

**Pascal Grandmaison, *Le grand jour*, Carleton University Art Gallery, Ottawa, January 14 - April 13, 2008**

Johanna Mizgala

Numéro 79, été 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19486ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Mizgala, J. (2008). Compte rendu de [Pascal Grandmaison, *Le grand jour*, Carleton University Art Gallery, Ottawa, January 14 - April 13, 2008]. *Ciel variable*, (79), 53–54.



médiatiques. Loin d'un simple transfert technique, ce mouvement a modifié fondamentalement l'appréhension de son œuvre. En ce sens, *Capital d'essai* et ses dérivés disposent d'une fonction heuristique pour l'étude des archives d'artistes en embrassant le phénomène de la reproductibilité dans sa dimension sémiotique. Les documents ne représentent plus cette réserve de faits neutre, mais un matériau discursif dont l'interprétation adéquate nécessite désormais une approche utilisant les outils d'analyse des pratiques artistiques.

—  
**Vincent Bonin** est artiste et commissaire indépendant. Il vit à Montréal. Entre 2001 et 2007, il a occupé un poste d'archiviste à la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Récemment, il organisait une exposition en deux volets intitulée *Protocoles documentaires pour la galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia (Montréal)*.  
 —

## Pascal Grandmaison

**Le grand jour**, Carleton University Art Gallery, Ottawa  
 January 14 – April 13, 2008

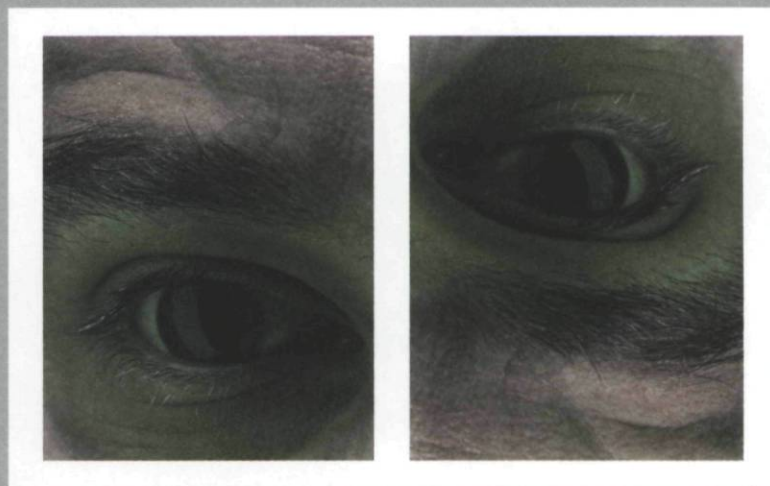
A rupture occurs when an action is played out in its conventional sequence and then witnessed in reverse. The action's asynchronous interconnection serves as a narrative and visual conceit; time runs forwards and backwards in a rearward déjà vu. In static form, this temporal reversal takes the form of doubling: mirror images, inversions, and stop-action photographs. While the corresponding actions bear the traces of their former views, they exist interdependently as echoes of one another. Captured for contemplation, gestures shown overturning themselves jostle the viewer out of what might otherwise be a passive place of looking. They allow the entire action to be perceived more closely, not only because what is depicted is experienced with a layered awareness of the recently transpired precursor, but also because the chain of events or images, running contrary to what can be witnessed in life, is unsettling. The artificial nature of the visual pause is precisely what breathes new life into commonplace occurrences, thereby uncovering their poetry.

Best known for his large-scale images that blur boundaries between portraiture, advertising, and documentary, Pascal Grandmaison has garnered an international reputation with steady confidence. The exhibition *Le grand jour*, on view at the Carleton University Art Gallery, features a video installation and five new works by the artist, each employing a reversal or mirroring of action as a means to reconsider not only the architectural constraints and freedoms of photography and film as media for narrative, but also the overarching societal and economic constructions of the lived environment.

The exhibition draws its title from an installation composed of three large projec-

tions, presenting progressive close-ups of a fluorescent light fixture in the corridor of the artist's studio. By showing the object at a monumental scale and placing the images on a vertical axis, Grandmaison makes a nod to Dan Flavin and creates his own space for the viewer to ponder a completely mundane and altogether omnipresent object – overhead illumination that one tends to ignore rather than contemplate. The views, subtitled "morning," "noon," and "evening," successively close in on the gas moving inside the tube and then appearing to reverse on itself. This little action underscores the hypnotic capability of the everyday and its capacity for transformation.

*I See You in Reverse* (2008) is a super-16 mm film (transferred to DVD), in which the viewer encounters the thirty-third floor of one of the Toronto Dominion Centre towers, designed by Mies Van Der Rohe, an

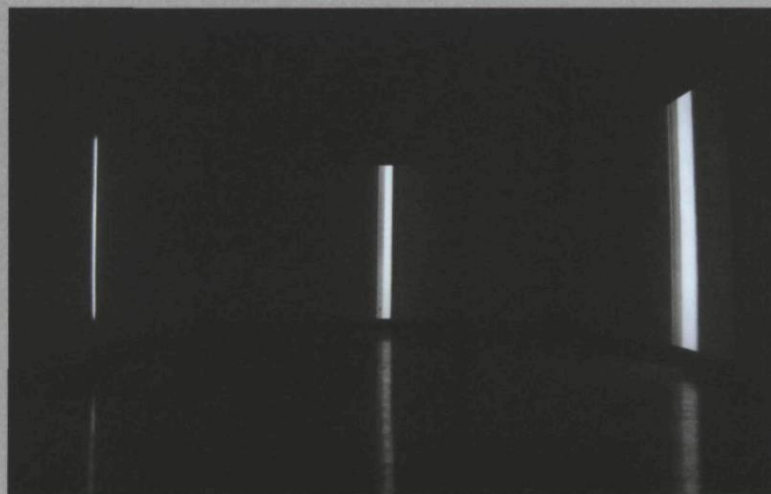


*Hoping the Light Will Save Us 2*, 2008, Two colour photographs 150 x 240 cm

architect synonymous with the logic and order wrestled from chaotic tenets of modernism. In the looped sequence, the building is midway between demolition and renovation and strangely at rest; the soundtrack is a recording of off-site construction sounds played backward. The viewer takes in the space and the exterior

views of urban sky through the windows while watching a young woman slowly cross the expanse. She travels the distance impassively, and yet her slow, gliding movements bear the elegant pacing of choreography. The reversal in the film is likewise lyrical – a puff of smoky cloud rolls backward in the skyline, and with it the movements unfold anew.

*No Black Light* (2007) is a suite of fourteen colour photographs; each image chronicles a part of the slow rotation of a piece of glass, corresponding in scale to a window in the Mies Van Der Rohe building depicted in *I See You in Reverse*. For this work, Grandmaison uses a process known as "chroma key," commonly known as "bluescreen" or "greenscreen." This filmmaking technique was the precursor to digital compositing. The background scene is shot first and the actors are filmed later, playing out the actions in front of a screen painted blue or green. The sequences are then fused together using filters that create two mattes, each a reverse silhouette of the other. For *No Black Light* (2007), Grandmaison painted glass with green paint so that it disappears on the paper, leaving only a black space. These luminous silhouettes,



*The Great Day*, 2004, Three projections: Morning; Noon; Evening, Colour video transferred to HD-DVD, 30-minute loop.



reminiscent of abstract paintings such as Malevich's *Black Square*, acknowledge the cinematic heritage of crafting scenes together by hand, as well as calling to mind its forerunners in early photographic history, such as contact printing with glass plates.

The pair of reversed images titled *Hoping the Light Will Save Us 1* (2008) celebrates photography's ability to make the implausible – balancing a meteor rock on the back of your hand – entirely believable, through the use of stop action. In a parallel diptych, *Hoping the Light Will Save Us 2* (2008), an extreme close-up pairing of inverted eyes stare blankly out into the room. In both sets of photographs, a sickly green glow illuminates the subject's flesh, calling to mind the narrative convention in graphic novels of the hero's transformation sequence. The light, proposed in the titles as a kind of salvation, inevitably comes with a price – superheroes must ultimately hide their powers and they rarely reveal their true selves without suffering the consequences.

*Le grand jour* takes square aim at the history, conceits, and tenets of storytelling in film and photography, while offering commentary on the construction of the lived environment and the everyday. Filtered through the lens of an analytical rewind, Grandmaison's perceptions offer exciting promises of what lies ahead in his burgeoning career.



Galerie René Blouin,  
1 March – 12 April 2008

In Michelangelo Antonioni's iconic 1966 film *Blowup*, a photographer thinks that he has captured the evidence of a murder. He obsessively makes enlargement after enlargement, hoping to piece together what might have transpired. The magnified image serves as a metaphor for perception and reality; things change as they viewed and reviewed.

With five new works presented at Galerie René Blouin, Pascal Grandmaison offers the viewer his own series of "blowups." The four pairings in the main gallery individually and collectively function as meditations on the sum of the parts of photography and cinema – lenses, views, flashes, and paper – and on the inherent complexities of references and signification.

The dates figuring in the titles of *Background I: 1912–2007* and *Background II 1912–2007* (2008) acknowledge Antonioni's lifespan; the extreme close-ups of crumpled

Background I: 1912–2007, 2008  
Digital chromogenic print mounted on plexiglas  
142,2 x 224,8 cm  
All images courtesy of Galerie René Blouin, Montreal

paper refer to his use of the *dead time*, a cinematic trope in which the viewer's attention is drawn to the evidence of an action that occurred outside of the narrative space. It is this aftermath that creates dramatic tension, as the viewer must infer the event rather than watch it revealed.

In a small space adjacent to the main room, Grandmaison's piece titled *Increasingly Empty Forms 1928–1999* (2008), composed of twelve digital chromogenic prints mounted on Plexiglas, alludes to the life and work of another filmmaker, Stanley Kubrick. Like Antonioni's films, Kubrick's work bears hallmarks of his signature: extreme close-ups generating dramatic tension. For his part, Grandmaison uses the close-ups of Kubrick's biography to stress that images can't tell the whole story. They do, however, exert their hold on to the viewer by teasing out arresting moments for contemplation that become impossible to shake out of the imagination.

Johanna Mizgala is a curator and critic based in Ottawa. Her current research include the use of nineteenth-century processes by contemporary photographers.

## ReConstitutions

DHC – Art, Montréal,  
22 février – 25 mai 2008

Nos souvenirs sont souvent peuplés d'un mélange d'images fictives et d'images de la réalité. L'omniprésence des images médiatiques dans notre société du XXI<sup>e</sup> siècle assure à ces dernières une place de choix dans notre mémoire collective. Il n'est pas rare que l'on croise une personnalité dans la rue et qu'on la salue en pensant qu'il s'agit d'une vieille connaissance. Après un instant on réalise que notre unique lien avec cette personne est unidirectionnel et passe par l'intermédiaire du petit ou du grand écran. Par l'hypermédiatisation du monde, la frontière entre mémoire individuelle et mémoire collective devient perméable. La récente exposition de John Zeppetelli à la fondation DHC-Art explore différentes facettes de cette médiatisation de la mémoire collective.

Intitulée *ReConstitutions*, cette exposition réunit neuf œuvres d'artistes reconnus internationalement qui, ensemble, abordent l'idée de la reconstitution d'images déjà médiatisées sous de très nombreux angles. Il y a d'abord *Here and Elsewhere*, œuvre vidéo de Kerry Tribe qui présente en diptych une entrevue à caractère philosophique avec une jeune fille précoce. Inspirée d'une série télévisuelle de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville de 1978, l'œuvre s'articule autour de la

juxtaposition de deux images vidéo et de l'incorporation de lents plans panoramiques de villes européennes. L'espace unique de l'entretien est ainsi dédoublé et le temps s'y écoule dans une atmosphère poétique. Au sein de *ReConstitutions*, cette œuvre ralentit la déambulation des visiteurs et engendre un questionnement sur l'origine de leurs convictions, qu'elles soient collectives ou non.

Aux étages inférieurs sont exposées différentes œuvres de l'artiste canadienne Nancy Davenport. *Workers (leaving the factory, 2007)* est une fresque vidéo qui relie des travailleurs européens et leurs sous-traitants chinois. La caméra effectue un long déplacement horizontal et saisit une multitude d'ouvriers qui semblent figés dans leur environnement de travail. Ces images, présentées dans une séquence ralentie, alternent avec une animation sommairement produite d'une fusée qui tourne autour d'une planète et que l'on dirait sortie de l'imaginaire du célèbre bédéiste Hergé. La fusée tourne en accéléré dans l'espace alors que le temps semble s'être arrêté sur Terre. Cette œuvre est inspirée de deux films, l'un des frères Lumière (*La sortie des usines Lumière, 1894*) et l'autre de Georges Méliès (*Le voyage dans la lune, 1902*), mais la singulière combinaison des images agencées par Davenport crée une brèche temporelle énorme entre ces œuvres qui sont à l'origine du cinéma et les images des travailleurs. Elle expose ainsi les ramifications internationales du système économique actuel de la société occidentale.



Nancy Davenport, *Workers (leaving the factory)*, 2007, Installation DVD à écrans multiples, 4 min 32 sec

Dans l'annexe de la fondation, une salle fortement illuminée par les pièces qui y sont exposées héberge douze projections qui constituent *Deep Play* (2007) de Harun Farocki. Cette œuvre s'intéresse à la finale de la Coupe du monde de football de 2006. L'artiste allemand y a regroupé une quantité impressionnante de bandes vidéo et d'animations, toutes produites par des réseaux de télévision pour la présentation de ce match. Ces projections vidéo transforment l'espace d'exposition en centre de commande aux allures militaires, où le temps semble tout à la fois ralenti, avancé, arrêté, prévu à l'avance ou reculé, selon les besoins des médias. Il en émerge une certaine confusion et un choc face au traitement des images qu'opèrent les médias. Force est de constater ici que l'action des médias transforme considérablement le message. Ce même message qui est absorbé tant par la mémoire collective que par les mémoires individuelles.

La dernière œuvre présentée dans l'annexe de DHC est la composition filmique

complexe de Stan Douglas intitulée *Inconsolable Memories* (2005). Construite sous forme de boucles vidéo et audio doubles présentées en alternances irrégulières, l'œuvre génère des permutations sans cesse renouvelées. Le récit s'inspire de l'exode cubain de 1962 présenté dans le film *Memorias del Subdesarrollo* (1968), mais la production de l'artiste canadien déplace le cadre temporel vers les années 1980. Cette œuvre intervertit constamment le passé et le présent afin de produire une infinité de récits. Toute notion du temps est rapidement abandonnée au profit d'une conception émotionnelle du présent. Cette vision demeure intentionnellement cahoteuse, comme l'est toute tentative de séparer entièrement et clairement ce qui est ancré dans le réel de ce qui est fictionnel.

Avec *ReConstitutions*, Zeppetelli s'attaque à un sujet tout aussi riche que complexe. Il explore de façon intéressante le rôle des médias dans la construction simultanée de notre mémoire collective et des mémoires