

**Susan Dobson, *Dislocation*, The Department Gallery, Toronto,
September 7 to 25, 2010**

Gary Michael Dault

Number 87, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63762ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Dault, G. M. (2011). Review of [Susan Dobson, *Dislocation*, The Department Gallery, Toronto, September 7 to 25, 2010]. *Ciel variable*, (87), 71–72.



Liu Xiaofang, *Le nuage*, 2008, de la série *Je me souviens*, impression jet d'encre, 100 x 100 cm

laire : Sartre et Beauvoir, Cartier-Bresson, Cocteau, Man Ray entre autres. La pièce de résistance de cet usage vernaculaire est la série de portraits de la Hollandaise Ria Van Dijk qui depuis 1936 effectue son pèlerinage annuel à la fête foraine. Il en résulte une étonnante série de portraits qui aligne sur plus de 70 ans une suite d'instants qui saisissent au vol les changements de physionomie des personnes, et des signes qui datent les images.

Nombre d'artistes ont récupéré ce dispositif pour en exploiter le potentiel métaphorique. C'est la violence du geste et le risque encouru qui transparaissent dans les images de Nicky de Saint-Phalle, de Jean-François Lecourt et de Rudolf Steiner pour faire ressortir le côté tragique et autodestructeur de l'acte de tirer/ photogra-

phier. Dans l'installation vidéo *Crossfire* de Christian Marclay, le spectateur se trouve littéralement prisonnier d'un échange nourri de tirs croisés, impuissant devant ce déchaînement assourdissant de violence. En définitive, ce divertissement serait-il aussi anodin qu'il en a l'air?

Les promenades des passages de témoin et des amis de la Fondation Luma font la part belle aux pratiques mises en œuvre par une relève qui connaît manifestement à fond tous les codes de la photographie qui n'est plus un métier d'autodidacte mais un médium savant résultant d'une formation de haut niveau. On retiendra principalement *Regénération*² : photographes de demain qui regroupe 80 photographes originaires de 25 pays dont la candidature avait été soumise aux conser-

vateurs du Musée de l'Élysée de Lausanne par 120 écoles de photographie réparties à travers le monde. Éclatement des formes et des vocabulaires plastiques. Vaste répertoire de matériaux et de procédés. Sous une énergie qui va dans tous les sens, on sent les tâtonnements pour se dégager avec plus ou moins de succès des idées reçues.

La série *Orthodox Eros* de l'Israélienne Lea Golda Holterman, lauréate du Photo Folio Review en 2009, est exemplaire de l'émergence d'une voix personnelle. Dans cet ensemble de portraits austères de jeunes Juifs orthodoxes, la photographe n'entend pas seulement produire un document qui transgresserait les interdits et dévoilerait le visage d'un groupe secret mais plutôt mettre en lumière les tensions entre une sensualité à fleur de peau qui se lit dans les regards, les attitudes et le poids de la tradition incarnée par les coiffures et le vêtement qui marquent sa marginalité.

Si, en 41 ans, les Rencontres sont devenues un événement gigantesque doté d'un budget de plusieurs millions d'euros où se retrouve tout ce qui compte en photographie dans le monde, c'est autant grâce aux contributions de l'État et des divers pouvoirs de gouvernement qu'à la générosité de nombreux partenaires. Parmi ceux-ci, la Fondation Luma qui produit deux expositions et décerne le prix Découverte des Rencontres d'Arles ainsi que les Prix du livre historique et celui du livre d'auteur. L'implication de la Fondation va au-delà de ce soutien à la création, à la recherche et à la diffusion. En même temps que le ministère de la Culture français annonce à l'occasion des Rencontres un ambitieux projet visant à « développer sur Arles un pôle d'excellence culturelle, scientifique et économique dans le domaine de la photographie et plus largement des traitements de l'image³ », la Fondation dévoile la pre-

mière étape de sa contribution à la réhabilitation du Parc des Ateliers : la construction de son futur bâtiment conçu par Frank Gehry. Coût de cette première phase qui devrait débuter en 2011 : 110 millions d'euros. Alors que le sort du Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC), seul organisme au Canada consacré à la collection et à la mise en valeur de la production photographique nationale, semble pour le moins incertain et que le directeur du Musée des beaux-arts du Canada, organisme dont dépend le MCPC, écrit dans le *Globe and Mail* en date du



Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Paris, *Porte d'Orléans*, juin 1929, ©Jazz Editions / Gamma / Eyedea

1^{er} mai 2009 : « La création d'un pôle distinct pour abriter la photographie contemporaine a peut-être semblée pertinente à un moment donné, mais cette époque est bel et bien révolue⁴ », de telles annonces laissent rêveur.

1 *La Mission de la photographie du ministère de la Culture et de la Communication*, document présenté à Arles par le ministre Frédéric Mitterrand le dimanche 4 juillet 2010. 2 Traduction fournie par le Musée des beaux-arts du Canada.

Pierre Dessureault est historien de la photographie et commissaire indépendant. Il a organisé de nombreuses expositions et publié un grand nombre de catalogues portant sur la photographie actuelle.



Human Kindness, 2010, from the series *Dislocation*, c-print from digital file, 102 x 127 cm

Susan Dobson

Dislocation

The Department Gallery, Toronto
September 7 to 25, 2010

All of the large-scale colour photographs making up Susan Dobson's recent Toronto exhibition "Dislocations" contribute in varying ways to her notion of dislocation as a modification – as she puts it on her Web site – of "time, space and geography, where surroundings can seem both familiar and foreign." She notes, as well, that "a pervasive and persistent form of déjà vu dominates the work, derived in part through the combination of digitally manipulated images with photographs shot in the documentary mode." If this all seems rather conventional, even well trodden, as a procedural direction, the photographs themselves nevertheless offer enough insinuating visual wit (replete with visual puns and

rhymes) and self-consciously theatrical sparkle, as well as an unabashedly literary sense of playful grotesquerie, to lift them sufficiently above whatever seems commonplace in the artist's suggestions about the juxtaposition of digitalization and straight documentary.

Like the deadpan but demonic photographs in Dobson's show "Retail" of a few years ago (big-box stores in evacuated parking lots, each of them digitally homogenized into bearing identical, uninflected, matte gray surfaces), the photographs in "Dislocation" play amusingly bleak dystopian games about what is now and what, consequently, might be hereafter (as Dobson wrote to me in a recent e-mail, "I am interested in photography's ability to foreshadow the future, and even conflate tenses in the same work"). It is not easy to imagine how something that presumably lies embedded in a photograph – innate within it – can "foreshadow the future" (as a medium, photography is pretty good,

admittedly, at embalming the past). It is rather more likely, is it not, that it is something in the photographer himself or herself that pushes the camera into the speculative realm of some recordable future?

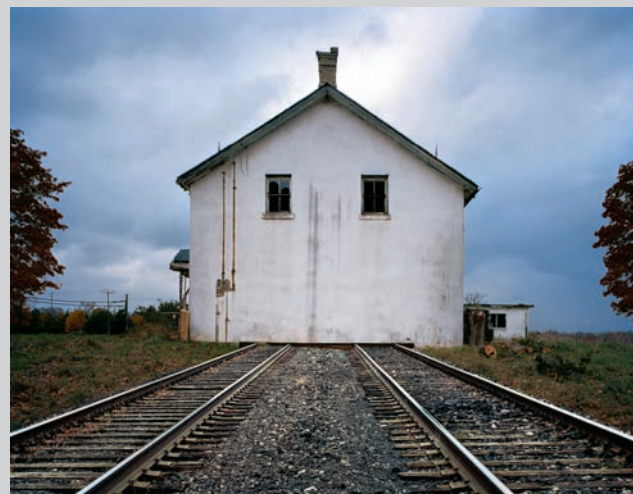
In *Holdout*, for example, a noble but tragically isolated Victorian or Edwardian house sits centrally, with what is nevertheless the unconvincing triumph of its stalwart immovability, on a hillock of gravel (its towering TV antenna like a cry for help to the outside world). Its owner has clearly refused to sell to some developer. So far, the juxtaposition of lonely, venerable house and its arid, soon-to-be-transformed surroundings is a bit shocking, a bit dismaying, a bit ruefully funny, and borderline poignant. While this imagistic juxtaposition may not take us all the way to *prophetic*, it certainly works, nevertheless, to “conflate tenses in the same work.” Much of the juice of the picture appears, in fact, to lie in its formal construction – a mode in which Dobson excels. There is a good deal of visual *frisson* in the jarring coming together of the house’s sudden verticality and the horizontal neo-plain now sidling up everywhere, threatening its dignity.

End of the Line works in a similar way. It’s funny at first (reminiscent of those shacks full of dynamite that some evil creature is always dragging onto the tracks in classic Warner Bros. cartoons). Then, because the placing of the house seems so deliberate (the façade is notched to admit the tracks), the photograph turns anxious (have any

trains been through here recently?) and then touching. Here, the image offers a sort of morphological slapstick – a rather abruptly felt exemplifying of what Dobson called (in her e-mail) the idea “of open-ended, shifting, and multi-narratives and uncertain temporalities.”

For me, Dobson is at her strongest and most telling when, in a work such as *Human Kindness* (as in *the milk of human kindness*), she binds her “multi-narratives and uncertain temporalities” (or uncertain “spatialities”) to the found – and cunningly observed – environment. Here, for example, the milk-carton landscape borne by a Natrel truck seems surprisingly co-extensive with the landscape in which the truck is parked.

And in *Fire Hall*, the energy of the photograph seems to lie not so much in its symmetrically organized depiction of a defunct green fire-hall (if that’s what it is), flanked mysteriously – digitally – by identical automobiles and light standards and other matching bits of urban ephemera, but, rather, in its absorbing graphic griddedness (amplified by the solitary, non-symmetricizing gridded wooden panel leaning on the building). Here, Dobson’s interest in “uncertain temporalities” has been deferred to some stance that is entirely consequent upon our getting past the design blandishments that hold the photograph fixed in our field of vision – from which it seems stubbornly reluctant to move away so that we might now contem-



End of the Line, 2010, from the series *Dislocation*, c-print from digital file, 102 x 127 cm

plate “the future perfect” tense in her pictures, in which issues (the dislocations of cultural change) can take precedence over incidents (symmetry, graphics, etc.).

Mysteriously, it is in a handful of deliberately lurid photographs such as *Display* (variously coloured lights on standards, illuminating a well-clipped, fenced-in greensward) and *Transmission* (an isolated telephone booth as a tiny, vertical island of illumination in a sweeping horizontal of darkness) that Dobson’s poetic sense of the fluidity of time, of the oddity of proximate spaces, comes fully, inescapably into its own. Even here, however, her fecund,

unquenchable narrative sense sometimes threatens to take over – as when, in *Lake Bed*, the surrealist-derived crocodile in the foreground pins the majesty of Dobson’s burgeoning, photographically ambitious speculations to an anecdotal present.

1 www.susandobson.com

Toronto writer, critic, and painter **Gary Michael Dault** is the author of ten books. His art review column appears each Saturday in *The Globe & Mail*.



Poste d'essence, 2010, de la série *Route 389*, impression jet d'encre, 76 x 97 cm

Johanne Biffi

Route 389

Les Territoires, Montréal
Du 16 avril au 1^{er} mai 2010

La route 389, qui fait l’objet d’une véritable mission photographique de la part de Johanne Biffi, est aussi dite la Trans-Québec-Labrador. D’une longueur de 570 kilomètres, elle relie la ville de Baie-Comeau à celle de Fermont, sise à la limite du Labrador. Elle fut construite en plusieurs sections dont chacune correspon-

dait à des besoins spécifiques, le plus connu étant certes de permettre le transport de matériel et de marchandises jusqu’au complexe de Manic-Outardes.

Il est bien sûr ironique de contempler les images un rien désolées, montrant des parties oubliées du pays et des sites abandonnés, à l’heure où le Nord québécois fait saliver plusieurs compagnies minières, alléchées par les énormes besoins en métaux d’une Chine en posture de puissance économique toujours montante. À l’heure, aussi, faut-il le dire, où les redevances exigées des sociétés minières par le gouvernement du Québec pour la libre exploitation du territoire viennent de passer de 12 à 16 % et où la population, alertée par les journaux, s’interroge sur les retombées à long terme de ce genre d’exploitation et sur le non-respect des obligations imposées aux compagnies. C’est sur cet arrière-fond sociopolitique que le travail de Johanne Biffi vient prendre tout son sens.

Dans la galerie, les images sont peu nombreuses. Elles sont, pourrait-on dire, des anti-paysages. Bien sûr, elles montrent des fragments de forêt ou des étendues sablonneuses. Mais il n’y a pas, dans ces photos, de constructions visant à la beauté, d’angles recherchés ou de calcul esthétique. La forêt semble un amas enchevêtré d’arbres que traversent des fils électriques. Les étendues sablonneuses sont sans doute les restes oubliés d’une

extraction désormais sans intérêt. Tout est là pour suggérer désolation et abandon. Cette route n’est pas, apparemment n’est plus, très fréquentée. Sur une image, une station-service est surmontée de deux lampadaires sous un éclairage naturel, ce qui indique que le soir est en train de tomber. Une autre pièce, intitulée *S.O.S. KM 364*, présente une boîte téléphonique, ultime renfort et réconfort pour l’automobiliste perdu et en difficulté. Et il n’est nul besoin d’être grand devin pour comprendre qu’*Eau rouge*, aux eaux rougeâtres émanant d’un large tuyau qu’on entrevoit à l’avant-plan, est le spectacle d’une contamination en cours au sein des étendues septentrionales. Devant cette image, on ne peut évidemment s’empêcher de penser aux dommages engendrés par une exploitation irréflective des ressources naturelles et à ces sociétés dites cowboy qui omettent sciemment de payer leur dû au gouvernement ou encore de respecter leur promesse de remise en état des lieux lors de leur départ.

La *Mine du mont Wright*, à ciel ouvert, en est ou en sera peut-être, un jour, un exemple. On en extrait un composé de fer, et cette exploitation nécessite un apport important d’eau pour obtenir, grâce à une centrifugeuse, un concentré dont la teneur en fer est intéressante. Soumis à cette production, le mont Wright n’existe plus ; il a laissé la place à une excavation de quelque 200 mètres de profondeur.