

Marisa Portolese, Kinship as a Practice: In the Studio with Notman

Marisa Portolese, Une pratique de l'affinité : Dans le studio avec Notman

Laurie Milner

Number 111, Winter 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90169ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Milner, L. (2019). Marisa Portolese, Kinship as a Practice: In the Studio with Notman / Marisa Portolese, Une pratique de l'affinité : Dans le studio avec Notman. *Ciel variable*, (111), 46–55.

MARISA PORTOLESE

Kinship as a Practice: In the Studio with Notman

LAURIE MILNER

Kinship, broadly defined, is a core concept in Montreal artist Marisa Portolese's photographic practice. We see kinship, in the context of family relations, enacted in *Antonia's Garden* (2007–11), a series of portraits, still lifes, and landscapes that traces the psychic effects of trauma and the will to heal in three generations of Portolese's maternal family. Large-scale colour photographs show family members – distant and still – among tangles of weeds and grasses, in crumbling interiors and aseptic hospice rooms. Things – ornate heirlooms, blistered and puckered with age; the intact skeleton of a horse, its bones brittle and bare – convey the same ceaseless solitude that we see in the human portraits. The encounters are all staged, but no less real for that reason. Portolese is aware of the constituent nature of her photographic interventions and mindful of their effects; we can sense her reassuring presence in the candour with which her subjects perform themselves and witness her empathetic participation in the redemptive story that unfolds. Across the series, we observe the concept of family, as a pre-given set of relations, quietly eclipsed by kinship, as the active and abiding practice of connection.

Kinship as connection is integral to the three-part *Belle de Jour* series that Portolese produced between 2002 and 2016. The models for the photographs are her female friends, colleagues, and acquaintances; many are from Montreal and many have creative practices of their own. In *Belle de Jour I* (2002) and *Belle de Jour II* (2014), Portolese stages the models in art-historically informed images: sensual, forthright, and saturated with colour, the photographs evoke the structure and atmosphere of unnamed classical and modern paintings while affirming the sovereignty, grace, and vulnerability of the female models. In *Belle de Jour III: Dialogues with Notman's Portraits of Women* (2016), the historical references become more explicit as Portolese begins a conversation with the work of nineteenth-century Montreal photographer William Notman (1826–91). In the sole exhibition of *Belle de Jour III*, curator Zoë Tousignant interspersed portraits of Victorian women by Notman among Portolese's works, bringing the formal relations across time that characterize the *Belle de Jour* series as a whole into sharper focus and auguring an affective shift in Portolese's practice. As Portolese discovers a kindred spirit in Notman – a photographer who, like her, portrays women as independent, agential, and unique – a new tone emerges in her work, one that is more curious than critical, more tender than defiant, more radiant than restrained.

Une pratique de l'affinité : Dans le studio avec Notman

L'affinité, au sens large du terme, est un concept clé dans la pratique photographique de l'artiste montréalaise Marisa Portolese. On voit une telle affinité mise en action, dans un contexte de relations familiales, au cœur même du projet *Le jardin d'Antonia* (2007–2011), une série de portraits, de natures mortes et de paysages qui reconstituent les effets psychiques des traumatismes et la volonté de les soulager sur trois générations de la famille maternelle de Portolese. Des photographies grand format en couleur montrent des membres de la famille, distants et fixes, dans une verdure luxuriante, des intérieurs décrépits et des chambres aseptisées de maisons de fin de vie. Les choses (objets de famille ornementés, boursoufflés et plissés par le temps, le squelette intact d'un cheval, ses os fragiles et dépouillés) portent cette même impression de solitude sans fin que l'on voit dans les portraits d'humains. Les rencontres sont toutes mises en scène, mais n'en sont pas moins réelles. Portolese est consciente de la nature constitutive de ses interventions photographiques et soucieuse de leurs effets ; on peut sentir sa présence rassurante dans la sincérité avec laquelle ses sujets jouent leur propre rôle et constater sa participation empathique dans l'histoire rédemptrice qui se dessine. Tout au long de la série, nous observons le concept de famille, en tant qu'ensemble prédéterminé de relations, éclipsé tranquillement par celui d'affinité élective, comme la pratique active et permanente de connexion.

Le lien d'affinité est partie intégrante de la série en trois parties *Belle de Jour* réalisée par Portolese entre 2002 et 2016. Les modèles féminins pour les photographies sont ses amies, collègues et connaissances ; nombre d'entre elles sont montréalaises et travaillent en création. Dans *Belle de Jour I* (2002) et *Belle de Jour II* (2014), Portolese situe ses sujets dans des images inspirées de l'histoire de l'art : sensuelles, directes et aux couleurs saturées, les photographies évoquent la composition et l'ambiance de peintures classiques et modernes anonymes tout en affirmant l'indépendance, la grâce, mais aussi la vulnérabilité des modèles féminins. Dans *Belle de Jour III : dialogues avec les portraits de femmes de Notman* (2016), les références historiques sont devenues plus explicites, Portolese entamant un échange avec l'œuvre du photographe montréalais du XIX^e siècle William Notman (1826–1891). Dans la seule exposition

PAGES 47 À / TO 53

De la série / from the series
In the Studio with Notman /
Dans le Studio avec Notman
 2018, colour prints / épreuves couleur

Chloë Rafaela Rondon





DE HAUT EN BAS / TOP TO BOTTOM
Juli Inniss
Maud Dobell
Josephine and Penelope Wilson
Elisa Dimaria
Tess Roby



In the context of a year-long residency at the McCord Museum (2017–18) devoted to the study of backdrops and props in Notman's portraits of women, Portolese created *In the Studio with Notman*,¹ a series of portraits of women and girls in lush, inventive studio settings. In the images, enlarged photographic reproductions of flower, bird and landscape paintings are suspended behind the sitters as resplendent backdrops to the performances of identity that occur before the camera. The sitters, who have chosen their attire with the backdrops in mind, take their positions among props – arrangements of flowers, foliage, and decorative objects – that are also keyed to the paintings, resulting in lively cascades of colours and patterns across the portraits and the creation of illusory and sometimes unanticipated effects. In *Lili Michaud*, a burst of fern leaves in the foreground is echoed in the printed textile of the sitter's dress; behind her, the tip of a yellow gladiola – the colour

The sitters come as themselves:
they wear their own clothing, reveal only
those aspects of themselves that they wish to
reveal, and have the right to eliminate
any photographs they do not like. At the same
time, they are attuned to the historical
precedents of the project.

of the sitter's hair – rises from a profusion of fresh flowers to touch the stamen of a blue-tinged orchid in a still-life painting by Jan Frans van Dael (1820). In a portrait of two young sisters, *Josephine and Penelope Wilson Rose*, a yellow finch in the backdrop painting (John Gould, *Birds of Great Britain*, 1862) appears to sip the nectar of a white chrysanthemum on a table beside the girls, while its painted companion watches over the scene – an image of protection, perhaps, or a foreshadowing of the immanent sexual awakening of the girls.

Although Notman's practice may have inspired some of the whimsy in Portolese's portraits, it is to the history of painting that their gravitas is owed. In *Julia Inniss*, a young woman reclines on a curving chaise longue in the languid posture of a nineteenth-century odalisque. Like David's *Madame Récamier* (1800) – the source for Ingres's similarly postured *Grande Odalisque* (1814) – Julia Inniss supports her upper torso on her left arm as she twists to look directly toward the viewer. The tips of her gently splayed fingers touch the side of her face in a gesture that recalls Ingres's portrait of *Madame Moitessier* (1884–86). Unlike the female figures in these nineteenth-century paintings, however, Inniss presents a clear, focused gaze and an aura of self-possession. An arrangement of pink and white blossoms and green foliage diffuses the natural light coming through an off-frame window and casts the sitter in partial shade. Behind her, an enormous pink blossom, painted with light, quick strokes, appears to droop under the weight of its petals (Jean-Marc Nattier, detail of *Manon Baletti*, 1757). A visible crack runs through the painting, defining an arc that echoes the contour of the sitter's body. The symbolism in the portrait is as integrated and discrete as in an annunciation painting by Piero della Francesca: *Julia Inniss*, we learn, is a portrait of a woman expecting her first child.

de *Belle de Jour III*, la commissaire Zoë Tousignant a intercalé des portraits de femmes victoriennes de Notman parmi les œuvres de Portolese, mettant encore plus en évidence les relations formelles à travers le temps qui caractérisent la série *Belle de Jour* dans son ensemble et annonçant une évolution affective dans la pratique de la photographie. Lorsque Portolese se découvre une communauté d'esprit avec Notman, un photographe qui, comme elle, représente des femmes indépendantes, en contrôle de leur vie et uniques, une tonalité nouvelle émerge dans sa création, plus curieuse que critique, plus tendre que provocatrice, plus rayonnante que retenue.

Dans le cadre d'une résidence d'un an au Musée McCord (2017–2018) consacrée à l'étude des toiles de fond et accessoires dans les portraits de femmes de Notman, Portolese a créé *Dans le studio avec Notman*¹, une série de portraits de femmes et de jeunes filles dans des décors de studio luxuriants et inventifs. Dans les images, des reproductions photographiques agrandies de tableaux de fleurs, d'oiseaux et de paysage sont suspendues derrière les modèles, toiles de fond magnifiques pour les expressions d'identité qui se jouent devant l'appareil photo. Les sujets, qui ont choisi leur tenue en ayant le décor à l'esprit, se placent parmi les accessoires (compositions florales, plantes vertes et objets décoratifs) qui sont également liés aux peintures, le tout se traduisant en cascades de couleurs vives et de motifs dans tous les portraits et par la création d'effets d'illusion, parfois tout à fait inattendus. Dans *Lili Michaud*, un foisonnement de feuilles de fougères à l'avant-plan fait écho au tissu imprimé de la robe du modèle; derrière elle, l'extrémité d'un glaïeul jaune (la couleur des cheveux du sujet) jaillit d'une profusion de fleurs fraîches pour aller toucher l'étamine d'une orchidée bleutée dans une nature morte de Jean-François van Dael (1820). Dans le portrait de deux jeunes sœurs, *Josephine et Penelope Wilson Rose*, un pinson jaune sur la peinture en toile de fond (John Gould, *Birds of Great Britain*, 1862) semble se délecter du nectar d'un chrysanthème blanc sur la table installée à côté des deux filles, alors que son compagnon peint contemple la scène, image de protection, peut-être, ou présage de l'éveil immanent des jeunes filles à la sexualité.

Si la pratique de Notman a pu inspirer certains des éléments de fantaisie dans les portraits de Portolese, c'est à l'histoire de la peinture qu'emprunte leur gravité. Dans *Julia Inniss*, une jeune femme est accoudée, étendue sur une chaise longue incurvée dans la posture nonchalante d'une odalisque du XIX^e siècle. À l'instar de *Madame Récamier* (1800), de David – une source d'inspiration pour la *Grande Odalisque* (1814) d'Ingres –, Julia Inniss fait reposer le haut de son buste sur son bras gauche alors qu'elle se tourne pour regarder directement le public. Les extrémités de ses doigts légèrement écartés s'appuient sur le côté de son visage, dans une gestuelle qui rappelle le portrait de *Madame Moitessier* (1884–1886), d'Ingres. À la différence des personnages féminins des tableaux du XIX^e siècle, toutefois, Inniss a le regard franc et concentré et dégage une aura de maîtrise d'elle-même. Une composition de fleurs roses et blanches et de verdure distribue la lumière naturelle venant d'une fenêtre hors champ et place le sujet dans une ombre partielle. Derrière elle, une énorme rose, peinte avec des traits de pinceau lumineux et rapides, semble ployer sous le poids de ses pétales (Jean-Marc Nattier, détail de *Manon Baletti*, 1757). La peinture est visiblement craquelée sur une bonne partie, et cette fissure dessine un arc qui fait écho à la silhouette du modèle. Le symbolisme dans le portrait est aussi inhérent et discret que dans un tableau sur l'Annonciation de Piero





DE HAUT EN BAS / TOPTO BOTTOM
Molly Moreau and Greta Bergen
Jinyoung Kim
Stephanie Boridy
Lisa Graves
Cynthia Imogen Hammond





In the Studio with Notman, murals 1 and 2 / Dans le studio avec Notman, murales 1 et 2, (détail/détail), 2018

Similarly understated symbolism operates in a double portrait of Molly Moreau and her infant daughter Greta Bergen. The sitters are positioned between two umbrella plants whose glossy leaves fan out from spindly stems; a hazy mountain landscape (Albert Bierstadt, *Mount Hood*, 1869) fills the background space. Moreau holds her daughter against her chest, and the two look toward the viewer. To their left, behind the child's back, one stem of the umbrella tree rises from its woody trunk to transcend the horizon line in the mountain scene; a new compound leaf, appearing weightless in the air, radiates from the tip of the stem. In its skyward reach and teetering orientation, the pinwheel leaf affirms its liveliness; at the same time, it creates a window onto its own mortality. The upright stem and its horizontal counterpart define a frame in the upper-right corner of the painting, bringing into view three conifer trees painted at different stages of growth and decay. One of the trees is dead, its lifeless trunk standing parallel to the jaunty new growth of the umbrella tree – an allegorical reminder in Portolese's photograph that death is part of the cycle of life.

For the sitters, the performance of the self that occurs in the photographic encounter is a complex and relational one. The sitters come as themselves: they wear their own clothing, reveal only those aspects of themselves that they wish to reveal, and have the right to eliminate any photographs they do not like. At the same time, they are attuned to the historical precedents of the project: in advance of the photo session, each sitter receives a

della Francesca: *Julia Inniss*, apprenons-nous, est le portrait d'une femme qui attend son premier enfant.

Le même symbolisme discret habite le portrait de Molly Moreau et de sa fillette Greta Bergen. Les modèles sont installées entre deux papyrus à feuilles alternées, dont le feuillage lustré se déploie à partir des tiges effilées; un paysage de montagne brumeux (Albert Bierstadt, *Mount Hood*, 1869) occupe l'arrière-plan. Moreau tient sa fille contre sa poitrine, et les deux regardent vers l'objectif. À leur gauche, derrière le dos de l'enfant, une des tiges de la plante pointe depuis le tronc ligneux pour dépasser la ligne d'horizon dans la scène de montagne; une nouvelle feuille composée, semblant flotter dans les airs, rayonne depuis le sommet de la tige. Dans cet élan vers le ciel et avec son équilibre précaire, la feuille en soleil affirme sa vitalité tout en ouvrant une fenêtre sur sa propre condition de mortelle. La tige verticale et sa contrepartie horizontale définissent un cadre dans le coin supérieur droit de la toile, soulignant la présence de trois conifères peints à différentes étapes de leur croissance et de leur dégénérescence. L'un des arbres est mort, son tronc sans vie parallèle à la nouvelle pousse pleine de vigueur du papyrus, rappel allégorique dans cette photographie de Portolese que la mort fait partie du cycle de la vie.

Pour les sujets, l'expression de soi qui émane de ces rencontres photographiques est à la fois complexe et relationnelle. Les modèles viennent telles qu'elles sont: elles portent leurs propres vêtements, révèlent seulement les aspects d'elles-mêmes qu'elles souhaitent et ont le droit d'écarter toute photographie qui ne leur convient pas.

mood board that includes portraits of Victorian women by Notman and images of the backdrop painting and props that will be set up in the studio; the mood board familiarizes the sitters with the environment, guides them in the selection of clothing, and orients them toward the aesthetic effects that Portolese has in mind. During the photo session, Portolese places a selection of Notman portraits on the floor before the sitters. The sitters thus perform their selves in relation to performances of self by other, historical women. In this way, too, Portolese creates the conditions for the sometimes-unexpected realization of kinship.

The installation of *In the Studio with Notman* at the McCord Museum, organized by Hélène Samson, McCord Curator of Photography, activates the rich web of connections and conversations across time and space that are the stuff of Portolese's practice. It begins with a floor-to-ceiling enlargement of Notman's portrait of Annie McDougall – an artist and photographer in her own right – who sometimes assisted Notman in the studio. McDougall appears relaxed and proper, as befits a Victorian woman; however, there is also an air of eccentricity about her, evident in the curious hat that she sports and the scuffed shoes that peek out from beneath the hem of her dress. It was this photograph that initially fired Portolese's curiosity about Notman's portraits of women and prompted her to research his studio practice. In the studio setting of the McDougall portrait, we see the props and backdrops that Notman used to fashion his portraits, now tucked into corners and set on windowsills, waiting for the right client to appear. Further into the exhibition, a patchwork of photographs by Notman and Portolese lines the walls of a small alcove, revealing the associative method that Portolese employs and making ever more points of possible connection vivid.

1 A catalog accompanies the exhibition: *Marisa Portolese, In the Studio with Notman*, Montreal, McCord Museum / Marisa Portolese, 2018, 96 pages, 69 photographs, with an introductory text by Hélène Samson.

Laurie Milner is a professor at Concordia University, where she teaches seventeenth-, eighteenth-, and nineteenth-century art in the art history department and contemporary art, writing, and theory in the MFA studio arts program. Milner also runs her own writing and editing business.



Wm. Notman & Son, Annie Grey McDougall dans le studio de Notman, Montréal, 1888, McCord Museum/Musée McCord

En même temps, elles se mettent au diapason des précédents historiques du projet : préalablement à la séance photo, chacune reçoit un tableau d'ambiance qui comprend des portraits de femmes victorienne et des images des toiles de fond et des accessoires qui seront install es dans le studio ; le tableau d'ambiance familiarise les modèles avec l'environnement, les guide dans leur choix de vêtements et les oriente quant aux effets esthétiques recherch es par Portolese. Au cours de chaque séance de photo, Portolese place

Lorsque Portolese se découvre une communauté d'esprit avec Notman, un photographe qui, comme elle, représente des femmes indépendantes, en contrôle de leur vie et uniques, une tonalité nouvelle émerge dans sa création, plus curieuse que critique, plus tendre que provocatrice, plus rayonnante que retenue.

une sélection de portraits de Notman sur le sol devant les modèles. Ces dernières expriment alors leur personnalité en relation avec celle exprimée par ces autres femmes d'une époque révolue. En ce sens aussi, Portolese crée les conditions d'une découverte, parfois inattendue, d'affinités.

L'installation de *Dans le studio avec Notman* au Musée McCord, organisée par Hélène Samson, conservatrice de la photographie du Musée, donne toute sa place au vaste réseau de connexions et de conversations dans le temps et dans l'espace qui nourrit la pratique de Portolese. Tout commence avec un agrandissement pleine hauteur du portrait d'Annie McDougall, elle aussi artiste et photographe, r ealis e par Notman, qu'elle assistait parfois en studio. McDougall y apparaît détendue et convenable, comme il sied à une femme victorienne ; cependant, il y a une part d'excentricité en elle, comme le montrent le curieux chapeau qu'elle arbore et les chaussures  rafl ees qui pointent sous l'ourlet de sa robe. C'est cette photographie qui a au départ  veill e l'intérêt de Portolese pour les portraits de femmes de Notman et l'a conduite à effectuer des recherches sur la pratique en studio de ce dernier. Dans le décor de studio du portrait de McDougall, nous voyons les accessoires et toiles de fond utilis es par Notman pour mettre en scène ses portraits, ici rang es dans les coins et plac es sur un rebord de fenêtre, attendant le bon client pour servir. Plus loin dans l'exposition, une mosaïque de photographies de Notman et Portolese tapisse les murs d'une petite alcôve, illustrant la méthode par association employée par Portolese et faisant ressortir encore plus de points de convergence. Traduit par Marie-Josée Arcand et Frédéric Dupuy.

1 Une publication accompagne l'exposition : *Marisa Portolese, Dans le Studio avec Notman*, Montréal, Musée McCord/Marisa Portolese, 2018, 96 pages, 69 photographies, avec un texte introductif d'Hélène Samson.

Laurie Milner est professeure à l'Université Concordia, où elle enseigne l'art des XVII e, XVIII e et XIX e siècles au département d'histoire de l'art, ainsi que l'art contemporain, la théorie et l'écriture à la maîtrise au programme Studio Arts. Milner a également sa propre activité d'écriture et de révision.