur peut buter. Le reste est à l'avenant : la grille du ventilateur, les interrupteurs, les petits éléments de signalisation qui agissent comme des taches de couleur, pour ne rien dire du rouge lupanar du papier peint, du miroir à saillies et de l'espace négatif sous la table. Quel hommage spontané à la gloire du postmodernisme, ainsi qu'au recyclage du recyclage contemporain.

Deux aspects particuliers de cette photographie doivent être soulignés, car ils n'apparaissent pas fréquemment dans mon œuvre. Il y a tout d'abord le jeu des couleurs, qui dans nombre de mes photographies tend à être harmonieux

et atténué. Ici, c'est l'effet contraire. Je suis assez certaine que le décorateur ou la décoratrice savaient très bien ce qu'ils faisaient : ce mur mauve n'est pas apparu de lui-même. En deuxième lieu, l'espace photographique, ici, repousse le spectateur. Je parle fréquemment du caractère tridimensionnel de mes photographies et l'on serait en droit de s'attendre à ce que celle-ci possède la même qualité. Cependant, bien que l'espace représenté obéisse aux règles de la perspective Renaissance — le sol est incliné, il y a un point de fuite, et caetera —, l'image demeure aussi plate qu'une crêpe. Elle ressemble davantage à un dessin qui aurait été exécuté de manière à rendre tout sur le même plan. Par conséquent, au lieu d'être tirés vers l'intérieur de l'image, nous nous en trouvons rejetés. Cet effet est sans doute partiellement attribuable à l'échelle des portes, à la présence irradiante du cercle, et à la couleur et à l'inclinaison du plancher. Outre ces éléments, je ne saurais l'expliquer.

Quoi qu'il en soit, c'est une photographie qui sied bien à la conclusion de ce livre. Elle me semble assez emblématique de ma production, de ses débuts jusqu'à aujourd'hui : une porte s'y ouvre, par laquelle on peut entrer ; mais il est impossible de ressortir de l'espace auquel elle mène.



Foreword

Paulette Gagnon, Director

In regard to the mutations of historicity by which our era measures us, the conceptions and representations of public places in the photographic work of Lynne Cohen are organized according to a more spatial logic. Her views of interiors defer and open “conceptual estuaries,” creating a relationship between places and objects that meet and merge, the better to reveal themselves.

Cohen began working more than forty years ago. This exhibition brings together forty black-and-white and colour images, including some that have made her famous in the history of Canadian photography. Often depicting unusual settings, her lucid-toned work is recognizable from the way it treats spaces to construct a timeless world and bring a new perspective from which the image appears as a set of variations. More broadly, these impersonal places devoid of all human presence illustrate an intention to return us to the notion of temporality, as in a register of collective memory linked to spaces of reflection upon our surroundings. As the foundation of its own version of reality, the work unveils interiors whose iconic power conveys calm. These images occur outside time and are therefore intimately connected to a site that is never precisely located but instead approaches a singular moment. Here, photography serves to investigate what is a contemporary form as a space of intervention.

The views' spatiality exercises the gaze, as when we see something that cannot be put into words. We are sensitive to it and feel that it condenses several worlds into one. In this respect, Cohen contributes to the construction of manifest images tied to a mental representation of places whose atmosphere has no boundaries other than those set by our imagination, as this exhibition admirably shows.

Cohen's visual sense and minimalist sensibility lead us to discover the uniquely immaterial aspect of her views of unoccupied interiors. Beginning from this experience of places that combine cold light with sometimes acid tonalities, expressing the emptiness of our consumer society, we discover a highly personal *oeuvre* in which the image's strength and multiple facets are deployed in a renewed approach to contemporary photography.

I thank Lynne Cohen for accepting the invitation to exhibit her works at our museum. I would like to underscore the curatorial work of François LeTourneux. The catalogue also presents readers with Cohen's comments on eighteen of the forty works shown in the exhibition. These comments, each of which sheds a particular light on her practice, were edited by the artist, Andrew Lugg and François LeTourneux from a series of interviews in which Ann Thomas, curator of photography at the National Gallery of Canada, and

Hélène Samson, curator of the Notman Photographic Archives at the McCord Museum, took part as well. I thank them warmly for their contribution. My sincere thanks to Glen Bloom, Joe Friday, Nicholas Metivier, National Bank of Canada, Giverny Capital Inc. and the National Gallery of Canada for agreeing to lend works. Thanks also to Art45, Montréal, and the Olga Korper Gallery, Toronto, which represent the artist, as well as our Principal Partner, Collection Loto-Québec.

Finally, I wish to express my gratitude to our visitors, who undoubtedly will appreciate this exhibition in great numbers for the field of vision it opens—wide enough to create a reflective distance on the perception of places and things.

False Clues

François LeTourneux

46

Since the early 1970s, Lynne Cohen has been photographing “ready-made” interior spaces using a view camera. These spaces are always unoccupied, and the titles she gives her work generally do not identify them precisely. Over time, a series of domestic, semi-public and public sites—skating rinks, dance halls, hotel lobbies, men’s clubs—have given way to more complex, less easily accessible settings such as classrooms, science labs and military installations. Colour appeared in her work in the late 1990s, and over the decades the dimensions of the photographs have continually increased. Yet, while the very large photographs she has exhibited recently may seem to differ from the early contact prints in many respects, and despite the disparateness of the places photographed, a closer look reveals a rigour and cohesion that make each work immediately recognizable as hers.

Cohen selects the spaces she photographs with an eye to their specific qualities. It is as though the occupants had produced something unawares that might already belong to the world of art (or refer to it somehow)—a quality that the photographic treatment of form would reveal and, at the same time, transform. As she has suggested, “Every room is a conceptual piece, an installation in real time.” In any event, every aspect of the photographic procedure (framing, nuanced use of a wide-angle lens, symmetry and interlocking of spaces, depth of field and relatively homogeneous lighting), in conjunction with the visual distortions inherent to analogue photography, is so finely attuned to the

character of the places that the resulting effect of surreal strangeness has led some to suppose that these décors were fabricated sites or scale models set up by the artist. Such is not the case: these places were photographed as found, and rarely does Cohen alter the lighting or rearrange the objects even minimally.

This, however, is not to say that the artist’s work should be understood as a kind of documentary process consisting, for instance, of drawing up a typological catalogue of distinct sites in order to profile their ideological underpinnings. True, the settings photographed are almost all places where specific forms of “anthropotechnology” are practised. And disturbing questions of the fate that awaits the individual within these sites are prompted by the indexical or metonymic account of the body that the representation intimates—a portrait *in absentia* that thereby resonates with all the greater force. The particularity of Cohen’s work, however, consists in enmeshing the characteristically Foucauldian tonality of the settings into a mode of photographic capture, one that, in its minutely calibrated investment of form, underscores the humour, deception and artifice present in each scenic arrangement. The end result documents the moment of false neutrality and “camouflage” in which, according to the artist, “the world echoes art.”

One of the paradoxical effects of Cohen’s approach is that the singular nature of the world described does not appear as a result of documentary identification, that is, by sole virtue of the places’ intrinsic qualities. All we know about

these sites is that they are in North America and Europe; most often, only their generic function is identifiable. Despite the fact that their contextual function is emphasized by the occupants' absence, the fate of each of these sites seems to be that they cannot but become "decontextualized" by the representation. Thus, the "singularization" of each visual configuration can be said to stem from the interaction between the sites' generic nature and the extraordinarily targeted phenomenological experience prompted by the photographic work itself. Such an approach would probably not hold the same interest if it did not deal with environments in which the apparatus is aimed precisely at *constraining* singularity, and the reflection on pictorial representation engaged by the work were not itself formulated in a medium whose history is inseparable from the notion of mechanical reproducibility.

The partial obscuring of the categories commonly used to interpret the works and decipher the way they unfold in time is a corollary of the aesthetic strategies employed by Cohen. It is well known that, besides nearly always refusing to identify her subjects, she eschews exhibition labels and has long refrained from dating her works (although for her retrospective at the National Gallery of Canada in 2002, she broke this rule in deference to historiographic requirements). These peculiarities are indicative of the unruly relationship with time and typological categories that characterizes her work. Traces of this relationship may also be found in Cohen's occasional reprinting of earlier photographs in

larger formats, which creates a visual dialogue with recent works based on effects of aesthetic continuity.

The present exhibition, which initially aimed to focus on the artist's recent work, has come to account for this distinctive propensity by featuring a series of earlier pieces, in proportionally fewer examples as we move back to the iconic *Living Room, Racine, Wisconsin* of 1971. These earlier examples, which have been culled to highlight a set of comprehensive interconnections, may be read as so many "false clues." The hope is that they will punctuate the visitor's path through the exhibition galleries and, by contaminating the usual grouping of works according to stylistic periods, inform the interpretation of Cohen's recent work. Their presence is also meant to echo the way in which many divergent visual elements may coexist in a state of tension within individual photographs and reinforce, both perceptually and psychologically, the autonomy of each work's seductive dissonance.

None of my photographs seems to provide a sure-fire way into my work. But this one is as good a place to start as any. It has some of the strangeness that occurs in much of my work. The oddest thing about it, leaving aside how the floor flips up, is the way the reflections on the plastic wall of the shower stall affect the space. You don't know whether the reflections are coming from inside or outside the picture, are in the photograph or the glass of the picture frame. This is disorienting. Why are the reflections of the corset-like metal contraption that appear to its right and left so ominous? Everything is the wrong way around. It is hard to explain the circular segment at the top of the shower stall. It both matches and doesn't match the form of the floor. And the waves don't make me feel any better. The drain is also puzzling, while the "cage" standing there in all its authoritarian glory staring back at you functions as a substitute for a person, but what sort of person is not so clear. This, things standing in for people, is not unusual in my work.

None of my places appears real. But, then again, not much appears real when you step back and take a look. When this comes up in discussion, I ask people to look around. There is nearly always something I can point to, an off-centred light, plug or vent. I would like people to see things as if for the first time and notice how off they appear. I admit, however, that the place in this photograph is not the sort of place you normally happen upon. While I aim for a kind of deceptive neutrality in the way I photograph, the subject of this picture is scarcely neutral. No doubt, it is quite beautiful, the forms, the colour and so on. It is one of my more sensual photographs, sensual in a perverse sort of way.

Untitled (Waves)



Spa



This photograph is where things began to change. In the mid-1990s I started to privilege peripheral goings-on over centrally-focused ones. The photograph directs the viewer from the subject, essentially the black-webbed chair and the Dan Flavin-like tube on the ceiling, to what may seem a minor event: the light coming from underneath the door. If I were naming the piece now, I would call it *Untitled (Light under the Door)*. I wouldn't call it *Spa*. The new title is better since it is less generic and tells you what to look for. Still, the old title works nicely as a false clue.

I am not saying that the anthropomorphic chair does not play a crucial role in the picture and could just as well not be there. For me, however, it is the mysterious sliver of light that is critical. The photograph is—if I can put it this way—about not knowing and not wanting to know. You have a sense that something is going on behind the closed door, something better left unidentified. There is also the fact that, once you notice it, the door looks more like a drawing than a real door, perhaps an architectural diagram by a conceptual artist. Nor is the shape of the room insignificant.

The photograph would be less striking if the back wall were not at such a strange angle, the grid on the floor were to go in the direction you feel it ought to go and the hanging cable next to the fluorescent light were not there. These details are what is important to me. I don't see my work as illustrating or criticizing control and power. It is not that I mind such descriptions, indeed I welcome them. I just resist reductive accounts of my pictures. I try to leave things open rather than beat a drum. But there are, I have to admit, plenty of ways of reading my work, and I am in no position to complain when people spot associations that hadn't occurred to me.

In my pictures, the line between the sinister and the hilarious can be very fine. Perhaps because I don't find the sinister in real life hilarious, I am fascinated by it when it turns up in pictures like this one. It seems to me chilling. You feel you are in the space. But the image is also very abstract. The X-shaped shadows that mysteriously appear on the columns at the left and the pockmarks in the concrete are highly aesthetic. It is difficult to say where the light is coming from. (I use a light if it is too dark to focus, but not here.)

My aim in photographs like this is to get you to feel as though you could, if you dared, walk into the space. It is very three-dimensional and I have the sense that I could slip behind the first target. This is something I heightened in the printing. But the photograph also has a layer of absurdity. The man holding a suitcase could be in a work by Richard Prince or Robert Longo. I consider it a bonus as well that the targets look like businessmen rather than criminals. The picture was made pre-Photoshop and nothing was altered: the targets were as they appear here and the shadows were there. I employ old-fashioned ways of exaggerating the three-dimensionality of the picture to make it more seductive. This is something I think about while and after I take the photograph.

I should perhaps also say that the photograph is framed in Formica, my intention being to create additional resonances and associations between the picture and the space pictured. I selected dark grey granite for the frame of this picture to echo the concrete walls. People often ask why, if frames are so important to me, they are seldom reproduced in exhibition catalogues. The reason is simple. I find that too much of the content is lost when they are included. For me, catalogues and books are no more than records.

Police Range



Factory



In the early 1990s, before I began working in colour, I decided to frame my photographs in distinctively coloured Formica rather than in black, dark grey or simulated stone, which I had been using. I selected colours linked to details in the photographs, colours connected to prominent objects, the temperature or smells I associated with the rooms. It struck me that the colour would serve to capture something quintessential or characteristic about the site, something that would give the viewer a little more information (but not too much). In this picture, I chose a beige frame to mimic the colour of the flesh of the boy-girls. (When I saw these dummies, they reminded me of angels in a Hans Memling painting, singing and playing instruments.)

Introducing colours in the frames to conjure up associations still strikes me as a good idea for some of my black-and-white work. Indeed, I recently saw a group of these photographs lined up on a wall and I thought they made sense together. Since early on, it has been a concern of mine to have work framed in the way I wanted rather than in the way an owner may choose or the "house style" of an institution. The coloured frames were my solution at the time.

Later, when I started making colour photographs, this solution no longer seemed necessary or possible. Framing colour photographs in colour frames was too much of a good thing, too distracting, and in recent years, I have been framing photographs in dark grey with slight, almost subliminal, tints of green, red, blue or brown. These frames simulate and are easily mistaken for Formica. Yet I still favour a neutral satin finish and want each framed photograph to be a flawless object (I started out as a sculptor). It is an odd fact that when black-and-white photographs like this one are shown in coloured frames alongside colour pictures with more neutral grey frames, they tend to be seen as colour, not black-and-white, photographs.

This is the last picture in my first book, *Occupied Territory*. At the time, I thought that if I ever did another book I would again end it with this picture. It sums up a lot for me. The arrows in and out are like a diagram for a philosophy of life. It is nonsense with complete authority. The dead seriousness of the absurdity is perfect. But when I came to put together another book, I found myself choosing another last image.

This "last picture" was always important for me, and I still often have it as one of the final pictures in a slide lecture. It seems to explain something where there is nothing to explain. You can imagine a science teacher explaining centrifugal and centripetal force, or someone just rambling. But what is the point? There is a mystery here. I sometimes say my pictures tell stories, and you might think this picture tells one. I mean, there is a story waiting to be told but what it is, were it known, would probably be incoherent.

The Xs of the lectern echo the blackboard arrows—or is it the other way around? I see them as contaminating one another, and the furniture as likewise contaminating the drawing. Noticing this, however, does not explain anything, never mind illuminate a hidden story. There are also allusions to Cy Twombly's scribbles, Jasper Johns' boxes and Joseph Beuys' blackboards. Which is fine. But what is equally important to me is how painterly the blackboard erasures are and how heavy the oak chair—a "recent antique"—is. And look at how the bars on the back of the chair are reflected in the seat.

This photograph was taken in a university classroom but it could be some sort of contemporary art installation. I did a number of blackboards but then stopped. There were not enough differences between them and I didn't want to spend my life photographing subtle nuances—and besides, the chalk blackboard died a natural death.

Blackboard



Untitled (Dog)



For many years I worked exclusively in black and white. I was a reluctant convert to colour and took more than a few photographs in colour before showing them (this was in the late 1990s). Besides believing I had things to say in colour that I couldn't say in black and white, what persuaded me to start using colour film is that something unexpected can happen when you use it. I had thought that black-and-white film worked best (I still very much like it), not least because it leaves a lot for the viewer to fill in. What fascinated me about colour was that the colour in the photograph rarely matches the colour of the objects and spaces as one notices and remembers them.

For someone as interested as I am in how different things appear when looked at long and hard from the outside, this seemed like something I should explore, indeed needed to explore. Once I let go of the idea that colour film provides an accurate record of what there is, and noticed that there is no right answer to the question of how a white wall will appear when photographed using colour film, I was on my way. I came to think that the inaccuracies are all to the good. They are not to be corrected but embraced and highlighted.

This photograph illustrates particularly well what I am talking about. Where is the pinkish-salmon light on the doors at the sides of the room coming from? Who knows how it came about and why it is salmon-pink? It is as if an artist who uses theatrical lighting gels had been working there just before I made the picture. The sliver of whitish light coming from behind the blue curtains is also strange. It is too blue to be daylight. And while the wash of bright light on the tile floor looks like sunlight, it is not clear that it can be. Finally how are we to consider the larger-than-life, black-and-white guard dog above the centre doorway? It hardly makes the image more coherent, or leaves one any the wiser about what has been and will be going on here.

Some of my black-and-white photographs would work in colour, but many—this one, for instance—wouldn't. Colour would have provided unnecessary information and distracted the viewer from the strangeness of the place. While everything in the room is crystal clear, the picture is difficult to decipher. There is a lot that doesn't add up. For example, the plywood platform on the floor seems to have no useful purpose other than perhaps an aesthetic one.

When I made the photograph, I was using generic titles and I called it *Laboratory*, which describes it, if only vaguely. Early on I identified pictures with names of where they were made and what was being photographed. One title was *Men's Club, Kalamazoo, Michigan*, another *Living Room, Racine, Wisconsin*. I liked the poetry of these titles, which are like the lists in Michel Butor's *Mobile*. The only trouble was that people fixated on these descriptions. This made me shift to using generic titles, as here, titles that tell you next to nothing. But then another problem arose. There was no way to distinguish among the dozens of the laboratories, spas or whatever, all with the same title.

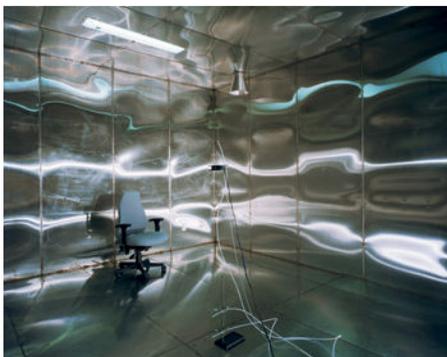
To solve this problem, I started using coded titles for private reference. Soon enough, however, these titles entered the public realm, and I realized I had to take the business more seriously. In the end I decided to use code words within parentheses as titles. Calling a photograph *Untitled (Such-and-Such)* identifies it without saying too much. Today I wouldn't call this picture *Untitled (Laboratory)*. That would defeat the object. I would call it something like *Untitled (Microphones)*.

Without the parentheses, the titles would seem too important. I don't want people to fall back on them and think that they reveal all. *Untitled (Microphones)* doesn't tell you much about the picture. Knowing there are microphones to be spotted gets you no further ahead, rather puts you further behind. As I said, I like these sorts of titles. There are many misleading hints in my pictures. If this gets people to stop, look and think, that is more than enough.

Laboratory



Laboratory



When I saw this photograph enlarged to 180 cm x 220 cm, it was as if I had seen it for the first time. This was some twelve or thirteen years after I had first printed it as 125 cm x 150 cm, which is hardly tiny. The size made a huge difference. The larger version seemed painterly and the content “diluted.” Previously it was more legible as a document. It still has a subject but it is more of an abstraction. I mean it became more formal, less about a particular room. The picture opened up and the colour became stronger. The rust at the seams is now palpable and the scratches on the wall more apparent. These details are all very photogenic.

It is almost as if you are looking at an abstract expressionist painting. You see something similar in the marks left by skaters in the pictures I took of skating rinks and in the marks on the linoleum floors in the pictures I took of banquet halls. It is as if the traces are records of all that has gone on—as in a Jackson Pollock painting. But the photograph is also a document. It is pretty obvious that this is a stainless steel room, but it is not so clear what it is for. There are more than a few questions for the viewer to ponder.

It is this back-and-forth between the document and abstraction that grabs me. How is it possible that sometimes a record becomes more an abstraction than a document? In smaller pictures, the abstraction is there but less noticeable. In larger pictures it can even take over.

Also, I find it curious that here you do not know whether the scratches are in the room or on the glass protecting the photograph. Are they on the walls of the laboratory or was there a mistake in the printing? It is not even clear whether they are abrasions or reflections, or where exactly they start and stop.

In the last so many years, I have been trying to see how close I can place the camera to a subject without the picture becoming overly formal and precious. In early pictures I was attempting something similar, no doubt unconsciously, and now I am trying to pull off the same trick. It is not in all the work I have been doing recently. There is no trend to closeness. I still mostly photograph from a somewhat neutral distance. But the possibility of getting closer is something I have in the back of my mind, and every so often I find a subject that lends itself to this sort of treatment.

In this picture the strategy seems to work pretty well. This is partly because of the red wall socket, partly because of the black cross and partly because of the curved wall, which seems to pop back and forth. There is no figure or ground. You could also say: it is all figure or all ground. It is not just that I am introducing more abstraction, simply that it is unclear where the picture stops and starts. I don't mean where the edges of the photograph stop and start. That is obvious. The edges are where they are. I mean how the room or site should be framed. In this picture, you sense that the wall could go on forever, perhaps even come back on itself.

It also adds something to the picture that the cross has no reason to be exactly where it is, though where it is makes all the difference. Some people have thought this cross is like a symbol. That's a nice association. But I don't think of the picture as in any way religious. It has a sublime aspect and a seductive beauty. But the colour of the lights is a pretty horrid yellow. The picture seems both well composed and awkward. What I call the aesthetics is ambiguous. I wouldn't say this is a necessary ingredient for a picture of mine, but it pleases me when things are a little off. If they aren't a bit off, they are likely to be too on.

Untitled (Two Lights)



Untitled (Red Cushions)



This is a very different sort of photograph from *Untitled (Two Lights)* [p. 56]. That photograph could hardly be more abstract, this one hardly less so. It could almost pass for the cover of an architectural design magazine, but not quite. There is an echo of my interest in postcards, consumer catalogues, in fact Pop art itself, that keeps the picture this side of design.

I would like to think that this distance from design becomes more apparent the more you look. My hope is that the image will creep up on the viewer and people who live with it will have a surprise. They will come to appreciate there is more to it than appears on the surface. For instance, the red carpet looks as though it would fly away were the feet of the chairs not holding it down. And the red cushions are positioned more awkwardly and humorously than they would be if they were placed by a designer. I couldn't imagine moving any of the furniture. It is absolutely and absurdly OK with its cartoon-like forms and saturated red.

Also, someone photographing the installation for a design magazine would ensure that the table in the middle looked less clumsy, would have replaced the missing back legs of the chairs and would have removed the raw light bulb and the mess on the walls. The chairs seem disabled—the furniture in my photographs often appears as if it should be sent away for rehabilitation. If you were photographing for a magazine, you would make the association with the human body less strong. For me, though, the stronger the association, the better—at least, mostly. Here, I would like you to want these “individuals” to get new feet.

In other words, I think this picture works because there is so much that's wrong. It is in this way that my work is all of a piece. Here, as in *Untitled (Two Lights)*, there had to be a certain amount off for things to be on. The trick, of course, is to balance the “offness” with the “onness.” If there is no subtlety, you are left with a bad joke.

I have been emphasizing that abstraction plays a big role in my work, and here it is unmistakable. It does not make much sense to regard this as a document. It tells you next to nothing about spas or swimming pools or fitness. What primarily counts is the colour and the pattern on the back wall. It reminds me of a Gerhard Richter painting, and sometimes I refer to it as *Untitled (Richter)*. But there is also the curvature of the tiles at the bottom of the pool, and the way the wall and the five overhead lights are reflected in the water. These make the image still more abstract. Of course, you could say the photograph documents all this. I would, however, prefer to describe it as a “ready-made” abstraction. It is so formal. It works equally well upside down. In fact, it was composed in a view camera, which inverts the image as in a camera obscura.

My interest in abstraction is not new. It is there in the scuffed floors of my contact prints, and the linoleum, plastic, plywood and Formica, so ubiquitous in my work, look incredibly abstract when photographed with the precision of a view camera. Indeed, some of what I did thirty, almost forty, years ago could hardly be more abstract.

I am not a postmodernist with an aversion to the formal, more of an artist with a foot in modernism, something that seems to be resurfacing in the art world (perhaps it never left). The formal figures in my recent work, albeit in a new guise. It is especially prominent in the large-scale colour pictures I have been making since 2009. *Laboratory* [p. 55] is one, this another. Not everything works big. I am not interested in bigness for the sake of bigness. The bigness of this photograph brings out the abstract aspect of the image (and the place). Maybe it works big because it is so abstract.

Untitled (Abstraction)



Untitled (Balloons)



I don't take pictures of people. There are never any people in my work, only traces of them—where they have been or might be—or substitutes: dummies, mannequins, silhouettes. When I am asked if I would photograph people, I wonder: "Where would I put them?" Having a living person in this picture would defeat the purpose. Viewers would lose the sense that they were looking in, seeing things from the outside.

I am interested in the look of the places where people spend their time and what they do to them—and what the places, in turn, do to the people who pass through them. I want to leave a lot to the viewers' imagination, let them figure out or conjure up what might be going on. People have such a strong presence that, were I to photograph them, what interests me, the strangeness of how things are, would fade into the background. It is unavoidable.

Of course there is a danger in the case of this picture that viewers will focus on the three figures at the expense of everything. But that's all right. They will notice how comic the figures are with missing body parts, taped limbs and paintball-splattered clothing. And there is more of a chance of them seeing the picture as telling some sort of "story." Still, I have to admit this is one of the craziest pictures I have made.

The place is incredibly low-budget, with its balloons, broken-down furniture and makeshift curtains. Everything appears cobbled together and askew, a bit too big or a bit too small. The linoleum floor is quite something too, especially the reflection in it of the pink balloon, and the clutter seems bizarrely arranged. Look, too, at the stain on the floor that goes up the wall. This is exactly how the place was. I felt that if I changed even one little thing, the picture would fall apart. The absurdity is heightened by the way the view camera records every detail and by my photographing from a neutral standpoint. You could not find anything more meaningless and more dramatic if you tried.

This photograph is called *Untitled (Malevich)*. I could have used this title for *Untitled (Two Lights)* [p. 56] because of the “Kazimir Malevich cross.” But I’m glad I didn’t since it works better for this picture. I chose to call it *Untitled (Malevich)* because the targets remind me of the peasants Malevich portrayed in a wonderfully schematic way. My figures are different from his, but they have the same feel, all lined up in a row.

This is one of several photographs I have done with a title that refers to an artist. In other works I mention other artists—Niele Toroni and Donald Judd, for instance. When I refer to an artist, it doesn’t necessarily mean I like his or her work. Sometimes I do (as with Malevich, Toroni and Judd), sometimes I don’t. The titles are not “homages,” and it is a mistake to read much into them. In this case there is no historical connection over and above the resemblance. The title is a title for an untitled picture, a way to identify it.

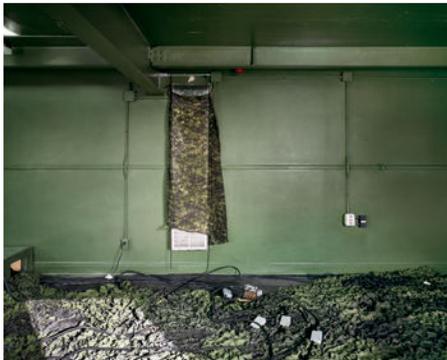
In this photograph one thing that stands out is the floor. Who wouldn’t be struck by it? The reflecting blue linoleum resembles the water in my spa photographs. It looks more like a swimming pool than a rock-solid floor. The ceiling is also strange. It is like a giant ice-cube tray.

But the numbers are what really grabs me. I don’t know why, but I almost always find numbers disconcerting. Are they labels for something and, if so, what are they labelling? And who is doing the counting, and why and for whom? In this photograph the graphics are pretty good, but I have other pictures in which the numbers are sloppy, scribbled rather than machine-made. Perhaps I have a funny slant on the world. I have been told that this is what makes my work interesting, that I have a peculiar way of seeing things. Maybe, maybe not.

Untitled (Malevich)



Untitled (Camouflage)



I sometimes say I have images in mind before I see the places I photograph, and it is not so much that I find places as that they find me. This is something of a joke. But it is true that I am looking for certain sorts of places and if I don't find them, I move on. As I said, I am not a documentary photographer. Rather, I exploit the strategies and tactics of documentary photography. It would be closer to the mark to say I am documenting what's in my head as much as what I find in the world.

This photograph is a good example of what I am getting at. The moment I saw the space, I had a feeling of *déjà vu*. It corresponded to something that I had been thinking about for a long time—not the chaos, but the camouflage, the electronic devices and the wires. I don't search for something weird. If a site is overly weird, I am uninterested. What I want is something just a step from the everyday. The place in this picture is in one sense normal, in another sense abnormal. That is the fine line that intrigues me and that I try to ride.

Here you have camouflage in every sense of the word, and I can imagine the site being transferred to a museum just as it is. (In the late 1960s, I did a Guillaume Bijl-like installation or two and the idea has stuck with me.) All that is missing is a rope in front of the site to warn viewers not to get too close, and something to get the devices on the floor to work as speakers. It has all the ingredients. You would only have to find a way of reproducing the sunlight on the floor.

Here, as so often in my pictures, you don't know where the light is coming from. It is not my light but light from somewhere else. It is both hot and cold. I think of it as a ready-made artwork lifted, as is, from a military training camp or prison.

This photograph is both typical and atypical of my work. It is symmetrical and clean, and has small, incongruous details: the lights at each side, the vents and the perfectly placed railings, for example. I was attracted to what looks like an outdoor pool indoors and to the fact that the scale is so wonky. The windows at the back with the blasting light look much smaller than they have to be, and there is no knowing whether the pool is for giants or dwarfs.

The picture can be grouped with others of mine that function more or less as monochromes. But there is much here that is unusual. One thing is how pronounced the "blueness" is, how the viewer is forced to focus on a single colour and "colouredness." Another thing is that it is hard to say where I was standing when I took the picture. Normally this is fairly clear, but here there does not seem enough room for me to have set up my camera.

Nor is the space of the picture as easily "walked into" as the space of some of my other pictures. It is almost as if the abstraction thwarted the invitation to enter. The front side of the pool functions as a barrier and pushes you out. And there is the fact that most of what is going on in the picture occurs in a very small area. I don't have another picture where 60%, perhaps even 80%, of the image plays a supporting role to a tiny strip of "action." The parallel zones of colour block off a good part of the space, though I wouldn't underrate the importance of the ventilator patch on the front wall of the pool. Its strange, bluish-turquoise hue in a field of darker blue puts me in mind of a Rothko painting.

Most of all, however, the photograph is atypical in that it makes sense when viewed vertically or horizontally. Many of my pictures can be viewed upside down, and the wooden vault in this one can be seen as the hull of a boat. But it can also be turned on its side and looked at with the bands of blue upright. Even now, after all these years, I find this curious.

Spa



Untitled (Submarines)



If it were not for the ceiling and the doorway, you might think you were looking at an empty swimming pool. The proportions of the place don't look right, and it is difficult to be sure whether the space is big or little. I find this claustrophobic. The opening on the right seems to offer a way out, but I fancy the only real exit is the trapdoor on the floor.

The stars of the show, besides the glossy yellow wall and the gridded floor, have to be the submarines, however. The three of them, big and little, are out and about. I think of the famous *Family of Man* exhibition at the Museum of Modern Art in the 1950s, which many of us regarded as overly sentimental. You have to believe me that this site is exactly as I found it. In the actual photographic print, the black of the silhouettes is deep and woolly, as rich as the colour pigment in an early Anish Kapoor sculpture. You feel you are being pulled into a black hole. The distance between the "family" and the shiny ceramic-tiled wall is also tangible. I'm not sure why, or that, it matters, but the blackness of the submarines takes my breath away. It is amazing that with such minimal means, it is possible to create "infinity."

The photograph is like some of my other pictures. You can almost get inside it. This is akin to what happens in Baroque painting. The viewer is engaged physically as well as psychologically. It was never a problem for me to borrow from the Baroque as well as the art of today. That is my baggage. It is different from the baggage that younger artists generally carry. But this is how it is for me.

The picture makes no big political or social claim. There are no extremes in my work. No real suffering or unbridled joy. This does not mean that I am not concerned with the human condition. To the contrary, I would like to think my work contributes in a little and roundabout way to making the world a better place.

It is fair to say that this is a prime example of a photograph that could be mistaken for a picture of a constructed set-up. You might think you are seeing something a postmodern photographer built in the studio. There is a big difference, however. My photography (which oddly enough was once mistakenly reviewed as studio work) is unlike postmodernist photography, in both fact and spirit. My sites almost always seem less real than some studio constructions. The site pictured here, for one, looks faker than a fake. Were this photograph exhibited next to a photograph of a model of a room with a similar bed, door and cabinets, it would probably look less believable, more constructed.

I have a theory about this. I haven't tested it and am inclined to leave speculation to others. But I feel that photographers who fabricate work often endeavour to make their fabrications appear real. They stand back, check what looks wrong and make adjustments, somewhat in the way that painters use foreshortening and other tricks of the trade to make things look right. My strategy is different. Since early on I have gone with what's there. I am interested in how I might capture wrongness. What intrigues me is the way interior spaces look when photographed without correction or manipulation.

I do not use an extra-long or extra-wide-angle lens. I rely on the way the large-format camera makes things look stranger than they appear to the naked eye. It registers every blemish and adds a layer of seemingly objective neutrality. Also, when the view camera is used straightforwardly—as I use it—it makes floors flip up and generally serves as a distancing device. I do not fight against any of this but exploit it—not least how such cameras record plywood, linoleum, steel and polyethylene.

In this particular picture, the space is not wacky, just a little uncanny. This is another thin line I try to straddle. Of course, there are other things here—the low-budget aspect of the room, the bed pushed against the door, the sloppily-hung curtain, the ceiling pipes, the hand-drawn drawers on the dresser and the apparatus above the bed that looks about to zoom in and catch the occupant unawares. Nor is it irrelevant that real objects look like models or toys. That is another thing that has fascinated me since early on.

Untitled (Plywood Walls)



Untitled (Mauve Wall)



As so often in my work, the scale is all wrong in this picture, the cues are askew, and there is a peculiar connection to the art world. It is almost impossible to tell whether we are looking at a photograph of a doll's house or a space for normal-sized people. If the door on the right is for you or me, the one on the left is for giants. And the circle painting, which looks like a mirror, could be a bad Giorgio de Chirico appropriation. The painting and the mirror look as though they could have been bought off the shelf. But who knows? It is another thing to trip over. The same goes for the ventilator grid, the switches and the little signs that act like spots of colour, to say nothing of the bordello-red wallpaper, the jagged mirror and the negative space under the table. What a tribute to the glorious era of postmodernism and contemporary recycling of recycling.

I would mainly emphasize here two aspects of this photograph that you don't find in most of my work. The first is the colour. In many of my photographs this tends to be harmonious and muted. Here, however, it is the opposite. I am pretty sure the designer knew what he or she was doing. The mauve wall didn't happen by itself. The second thing is how the space pushes you out. I talk a lot about the three-dimensionality of my images, and you would expect this one to be equally three-dimensional. But while the space depicted follows the rules of Renaissance perspective—the floor tilts up, there's a vanishing point, and so on—the picture is flat as a pancake. It is more like a drawing rendered so everything appears on the plane of the picture, and rather than be pulled in, we are pushed out. This must have something to do with the scale of the doors, the ever-present circle, the colour and the tilt of the floor. Beyond that I can't say.

In any event this seems a good picture to end with. I would like to think that it epitomizes my work early and late. It has a door that lets you in. But once you are in, there's no way out.

Biographie

66

Née en 1944 à Racine, au Wisconsin (États-Unis), Lynne Cohen s'installe définitivement au Canada en 1973, d'abord à Ottawa, puis à Montréal où elle vit et travaille depuis 2003. Diplômée de l'University of Wisconsin en 1967, elle obtient sa maîtrise ès arts de l'Eastern Michigan University en 1969. Elle a enseigné à l'Université d'Ottawa (1974-2005) ainsi que dans plusieurs institutions en Europe et aux États-Unis.

Le travail de Lynne Cohen a été présenté dans de nombreuses expositions individuelles et collectives sur la scène internationale, parmi lesquelles la rétrospective *No Man's Land. Les photographies de Lynne Cohen*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, en 2002, et au Musée de l'Élysée, à Lausanne (Suisse), en 2003 ; l'exposition *Lynne Cohen: Cover*, au Point du Jour, à Cherbourg-Octeville (France), en 2009 ; et l'exposition *Double Mixte*, au Musée du Jeu de Paume, à Paris, en 1995. Elle a également participé à la *Biennale canadienne 2012*, au Musée des beaux-arts du Canada, ainsi qu'à la 54^e *Biennale de Venise*, en 2011.

Lynne Cohen est récipiendaire de nombreuses distinctions dont, entre autres, le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques, en 2005 ; et le Scotiabank Photography Award, en 2011.

Monographies

Occupied Territory, New York, Aperture, 1987/2012
Lynne Cohen : L'Endroit du décor / Lost and Found, Limoges, Hôtel des arts & FRAC-Limousin, 1992
No Man's Land: The Photography of Lynne Cohen, Londres, Thames and Hudson, 2001
Camouflage, Cherbourg/Paris, Le Point du Jour, 2005
Cover, Cherbourg/Paris, Le Point du Jour, 2009
Lynne Cohen, Montréal, Dazibao, 2011
Lynne Cohen: Nothing is Hidden, Göttingen, Steidl, 2012

Principales collections

Musée des beaux-arts du Canada
Musée d'art contemporain de Montréal
Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada
Art Institute of Chicago
Tate Modern, Londres
International Museum of Photography at
George Eastman House, Rochester (N. Y.)
Museum of Contemporary Photography, Chicago
International Center of Photography, New York
National Gallery of Australia, Canberra
The Metropolitan Museum of Art, New York
Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Fotomuseum, Anvers

Biography

Born in Racine, Wisconsin, in 1944, Lynne Cohen came to Canada in 1973, settling first in Ottawa and then Montréal, where she has lived since 2003. A graduate of the University of Wisconsin in 1967, she earned a Master of Arts from Eastern Michigan University in 1969. She taught at the University of Ottawa from 1974 to 2005 and has taught in various European and American institutions as well.

Cohen's work has been shown internationally in many solo and group exhibitions, including the retrospective *No Man's Land: The Photographs of Lynne Cohen*, at the National Gallery of Canada in 2002 and at the Musée de l'Élysée in Lausanne, Switzerland, in 2003; *Lynne Cohen: Cover*, at Le Point du Jour in Cherbourg-Octeville, France, in 2009; and *Double Mixte*, at the Musée du Jeu de Paume in Paris, in 1995. She also took part in the *Canadian Biennial 2012* at the National Gallery of Canada and the 54th *Venice Biennale*, in 2011.

Lynne Cohen has received many honours, among them the 2005 Governor General's Award in Visual and Media Arts, and the 2011 Scotiabank Photography Award.

Monographs

- Occupied Territory*, New York: Aperture, 1987/2012
Lynne Cohen: L'Endroit du décor/Lost and Found, Limoges: Hôtel des arts and FRAC-Limousin, 1992
No Man's Land: The Photography of Lynne Cohen, London: Thames and Hudson, 2001
Camouflage, Cherbourg and Paris: Le Point du Jour, 2005
Cover, Cherbourg and Paris: Le Point du Jour, 2009
Lynne Cohen, Montréal: Dazibao, 2011
Lynne Cohen: Nothing Is Hidden, Göttingen: Steidl, 2012

67

Selected public collections

- National Gallery of Canada
Musée d'art contemporain de Montréal
Canada Council Art Bank
Art Institute of Chicago
Tate Modern, London
International Museum of Photography at
George Eastman House, Rochester, New York
Museum of Contemporary Photography, Chicago
International Center of Photography, New York
National Gallery of Australia, Canberra
The Metropolitan Museum of Art, New York
Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Fotomuseum, Antwerp

Liste des œuvres

(Les dimensions des œuvres sont celles
des photographies encadrées.)

Living Room, Racine, Wisconsin, 1971

Épreuve à la gélatine argentique

45,8 × 50,3 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Don de Andrew M. Lugg, Ottawa, 2001

Blackboard, v. 1977/2002

Épreuve à la gélatine argentique

110,5 × 130,8 cm

Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Exhibition Hall, 1977/1988

Épreuve à la gélatine argentique

110,5 × 128,4 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Achetée en 1991

Corridor, 1978/1988

Épreuve à la gélatine argentique

110,5 × 128,3 cm

Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Men's Club, 1981/1989

Épreuve à la gélatine argentique

110,5 × 128,4 cm

Avec l'aimable permission de la galerie Art45, Montréal

Untitled (Planter), v. 1982/2012

Épreuve à la gélatine argentique

118,1 × 139,7 cm

Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Police Range, 1990

Épreuve à la gélatine argentique

120,9 × 141,5 cm

Avec l'aimable permission de la galerie Art45, Montréal

Spa, 1991

Épreuve à la gélatine argentique

107,9 × 128,3 cm

Collection de Joe Friday et Grant Jameson, Ottawa

Classroom, 1993

Épreuve à la gélatine argentique

119,4 × 137,2 cm

Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Factory, 1994

Épreuve à la gélatine argentique

110,5 × 128,3 cm

Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Spa, 1996

Épreuve à la gélatine argentique

110,5 × 128,3 cm

Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Classroom, 1998/1999

Épreuve à la gélatine argentique

109,8 × 146 cm

Avec l'aimable permission de la galerie Art45, Montréal

Laboratory, 1999
Épreuve à la gélatine argentique
113,1 × 137,2 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Art45, Montréal

Laboratory, 1999
Épreuve à la gélatine argentique
112,9 × 137,8 cm
Collection de Glen Bloom et Deborah Duffy

Laboratory, 1999/2011
Épreuve à développement chromogène
194 × 232 cm
Collection Giverny Capital

Military Installation, 1999/2000
Épreuve à développement chromogène
140,3 × 170,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Spa, 2000
Épreuve à développement chromogène
140,5 × 170,2 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Untitled (Abstraction), 2002/2012
Épreuve à développement chromogène
194,3 × 231,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Underwater Beds), 2003
Épreuve à développement chromogène
121 × 148 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Art45, Montréal

Untitled (Waves), 2003
Épreuve à développement chromogène
120,6 × 149,2 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Two Lights), 2005/2012
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (White Screen), 2005
Épreuve à la gélatine argentique
120 × 146 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Dog), 2006
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Collection de Nicholas Metivier et Ingrid Roesch

Untitled (Cabinet), 2006
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Ladder), 2006
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Russian Target), 2006
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Submarines), 2006
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Art45, Montréal

Untitled (Astroturf), 2007
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,2 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Balloons), 2007
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,2 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Cat's Paws), 2007
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Wire), 2007
Épreuve à développement chromogène
108,6 × 128,9 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Camouflage), 2008
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Spaceship), 2008
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Toroni), 2008
Épreuve à développement chromogène
194,3 × 231,8 cm
Collection de Olga Korper

Untitled (Waterfall), 2008
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Red Cushions), 2009
Épreuve à développement chromogène
109,2 × 128,9 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

Untitled (Mauve Wall), 2010
Épreuve à développement chromogène
132,1 × 156,8 cm
Achat, grâce au Symposium des collectionneurs 2012,
Banque Nationale Gestion privée 1859
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Untitled (Windows), 2010
Épreuve à développement chromogène
194,3 × 232,4 cm
Collection Banque Nationale du Canada

Untitled (Malevich), 2011
Épreuve à développement chromogène
109 × 129 cm
Collection Giverny Capital

Untitled (Plywood Walls), 2011
Épreuve à développement chromogène
106,7 × 128,9 cm
Avec l'aimable permission de la Olga Korper Gallery, Toronto

