

# CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 112

**Serge Clément  
Bertrand Carrière  
Collection Lazare**

## **LA COLLECTION REVISITÉE COLLECTIONS REVISITED**

---

**Milo Rau  
Paris Photo  
Anthropocene  
Nathan Lyons**

---

PAROLES / VOICES  
**María Wills Londoño**

---

**Julian Rosefeldt  
Elena Perlino  
Vincent Meessen  
Denis Farley  
Thomas Kneubühler  
Velibor Božović  
Valérien Mazataud  
Basma Alsharif  
Martha Rosler**

---

ÉTÉ / SUMMER 2019  
EN KIOSQUE JUSQU'AU 13 SEPTEMBRE 2019  
ON NEWSSTANDS UNTIL SEPTEMBER 13, 2019  
CANADA 12,50 \$ / USA \$12.50 / EUROPE 12,50 €





# CIEL VARIABLE

N° 112 / JUIN – SEPTEMBRE 2019 / JUNE – SEPTEMBER 2019

## LA COLLECTION REVISITÉE COLLECTIONS REVISITED

SERGE CLÉMENT  
Archipel

BERTRAND CARRIÈRE  
Tout ceci est impossible

COLLECTION LAZARE  
États d'âmes, esprit des lieux

05 **Éditorial**  
**Assembler des images**  
**Assembling Images**  
Jacques Doyon

09 **Présentation thématique**  
**Thematic introduction**

10 **Géographie d'un archipel**  
**Geography of an Archipelago**  
Alexis Desgagnés

20 **Le temps est impossible**  
**Time is Impossible**  
Sylvain Campeau

30 **Portraits de familles avec natures (mortes ou autres)**  
**Portraits of Families with Nature (Still Life or Other)**  
Colette Tougas

### ACTUALITÉ

#### EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

83 **JULIAN ROSEFELDT**  
James Campbell

85 **ELENA PERLINO**  
Claudia Polledri

86 **VINCENT MEESSEN**  
Érika Nimis

87 **DENIS FARLEY**  
Fanny Bieth

88 **THOMAS KNEUBÜHLER**  
Patrick Brian Smith

90 **VELIBOR BOŽOVIĆ**  
Sylvain Campeau

91 **VALÉRIAN MAZATAUD**  
Sophie Bertrand

92 **BASMA ALSHARIF**  
Jill Glessing

93 **MARTHA ROSLER**  
Ariane Noël de Tilly

#### LECTURES / READINGS

94 **Ouvrages à souligner /**  
**New & Worthy**

### FOCUS

42 **MILO RAU**  
**Vérité et Justice : *Le tribunal sur le Congo***  
**Truth and Justice: *The Congo Tribunal***  
Pierre Dessureault

50 **PARIS PHOTO**  
**Un jeu de mémoire**  
**A Game of Memory**  
Claudia Polledri

60 **ANTHROPOCENE**  
***Anthropocene fatigue* : la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky**  
**Anthropocene Fatigue: Edward Burtynsky's Strategy of Collapse**  
Bénédicte Ramade

68 **NATHAN LYONS**  
**Une exploration de la photographie comme langage visuel**  
**An Exploration of Photography as Visual Language**  
Bruno Chalifour

### PAROLES / VOICES

106 **MARÍA WILLS LONDOÑO**  
**Momenta 2019 : La vie des choses**  
**Momenta 2019: The Life of Things**  
Jacques Doyon



## Assembler des images

Trois expositions récentes, celles de deux artistes et d'un collectionneur, nous offrent l'occasion de jeter un regard inusité sur l'acte de collectionner. Le dossier de ce numéro porte sur des collections d'images aux statuts différents, mais qui font toutes l'objet d'une relecture, d'une recontextualisation, que ce soit sous l'angle de la mise en évidence d'un mode de travail qui traverse et structure l'ensemble d'une production artistique (Serge Clément), d'une plongée dans une collection de films dont on extirpe et traduit des images pour les faire siennes (Bertrand Carrière) ou encore de la transposition d'une collection personnelle dans les salles d'un musée pour en magnifier la sensibilité et la cohérence (Jack Lazare).

Le projet *Archipel* de Serge Clément – qui recouvre à la fois une série photographique, une exposition et une publication –, réalisé en collaboration avec la commissaire Zoë Tousignant, permet de faire un retour sur la place centrale que le livre photographique occupe dans la pratique de l'artiste, que ce soit sous forme de maquettes non publiées, de livres d'artistes à compte d'auteur ou de publications à grand tirage. Le livre est aux yeux de Clément le support privilégié pour explorer la dimension narrative des images. Collectionneur passionné de livres photographiques, il redéploie ici l'ensemble de ses propres publications en une sorte de « collection de collections », à laquelle il conjugue, sous le titre d'*Archipel*, une nouvelle mise en séquence d'images déjà publiées.

*Tout ceci est impossible*, le projet de Bertrand Carrière, résulte d'une résidence de travail dans la collection de films de la Cinémathèque québécoise. Une précédente série, *Images-temps* (1997–2000), sert de point d'ancrage à sa quête d'une transposition de l'image animée vers la photographie. Ici, l'artiste explore tout particulièrement l'univers du film noir, en se focalisant sur le fondu enchaîné, procédé emblématique des juxtapositions temporelles au cinéma. Il en résulte une série de bandes-séquences, ses *Images noires*, qui, à partir d'extraits de films rephotographiés et condensés, recréent d'étranges moments d'ubiquité. Ces scènes, Carrière les met en contraste avec des images en couleur, elles aussi emblématiques du film noir, des *Écrans lumineux* trouant la noirceur.

Le don d'une trentaine de photographies au Musée des beaux-arts de Montréal par le collectionneur Jack Lazare était l'occasion parfaite de mettre en valeur la sensibilité particulière de sa collection personnelle et familiale. *États d'âmes, esprit des lieux*, qui rassemble portraits et paysages, reflète une vision du monde teintée de mélancolie. Les œuvres de Julia Margaret Cameron, point de départ de cette collection photographique, sont représentatives de l'état d'esprit général qui anime les portraits de cette exposition. Un état d'esprit qui trouve une résonance dans des paysages et des environnements urbains rendant compte de façon souvent critique de l'état actuel de notre société. JACQUES DOYON

## Assembling Images

Three recent exhibitions, by two artists and one collector, offer a rare look at the act of collecting. The thematic section in this issue features different types of collections of images, all of which involve a rereading, a recontextualization: highlighting a way of working that traverses and structures an artist's overall production (Clément), an immersion in a collection of films from which images are extracted and translated to personalize them (Carrière), and transposition of a personal collection into museum galleries to magnify its sensitivity and coherence (Lazare).

Serge Clément's *Archipel* project, produced in collaboration with curator Zoë Tousignant – a project spanning a photographic series, an exhibition, and a publication – offers a look at the central place of the photobook in Clément's practice, whether in the form of unpublished mock-ups, self-published artist books, or mass-produced publications. Books are Clément's favourite medium for exploring the narrative dimension of images. A passionate collector of photobooks, here Clément redeploys all of his own publications in a sort of "collection of collections," to which he adds *Archipel*, a new sequencing of already-published images.

*Tout ceci est impossible*, Bertrand Carrière's project, results from a working residency in the film collection of the Cinémathèque québécoise. A preceding series, *Images-temps* (1997–2000), serves as the basis for his quest to transpose animated images into photographs. Here, Carrière specifically explores the world of film noir by focusing on the crossfade, the emblematic procedure for temporal juxtapositions in film. The result is a series of sequence strips, *Images noires*, in which, using rephotographed and condensed excerpts from films, Carrière re-creates strange ubiquitous moments. He contrasts these scenes with colour images, also emblematic of film noir, that breach the darkness in *Écrans lumineux*.

Collector Jack Lazare's donation of over thirty photographs to the Montreal Museum of Fine Arts offered the perfect opportunity to explore the specific sensibility of his personal and family collection. *Of Individuals and Places*, which includes both portraits and landscapes, reflects a vision of the world imbued with melancholy. The works by Julia Margaret Cameron, the starting point for this collection, represent the general state of mind behind the portraits in the exhibition. It is a state of mind that resonates in the landscapes and urban environments, many of which cast a critical eye on the current state of society. Translated by Käthe Roth

PAGE COUVERTURE ET PAGE 8

**Serge Clément**

*Mémoire – Berlin, Allemagne*

(détail/detail), 2002

de la série / from the series

*Sutures*, 2000–2003, épreuve

argentique / gelatin silver print

60 × 40 cm

*Faust – Montigny-les-tilleuls,*

*Belgique, (détail/detail)*

1998, de la série / from the series

*Courants – contre-courants*

2007, épreuve argentique /

gelatin silver print, 116 × 78 cm

PAGE 2

**Bertrand Carrière**

*D'après Stalker (Andreï*

*Tarkovski, 1979), (détail/detail)*

de la série / from the series

*Les écrans lumineux*, 2018

impression au jet d'encre /

inkjet print, 61 × 76 cm

PAGE 4

**Nicolas Baier**

*Un après-midi sur de Gaspé*

(détail/detail), 2004

MBAM, don de la collection

de la famille Lazare / MMFA,

gift of the Lazare Family Collection

**MULTITUDE, SOLITUDE**

# DAVE HEATH

14 MR 2019 – 2 SE 2019

au Musée des beaux-arts du Canada  
at the National Gallery of Canada

Organisée par The Nelson-Atkins Museum of Art en association avec l'ICP du MBAC  
Organized by The Nelson-Atkins Museum of Art in association with the CPI of the NGC



[beaux-arts.ca](http://beaux-arts.ca)  
[gallery.ca](http://gallery.ca)

À l'affiche à l'Institut  
canadien de la photographie  
On view at the Canadian  
Photography Institute



The  
Nelson-Atkins  
Museum  
of Art

PARTENAIRE FONDATEUR DE L'INSTITUT  
CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE/  
FOUNDING PARTNER OF THE CANADIAN  
PHOTOGRAPHY INSTITUTE



**Scotiabank®**

**Canada**

**Dave Heath**, *Kansas City, Missouri*, 1967. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Don de la/  
Gift of the Hall Family Foundation, 2011.67.23. © Howard Greenberg Gallery et/and Stephen Bulger Gallery

# 10

RENCONTRES  
**PHOTO**  
GASPÉSIE

2019

**EXPOSITIONS** EXHIBITIONS

15 JUILLET – 30 SEPTEMBRE / JULY 15 – SEPTEMBER 30

**ÉVÉNEMENTS** EVENTS

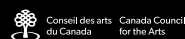
15 – 18 AOÛT / AUGUST 15 – 18



PHOTO : JOANNIE LAFRENIÈRE

**10 ANS DE RENCONTRES SUR 800 KM DE TERRITOIRE**

10 YEARS OF ENCOUNTERS OVER 800 KM OF TERRITORY



LES MISSIONS PHOTOGRAPHIQUES  
2019 SONT RENOUVÉES POSSIBLES  
GRÂCE AU SOUTIEN DE :



[PHOTOGASPESIE.CA](http://PHOTOGASPESIE.CA)



# LA COLLECTION REVISITÉE COLLECTIONS REVISITED

Trois expositions récentes nous offrent l'occasion de jeter un regard inusité sur l'acte de collectionner. Serge Clément présente, avec *Archipel*, la collection de tous les livres photographiques qu'il a conçus, livres que l'on peut comprendre comme des mises en séquence de collections de ses propres images. Bertrand Carrière plonge dans la collection de la Cinémathèque québécoise en s'intéressant au film noir dont il extrait des images-types tout en explorant les jeux de temporalités propres au fondu enchaîné. Enfin, la collection Lazare représente un exemple assez rare d'une collection rassemblée patiemment au fil des ans pour refléter une vision teintée de mélancolie sur un monde en difficultés. / Three recent exhibitions offer a rare look at the act of collecting. In *Archipel*, Serge Clément presents a collection of all the photobooks that he has made – books that can be seen as sequencings of collections of his own images. Bertrand Carrière immerses himself in the collection of the Cinémathèque québécoise, focusing on film noir, extracting paradigmatic images and exploring the plays on temporality inherent to the crossfade. Finally, the collection of Jack Lazare represents a rare example of a collection patiently assembled over the years to reflect a melancholic vision of a world in difficulty.

## BERTRAND CARRIÈRE Tout ceci est impossible

Le projet de Bertrand Carrière résulte d'une résidence de travail dans la collection de films de la Cinémathèque québécoise. En s'inspirant de sa précédente série *Images-temps* (1997–2000), Carrière explore ici tout particulièrement l'univers du film noir en se focalisant notamment sur le fondu enchaîné, ce procédé emblématique des juxtapositions temporelles propre au cinéma. Il en résulte une série de bandes-séquences, ses *Images noires*, qu'il met en contraste avec des images couleur de films noirs, ses *Écrans lumineux*, qui trouent la noirceur. / Bertrand Carrière's project results from a working residency in the film collection of the Cinémathèque québécoise. Taking inspiration from his preceding series, *Images-temps* (1997–2000), Carrière specifically explores the world of film noir by focusing on the crossfade, the emblematic procedure for temporal juxtapositions in film. The result is a series of sequence strips, *Images noires*, which he contrasts with colour images from films noirs that breach the darkness in *Écrans lumineux*.

avec un essai de / with an essay by Sylvain Campeau

## SERGE CLÉMENT *Archipel*

Le projet *Archipel* – à la fois une série photographique, une exposition et une publication – fait un retour sur la place centrale que le livre photographique occupe dans la pratique de Serge Clément. Le livre est pour lui le support privilégié d'une exploration de la dimension narrative des images. L'artiste redéploie ici, en une sorte de « collection des collections », l'ensemble des livres photographiques qu'il a lui-même conçus, auquel il conjugue, sous le titre d'*Archipel*, une nouvelle mise en séquence d'images déjà publiées. / The *Archipel* project – at once a photographic series, an exhibition, and a publication – offers a look at the central place of the photobook in Serge Clément's practice. Books are Clément's favourite medium for exploring the narrative dimension of images. Here, he redeploys all of his own publications in a sort of "collection of collections" of all of the photobooks that he has made, and adds *Archipel*, a new sequencing of already-published images.

avec un essai de / with an essay by Alexis Desgagnés

## COLLECTION LAZARE États d'âmes, esprit des lieux

Le don par le collectionneur Jack Lazare d'une trentaine de photographies au Musée des beaux-arts de Montréal était l'occasion parfaite de mettre en valeur la sensibilité si particulière d'une collection personnelle qui reflète une vision du monde teintée de mélancolie. Les œuvres de Julia Margaret Cameron sont emblématiques de l'état d'âme qui habite les portraits de cette exposition. Cet état d'esprit est mis en résonance avec des paysages et des espaces urbains rendant compte de façon souvent critique de l'état actuel de notre société. / Collector Jack Lazare's donation of over thirty photographs to the Montreal Museum of Fine Arts offered the perfect opportunity to explore the specific sensibility of a personal collection that reflects a vision of the world imbued with melancholy. The works by Julia Margaret Cameron are emblematic of the state of mind that inhabits the portraits in the exhibition and resonates with the landscapes and urban environments, many of which cast a critical eye on the current state of society.

avec un essai de / with an essay by Colette Tougas



*Scotch* – Montréal, Québec, 2003  
*Voile* – Montréal, Québec, 2001  
*Restes* – Paris, France, 1998  
 de la série / from the series  
*Courants* – contre-courants, 2007  
 épreuves argentiques / gelatin silver prints  
 100 x 67 cm



**Serge Clément**

Archipel





*Bond* – New York, NY, USA, 2007  
*Bus* – Montréal, Québec, 2003  
*Empire* – New York, NY, USA, 2007  
 de la série / from the series  
*NAY*, 2007, épreuves argentiques /  
 gelatin silver prints, 100 × 67 cm



SERGE CLÉMENT

## Géographie d'un archipel | Geography of an Archipelago

ALEXIS DESGAGNÉS

En 2014, le photographe Serge Clément et moi présentions à Québec l'exposition *Constellations*, constituée d'un corpus de livres photographiques puisé dans l'impressionnante collection de l'artiste. Notre intention était de susciter, en examinant le rapport privilégié qu'entretient Clément avec le livre photographique, une réflexion sur ce type d'ouvrages et de contribuer à sa légitimation artistique. À l'époque, l'historienne de l'art et commissaire Zoë Tousignant nous avait rencontrés afin d'écrire, pour *Ciel variable*, un article sur notre projet<sup>1</sup>.

Le temps ayant fait son œuvre, Clément et Tousignant ont depuis noué une fructueuse relation. Après avoir assuré, en 2015, le commissariat de l'exposition collective *Accumulations*, laquelle associait le travail de ce photographe avec ceux de Michel Campeau et de Bertrand Carrière, Tousignant renouvelait récemment, à Occurrence, sa collaboration avec Clément. Ce dernier y présentait l'exposition *Archipel*, un survol rétrospectif de ses maquettes et livres photographiques réalisés depuis 1979, sous le commissariat de Tousignant<sup>2</sup>. J'ai eu le plaisir de nous réunir à nouveau pour que nous échangions, cette fois, à propos de leur projet<sup>3</sup>.

Dans l'espace d'exposition principal d'Occurrence, le public était invité à circuler parmi plusieurs tables sur lesquelles étaient posées différentes maquettes et publications que Clément a produites au fil de sa carrière. Si certains de ces objets étaient placés sous vitrine ou déployés de manière à ce qu'on puisse les regarder à quelque distance dans leur intégralité, la plupart restaient accessibles aux mains visiteuses afin d'en permettre la consultation. Une table après l'autre, et chaque livre un à un, telles les îles d'un archipel, un survol topographique de l'œuvre photographique de Clément était donné à voir, à explorer, à feuilleter. Bien qu'aucun parcours chronologique n'ait été explicitement proposé, il était possible de percevoir une trajectoire, une démarche, des maquettes les plus anciennes aux plus récentes publications.

D'*Affichage et automobile* (1979) à *Métamorphose* (2016), la ville constitue assurément le thème de prédilection du photographe, thème qui traverse toute son œuvre. Ainsi qu'en témoignent ses images, Clément est un vagabond furtif, un

In 2014 in Quebec City, photographer Serge Clément and I presented the exhibition *Constellations*, composed of a corpus of photobooks drawn from Clément's impressive collection. Our intention was to examine his privileged relationship with photobooks, and thus to encourage reflection on this type of work and contribute to its legitimization as art. At the time, art historian and curator Zoë Tousignant met with us to write an article on our project for *Ciel variable*.<sup>1</sup>

Over the course of time, Clément and Tousignant have developed a fruitful relationship. Tousignant organized the group exhibition *Accumulations* in 2015, featuring work by Clément, Michel Campeau, and Bertrand Carrière, and recently she curated his exhibition *Archipel*, a retrospective overview of his photographic mock-ups and photobooks produced since 1979, at Occurrence.<sup>2</sup> I had the pleasure of getting together with them again, this time to talk about their project.<sup>3</sup>

In the main gallery at Occurrence were a number of tables on which were placed various mock-ups and books that Clément has produced over his career. Although some of these objects were under glass or placed so that one could see them in their entirety from a distance, most were accessible so that they could be touched and looked through. Table after table, and each book one by one, the exhibition formed a kind of archipelago to be explored – a topographic overview of the photographic work that Clément has produced. Although no chronological path was explicitly proposed, it was possible to perceive a trajectory, a process, from the oldest mock-ups to the most recent publications.

It is evident, from *Affichage et automobile* (1979) to *Métamorphose* (2016), that the city is Clément's favourite theme, and it is woven through his body of work. As his images testify, he is a stealthy vagabond, a globetrotter on the lookout, who transcribes, often through the skilful plays on reflection for which he is known or by dynamic framings, the complex overlappings of the urban fabric and its visual culture. Although his photographic approach underwent no major aesthetic and conceptual ruptures, one can still see, in *Vertige Vestige* (1998), a slight change in his approach. Up to then, his practice had been based in the documentary genre, but now he seemed to turn more to a poeticized aesthetic.

DE HAUT EN BAS / TOP TO BOTTOM

*Fragrant Light*, Honk Kong

DeTilly-Blaru, 2003

120 pages, 75 photographies /  
75 photographs, 26 × 21 cm

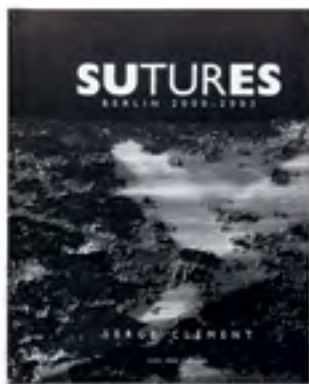
NAY, Montréal, mai 50, 2011

58 pages, 25 photographies en couleur /  
25 colour photographs, 30 × 23 cm

NAY, Montréal, mai 50, 2011

76 pages, 35 photographies en noir et blanc /  
35 black-and-white photographs, 30 × 23 cm





**DE HAUT EN BAS / TOP TO BOTTOM**

*Sutures. Berlin 2000-2003*

*Montréal, Les 400 coups, 2003*

112 pages, 87 photographies /

87 photographs, 26 × 21 cm

*Dépaycé, Heidelberg/Berlin, Kehr*

2014, 192 pages, 140 photographies /

140 photographs, 25 × 17 cm

*Courants ~ contre-courants*

Paris, Marval, 2007

256 pages, 224 photographies /

224 photographs, 23 × 17 cm

*NAY, Montréal, mai 50, 2011*

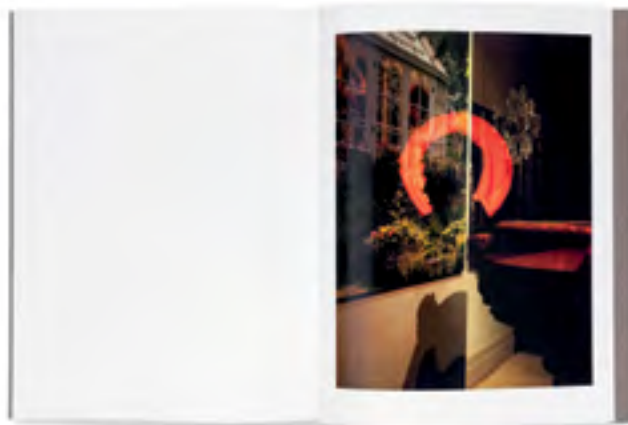
58 pages, 25 photographies en couleur /

25 colour photographs, 30 × 23 cm

*NAY, Montréal, mai 50, 2011*

76 pages, 35 photographies en noir et blanc /

35 black-and-white photographs, 30 × 23 cm



globe-trotter à l'affût qui transcrit, souvent grâce aux habiles jeux de réflexion qu'on lui connaît ou par des cadrages dynamiques, les enchevêtrements complexes du tissu urbain, de sa culture visuelle. Sans que la démarche photographique de Clément soit marquée par d'importantes ruptures esthétiques ou conceptuelles, on peut tout de même percevoir, avec *Vertige Vestige* (1998), un certain basculement de son œuvre. L'artiste, dont la pratique était jusque-là davantage ancrée dans le genre du documentaire, semble depuis lors privilégier une esthétique procédant davantage d'une volonté de poétisation du réel. « On est toujours dans le réel, mais dans un réel qui est moins accroché à la description », confie Clément à propos de ses projets des deux dernières décennies.

Mais encore, outre le contenu du travail photographique de Clément, l'exposition met en lumière l'importance qu'a pour lui, depuis environ quarante ans, ce qu'on pourrait nommer la *forme-livre*, pour synthétiser en une idée la diversité

Cette fascination qu'éveille  
indéniablement l'exposition *Archipel*  
s'explique sans doute par la grande  
cohérence de l'univers photographique de  
Clément, mais aussi par la richesse  
formelle des livres qu'il crée. Car  
vraisemblablement, pour l'artiste, chaque  
projet de livre appelle la forme qui siéra  
le mieux aux visées plastiques,  
conceptuelles et poétiques du moment.

des formes possibles du livre. Chez l'artiste, cette relation intime à la forme-livre s'est d'abord incarnée dans un ensemble d'environ une douzaine de maquettes réalisées sur près de vingt ans (1979–1997), qui ont toutes un aspect semblable et sont destinées à un même usage.

Chaque maquette consiste, en fait, en un exemplaire unique qui articule des séquences de tirages photographiques montés sur carton ou collés dos à dos, puis boudinés. Le recours à ce type d'objet, sorte de prototype servant à construire un ensemble d'images et à lui assigner une cohérence, est d'abord justifié par sa fonction intrinsèque. « C'est déjà là dans mes premiers projets photographiques, cette idée d'utiliser les maquettes pour travailler la séquence, le sens de mes images. » D'abord un outil de travail et d'expérimentation, donc, mais également une forme de *manuscrit* destiné à être montré dans divers contextes, pour être éventuellement publié. « J'ai fait ça dans l'esprit qu'il s'agissait d'une forme susceptible d'intéresser des éditeurs, avec laquelle on pouvait réfléchir et possiblement faire un livre. »

Pour Tousignant, il allait de soi que ces maquettes fassent partie de l'exposition *Archipel*. D'une part, la volonté d'aborder la production de livres de Clément sous un angle rétrospectif supposait de montrer « ces objets hybrides, expérimentaux ». D'autre part, la présentation des maquettes répondait également à l'intérêt qu'a l'historienne de l'art pour la diversité des formes imprimées dans l'histoire de la photographie. En 2016, cet attrait avait d'ailleurs justifié la conception, chez Artexte, d'une exposition consacrée au magazine photographique canadien entre 1970 et 1990<sup>4</sup>. « Les magazines sont un espace où les idées esthétiques et la créativité sont développées. Mon intérêt pour ceux-ci va

“We're still in the real, but a real that is less attached to description,” Clément observes about his projects over the last two decades.

But again, aside from the content of Clément's photographic work, the exhibition highlights the importance that he has attached, over the last forty years, to variations of what one could call the *book form*. His intimate relationship with the book form was first embodied in a set of about a dozen mock-ups that he produced over almost twenty years (1979–97), all of which look similar and are intended for the same use.

Each mock-up consists of a single copy that articulates sequences of photographic prints mounted on cardboard or glued back to back and then folded accordion-style. Clément's creation of this type of object, a sort of prototype through which a set of images is assembled and made coherent, is justified mainly by its intrinsic function. “The idea of using mock-ups to work on the sequence and meaning of my images,” he says, “was already there in my early photographic projects.” Thus, the mock-ups were both a tool used for experimentation and a form of *manuscript* intended to be shown in various contexts, and eventually published. “I made them with the idea that it was a form likely to interest publishers, with which one could reflect and possibly make a book.”

For Tousignant, it went without saying that these mock-ups would be in the exhibition. On the one hand, the desire to address Clément's book production from a retrospective angle presumed that these “hybrid, experimental objects” would be displayed. On the other hand, the presentation of mock-ups corresponded to the art historian's interest in the diversity of printed forms in the history of photography. In 2016, this attraction also led Tousignant to organize, at Artexte, an exhibition on Canadian photography magazines between 1970 and 1990.<sup>4</sup> “Magazines are a sort of space in which aesthetic ideas and creativity are developed,” she notes. “My interest in them goes hand in hand with my interest in photobooks. Magazines and photobooks must be seen as equivalent art forms, as similar objects.” It was therefore natural for Tousignant to continue her research by exploring Clément's mock-ups and other works.

It must be said that at the time when Clément was producing his first mock-ups, most photography in Quebec, beyond exhibitions, was disseminated through magazines. As he emphasizes, “What was being produced in the genre [in the 1970s] consisted of hybrid objects. There was no demand yet for the idea of the photobook. It was publications, magazines, that were diverted toward the idea of the book.” It is thus appropriate to situate Clément's mock-ups, which he considers objects that are midway “between exhibition record and work on the sequence [of series],” in a context in which photography often circulated through hybrid media.

Even though Clément published his first books only in the 1990s (*Cité fragile* [1992] and *Halloween* [1997]), the choice that he and Tousignant made to include the mock-ups in *Archipel* is noteworthy. They mark a milestone in his creative process and it becomes obvious, upon consulting them, that their status is similar to that of Clément's other books. Not only are visitors invited to handle the works thanks to the exhibition's scenography, apparatuses, and furnishings, but they are encouraged by the very nature of the works presented – books! – and, in the second gallery, by a video showing overhead shots of hands leafing through them.

In the 1990s, Clément became aware of how compelling an experience photobooks provide when he took part in *Les ateliers s'exposent*, an event during which the Montreal public



*Chassé-croisé*, Montréal, mai 50  
2015, leporello, 68 pages  
41 photographies / 41 photographs



de concert avec celui que j'éprouve pour les livres photographiques. Les magazines et les livres photographiques doivent être considérés comme des formes d'art équivalentes, comme des objets semblables. » Il était donc naturel pour la commissaire de poursuivre ses recherches en examinant les maquettes et autres ouvrages de Clément.

Il faut dire qu'au moment où l'artiste réalisait ses premières maquettes, l'essentiel de la photographie diffusée au Québec, en dehors des expositions, l'était grâce aux magazines. Comme il le souligne, « ce qui se produit dans le genre [dans les années 1970] consiste en des objets hybrides. On ne revendique pas encore l'idée du livre photographique. Ce sont des publications, des magazines qui sont détournés vers l'idée du livre. » Il convient donc de situer les maquettes de Clément, que ce dernier considère comme des objets intermédiaires à mi-chemin « entre compte rendu des expositions et travail sur la séquence [des séries] », dans un contexte où la diffusion de la photographie supposait souvent la production de supports hybrides.

Même si l'artiste ne publie ses premiers livres que dans les années 1990 (*Cité fragile*, 1992 et *Halloween*, 1997), il faut saluer le choix que le photographe et la commissaire ont fait d'inclure ces maquettes dans l'exposition *Archipel*. Non seulement constituent-elles un jalon incontournable dans le processus créatif de l'artiste, mais elles possèdent aussi assurément, en regard de l'expérience que procure leur consultation, un statut semblable à celui des autres livres de Clément. La scénographie de l'exposition, ses divers dispositifs et son mobilier y invitant, la manipulation des ouvrages était, de surcroît, encouragée par la nature même des objets présentés – des livres ! –, puis, dans la seconde salle d'exposition, par une vidéo montrant, en plongée verticale, des mains les feuilletant.

Dans les années 1990, Clément prend conscience de la force de l'expérience que suscite la lecture des livres photographiques alors qu'il participe à l'événement *Les ateliers s'exposent*. À cette occasion, le public montréalais était convié à visiter des ateliers d'artistes professionnels. Dans son studio, Clément, qui présentait notamment ses maquettes, observait la réaction des visiteurs : « Ce fut pour moi une découverte de voir comment les gens réagissaient devant ces objets-là. Je pense que ça a stimulé mon désir de poursuivre mon travail sur les livres. Je voyais là un potentiel quant à la lecture des images. Devant un livre, tu ne vis pas la même émotion que devant des photographies au mur. Dans le livre, le rapport est physique, la lecture me semble avoir plus de force que devant des images encadrées. C'est peut-être une illusion, mais c'était la perception que j'avais. » L'attitude des visiteurs de l'exposition *Archipel* semble donner raison à cette perception. « J'ai senti un peu quelque chose de semblable à *Occurrence*, où plusieurs personnes, au lieu de ne passer que quelques minutes en galerie pour faire rapidement le tour de l'exposition, prenaient une heure, voire plus, à regarder les livres, à vouloir tout regarder, et revenaient même pour voir l'exposition. C'est ça, l'expérience du livre. »

Cette fascination qu'éveille indéniablement l'exposition *Archipel* s'explique sans doute par la grande cohérence de l'univers photographique de Clément, mais aussi par la richesse formelle des livres qu'il crée. Car vraisemblablement, pour l'artiste, chaque projet de livre appelle la forme qui siérait le mieux aux visées plastiques, conceptuelles et poétiques du moment. Outre les volumes précédemment évoqués, on pensera notamment aux ouvrages de grand format, initialement conçus pour être exposés en extérieur, dont la patine



was invited to visit professional artists' studios. Clément, who was presenting his mock-ups in his space, observed visitors' reactions: "For me, it was a revelation to see how people reacted to those objects. I think it stimulated my desire to continue my work with books. I saw a potential with regard to reading images. With a book, you don't have the same emotions as you do with photographs on the wall. With books, the relationship is physical; I think reading is more powerful than

But again, aside from the content of Clément's photographic work, the exhibition highlights the importance that he has attached, over the last forty years, to variations of what one could call the book form. His intimate relationship with the book form was first embodied in a set of about a dozen mock-ups that he produced over almost twenty years.

standing in front of framed images. It may be an illusion, but that's the perception I had." The attitudes of visitors to *Archipel* seem to bear this out. "I felt something similar at *Occurrence*," Clément says, "where a number of people, instead of spending a few minutes in the gallery to make a quick round of the exhibition, took an hour, or even more, to look at the books, because they wanted to see everything, and even came back to see the exhibition. That's what the experience of books is about."

The fascination that *Archipel* undeniably arouses is explained, no doubt, both by the coherence of Clément's photographic universe and by the formal richness of the books he creates. It seems that each book project calls forth the form that is the best fit for his visual, conceptual, and poetic aims of the moment. Aside from the volumes mentioned above, there are large-format books, initially designed to be displayed outdoors, with their patina of time that now bears many traces of fingers, graffiti, and other stigmata left by previous readers. But above all is a newcomer in Clément's bibliography: *Archipel*, the companion volume to the eponymous exhibition, published jointly by *Occurrence* and the French publisher *Loco*.<sup>5</sup>



**Serge Clément** est né à Valleyfield en 1950. Il pratique la photographie depuis 1975 et se consacre depuis 1993 exclusivement à la photographie artistique. Sa démarche se décline du documentaire à l'installation en passant par le commentaire social, le récit poétique et l'essai photographique. Ses œuvres ont été exposées dans différents pays d'Europe, au Canada, en Syrie, en Chine et au Japon. Il figure au sein de collections institutionnelles et privées majeures au Canada, en France, en Belgique et à Hong Kong. Il est représenté par la Galerie Simon Blais à Montréal et la Galerie Le Réverbère à Lyon. [sergeclément.com](http://sergeclément.com)



**Archipel, vues d'installation /  
installations view, galerie Occurrence**  
photos : Serge Clément

Serge Clément was born in Valleyfield, Quebec, in 1950. He has been a photographer since 1975 and devoted exclusively to art photography since 1993. His approach ranges from documentary to installation and includes social commentary, poetic narrative, and photographic essays. His works have been exhibited in Europe, Canada, Syria, China, and Japan and are in major institutional and private collections in Canada, France, Belgium, and Hong Kong. He is represented by Galerie Simon Blais in Montreal and Galerie Le Réverbère in Lyon.  
sergeclément.com

vieille arborescence d'ailleurs désormais maintes traces de doigts, graffitis et autres stigmates laissés par d'anciens lecteurs. Mais il faut surtout ici mentionner un nouveau venu dans la bibliographie des titres de Clément, à savoir *Archipel*, le livre-compagnon de l'exposition éponyme, publié conjointement par Occurrence et l'éditeur français Loco<sup>5</sup>.

En dépit de la relation qui lie cet ouvrage à l'exposition *Archipel*, j'hésite à en parler comme d'un simple catalogue. Bien entendu, cette publication se distingue des titres précédents du photographe en ce qu'elle comporte une dimension informative, tenant au travail scientifique que Tousignant a réalisé pour l'ouvrage. En plus du texte de présentation qu'elle y signe, cette dernière a soigneusement constitué une liste bibliographique détaillée qui couvre vingt-sept maquettes et livres de Clément. *Archipel* comporte également une description plus étoffée de six volumes qu'a choisis le photographe parmi ceux qu'il a publiés depuis 2000.

S'expliquant sur sa contribution à ce projet d'édition, Tousignant affirme : « Je ne voulais pas interpréter les œuvres de Serge, mais plutôt les décrire comme des objets qui existent dans le temps. J'ai certainement été inspirée par des ouvrages comme ceux de Martin Parr et de Gerry Badger<sup>6</sup>, qui proposent des descriptions assez concrètes des livres photographiques. Avec un souci témoignant de mon respect pour la pratique des bibliothécaires et des archivistes, mes textes didactiques répondent à cette volonté fondamentale qu'a l'histoire de l'art de valoriser l'objet d'art en le décrivant en détail. Décrire simplement cet objet, c'est, pour moi, une façon de le prendre au sérieux en tant qu'œuvre d'art. »

Au-delà de ce contenu informatif, le cœur de l'ouvrage *Archipel* reste cependant une sélection qu'a fait Clément d'une centaine de photographies, pour la plupart tirées de ses livres, sélection qui, pour reprendre les mots de Tousignant, procède d'une volonté de l'artiste de « réappropriation active de sa production passée<sup>7</sup> ». Ce nouveau regard qu'il jette sur ses images contribue à en actualiser la lecture et l'appréciation, d'où qu'*Archipel* ne puisse être considéré comme un catalogue d'exposition, mais bien comme la dernière œuvre en date d'une longue liste de livres d'artiste. Espérons qu'elle continue de croître dans les années à venir.

1 L'exposition *Constellations* a été présentée à VU, centre de production et de diffusion de la photographie (Québec) du 21 mars au 20 avril 2014. À ce sujet, voir Zoë Tousignant, « Déballer la bibliothèque de Serge Clément », *Ciel variable*, n° 98 (automne 2014), p. 46–53. 2 L'exposition *Carrière, Campeau, Clément : Accumulations* a été présentée à la galerie Simon Blais (Montréal) du 4 septembre au 10 octobre 2015. L'exposition *Archipel* a été présentée à Occurrence (Montréal) du 16 novembre au 21 décembre 2018. 3 Sauf indication contraire, toutes les citations qu'on trouve dans le présent texte sont extraites d'une entrevue réalisée avec Clément et Tousignant le vendredi 18 janvier 2019 à Montréal. 4 *Magazines photographiques canadiens 1979–1990 : reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée*, exposition préparée par Zoë Tousignant et présentée à Artexte (Montréal) du 8 septembre au 5 novembre 2016. L'essai qu'a rédigé la commissaire pour l'occasion est reproduit dans *Ciel variable*, n° 105 (hiver 2017), p. 44 à 51. 5 Serge Clément, *Archipel*, avec des textes de Zoë Tousignant, Montréal et Paris, Occurrence et Éditions Loco, 2018. 6 Martin Parr et Gerry Badger, *The Photobook : A History* (3 volumes), Londres et Paris, Phaidon, 2004, 2006 et 2014. Au sujet de ces ouvrages, et notamment du troisième volume, voir Alexis Desgagnés, « The Photobook : A History Volume III », *Ciel variable*, n° 100 (printemps-été 2015), p. 93 et 94. 7 Zoë Tousignant, « Revisiter », dans Clément, *Archipel*, op. cit., p. 5.

Artiste et auteur, Alexis Desgagnés vit à Montréal. Il enseigne l'histoire de l'art au collégial et milite activement dans un syndicat.

Despite the book's connection with the exhibition, I hesitate to speak of it as simply a catalogue. Of course, it differs from Clément's preceding titles in that it has an informative dimension related to the scholarly work that Tousignant has produced for it. In addition to her introduction, she has carefully assembled a detailed bibliography covering twenty-seven of Clément's mock-ups and books. *Archipel* also contains a fuller description of six volumes chosen by Clément from among those he has published since 2000.

With regard to her contribution to this publishing project, Tousignant says, "I didn't want to interpret Serge's works; rather, I wanted to describe them as objects that exist in time. I was certainly inspired by books like those by Martin Parr and Gerry Badger<sup>6</sup>, who offer concrete descriptions of photobooks. Out of respect for the practices of librarians and archivists, my didactic essays respond to the fundamental desire of art history to value the art object by describing it in detail. Simply describing this object is, for me, a way to take it seriously as an artwork."

Beyond the texts, the heart of the book *Archipel* is Clément's selection of a hundred photographs, most of them taken from his books – a selection that, in Tousignant's words, proceeds from a desire for "active reappropriation of his past production."<sup>7</sup> This new look that he casts on his images helps to update how they are interpreted and appreciated, which is why *Archipel* cannot be considered an exhibition catalogue. Rather, it is the latest in a long line of artist books. Let's hope that the list will continue to grow in years to come. Translated by Käthe Roth

1 *Constellations* was presented at VU, centre de production et de diffusion de la photographie, in Quebec City, from March 21 to April 20, 2014. See Zoë Tousignant, "Unpacking Serge Clément's Library," *Ciel variable* 98 (Autumn 2014): 46–53. 2 The exhibition *Carrière, Campeau, Clément: Accumulations* was presented at Galerie Simon Blais (Montreal) from September 4 to October 10, 2015. The exhibition *Archipel* was presented at Occurrence (Montreal) from November 16 to December 21, 2018. 3 Unless otherwise indicated, all quotations in this article are taken from an interview that I conducted with Clément and Tousignant on Friday, January 18, 2019, in Montreal. 4 *Magazines photographiques canadiens 1979–1990: reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée*, exhibition organized by Zoë Tousignant and presented at Artexte (Montreal) from September 8 to November 5, 2016. The essay that Tousignant wrote for the occasion is reproduced in *Ciel variable* 105 (Winter 2017): 44–51. 5 Serge Clément, *Archipel*, with text by Zoë Tousignant (Montreal and Paris: Occurrence and Éditions Loco, 2018). 6 Martin Parr and Gerry Badger, *The Photobook: A History* (3 vols.) (London and Paris: Phaidon, 2004, 2006, 2014). About these works, especially the third volume, see Alexis Desgagnés, "The Photobook: A History Volume III," *Ciel variable*, 100 (Spring–Summer 2015): 93–94. 7 Zoë Tousignant, "Revisiter," in Clément, *Archipel*, 5 (our translation).

Artist and author Alexis Desgagnés lives in Montréal. He teaches art history at the college level and is a union activist.



DE HAUT EN BAS, DE GAUCHE À DROITE / TOP TO BOTTOM, LEFT TO RIGHT

*D'après The Wrong Man (Alfred Hitchcock, 1956)*  
de la série / from the series *Les Images-noires*, 2018  
impression au jet d'encre / inkjet print, 61 × 76 cm

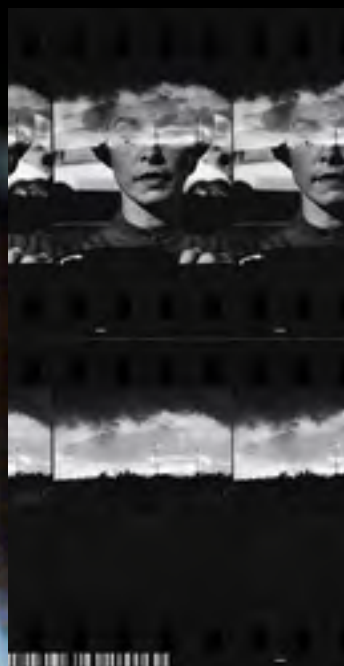
*D'après Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)*  
bande de la série / strip from the series *Les Images-noires*, 2018  
impression au jet d'encre / inkjet print, 61 × 152 cm

*D'après Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)*  
de la série / from the series *Les Images-noires*, 2018  
impression au jet d'encre / inkjet print, 76 × 101 cm



**Bertrand Carrière**

**Tout ceci est impossible**



*D'après In the Mood for Love (Wong Kar-wai, 1999)*  
de la série / from the series *Les écrans lumineux*, 2018  
impression au jet d'encre / inkjet print, 152 × 101 cm



DE HAUT EN BAS, DE GAUCHE À DROITE /  
TOP TO BOTTOM, LEFT TO RIGHT

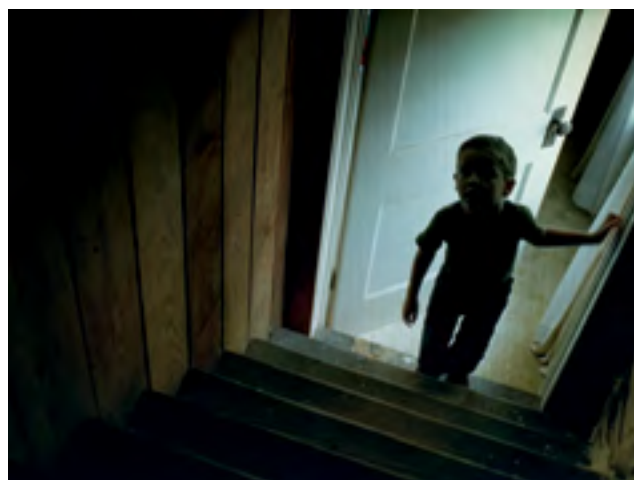
De la série / from the series  
*Les écrans lumineux*, 2018  
impressions au jet d'encre /  
inkjet prints, 61 x 76 cm

*D'après Stalker*

(Andreï Tarkovski, 1979)

*D'après La Double vie de Véronique*  
(Krzysztof Kieslowski, 1991)

*D'après The Tree of Life*  
(Terrence Malick, 2011)

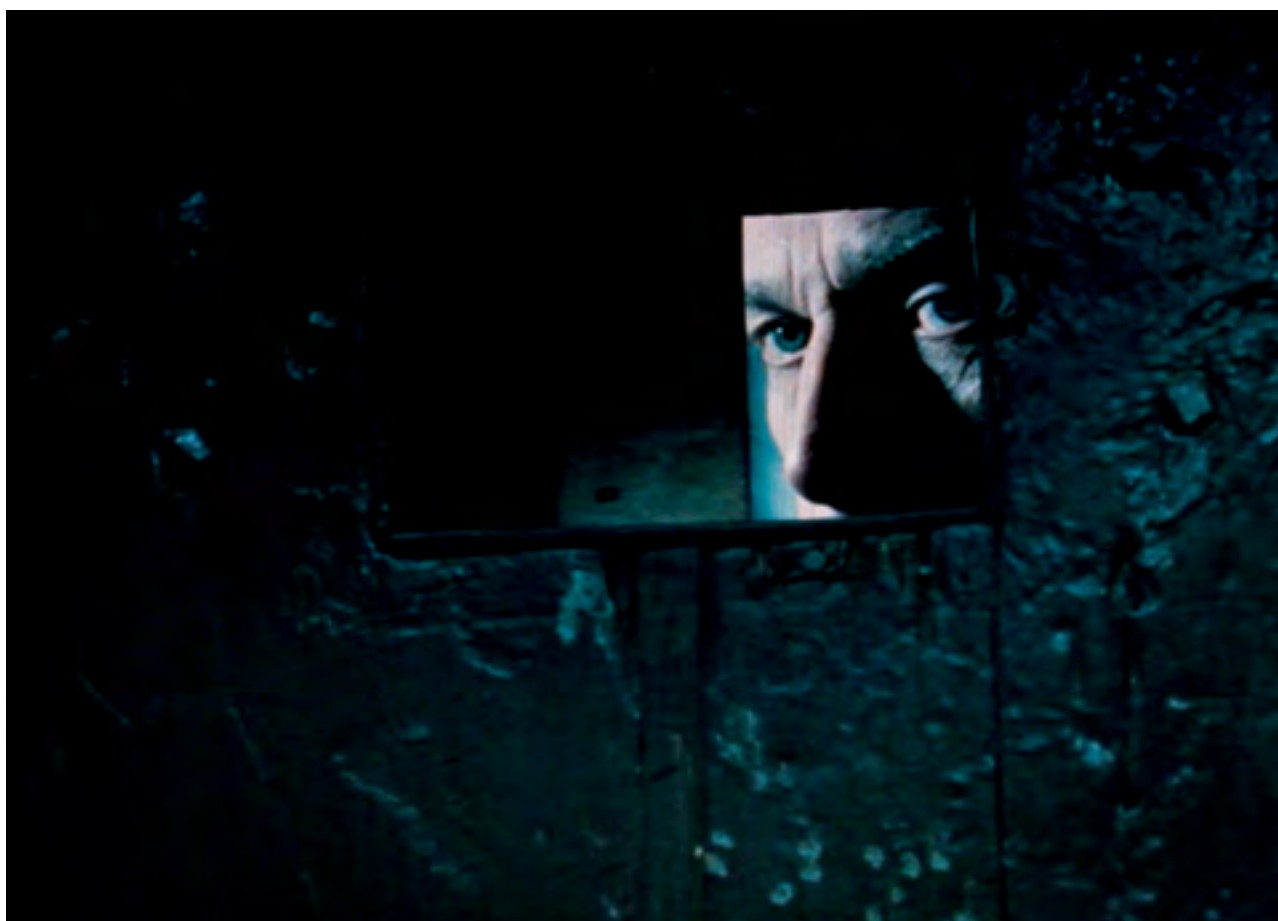


De la série / from the  
series *Les écrans lumineux*,  
2018, impressions au jet  
d'encre / inkjet prints

*D'après L'Aveu*  
(Costa Gravas, 1970)  
101 × 152 cm

*D'après The Tree of Life*  
(Terrence Malick, 2011)  
61 × 76 cm





De la série / from the series  
*Les écrans lumineux*, 2018  
 impressions au jet d'encre /  
 inkjet prints

*D'après L'Aveu*  
 (Costa Gravas, 1970)  
 61 × 76 cm

*D'après The Tree of Life*  
 (Terrence Malick, 2011)  
 76 × 101 cm





De la série / from the  
series *Les Images-noires*,  
2018, impressions au  
jet d'encre / inkjet prints

*D'après The Third Man*  
(Carol Reed, 1949)  
61 × 76 cm

*D'après The Lady from  
Shanghai* (Orson Wells,  
1947) 61 × 76 cm

*D'après The Wizard of Oz*  
(Victor Fleming, 1939)  
76 × 101 cm



# Le temps est impossible | Time is Impossible

SYLVAIN CAMPEAU

Les relations que Bertrand Carrière entretient avec le cinéma ne datent pas d'hier. Avant de s'affirmer comme artiste, il a été photographe de plateau. Ainsi, il a pu réaliser et accumuler un certain nombre d'images. Mais il ne faudrait pas y voir le seul résultat d'une pratique professionnelle qui impose un cadre et des limites à la création d'images. En marge de cette pratique, il a choisi de se livrer à des portraits de cinéastes et même d'aller, en pur badaud presque, sur des sites de tournage pour nourrir sa soif d'images. Ce sont des exemples, nombreux, de cette série qui ornent les murs de la salle Luce-Guilbeault, à la Cinémathèque québécoise<sup>1</sup>, dans ce qui forme une sorte de salle d'attente et de hall d'entrée aux salles de projection. On y retrouve des images produites en marge des tournages, montrant Jean-Luc Godard, Jane Birkin, Pierre Falardeau et Sami Frey.

Ce sont plutôt dans les *Images-temps*, série de 1997–2000, qu'il faut chercher une référence et un précédent à ce qu'il a décidé de faire quand il a été invité en résidence à la Cinémathèque. Comme d'autres avant lui, il est allé inspecter les archives du lieu, à la recherche d'images et de films pouvant l'émouvoir et le mobiliser. Son choix s'est d'abord porté sur le film noir, porté par un héros désespéré, englué dans une situation qui le dépasse et dont il ne connaît pas toujours tous les enjeux. Peut-être sont-ce les atmosphères, les clairs-obscurs, les éclairages expressionnistes, les espaces restreints

L'artiste a concentré son attention sur des séquences où apparaissent des fondus enchaînés. On assiste donc au défilement d'images qui forment le point de passage entre deux scènes. On peut observer alors, de façon détaillée et hachée, ce moment de chevauchement dont le film offre une version condensée et fluide, ces multiples moments dans l'intervalle des scènes.

où se meuvent les protagonistes qui séduisent Bertrand Carrière. La première section de son exposition, dans la salle MacLaren, y est consacrée. Il est vrai qu'il y a quelque chose d'intensément photographique dans ces productions. Ainsi, dans *Images-noires*, apparaissent des images de films connus : *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954), *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), *The Third Man* (Carol Reed, 1949). Ce qu'il y a là d'insolite, cependant, et qui nous ramène aux *Images-temps* qui exploitaient la même technique, c'est qu'elles sont parfois montrées non pas en photographies singulières, issues de la trame du film, mais en un extrait allongé de cette trame, montrant le film même avec les images se succédant les unes aux autres.

On pourrait penser que l'on voit là des images photographiques qui sont de simples prises d'une bande issue du film original. Or, il n'en est rien. L'artiste n'a pas pu avoir un accès direct à ces bandes ; c'est impossible (tiens !). Il est parti d'une copie DVD projetée sur un écran pour transmettre ces films. Il l'a fait sans toutefois pouvoir fournir un parfait analogon de l'œuvre reprise. D'abord parce que la position de la caméra

Bertrand Carrière has had a long relationship with the film world. Before establishing himself as an artist, he took many pictures as a soundstage photographer. But such images must not be seen solely as the result of a professional practice that imposed frameworks and constraints on the creation of images. On the fringes of this practice, he chose to make portraits of filmmakers and even to go, almost as pure gawker, to film sets to feed his hunger for images. Many examples of this endeavour adorn the walls of Salle Luce-Guilbeault, at the Cinémathèque québécoise,<sup>1</sup> in what forms a sort of waiting room and lobby for the movie theatres. We find among these images, produced on the outskirts of movie shoots, Jean-Luc Godard, Jane Birkin, Pierre Falardeau, and Sami Frey.

It is, rather, in *Les Images-temps*, a series produced from 1997 to 2000, that we must find a reference and a precedent for what Carrière decided to do when invited to a residency at the Cinémathèque. Like others before him, he went to explore the institution's archives, seeking images and movies that would move and inspire him. His eye fell first on film noir, a genre that features the desperate hero, stuck in tricky situations whose stakes he cannot always know. Perhaps it was the ambiances – the chiaroscuros, the expressionist lighting, the constrained spaces in which the protagonists moved – that attracted Carrière. The first section of his exhibition, in Salle MacLaren, is devoted to them. It is true that there is something intensely photographic in these productions. And so, in *Images-noires*, there appear images from iconic movies: *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954), *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), and *The Third Man* (Carol Reed, 1949). What is unusual, though, and refers us back to *Les Images-temps*, in which Carrière exploited the same technique, is that they are sometimes shown not as single frames taken from the plot of the movie but as extended excerpts, showing the movie itself, with the images succeeding each other.

One might think that these photographic images are simply frames from an original movie. But they are not. Carrière did not have direct access to the films – that would be impossible (what a surprise!). They are from a copy on DVD viewed on a computer screen. He made the images without being able to provide a perfect analogue of the work reprised – first, because the camera position did not allow it, as there is a difference in format between the original film and the framing that the

Au cours des quarante dernières années, **Bertrand Carrière** a tissé une œuvre photographique personnelle et variée. Son travail a été exposé au Québec, au Canada, aux États-Unis, en Europe, en Russie et en Chine. Il a publié plusieurs livres dont *Dieppe, paysages et installations* (400 coups, 2004) et plus récemment *Le Capteur* (2015) aux éditions du Renard. Carrière a été récipiendaire de bourses de la part des différents Conseils des arts (Québec, Canada et Longueuil). Il enseigne la photographie à l'Université de Sherbrooke et est représenté à Montréal par la Galerie Simon Blais et à Toronto par la Stephen Bulger Gallery. [bertrandcarriere.com](http://bertrandcarriere.com)







ne le permettait pas ; une différence de format existe entre le film original et le cadrage que permet l'Arriflex qu'il utilisait. Il y a donc une portion de la plage de l'image que nous ne pouvons voir dans les images issues de ce second tournage. Mais il y a aussi un autre écueil qu'il a d'abord rencontré et su vaincre avec les *Images-temps*. Les projecteurs de 16 et même de 35 mm fonctionnent tous de la même façon. Les bobines qui se transmettent le long ruban du film sont positionnées au-dessus et en dessous de l'objectif. Pour bien voir le film, il faut donc dérouler le ruban de celluloïd à la verticale et le regarder de haut en bas pour bien en visionner le déroulement. Or, les *Images-noires*, comme les *Images-temps* avant elles, sont reproduites à l'horizontale sur les images exposées à la Cinémathèque, comme cela est usuel sur un négatif photographique. Et ce n'est pas la seule modification importante à avoir été faite ! Alors que le film conventionnel repose sur un rythme de 24 images par seconde pour nous offrir l'illusion du mouvement, Bertrand Carrière a choisi de moduler sa stratégie de tournage sur la base de 12 ou même 8 images par seconde. Car, à 24 images/seconde, l'ensemble eut été si long qu'il aurait bien fallu un tirage numérique deux fois plus large qu'il ne l'est dans la version actuelle. À 12 images/seconde, l'animation est plus importante et plus accentuée.

L'artiste a concentré son attention sur des séquences où apparaissaient des fondus enchaînés. On assiste donc au défilement d'images qui forment le point de passage entre deux scènes. On peut observer alors, de façon détaillée et hachée, ce moment de chevauchement dont le film offre une

Arriflex he was using allowed for. Part of the image is therefore outside the frame in this re-filming. But there is also another pitfall that he encountered and had to overcome for *Les Images-temps*. Projectors for 16 mm and 35 mm film work the same way: the bobbins that unfurl the long ribbon of film are positioned above and below the lens. When the movie is viewed in action, the ribbon of film is unrolled vertically and seen from top to bottom. However, for *Les Images-noires*, like *Les Images-temps* before it, the film unfurls horizontally in the images exhibited at the Cinémathèque, as is normal for photographic negatives. And this is not the only major change that was made. Whereas film frames are conventionally shown at twenty-four images per second to offer the illusion of movement, Carrière modulated his shooting strategy to twelve, or as few as eight, images per second. This is because, at twenty-four images per second, the set of images was so long that it would have required a digital print twice as large as it is in the version shown. At twelve images per second, the animation is greater and more accentuated.

Carrière concentrated on cross-fade sequences. We therefore see a scrolling of images that form the transition between two scenes and can observe, in a way that's both detailed and intermittent, this moment of overlapping, these multiple instants in the interval between scenes, seen in the movie itself in a condensed and fluid version. To these scrolled images correspond others, one-offs and larger, in which the superimposition of two scenes is even more obvious.

It thus becomes clear that all of this is actually impossible. First, what cross-fades accomplish is, in fact, impossible: they

Over the last forty years, **Bertrand Carrière** has built a body of photographic work that is both personal and varied. He has had exhibitions in Quebec and Canada, the United States, Europe, Russia, and China, and has published a number of books, including *Dieppe, paysages et installations* (400 coups, 2004) and, more recently, *Le Capteur* (Éditions du Renard, 2015). A recipient of grants from different councils for the arts (Québec, Canada, and Longueuil), he teaches photography at the Université de Sherbrooke. He is represented in Montreal by Galerie Simon Blais and in Toronto by the Stephen Bulger Gallery. [bertrandcarriere.com](http://bertrandcarriere.com)

version condensée et fluide, ces multiples moments dans l'intervalle des scènes. À ces images filées en correspondent toutefois d'autres, singulières et plus grandes, où la superposition des deux scènes est encore plus évidente.

Il s'avère donc bien clairement que tout ceci est vraiment impossible. Le sont en tout premier lieu, il faut le dire, ce qu'accomplissent les fondus enchaînés quand ils permettent de passer d'un espace-temps de l'histoire à un autre; ce qu'on ne peut faire dans la vie réelle, évidemment. L'est encore cette image où se chevauchent deux scènes, vue comme elle ne peut l'être au cinéma ni nulle part ailleurs. En plus, il a fallu manipuler les conditions d'opération et de présentation de l'image d'une manière inconcevable pour le cinéma. Si cette bande existait comme l'a créée Bertrand Carrière, nous ne verrions rien de cet enchaînement, car le temps de défilement serait trop rapide.

Pour la seconde série, dite des *Écrans lumineux*, l'artiste a aussi travaillé depuis un moniteur. Sauf que ce sont cette fois des images uniques, singulières, qui s'offrent à nous. Elles représentent aussi un moment passant, tel qu'on n'a pu le voir à l'écran. On y retrouve de tout: des photogrammes de *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) à la *Double vie de Véronique* (Krzysztof Kieślowski, 1991) en passant par le *Requiem pour un beau sans-cœur* (Robert Morin, 1992). Cette fois, nous n'avons plus affaire à des films en noir et blanc comme l'étaient la plupart de ceux des *Images-noires*. Ces images en couleurs tirées d'un écran, luminosité et dimension aidant, constituent presque l'antithèse des précédentes, toutes de clair-obscur et de contrastes affirmés. Mais les unes comme les autres nous rappellent que le cinéma est affaire de lumière. Comme l'est la photographie.

Mais il est aussi affaire de temps. C'est pourquoi une dernière série, qui renchérit sur ce qui a été accompli avec la première, nous attend à la fin. C'est celle des *Images-temps*. Là, nous sommes devant des tirages argentiques, issus de la série présentée, mais différemment, en 1999. Il y a dans cette section moins de ces images où s'affiche le film complet d'une scène tournée. Mais ces tirages datant de la fin des années 1990 offrent des similitudes certaines avec les *Images-noires*. Dans ces dernières, l'objectif visé est clair: ausculter le temps et trouver la manière d'en rendre le flux avec des images fixes qui se mêlent de reproduire les formes animées du cinéma.

Une pièce présente même un hommage évident à un précurseur de cette recherche menant à l'image animée. Il s'agit des images d'un cheval en mouvement, fruit des recherches d'Eadweard Muybridge dans les années 1880. Un dernier coup de chapeau, avant de quitter; cette arrivée en gare d'un train à Saint-Lambert qui rappelle inmanquablement la première projection d'un film des frères Lumière, datant de 1896.

En fin de parcours, on aura compris que cette rencontre entre Bertrand Carrière et le cinéma, si elle s'était déjà produite fin 1990, trouve enfin son juste complément dans cette occasion offerte par la Cinémathèque.

1 L'exposition Bertrand Carrière: *Tout ceci est impossible* a été présentée à la Cinémathèque québécoise du 6 décembre 2018 au 3 février 2019.

**Sylvain Campeau** collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambre obscure*: photographie et installation, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis*, de même que de cinq recueils de poésie. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.

allow for a transition from one space-time in the story to another, which, of course, cannot take place in real life. Impossible as well is the image in which two scenes overlap, seen as it cannot be seen in the theatre or anywhere else. Finally, the conditions for dealing with and presenting the image had to be manipulated in a way that is inconceivable in films. If this strip of film existed as Carrière created it, we would not see this cross-fade at all, as it would occur too quickly.

For the second series, *Les Écrans lumineux*, Carrière also worked on a computer screen. This time, however, he offers unique, single images. They also represent a moment passing as it could not have been seen on screen. We see everything: frames from *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011), *La Double vie de Véronique* (Krzysztof Kieślowski, 1991), and *Le Requiem pour un beau sans-cœur* (Robert Morin, 1992). These movies

Carrière's colour images taken from a screen, in their luminosity and size, are almost the antithesis of the preceding ones, which are all chiaroscuro and high contrast. But both series remind us that film has to do primarily with light – as does photography.

were not shot in black and white, as were most in *Les Images-noires*. Carrière's colour images taken from a screen, in their luminosity and size, are almost the antithesis of the preceding ones, which are all chiaroscuro and high contrast. But both series remind us that film has to do primarily with light – as does photography.

But there is also the question of time. That is why a last series, which enhances what was accomplished with the first, awaits us at the end: *Les Images-temps*. Here, we are presented with gelatin-silver prints taken from the series presented, but differently, in 1999. Here, there are fewer images in which the complete film sequence of a scene is displayed. But these prints, dating from the late 1990s, offer definite similarities with *Les Images-noires*. The goal is clear in *Les Images-noires*: to probe time and find a way of rendering its flow with still images that are combined to reproduce the animated forms of movies.

One piece presents an obvious tribute to a precursor of the research that led to the animated image. It is the images of a horse in movement, the result of Eadweard Muybridge's experiments in the 1880s. One last tip of the hat, before leaving: the arrival of a train at a Saint-Lambert station that unfailingly refers back to a film by the Lumière brothers dating from 1896.

At the end of the visit to this exhibition, we will have understood that this encounter between Carrière and movies, produced in the late 1990s, has finally found its true complement in this opportunity offered by the Cinémathèque. *Translated by Käthe Roth*

1 The exhibition Bertrand Carrière: *Tout ceci est impossible* was presented at the Cinémathèque québécoise from December 6, 2018 to February 3, 2019.

**Sylvain Campeau** contributes to numerous Canadian and European magazines. He is also the author of the essays *Chambre obscure*: photographie et installation, *Chantiers de l'image*, and *Imago Lexis*, as well as five collections of poetry. As a curator, he has organized some thirty exhibitions.

DE HAUT EN BAS, DE GAUCHE À DROITE /  
TOP TO BOTTOM, LEFT TO RIGHT

PAGE 27

De la série / from the series  
*Les Images-noires*, 2018  
impressions au jet d'encre /  
inkjet prints, 76 × 101 cm

D'après *The Third Man*  
(Carol Reed, 1949)

D'après *The Lady from Shanghai*  
(Orson Wells, 1947)

D'après *The Lady from Shanghai*  
(Orson Wells, 1947)  
bande de la série / strip from  
the series *Les Images-noires*, 2018  
impression au jet d'encre /  
inkjet print, 61 × 152 cm

Paysage à 100 km/h,  
Saint-Jacques-de-Leeds  
de la série / from the series  
*Les Images-temps*, 1997  
épreuve argentique /  
gelatin silver print, 61 × 244 cm

PAGE 28

D'après *There Will Be Blood*  
(Paul Thomas Anderson, 2008)  
de la série / from the series  
*Les écrans lumineux*, 2018  
impression au jet d'encre /  
inkjet print, 61 × 76 cm

Le cheval qui court,  
hommage à Eadweard Muybridge  
de la série / from the series  
*Les Images-temps*, 2000  
impression au jet d'encre /  
inkjet print, 61 × 244 cm



Teresa Hubbard / Alexander Birchler  
*Woman at Entrance*, de la série / from the series *Arsenal*, 2000



Nicolas Baier, *Un après-midi sur de Gaspé*, 2004

## Collection Lazare

États d'âmes, esprit des lieux | Of Individuals and Places



**Willie Doherty**  
*Non-Specific Threat VI (Unforgiving Ruthlessness)*  
de la série / from the series *Non-Specific Threat*, 2003

**Astrid Kruse Jensen**  
*Within the Landscape No. 12*  
de la série / from the series *Within the Landscape*, 2013



Carlos Sanchez & Jason Sanchez  
*The Everyday*, 2000





**Dorothea Lange**  
*Migrant Mother, Nipomo, California, 1936*  
 épreuve à la gélatine argentique / gelatin silver print  
 prêt de la collection de la famille Lazare /  
 on loan from the Lazare Family Collection

COLLECTION LAZARE

## Portraits de familles avec natures (mortes ou autres) | Portraits of Families with Nature (Still Life or Other)

COLETTE TOUGAS

L'exposition consacrée par le Musée des beaux-arts de Montréal à la collection Lazare<sup>1</sup> visait, entre autres, à mettre en lumière trente-trois photographies offertes à cette institution par le collectionneur montréalais Jack Lazare. À ces dons se sont ajoutés de nombreux autres clichés prêtés par Lazare, constituant ainsi une impressionnante exposition de plus de quatre-vingt images réalisées par des photographes canadiens et internationaux.

Comme le titre l'annonce, les *États d'âmes* renvoient à des portraits alors que l'*esprit des lieux* réunit des paysages et des espaces urbains, réels ou imaginés. Pour accueillir spatialement ces deux aspects de la collection, le Carré d'art contemporain où était présentée l'exposition avait été aménagé de manière à créer trois lieux : d'abord, la grande salle comme telle au centre de laquelle se trouvait une petite galerie (deuxième lieu) dont trois des murs extérieurs étaient occupés par quatre grandes photographies et dont le quatrième devenait le support d'une collection d'épreuves de Julia Margaret Cameron (1815–1879).

C'est avec cette photographie britannique, révélée à Jack Lazare lors d'une exposition à New York en 1999, que sa passion est née ; jusque-là, il avait collectionné des tableaux figuratifs. Marqué par cette découverte, il s'est alors mis à faire l'acquisition non seulement des images de Cameron, mais aussi de celles de grands photographes contemporains et d'importantes figures modernistes des États-Unis.

Les quatorze épreuves à l'albumine de Julia Margaret Cameron sont, en effet, inspirantes. Ces portraits au caractère délicat, quasi mystique, baignent dans une lumière mystérieuse qui sculpte les visages autant que le drapé des vêtements. On comprend pourquoi le collectionneur de peinture a d'abord été attiré par des photographies à la facture si picturale.

L'exposition met en lumière l'œil du collectionneur. Lazare semble avoir privilégié les photographies où priment la mise en scène et la composition, la gestuelle et la poésie, la vie privée et le climat social, ce que réussit à souligner le parcours de l'exposition tracé par la commissaire Diane Charbonneau. Le premier mur de la grande salle, consacré à l'« esprit des lieux », commence par un « paysage industriel fabriqué » réalisé en Chine par le Canadien Edward Burtynsky et se conclut sur deux images de l'Italien Paolo Ventura plantées dans un décor en papier mâché, donc lui aussi fabriqué. Entre ces deux pôles sont déclinées des variations sur le thème de l'espace urbain – intérieurs, façades, rues – superposé, recomposé, transposé.



Julia Margaret Cameron  
*Mary Mother*, 1867  
collection de la famille Lazare / Lazare Family Collection

Sur le mur du fond s’amorce une série de portraits qui s’enchaînent comme dans une phrase en langue des signes, écrite par les bras et les mains. À la jeune fille accoudée dans un restaurant de Hannah Starkey, qui entame cette section, répond en bout de ligne la *Woman at entrance*, de Teresa Hubbard et Alexander Birchler, dont le coude plié et le vêtement rouge semblent faire écho à celui de la jeune fille dans une sorte de mise entre parenthèses. La galerie de personnages ici déployée comprend, entre autres, un homme et une femme âgés, deux dames dans un café vénitien, un couple entre extase et fulgurance, et une femme au visage pâle et au regard sombre. Cette série fait ressortir, chez certains photographes, un art de la mise en scène affiné et, chez d’autres, la capacité innée de capter le réel. Sur un des quatre murs composant la petite galerie, en face, une grande photo de Pascal Grandmaison montre une femme rendue pensive par le simple fait de tenir devant elle un panneau de verre – proposition aussi simple qu’efficace.

Le mur suivant continue à nous faire voir les états d’âmes affichés dans quatorze photographies. Dominée par des photos en noir et blanc, cette section est réservée à des portraits en plan plutôt rapproché dans un décor pratiquement absent.

Sur le mur du fond s’amorce une série de portraits qui s’enchaînent comme dans une phrase en langue des signes, écrite par les bras et les mains. À la jeune fille accoudée dans un restaurant de Hannah Starkey, qui entame cette section, répond en bout de ligne la *Woman at entrance*, de Teresa Hubbard et Alexander Birchler, dont le coude plié et le vêtement rouge semblent faire écho à celui de la jeune fille dans une sorte de mise entre parenthèses.

Ainsi y voit-on des ambiances intimistes produites par l’allure, le regard, l’attitude et la personnalité d’une suite de personnages principalement féminins (douze sur les quatorze), dont un lumineux cliché d’une jeune Marilyn Monroe par Elliott Erwitt, un autoportrait à la superbe impériale de Raymonde April et le portrait déstabilisant d’une jeune femme en débardeur délabré de Bill Henson. En face, sur le troisième mur extérieur de la petite galerie, deux portraits d’égale force se côtoient : celui d’un homme au crâne rasé, de profil, dont la pose dénote une détermination féroce (de Willie Doherty) et celui d’une femme d’un certain âge, le visage défait par une tragédie invisible (de Katy Grannan).

Sur le quatrième mur extérieur de la petite galerie, la grande photo d’une sortie d’autoroute vers Las Vegas, d’Albert Watson, ramène au paysage, celui d’un improbable ciel en rouge et violet contre lequel se démarque une suite de panneaux routiers annonçant diverses offres de jeu. Ici aussi se trouve l’entrée à la petite galerie.

Dans cet espace plus intimiste sont réunis quarante-sept paysages et portraits individuels et sociaux. De format modeste, sauf exception, les photos couvrent presque un siècle de production, soit de 1916 à 2015, la plus ancienne étant celle de l’Américain Paul Strand et la plus récente, du Français Jean-Baptiste Huynh. Commenant par la célèbre et touchante photo de « mère migrante » de Dorothea Lange (1936), la série de seize images sur un premier mur donnent à voir

One purpose of the exhibition devoted to the Lazare collection at the Montreal Museum of Fine Arts<sup>1</sup> was to highlight thirty-three photographs that have been donated to the institution by Montreal collector Jack Lazare. To these donated photographs were added many others on loan from Lazare, adding up to an impressive show of more than eighty images produced by Canadian and international photographers.

As the title indicates, *Individuals* refers to portraits, and *Places* brings together landscapes and urban spaces, both real and imagined. To spatially accommodate these two aspects of the collection, the Contemporary Art Square, where the exhibition was presented, was arranged to create three spaces. The first was the large gallery, in the centre of which was found a small gallery (the second space). The third space was the small gallery’s exterior walls, on three of which were hung four large photographs; the fourth wall featured a collection of prints by Julia Margaret Cameron (1815–79).

It was Cameron’s work, which Lazare saw at an exhibition in New York in 1999, that awoke his passion; up to then, he had collected figurative paintings. Following this discovery, he began to acquire not just images by Cameron but also those by renowned contemporary photographers and important American modernist figures.

Cameron’s fourteen albumen prints are, in fact, inspiring. These delicate, almost mystical portraits are bathed in a mysterious light that sculpts the faces and the draping of the garments. It is understandable that the collector of paintings was first attracted to such pictorial photographs.

The exhibition highlights the collector’s eye. Lazare seems to have favoured photographs that draw attention to staging and composition, gesture and poetry, private life and social climate – and the exhibition path traced by curator Diane Charbonneau successfully underlines these features. The first wall in the large gallery, devoted to “places,” starts with a “fabricated industrial landscape” shot in China by Canadian photographer Edward Burtynsky and concludes with two images by Italian photographer Paolo Ventura set in a papier mâché décor – thus, also fabricated. Between these two poles are a series of variations on the theme of urban space – interiors, façades, streets – superimposed, recomposed, transposed.

On the back wall is a series of portraits that connect like a sentence in sign language, written by arms and hands. To the young woman leaning on her elbows in a restaurant by Hannah Starkey, at the beginning of the section, responds, at the end, *Woman at Entrance*, by Teresa Hubbard and Alexander Birchler, whose folded elbow and red blouse seem to echo the pose of Starkey’s young woman in a sort of set of parentheses. The gallery of figures deployed here includes, among others, an elderly couple, two ladies in a Venetian café, a couple between ecstasy and climax, and a woman with a pale face and a sombre gaze. This series brings out some photographers’ refined art of *mise en scène*, and the innate capacity of others to capture reality. On one of the four walls of the small gallery, opposite, a large photograph by Pascal Grandmaison shows a woman rendered pensive simply by holding a pane of glass in front of her – a proposal that is both simple and effective.

The following wall displays fourteen photographs continuing the theme of individuals. Dominated by black-and-white images, this section is reserved for relative close-ups with almost no background. Thus, we see intimate ambiances



des artistes autant que des gens de la rue, femmes, hommes et enfants confondus d'origines diverses, dont le portrait remarquablement sobre d'un Éthiopien.

Le mur du fond propose un passage dédié à différentes conditions de vie. Entre autres, une assez grande image nocturne d'Alex Majoli, prise au Congo en 2013, où une misère criante donne à penser, ainsi que deux photos de Gordon Parks illustrant des aspects dérangeants de la société américaine : la première de 1956 montre une femme élégante dont l'enfant est dans les bras d'une nounou afro-américaine à l'aéroport d'Atlanta ; la seconde de 1967 fait voir une famille afro-américaine devant un fonctionnaire de la « commission de la pauvreté » à Harlem.

Des gens dans des paysages ou en mouvement composent le prochain chapitre. Défilent des personnes dans un champ, une famille sans abri sur une route dégarnie, une femme promenant son chien, une fillette en bleu dans un paysage halluciné. Cette dernière fait le lien avec des doubles formels avec véhicules, un paysage déserté vu d'un train et un autre double de passagers dans un train. Sur le dernier mur de la petite galerie, une photo d'Astrid Kruse Jensen montre une

produced by the look, the gaze, the attitude, and the personality of a series of people, mainly women (twelve of the fourteen), including one luminous shot of a young Marilyn Monroe by Elliott Erwitt, an imperially haughty self-portrait by Raymonde April, and a destabilizing portrait of a young woman in a shabby tank top by Bill Henson. Opposite, on the third exterior wall of the small gallery, two portraits of equal strength are side by side: one of a man with a shaved head, in profile, whose pose denotes fierce determination (by Willie Doherty) and one of a woman of a certain age, her face overcome by an invisible tragedy (by Katy Grannan).

On the fourth exterior wall of the small gallery, a large photo of a highway exit toward Las Vegas, by Albert Watson, leads to the landscape – in this case, that of an improbable red-and-purple sky against which stands out a series of road signs announcing various gambling offers. It also points to the entrance to the small gallery.

This more intimate space contains forty-seven landscapes and individual and social portraits. All of them small in format, the photographs cover almost a century of production – from 1916 to 2015 – the oldest being by American photographer Paul Strand and the most recent by Frenchman Jean-Baptiste Huynh. Starting with the celebrated and touching *Migrant Mother* by Dorothea Lange (1936), the series of sixteen images on a first wall shows artists, street people, and men, women, and children from various countries, including a remarkably understated portrait of an Ethiopian man.

The back wall offers a series of photographs dedicated to different living conditions. Among them is a fairly large nocturnal image by Alex Majoli, taken in the Congo in 2013, in which the flagrant misery gives pause for thought, as well as two photographs by Gordon Parks illustrating disturbing aspects of American society: the first, from 1956, shows an elegant woman whose child is in the arms of an African American nanny in the Atlanta airport; the second, from 1967, shows an African American family in front of a bureaucrat from the “poverty commission” in Harlem.

People in landscapes or in movement comprise the next chapter: a line of people in a field, a homeless family on an empty road, a woman walking her dog, a little girl in blue in a

The exhibition highlights the collector's eye. Lazare seems to have favoured photographs that draw attention to staging and composition, gesture and poetry, private life and social climate – and the exhibition path traced by curator Diane Charbonneau successfully underlines these features.

hallucinatory landscape. This last photograph makes the connection to formal doubles with vehicles, a deserted landscape seen from a train, and another double of passengers in a train. On the last wall of the small gallery, a photograph by Astrid Kruse Jensen shows a woman sitting in a boat behind a curtain of grasses, poetically invoking the themes of landscape, portrait, and movement.

In the large gallery, the seven last photographs are arranged to trace a sort of horizon line. Landscape with tree, pyramid-shaped industrial landscape, marine landscapes, nocturnal and terrestrial and field fixed in wintry fog, lead to a



femme assise dans une embarcation derrière un rideau de graminées, convoquant avec poésie les thèmes du paysage, du portrait et du mouvement.

Dans la grande salle, les sept dernières photographies tracent, par leur agencement, une sorte de ligne d'horizon. Paysage avec arbre, paysage industriel pyramidal, paysages marin, nocturne et terrestre et champ figé par le frimas mènent à une dernière image de Carlos et Jason Sanchez: une route, cette fois avec personnage, menant à un horizon bleuté.

Au collectionneur passionné, écrivait Baudelaire, « sa collection doit apparaître comme une famille et une famille de son choix ». Celle de Jack Lazare a élargi cette notion pour y inclure la famille humaine. Comment ne pas sentir, au fil de ces visages et de ces lieux, habités ou non, un regard empathique posé sur une humanité toujours à interroger et à réinventer? Celui de l'artiste photographe d'abord, puis celui du collectionneur avisé qui révèle ainsi une certaine civilisation à une époque donnée.

<sup>1</sup> L'exposition *États d'âmes, esprit des lieux: Photographies de la collection Lazare* a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 28 novembre 2018 au 28 avril 2019.

**Colette Tougas** œuvre dans le milieu de l'art contemporain à divers titres. Elle est l'auteure de textes sur l'art et de fictions.

PAGE 38  
**Nan Goldin**  
*Inoue in the Light of My Apartment*,  
NYC, 1996, permission / courtesy  
of Matthew Marks Gallery

PAGE 39  
**Nicolas Baier**  
*Janvier*, 2003

SAUF PAGES 35 ET 36, TOUTES LES PHOTOS /  
EXCEPT PAGES 35 AND 36, ALL PHOTOS

MBAM, don de la collection de  
la famille Lazare / MMFA, gift  
of the Lazare Family Collection

**Jack Lazare** est un collectionneur  
d'art et homme d'affaire montréalais.  
Il a découvert la photographie  
artistique en 1999 et s'est façonné  
depuis une remarquable collection  
d'œuvres canadiennes et internationales.

Jack Lazare is a Montreal collector  
and businessman. He discovered art  
photography in 1999 and has since  
built a remarkable collection of  
Canadian and international works.

last image by Carlos and Jason Sanchez: a road, this time with a human figure, leading to a bluish horizon.

To the passionate collector, Baudelaire wrote, "his collection must appear as a family – and a family he chooses." Lazare's collection broadens this notion to include the human family. How can we not sense, through these faces and these places, inhabited or not, an empathetic gaze at a humanity that is always to be challenged and reinvented? It is the gaze, first, of the art photographer, and then that of the knowledgeable collector who thus reveals a given civilization in a given era. *Translated by Käthe Roth*

<sup>1</sup> The exhibition *Of Individuals and Places: Photographs from the Lazare Collection* was presented at the Montreal Museum of Fine Arts from November 28, 2018 to April 28, 2019.

**Colette Tougas** works in the contemporary art field in various roles. She is the author of texts on art and of fiction.

Evergon • Andy Warhol • Robert Mapplethorpe • Charles Eames

Découvrez les œuvres d'une centaine d'artistes parmi  
les plus célèbres du XX<sup>e</sup> siècle.

MUSÉE  
McCORD

Présenté par

LA  
PRESSE+

# Le projet

Art et  
technologie

# Polaroid

Exposition en exclusivité canadienne du 13 juin au 15 septembre

L'exposition est organisée par The Foundation for the Exhibition of Photography, New York/Lausanne, en collaboration avec le MIT Museum, Cambridge, Mass., et le WestLicht Museum for Photography, Vienne.



marsan



fugues

MONTREAL  
GAZETTE



Montréal

Québec



GROUPE CAPITALES MÉDIAS  
PRÉSENTE

## LA 10<sup>E</sup> ÉDITION DE L'UNIQUE FESTIVAL DE PHOTOJOURNALISME AU CANADA.

LE FESTIVAL

DU 16.OCT 2019  
AU 10.NOV

SEMAINE PROFESSIONNELLE

DU 16.OCT 2019  
AU 20.OCT

[zoomphotofestival.ca](http://zoomphotofestival.ca)

23 EXPOSITIONS  
ATELIERS  
CONFÉRENCES  
PROJECTIONS  
PORTFOLIO REVIEW

GROUPE  
CAPITALES  
MÉDIAS

Ville de  
Saguenay



GROUPE PHOTO MEDIA  
INTERNATIONAL

**ZOOM  
PHOTO** FESTIVAL  
SAGUENAY  
MEETING  
INTERNATIONAL DE  
PHOTOJOURNALISME  
INTERNATIONAL  
MEETING OF  
PHOTOJOURNALISM

PHOTO PAR DANIELE VOLPE | Au début des années 80, durant la guerre civile guatémaltèque, le peuple maya Ixil fut l'une des principales cibles d'un génocide impliquant viols systématiques, déplacements forcés et famine. Selon un rapport publié en 1999, et découlant de la commission pour l'éclaircissement historique menée par les Nations Unies, entre 70 et 90 % des villages ixils furent rasés et 60 % de la population de l'altiplano forcée de fuir dans les montagnes. Sur cette photo, les femmes Ixil écoutent la traduction de l'espagnol vers leur langue maternelle lors du procès contre Ríos Montt, jugé au Guatemala pour génocide et crimes contre l'humanité.

MILO RAU

## Vérité et Justice : Le tribunal sur le Congo

PIERRE DESSUREAULT

« La vérité n'est peut-être pas le but, mais elle est peut-être la route<sup>1</sup>. »

*Le tribunal sur le Congo* film documentaire de Milo Rau, une coproduction Allemagne/Suisse (2017) a été présenté dans le cadre de l'exposition *L'imaginaire radical : le contrat social* à l'affiche chez VOX du 13 septembre au 15 décembre 2018.

L'International Institute of Political Murder a été créé en 2007 par le metteur en scène, artiste et cinéaste suisse Milo Rau. Depuis, il a produit plus de cinquante pièces de théâtre, films, performances et installations vidéo prenant pour sujets des réalités sociales et politiques le plus souvent complexes et controversées. Il a ainsi pris de front, entre autres, l'exécution du dictateur roumain Ceausescu et de sa femme Elena, le génocide rwandais, le massacre d'Utøya perpétré par le Norvégien Anders Breivik, l'affaire du pédophile belge Dutroux, l'assassinat homophobe d'un jeune Belge, ou encore le procès, à Moscou, des Pussy Riot et le sort des migrants en Europe. Le travail de Rau repose sur une approche transdisciplinaire et collective procédant d'une recherche approfondie. Chacun de ses projets mobilise la participation et l'engagement des parties concernées dans une démarche ancrée dans le réel des situations et qui aboutit, au terme d'un parcours réflexif, à une réalité élucidée riche d'une multitude de points de vue à laquelle la représentation donne forme.

« Si je devais retenir un seul de tous mes projets de théâtre ou de cinéma, ce serait le "Tribunal sur le Congo". Dans ce film, tous les intérêts, mais aussi tous les formats que j'expérimente depuis ces 15 dernières années, sont réunis. C'est un tribunal de théâtre où tout est réel : des mineurs aux rebelles, des ministres cyniques jusqu'à l'avocat de La Haye, tous les participants ne jouent rien d'autre que leur propre rôle. Le film montre aussi quelque chose qui ne peut pas être représenté dans un documentaire : un portrait de l'économie mondiale, une analyse très concrète de toutes les raisons et des origines qui ont mené à la guerre civile au Congo depuis plus de 20 ans. Et les acteurs qui ont intérêt à ce que rien



### Truth and Justice: The Congo Tribunal

"Truth may not be the goal,  
but it may be the way."<sup>1</sup>

*The Congo Tribunal*, documentary film by Milo Rau, a German–Swiss co-production (2017), was presented as part of the exhibition *L'imaginaire radical: le contrat social* at VOX September 13 to December 15, 2018.

The International Institute of Political Murder was created in 2007 by Swiss director, artist, and filmmaker Milo Rau. Since then, Rau has produced more than fifty plays, films, performances, and video installations on social and political realities, most of them complex and controversial. Among his topics have been the execution of the Romanian dictator Nicolae Ceausescu and his wife Elena, the Rwandan genocide, the Utøya massacre perpetrated by

TOUTES LES IMAGES / ALL PHOTOS

*Le tribunal sur le Congo, 2017,*  
documentaire / documentary,  
images tirées du film / film stills, 100 min



ne change<sup>2</sup>. » Ce tribunal d'opinion sans valeur légale, mais à la portée symbolique considérable, sur le modèle du tribunal Russell-Sartre constitué en 1966 pour dénoncer l'intervention américaine au Vietnam, s'est tenu en mai et juin 2015 à Berlin et à Bukavu en République démocratique du Congo sous la présidence de Jean-Louis Gilissen, avocat à la Cour pénale internationale de La Haye. Y ont défilé, au cours de ses six jours d'audiences, soixante témoins et experts représentant toutes les parties concernées. Plus de mille personnes ont assisté à ces assises.

Le film est divisé en trois chapitres précédés d'une introduction dans laquelle Rau présente son projet et la situation du Congo déchiré par une guerre civile ayant fait plus de six millions de morts principalement dans les populations civiles. Dans son discours d'ouverture, Rau affiche sa position et revendique son engagement d'auteur ayant mis sur pied le tribunal : « En se mettant du côté des dépossédés, des maltraités, de ceux que l'on dit qui n'ont pas de lobby de leur côté, il s'agira de faire entendre et de faire écouter des voix qui ne sont jamais entendues, des voix des communautés rurales, des citoyens congolais, des simples creuseurs comme des petits commerçants. Des voix de ces millions d'hommes, de femmes et d'enfants qui appartiennent à ce qu'on appelle la

Norwegian Anders Breivik, the affair of the Belgian pedophile Marc Dutroux, the homophobic murder of a young Belgian man, the Moscow trial of Pussy Riot, and the fate of migrants in Europe. Rau's work is based on a transdisciplinary and collective approach based on in-depth research. For each of his projects, he elicits the participation and commitment of the parties concerned; his approach, rooted in tangible situations, takes them on a reflective journey that culminates in a reality richly elucidated by the multiple points of view to which the performance gives shape.

"If I had to choose only one of my theatre or film projects, it would be 'The Congo Tribunal,'" said Rau. "The film gathered all my interests and formats which have driven me over the last fifteen years. It is a theatrical tribunal, but everything is real: miners, rebels, the cynical minister and the lawyer from Den Hague – they play nothing other than themselves. At the same time, the film creates something that is actually not documentarily realizable: A portrait of the world economy, a very concrete analysis of all causes and backgrounds that lead to a civil war in Congo that did not stop for more than twenty years. And who is interested in the fact, that this situation remains."<sup>2</sup> This tribunal of opinion, with no legal value but with considerable symbolic weight, modelled on the tribunal

société civile et qui sont toujours confrontés à l'aveugle et impitoyable efficacité de l'économie mondialisée<sup>3</sup>. »

Un premier chapitre intitulé « The Riches of the Earth » décrit les richesses minières du pays pillées à leur seul profit par les multinationales, plus particulièrement Banro dont les activités entraînent dans leurs sillages exactions et déplacements de populations. L'activiste et expert congolais Peter Mugisho Matabishi déclare devant le tribunal : « Mettre une population dans une situation où ils n'ont plus accès à l'eau potable, aux soins de santé et à la nourriture, c'est déjà une manière de l'exterminer<sup>4</sup>. »

La tenue du tribunal ouvre un espace de parole où les témoins sont appelés à raconter à tour de rôle ce qu'ils ont vu et vécu selon leur point de vue particulier. [...] Il n'est pas question ici de réduire l'information à un récit personnel et subjectif, mais plutôt de rendre compte de la façon dont ces expériences uniques et irréductibles s'inscrivent à la fois dans le cours des événements et dans le travail d'élucidation mis en œuvre par le déroulement des audiences publiques.

Un deuxième chapitre intitulé « The Road to Civil War » dresse un portrait de la collusion entre les pouvoirs publics et les minières qui attisent, en toute impunité, les rivalités ethniques pour assurer avec la complicité de l'armée leur mainmise sur les richesses minérales afin d'assurer l'approvisionnement énergétique des anciennes puissances coloniales au détriment des petits exploitants.

« The Lords of the World », le troisième chapitre, entend faire la lumière sur le massacre de trente femmes et enfants dans le village de Mutarule, l'indifférence, voire la complicité, des milices rebelles et de la police congolaise, et l'impuissance des forces de l'ONU (MONUSCO) qui tous plaident la non-responsabilité. Ce dernier chapitre en vient à exposer le silence de la communauté internationale et les positions ambiguës de la Banque mondiale et de l'Union européenne.

Le film se conclut sur les remarques de Rau qui réitère le caractère « symbolique » du tribunal dont le but était de « laisser entendre la vérité et rien que la vérité. »

La tenue du tribunal ouvre un espace de parole où les témoins sont appelés à raconter à tour de rôle ce qu'ils ont vu et vécu selon leur point de vue particulier. Leurs témoignages livrent des informations issues d'histoires singulières appartenant en propre à l'expérience des personnes. Les situations présentées concrétisent les événements et désignent les responsables. Il n'est pas question ici de réduire l'information à un récit personnel et subjectif, mais plutôt de rendre compte de la façon dont ces expériences uniques et irréductibles s'inscrivent à la fois dans le cours des événements et dans le travail d'élucidation mis en œuvre par le déroulement



instituted by Bertrand Russell and Jean-Paul Sartre in 1966 to denounce the American intervention in Vietnam, was held in May and June 2015 in Berlin and in Bukavu, Democratic Republic of the Congo, and was chaired by Jean-Louis Gilissen, a lawyer at the International Criminal Court in The Hague. During the six days of hearings, sixty witnesses and experts, representing all parties concerned, were heard. More than a thousand people attended the sessions.

The film is divided into three chapters, preceded by an introduction in which Rau talks about the project and the situation in the Congo, torn by a civil war that has caused more than six million deaths, most of them civilians. In his opening speech, Rau stated his position and claimed his commitment as the creator of the





des audiences publiques. Dans sa structure, le procès relie les regards singuliers portés par la parole incarnée et par le savoir des spécialistes dans une suite d'assemblages et de réassemblages qui établissent des rapports de similitude et d'opposition entre les faits. Il vient ainsi démultiplier les points de vue et les perspectives sur les événements mis en examen pour progressivement faire apparaître un portrait de la situation.

Le film pour sa part multiplie les fractures qui représentent autant de mises à distance du spectateur par rapport à la suite des événements constituant sa trame narrative. Le va-et-vient entre les conventions du théâtre, que représente la mise en place/mise en scène des audiences, et les séquences documentaires filmées sur le terrain, brise l'unité de temps et de lieu qui charpente

tribunal: "By taking the side of the dispossessed, the mistreated, those who we say have no one to lobby on their behalf, we want to have the voices of rural communities, Congolese citizens, simple miners and simple shop owners heard and listened to. They are the voices of millions of men, women, and children who belong to what we call civil society and who have always been faced with the blind and pitiless efficiency of the globalized economy."<sup>3</sup>

The first chapter, "The Riches of the Earth," describes the mining wealth of the country, pillaged by multinationals for their own profit, especially one called Banro, whose activities left abuse and displacement of populations in their wake. The Congolese activist and expert Peter Mugisho Matabishi testified to the tribunal, "Putting a population in a situation in which they no longer have access to



la tenue du tribunal et du coup rompt la linéarité du développement du film. La transition est particulièrement brutale lorsque sont présentées sur l'écran d'un portable ces séquences qui viennent s'inscrire dans le déroulement des assises comme autant de pièces à conviction déposées en preuves. À la rigueur des points de vue

Ce qui fait toute la richesse  
de l'entreprise de Rau, c'est l'intégrité  
de son regard de documentariste et  
la responsabilité assumée de ses partis pris  
ponctuellement remis en jeu par ses  
interventions dans le déroulement du film.  
Car les images dévoilent autant le réel donné  
à voir qu'elles laissent affleurer les intentions  
de ceux qui les fabriquent.

fixes des caméras positionnées dans la salle du tribunal, qui font alterner les plans d'ensemble de l'audience et des témoins avec les gros plans saisissant les réactions de certains acteurs, celles-ci opposent une caméra souvent tenue à l'épaule en plans séquences, particulièrement dans les scènes de foule où l'opérateur fait corps avec l'événement et se déplace constamment pour scruter au plus près les situations et épouser le cours des choses.

Ces va-et-vient dans le temps et dans l'espace, les ruptures de ton et l'hétérogénéité des approches théâtrales et filmiques renvoient le spectateur face à lui-même. La mise en lumière non seulement des faits, mais également du processus de médiation lui rappellent qu'il se trouve devant une image, une interprétation de la réalité proposée à sa réflexion. Car il s'agit ici d'établir une distance critique afin de court-circuiter l'émotion qui réduit les faits à l'impression fugace qu'ils laissent dans la conscience, pour

drinking water, healthcare, and food is already a way of exterminating them."<sup>4</sup>

The second chapter, "The Road to Civil War," paints a portrait of the collusion between public authorities and the mining companies, which, with total impunity and the army turning a blind eye, stir up ethnic rivalries to ensure their hold on the mineral assets in order to keep the energy flowing to the former colonial powers to the detriment of small operators.

"The Lords of the World," the third chapter, brings to light the massacre of thirty women and children in the village of Mutarule, with the indifference, even complicity, of the rebel militia, the Congolese police, and the powerless UN forces (MONUSCO), all of which pleaded that it wasn't their responsibility. This last chapter exposes the silence of the international community and the ambiguous positions of the World Bank and the European Union.

The film concludes with Rau's remarks; he reiterates the "symbolic" nature of the tribunal, whose goal was to "let the truth, and nothing but the truth, be heard."

The holding of the tribunal opened a space for voices, as witnesses were called upon to relate, in turn, what they had seen and lived through from their own points of view. Their testimonies delivered unique stories arising from their personal experience. The situations that they presented anchored the events in reality and named those responsible. This was not about reducing their information to a personal and subjective narrative, but about recording the way in which these unique and irreducible experiences were inscribed both in the course of events and in the work of illumination set in motion by the public hearings. The structure of the trial linked the singular gazes borne by embodied words with the knowledge of specialists in a series of assemblings and reassemblings that established similarities and contrasts among the facts. It thus reinforced the points of view and perspectives on the events under examination, gradually letting a portrait of the situation emerge. The film thus multiplies the fractures that distance the viewer in relation to



plutôt s'engager dans un processus de réflexion et d'analyse faisant appel à la culture, au savoir et à l'expérience.

On ne parle plus dans ce contexte d'objectivité au sens classique que revendique généralement le travail documentaire et qui présupposerait un regard détaché et désincarné du producteur d'images venant imposer au spectateur une vérité universellement valable et qui présenterait la réalité congolaise comme un ensemble homogène et unidimensionnel. Il faut plutôt faire valoir la légitimité d'un regard incarné engagé dans un travail d'élucidation des affaires du monde. Un regard qui, au formatage réducteur de l'information des médias de masse, privilégie l'information circonstanciée et vient mettre en lumière le plus exactement possible l'épaisseur du réel et la complexité des rapports sociologiques et historiques qui se fait progressivement jour au fil de l'exposition des dossiers. Au terme d'un parcours réflexif, le jugement du spectateur est la prise de position d'un agent actif de changement.

Ce qui fait toute la richesse de l'entreprise de Rau, c'est l'intégrité de son regard de documentariste et la responsabilité assumée de ses partis pris ponctuellement remis en jeu par ses interventions dans le déroulement du film. Car les images dévoilent autant le réel donné à voir qu'elles laissent affleurer les intentions de ceux qui les fabriquent. « L'universalité du tribunal sur le Congo repose alors sur la totale subjectivité de ses témoignages qui révéleront le vécu souvent cruel et inhumain de ce que les économistes appellent développement. Le tribunal sur le Congo sera un tribunal qui dénoncera, au sens propre du terme. Qui ne prendra pas pour dernière norme de justice les contraintes économiques et politiques actuelles. Mais il essayera bien au contraire de rétablir publiquement le droit de chaque citoyen à la sécurité, au bonheur et à la liberté d'expression<sup>5</sup>. »

Par la tenue du tribunal et la production de son film, Rau circonscrit un lieu de contre-pouvoir qui tient sa légitimité de la qualité de ses juges et de ses experts représentant un large

the series of events forming its narrative. The back-and-forth between theatre conventions, represented by the setting and staging of the hearings, and documentary sequences filmed in the field breaks the unity of time and place constructed by the holding of the tribunal and at the same time interrupts the linearity of the film's narrative. The transition is particularly sudden when sequences shown on the screen of a laptop computer are inserted into the procedure of the hearings like so many exhibits submitted as evidence. Contrasting with the discipline of the fixed points of view of the cameras positioned in the tribunal hall, which alternate with general shots of the hearing and close-ups of the witnesses to capture the reactions of certain participants, the laptop shots feature sequences shot with a shoulder-held camera, particularly in crowd scenes, during which the camera operator blends in with the action and moves around constantly to examine situations more closely and embrace events as they occur.

**What makes Rau's undertaking so rich is the integrity of his documentary-maker position and the responsibility that he assumes for his positions, which are occasionally challenged by his interventions in the unfurling of the film. For the images both unveil a given reality and display the intentions of those who make them.**

These comings and goings in time and space, ruptures in tone, and heterogeneity of theatrical and filmic approaches refer spectators back to themselves. The bringing to light not only of facts but also of the mediation process reminds them that they are watching images, an interpretation of reality offered for their reflection. For the point here is to establish a critical distance in order to short circuit the emotion that reduces facts to the fleeting impressions, and instead to engage in a process of reflection and analysis that draws upon culture, knowledge, and experience.

In this context, there is no longer a question of objectivity in the classic sense that documentaries generally claim, presupposing the production of images via a detached and disembodied gaze, imposing upon the spectator a universally valid truth – in this case, one that would present the Congolese reality as a homogeneous and one-dimensional whole. Rather, the spectator must accept the legitimacy of an embodied gaze engaged in elucidation of the affairs of the world. It is a gaze that, opposed to the reductive formatting of the mass media news, privileges circumstantial information and highlights as exactly as possible the thickness of the real and the complexity of the sociological and historical relations that are gradually brought to light as the cases are exhibited. At the end of a journey of reflection, the spectator's judgment is to take a position of an active change agent.

What makes Rau's undertaking so rich is the integrity of his documentary-maker position and the responsibility that he assumes for his positions, which are occasionally challenged by his



éventail d'intervenants et de spécialistes, de la pluralité des points de vue et des intérêts qui trouvent à s'exprimer, ainsi que de la rigueur et de l'exhaustivité de la recherche présentée en preuves. Pour symbolique qu'ait été la tenue de ces audiences, leur lot d'évidences et la portée des dossiers déposés pèsent lourd dans l'opinion tant nationale qu'internationale qui, pour la première fois, prend conscience de l'ampleur du drame se jouant le plus souvent dans l'indifférence, loin des caméras et des médias. Ainsi, suite à la tenue du tribunal qui a exposé au jugement de tous leur inaction, voire leur désinvolture, devant le sort des populations civiles qu'ils sont censés protéger, les ministres congolais des Mines et de l'Intérieur ont été renvoyés.

Poursuivant la démarche entreprise lors des audiences de Berlin et de Bukavu, l'avocat Jean-Louis Gilissen qui les présidait et l'avocat congolais spécialiste des droits de l'homme Sylvestre Bisimwa qui y siégeait à titre d'expert poursuivent le travail en œuvrant à la création de tribunaux « dans différentes localités du Congo de l'Est où des crimes de masses ont été commis dans le passé. Leur mission est de recueillir des preuves plausibles de ces crimes et de demander la mise en accusation des auteurs. Pour que la parole des victimes et la vérité sur les horreurs commises puissent être entendues<sup>6</sup>. » La campagne *Créons deux, trois, plusieurs tribunaux sur le Congo!* a été mise sur pied en 2018 afin de financer ces tribunaux. À l'art de l'explication par le cinéma et par le théâtre mis en œuvre par Rau afin de comprendre le cours d'événements qui composent une actualité occultée en faisant triompher la vérité, succède un art de l'intervention et de l'engagement citoyen dont le processus vise à redresser des injustices qui ont trop longtemps été la règle et à rétablir dans leurs droits des populations trop longtemps spoliées.

1 Chris Marker dans le commentaire de son documentaire *Le joli Mai* produit en 1962.  
2 Note du réalisateur Milo Rau [www.the-congo-tribunal.com/film.html#statement](http://www.the-congo-tribunal.com/film.html#statement).  
L'intégralité des audiences du tribunal est disponible sur le site [www.the-congo-tribunal.com/hearings.html](http://www.the-congo-tribunal.com/hearings.html). 3 [www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html](http://www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html)  
4 [www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/2.html](http://www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/2.html) 5 [www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html](http://www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html) 6 <https://doctivismfr.wordpress.com/>

**Pierre Dessureault** est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.



interventions in the unfurling of the film. For the images both unveil a given reality and display the intentions of those who make them. “The universality of the Congo tribunal is based, then, on the total subjectivity of its testimonies, which reveal the often cruel and inhuman experience of what economists call development. The Congo tribunal will be a tribunal that denounces, in the proper meaning of the term – that does not take the current economic and political constraints as the final standard of justice. But it will try, on the contrary, to publicly re-establish each citizen’s right to security, happiness, and freedom of expression.”<sup>5</sup>

With the holding of the tribunal and the production of his film, Rau defines a space of counter-power that draws its legitimacy from the quality of its judges and experts who represent a broad range of stakeholders and specialists, the plurality of points of view and interests that are expressed in it, and the rigour and exhaustiveness of the research presented as evidence.

With the holding of the tribunal and the production of his film, Rau defines a space of counter-power that draws its legitimacy from the quality of its judges and experts who represent a broad range of stakeholders and specialists, the plurality of points of view and interests that are expressed in it, and the rigour and exhaustiveness of the research presented as evidence. For, as symbolic as the holding of the hearings was, their charged evidence and the scope of the cases submitted weigh heavy in both national and international opinion, which, for the first time, becomes aware of the extent of a tragedy that usually plays out in indifference, far from cameras and



Milo Rau à l'occasion de la présentation  
du film dans le village de Mushinga,  
dans le Sud-Kivu en juillet 2017 / Milo Rau  
at the presentation of the film in the village  
of Mushinga, South Kivu, in July 2017  
photo : Vinca Film



the media. Thus, following the holding of the tribunal that exposed to judgment their utter inaction – even offhandedness – regarding the fate of civilian populations that they were supposed to protect, the Congolese ministers of mines and the interior were dismissed.

Continuing the approach taken during the hearings in Berlin and Bukavu, lawyer Jean-Louis Gilissen, who presided over them, and Congolese human rights lawyer Sylvestre Bisimwa, who acted as an expert, are continuing to create tribunals “in different localities in the East Congo where mass crimes have been committed in the past. Their mission is to gather plausible evidence of these crimes and to demand that the perpetrators be charged, that the words of the victims and the truth of the horrors committed finally be heard.”<sup>6</sup> The *Créons deux, trois, plusieurs tribunaux sur le Congo!* campaign was started in 2018 to fund these tribunals. Succeeding the art of explanation through film and theatre implemented by Rau in order to generate understanding of the course of events that form a hidden reality by having truth triumph is an art of intervention and citizen engagement, a process aiming to redress injustices that have too long been the rule and to re-establish the rights of populations too long dispossessed. *Translated by Käthe Roth*

1 Chris Marker in the commentary to his documentary *Le joli Mai* (1962) (our translation).  
2 Director's statement Milo Rau: [www.the-congo-tribunal.com/film.html?lang=en#statement](http://www.the-congo-tribunal.com/film.html?lang=en#statement) 3 [www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html](http://www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html) (our translation).  
4 [www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/2.html](http://www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/2.html) (our translation). 5 [www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html](http://www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html) (our translation). 6 <https://doctivismen.wordpress.com/>

*Pierre Dessureault is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written articles on photography. Since he retired, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, returning to his early interests, philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.*

PARIS PHOTO

# Un jeu de mémoire

CLAUDIA POLLEDRI



**Daido Moriyama**

*Lip Bar*, 2018, vue d'installation / installation view  
permission de la Hamiltons Gallery, Londres /  
courtesy of Hamiltons Gallery, London

**Cadre.** Du 8 au 11 novembre 2018 a eu lieu à Paris la 22<sup>e</sup> édition de la foire internationale de la photographie d'art Paris Photo. Pendant ces quatre jours, un tourbillon d'artistes, galeristes, collectionneurs, éditeurs, conservateurs, mais aussi journalistes et passionnés de photographie a arpenté ce labyrinthe d'images que devient le Grand Palais sous la régie de la directrice de Paris Photo Florence Bourgeois et la direction artistique de Christoph Wiesner. Ce qui se déroule à la lumière de la magnifique verrière du palais des expositions, le décor appuyant la grandeur de l'événement, est un carrousel d'images et de rencontres, une vitrine qui vise à mettre en contact l'univers des créatifs avec celui des marchands de l'art et où le public, il faut le dire, mériterait presque la même attention que les photos. Microcosme éphémère, et pourtant solide, Paris Photo confirme sa teneur remarquable en termes quantitatifs et qualitatifs, ce qui ne change toutefois pas le caractère circonscrit de l'événement, dû à l'exclusivité des critères d'accès pour les exposants. Quelques chiffres : cent quatre-vingt-dix-neuf exposants de trente-huit pays organisés en cinq secteurs (Principal,

## A Game of Memory

**Context.** The 22nd edition of the Paris Photo international photography fair took place November 8–11, 2018, in Paris. During the four-day fair, crowds of artists, gallery owners, collectors, publishers, curators, journalists, and photography lovers bustled through the Grand Palais, which had become a labyrinth of images organized by Paris Photo director Florence Bourgeois and artistic director Christoph Wiesner. What took place in the light flooding through the magnificent glass roof of the exhibition hall, a setting worthy of the grandeur of the event, was a crossroads of images and encounters. In this showcase that aimed to bring creative people into contact with art dealers, the public, it must be said, drew almost as much attention as the photographs. A microcosm that was ephemeral yet concrete, Paris Photo's content was remarkable in both quantity and

Prismes, Éditeurs, Curiosa, Films) dédiés aux maisons d'édition, véritable mine pour les amateurs des « livres photo<sup>1</sup> », aux films d'artistes choisis parmi les projets soumis par les exposants et surtout aux galeries (cent soixante-huit au total entre le secteur principal et le secteur Prismes), véritable chair de la foire. Bien que plus nombreuses par rapport à l'année dernière, les galeries d'Afrique, d'Asie, du Moyen-Orient et d'Amérique du Sud restent largement minoritaires, la plupart des exposants provenant d'Europe et d'Amérique du Nord<sup>2</sup>. Tout juste inauguré, le secteur Curiosa a été confié à la commissaire et critique d'art Martha Kirszenbaum<sup>3</sup>. Elle a choisi d'y présenter une sélection d'images érotiques « qui redéfinissent notre regard sur le corps fantasmé et fétichisé, taclant les rapports de domination et de pouvoir et les questions de genre ». On pourrait croire que Paris Photo devait dépasser l'âge de la majorité pour se lancer dans une telle initiative. Quoi qu'il en soit, une fois dépassé le seuil du Grand Palais la question à se poser est : par où commencer ?

« **Qui a peur des femmes photographes ?** » Traditionnellement consacré « aux projets exceptionnels », le secteur Prismes accueillait cette année quatorze galeries dans l'espace surélevé du Salon d'honneur, ce qui signifie une plus grande respiration pour les images, mais aussi pour ceux qui les regardent. Difficile toutefois de ne pas retenir son souffle devant l'anthologie de photos ancestrales et néo-primitives d'Isabel Muñoz composée par François Cheval et Audrey Hoareau avec la galerie Esther Woerdehoff (Paris), pour le projet « Anthropologie des sentiments<sup>4</sup> ». Lisibles à première vue comme une enquête sur les rituels dont les corps font l'objet dans différentes cultures, ces clichés constituent un voyage à part entière. De la danse hypnotique des derviches tourneurs de Turquie aux corps tatoués et flottant dans les airs, la peau pincée par des crochets, en passant par les visages transpercés de sabres des membres de la communauté chinoise de Thaïlande, le corps n'est ici qu'un seuil qui ouvre vers une autre dimension. Ce sont des visions puissantes, dont la force expressive est soulignée par le choix du grand format et qui laissent transparaître l'universalité de tout langage relié à une forme de croyance, à une religion ou à des mythologies.

Ce n'est pas l'essentialité, mais la saturation qui caractérise, au contraire, les grands panneaux photographiques d'Ilit Azoulay (Braverman Gallery, Tel-Aviv) de la série « No, Thing dies » (2014–2017). Dans ces collages insolites, relecture du « cabinet de curiosités », la photographe israélienne combine dans le même cadre images d'objets et représentations des espaces du Musée israélien de Jérusalem, afin d'en retracer l'histoire depuis sa fondation en 1965. Pas besoin de fouiller pour y voir à l'œuvre la référence aux temporalités historiques et surtout à la notion de « collection » incarnée par l'accumulation d'objets comme témoins d'époques différentes. Mais c'est surtout dans la dimension plastique de ces panneaux que réside l'élément le plus original de ces images. D'abord capturé, le regard se disperse ensuite entre figurines, mosaïques, tapisseries, tiroirs ouverts, étagères et classeurs, icônes, morceaux de briques et tant d'autres choses. Des images-maquettes, en somme, qui en matérialisant les strates de la mémoire, appellent au jeu infini du décryptage.

Le travail remarquable présenté par ces photographes vient ici introduire une nouvelle initiative de Paris Photo qui mérite d'être



**Ilit Azoulay**

*The return of things that are no more*

de la série / from the series *No, Thing dies*, 2014-2017

impression jet d'encre et feuille d'or / inkjet print and gold leaf

214 × 150 cm, permission de la Braverman Gallery et de l'artiste / courtesy of Braverman Gallery and the artist

quality, even though the event was circumscribed by the exclusivity of access criteria for exhibitors. A few figures: 199 exhibitors from 38 countries organized into five “sectors” (Main, Prismes, Book, Curiosa, and Films). The exhibitors comprised publishers, offering a goldmine for photobook lovers;<sup>1</sup> artist films chosen from among projects submitted by exhibitors; and galleries (a total of 168 between the Main and Prismes sectors), the real flesh and blood of the fair. Although much more numerous than last year, galleries from Africa, Asia, the Middle East, and South America were still in the minority, as most exhibitors came from Europe and North America.<sup>2</sup> The newly inaugurated Curiosa sector was organized by curator and art critic Martha Kirszenbaum.<sup>3</sup> She chose to present a selection of erotic images “that redefine our gaze at the fantasized and fetishized body, tackling the relations of domination and power, as well as questions of gender.” Perhaps Paris Photo had to reach past the age of majority to dare to undertake such an initiative. In any case, once one crossed the threshold of the Grand Palais, there was only one question to ask: Where do we start?



**Ilit Azoulay**

*One may ask how, for what Principle, does the world persist*  
 de la série / from the series *No, Thing dies*, 2014-2017  
 impression jet d'encre et feuille d'or / inkjet print and gold leaf  
 174 x 136 cm, permission de la Braverman Gallery et de l'artiste /  
 courtesy of Braverman Gallery and the artist

soulignée. Il s'agit du parcours « Elles x Paris Photo », réalisé en collaboration avec le ministère de la Culture et conçu par la commissaire indépendante Fannie Escoulen. Composé d'une centaine d'images, cet abécédaire visuel<sup>5</sup> met en évidence la contribution des femmes au domaine de la photographie. En ce sens, il s'apparente à la récente exposition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839–1945*<sup>6</sup> en l'élargissant à l'époque contemporaine. Débutant avec la *Circe* « angélique » de Julia Margaret Cameron (1865), photographe pictorialiste de l'époque victorienne et première femme admise à la Royal Photographic Society, l'itinéraire se déroule tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et se termine avec les « non-portraits » de la photographe espagnole Andrea Torres Balaguer (galerie In Camera, Paris). Issues de la série « The Unknown » (2018), ces images veloutées représentent chacune une silhouette féminine (celle de l'artiste), le visage caché par un trait de peinture. Alors qu'elles effacent l'identité des images, ces fines couches d'or, d'argent ou de bronze agissent en rehaussant le caractère pictural de la composition déjà visible dans la posture et l'association des couleurs, et proposent une relecture délicate de ce genre photographique. Pratiqué dès les années 1920, l'autoportrait chez les femmes photographes confirme l'intention de jouer avec les codes

“Who’s Afraid of Women Photographers”? Traditionally devoted to “exceptional projects,” this year the Prismes sector hosted fourteen galleries in the raised space of the Salon d’honneur, which gave the images – and those looking at them – more room to breathe. Nevertheless, it was difficult not to hold one’s breath when looking at the anthology of ancestral and neo-primitive photographs by Isabel Muñoz organized by François Cheval and Audrey Hoareau with Galerie Esther Woerdehoff (Paris), for the project *Anthropologie des sentiments*.<sup>4</sup> Apprehended, at first glance, as an investigation of rituals to which the body is subjected in different cultures, these pictures form a journey on their own. From the hypnotic dances of Turkish whirling dervishes, to tattooed bodies suspended in the air by hooks piercing their skin, to faces from the Chinese community of Thailand pierced with spikes, the body is here but a threshold opening to another dimension. These powerful images, the expressive force of which is underlined by the choice of large format, give a glimpse of the universality of all languages related to a form of belief, a religion, or mythologies.

It is not essentiality but saturation that characterizes the large photographic panels by Israeli photographer Ilit Azoulay (Braverman Gallery, Tel Aviv) from the series *No, Thing dies* (2014–17). In these unusual collages, a reinterpretation of the cabinet of curiosities, Azoulay combines in a single frame images of objects and representations of spaces in the Israel Museum in Jerusalem, retracing its history since its foundation in 1965. One doesn’t have to dig to see in these works the reference to historical temporalities and, especially, to the notion of “collection” embodied by the accumulation of objects as witnesses to different eras. But it is the visual dimension of these panels that is particularly original. Once captured, the gaze is then dispersed among figurines, mosaics, tapestries, open drawers, shelves and filing cabinets, icons, pieces of bricks, and many other things. These are image-maquettes, in short, that materialize strata of memory and call upon the infinite interplay of decoding.

These remarkable photographs introduce a new initiative by Paris Photo that is worthy of mention: the exhibition *Elles x Paris Photo*, produced in collaboration with the French Ministère de la Culture and organized by independent curator Fannie Escoulen. Composed of a hundred images, this visual abecedarian<sup>5</sup> highlights the contribution of women to the field of photography. In this sense, it is related to the recent exhibition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839–1945*,<sup>6</sup> which it expands to the contemporary era. Starting with the “angelic” *Circe* by Julia Margaret Cameron (1865), a Victorian-era pictorialist photographer and the first woman admitted to the Royal Photographic Society, the itinerary unfolds throughout the twentieth century and finishes with the “non-portraits” by Spanish photographer Andrea Torres Balaguer (Galerie In Camera, Paris). Part of the series *The Unknown* (2018), each of these muted images shows a female silhouette (the artist’s), the face hidden behind a stroke of paint. Although they erase the model’s identity, these fine layers of gold, silver, and bronze enhance the pictoriality of the composition already visible in her posture and the associations of images, and they propose a careful rereading of the photographic genre of the self-portrait. In the 1920s, women photographers used this genre to play with gender codes and show its possibilities for introspection, “identity and sexual challenges,”<sup>7</sup> and provocation. Although the intention of this exhibition is not to write a history of women’s photography, its source nonetheless arises



**Andrea Torres Balaguer**  
*Persimmon*, de la série / from the series *The Unknown*  
 2018, impression Fine Art / fine art print, 120 × 90 cm

du genre et montre bien sa vocation à l'introspection, à « l'interrogation identitaire et sexuelle<sup>7</sup> » et à la provocation. Or, s'il est vrai que l'intention de ce parcours n'est pas d'écrire l'histoire de la photographie au féminin, sa source relève néanmoins d'un constat d'ordre historiographique concernant le « manque de représentation et de visibilité » de la contribution des femmes à la photographie. « Elles x Paris Photo » révèle ainsi sa vocation pédagogique, outre qu'artistique, vis-à-vis du public, des collectionneurs et des éditeurs. D'ailleurs, le choix de ne pas exposer ces images à part, mais de les signaler par une légende dans les galeries respectives semble le confirmer. Mise à part une vingtaine de photos allant jusqu'aux avant-gardes modernistes des années 1920 et 1930 (voir à ce propos l'iconographie des poupées brisées « symbole de la reproduction sociale des rôles féminins » des clichés de Ruth Bernhard [*Doll's Head*, San Francisco, 1936] et d'Anna Barna [*Doll II*, 1930]), la plupart des images de ce parcours touchent la période comprise entre les années 1940 et aujourd'hui. Parmi la contribution des artistes féministes des années 1960 et 1970 on trouve, avec Janine Niépce (*Grève des femmes pour l'égalité salariale*, 1966)<sup>8</sup>, les témoignages des batailles politiques, mais aussi les images provocantes de Penny Slinger avec sa *Bride's Prayer*



**Lydia Flem**  
*Artemisia*, 2017, de la série / from the series *Féminicides*  
 impression Lambda Durst sur papier argentique Fuji /  
 Lambda Durst print on Fuji silver gelatin paper, 120 × 80 cm

from a historiographic observation concerning the “lack of representation and visibility” of women’s contribution to photography. *Elles x Paris Photo* thus bears both a pedagogical and an artistic vocation in relation to the public, collectors, and publishers. Furthermore, the choice not to exhibit these images on their own but to indicate them by a legend in the respective galleries in which they appeared seems to confirm this. Apart from some twenty photographs going back to the modernist avant-gardes of the 1920s and 1930s (such as those, using the iconography of broken dolls “symbolic of the social reproduction of female roles,” by Ruth Bernhard [*Doll's Head*, San Francisco, 1936] and Anna Barna [*Doll II*, 1930]) most of the images in this exhibition were produced between the 1940s and the present. Among the contributions by feminist artists of the 1960s and 1970s are Janine Niépce’s accounts of political battles (*Grève des femmes pour l'égalité salariale*, 1966),<sup>8</sup> Penny Slinger’s provocative image *Bride's Prayer* (1973),<sup>9</sup> and Renate Bertlmann’s *Douce Danse* (1976).<sup>10</sup> Notable is the solo show by American photographer Joan Lyons (b. 1937) presented by the



**Daido Moriyama**  
*Lip Bar*, 2018, vue d'installation / installation view  
 permission de la Hamiltons Gallery, Londres /  
 courtesy of Hamiltons Gallery, London

[...] une nouvelle initiative de Paris Photo [...] mérite d'être soulignée. Il s'agit du parcours «Elles × Paris Photo», réalisé en collaboration avec le ministère de la Culture et conçu par la commissaire indépendante Fannie Escoulen. Composé d'une centaine d'images, cet abécédaire visuel met en évidence la contribution des femmes au domaine de la photographie.

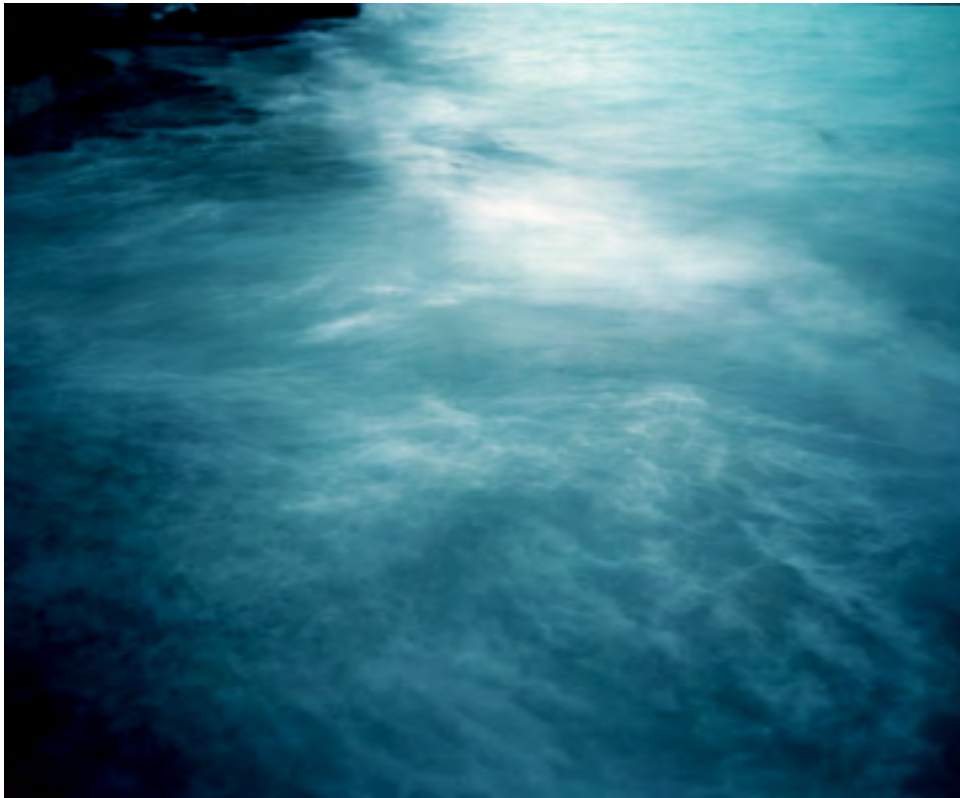
(1973)<sup>9</sup>, ou de Renate Bertlmann avec *Douce Danse* (1976)<sup>10</sup>. À remarquer le solo de la photographe américaine Joan Lyons (née en 1937) présenté par la Steven Kasher Gallery (New York), dont il faut signaler la sérigraphie sur tissu à grande échelle *Bedsread* (1969), image éthérée qui reproduit le nu de l'artiste sur de la soie.

Très présente, la thématique de la violence envers les femmes trouve dans l'image du corps sa pierre angulaire. Qu'on se réfère à l'époque de la colonisation, comme dans la série d'images-mosaïques «Bouzbir» de Fatima Mazmouz (2018)<sup>11</sup>, titre éponyme du nom d'un quartier de Casablanca réservé à l'armée française dans les années 1920 devenu synonyme de prostitution, ou à l'époque contemporaine avec la référence au mouvement «metoo» de Viktoria Binshtok<sup>12</sup> (série «#metoo & bloody hands», 2018), la photographie continue d'agir comme un instrument de dénonciation, d'affirmation identitaire et de déconstruction d'images

Steven Kasher Gallery (New York), which includes the standout large-scale serigraphy on fabric, *Bedsread* (1969), an ethereal piece that repeats a full-length nude image of Lyons on a silk sheet.

The theme of violence against women, very much in evidence, was focused around images of the body. Whether referring to the colonization era, as in Fatima Mazmouz's mosaic series of images *Bouzbir* (2018),<sup>11</sup> named after a Casablanca district reserved for the French army in the 1920s that became synonymous with prostitution, or to the contemporary era with Viktoria Binshtok's engagement with the “#metoo” movement<sup>12</sup> (*#metoo & bloody hands* series, 2018), photography continues to act as an instrument of denunciation, identity affirmation, and deconstruction of preconceived ideas. Lydia Flem's magnificent and terrifying photograph *Artemisia* (2017), part of the *Féminicide* series,<sup>13</sup> is highly meaningful in this regard. Flem explains, “I claim this banality of the form because it resonates with the background banality: this ancient mixture of exaltation of female beauty and of violence that is constantly perpetrated on women because they are women.”<sup>14</sup> Unlike the other pictures in the series, the reference to Caravaggian painter Artemisia Gentileschi (1593–1654)<sup>15</sup> evokes something more: the opportunity that painting and photography have afforded women to leave the frame and challenge their own identity via the image.

**Japanographies.** Red lips: this is what links – or perhaps doesn't link – the path from Escoulen to Daido Moriyama. Once again in the



**Aline Diépois & Thomas Gizolme**  
*White Isles of the South Sea*, 2015  
 épreuve chromogène / c-print, 40 × 50 cm  
 épreuve argentique / gelatin silver print, 30 × 35 cm  
 permission de la Galerie VU' et des artistes /  
 courtesy of Galerie VU' and the artists

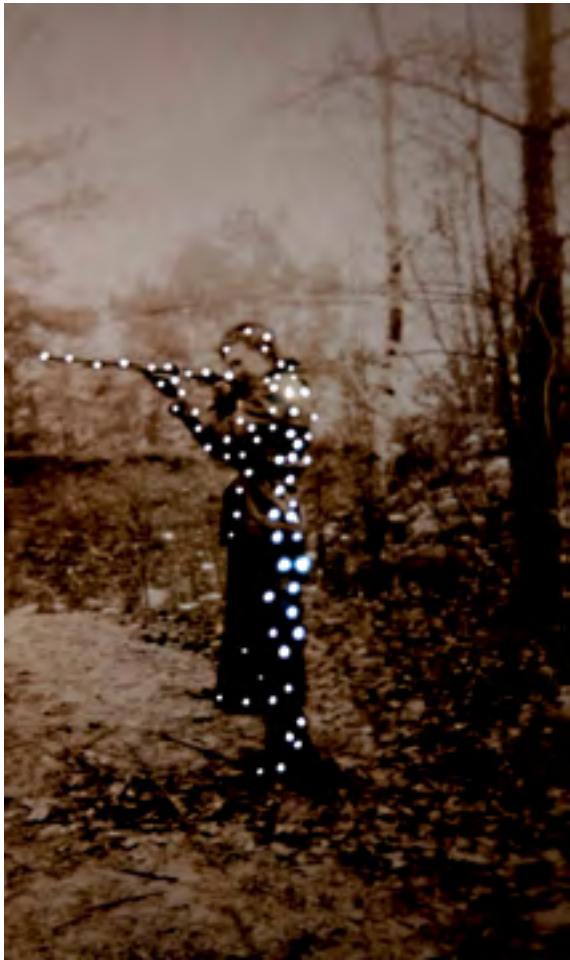
préconçues. La photo magnifique et terrible de Lydia Flem, *Artemisia* (2017), issue de la série « Féminicides<sup>13</sup> », est à ce propos fort significative. Flem explique : « Je revendique cette banalité de la forme parce qu'elle résonne avec la banalité du fond : ce mélange millénaire de l'exaltation de la beauté féminine et de la violence qui ne cesse d'être faite aux femmes parce qu'elles sont des femmes<sup>14</sup> ». À la différence des autres clichés de la série, la référence à la peintre caravagesque Artemisia Gentileschi (1593–1654)<sup>15</sup> évoque quelque chose de plus, c'est-à-dire l'opportunité que la peinture et la photographie ont offerte à la femme : sortir du cadre et interroger, par l'image, sa propre identité.

**Japonographies.** Des lèvres rouges : voici ce qui relie, ou peut-être pas, le parcours d'Escoulen à Daido Moriyama. De nouveau au secteur Prismes, c'est ici qu'on retrouve l'installation *Lip Bar* (avec comptoir, tabourets et bière Asahi) présentée par la Hamiltons Gallery (Londres)<sup>16</sup>. Il s'agit de la reproduction du *Lip Bar* de Moriyama qui en 2005 avait été appelé à recouvrir le Kuro bar, petit bar populaire dans Shinjuku, à l'ouest de Tokyo, avec la même image : un gros plan sur des lèvres rouges entrouvertes. On retrouve ce sujet récurrent chez le photographe japonais à plusieurs reprises dans ses errances photographiques dans les quartiers de Tokyo ; dans cette installation, l'image se fait mosaïque et, à travers le propos architectural, acquiert une dimension immersive qui enveloppe le regard.

Cette année, après l'exposition *Another Language* présentée par Simon Baker aux Rencontres d'Arles en 2015, le Japon a eu de nouveau une présence significative à Paris Photo (toute proportion faite en termes quantitatifs) et encore plus au Fotofever du Carrousel du Louvre, événement parallèle dirigé par Yuki Baumgarten et dédié plus particulièrement à la photographie émergente. Au Grand Palais, outre Moriyama, pilier de la scène photographique

Prismes sector, we find the installation *Lip Bar* (with counter, stools, and Asahi beer) presented by the Hamiltons Gallery (London).<sup>16</sup> It is a reproduction of Moriyama's *Lip Bar*, which, in 2005, covered the Kuro Bar, a small popular bar in Shinjuku, west of Tokyo, with repetitions of the same image: a close-up of half-open red lips. A recurrent subject for Moriyama, often seen in his photographic wanderings in the neighbourhoods of Tokyo, in this installation the image forms a mosaic and, via the architectural statement, acquires an immersive dimension that envelops the gaze.

This year, after the exhibition *Another Language* presented by Simon Baker at the Rencontres d'Arles in 2015, Japan was once again a significant presence at Paris Photo (in quantitative proportion) and even more at Fotofever at the Carrousel du Louvre, a parallel event organized by Yuki Baumgarten and targeting emerging photography. At the Grand Palais, aside from Moriyama, a pillar of the Japanese photography scene who had a selection of pictures from the hypnotic series *Tights and Lips* presented by the Akio Nagasawa Gallery, images by other icons, such as Kenji Ishiguro (*Heartless Room*) and Nobuyoshi Araki (*Bondage* series, 1997), were also shown. Ishiguro's erotic photographs of bound women, their bodies caressed by the silk of multicoloured kimonos, found their niche in the Curiosa sector.<sup>17</sup> Also in black and white, the Japan of the 1970s and 1980s returned in the photographs by Issei Suda<sup>18</sup> (*Childhood Days*) devoted to the "children of the Shōwa era."<sup>19</sup> Like the pictures in *Fushikaden*, Suda's first book (1978), this series shows "elements of childhood preserved from the flight of time":<sup>20</sup> with all the nostalgia and emotion evoked by awareness of the irreversibility of time, that happy period of childhood is conserved in a "jewel box" and the historical era that framed it. With Diane Dufour's talk (Le Bal) on "the exhibition as a means of expression,"<sup>21</sup> we returned to the time of the renowned Japanese magazine *Provoke*, founded in 1968 and known for the photographic style that it helped to spread



**Amy Friend**  
*Ruth, October 1936; Are we stardust*  
 de la série / from the series *Dare Alla Luce*, 2012–2016

japonaise dont la galerie Akio Nagasawa a présenté quelques clichés de la série hypnotique « Tights and lips », on retrouve aussi les images d'autres icônes comme Kenji Ishiguro (*Heartless Room*) et Nobuyoshi Araki (série « Bondage », 1997). Les photos érotiques de femmes ligotées les corps effleurés par la soie de kimonos multicolores de ce dernier ont trouvé leur place dans le secteur Curiosa<sup>17</sup>. Toujours en noir et blanc, le Japon des années 1970 et 1980 revient dans les photographies d'Issei Suda<sup>18</sup> (*Childhood Days*) dédiées aux « enfants de l'ère Shōwa<sup>19</sup> ». Comme dans *Fushikaden*, premier livre photographique de l'artiste (1978), dans cette série on retrouve « les éléments de l'enfance préservée de la fuite du temps<sup>20</sup> » et, avec toute la nostalgie et la sensibilité liées à conscience de l'irréversibilité du temps, celui heureux de l'enfance conservé dans « une boîte à bijoux » et de l'époque historique qui l'a encadrée. Avec la conférence de Diane Dufour (Le Bal) sur « l'exposition comme moyen d'expression<sup>21</sup> », on retrouve l'époque du célèbre magazine japonais *Provoke*, fondé en 1968, connu notamment pour le style photographique qu'il a contribué à diffuser au Japon, c'est-à-dire « brut, granuleux, décadré<sup>22</sup> ». Élève de ce même style, ainsi que de Shōmei Tōmatsu, photographe de l'identité nationale meurtrie de l'après-guerre, la photographe japonaise Mao Ishikawa (galerie Nap, Tokyo) choisit de documenter la communauté des soldats noirs américains présents sur l'île d'Okinawa d'abord occupée (1945–1952), puis restée sous administration américaine jusqu'en 1972. Les photos d'Ishikawa



Although the intention of this exhibition is not to write a history of women's photography, its source nonetheless arises from a historiographic observation concerning the “lack of representation and visibility” of women's contribution to photography. . . .

Furthermore, the choice not to exhibit these images on their own but to indicate them by a legend in the respective galleries in which they appeared seems to confirm this.

through Japan: “rough, blurred, and out of focus.”<sup>22</sup> A student of this style, and of Shomei Tomatsu, photographer of the wounded postwar national identity, Mao Ishikawa (Nap Gallery, Tokyo) chose to document the community of black American soldiers on the island of Okinawa when it was occupied (1945–52) and who remained under the American administration until 1972. Ishikawa's photographs document her exchanges with this community of soldiers between 1975 and 1977, love between them and Japanese women, and their free and uncomplicated way of life, but she also addresses the themes of the particular identity of the island, belonging to a group, relations among communities, and the American military presence, a question that remains current. In her photobook *Red Flower*,<sup>23</sup> Ishikawa chose to enclose these black-and-white images in a red cover: “red like *akabana* flowers”, she says, and like the “gaudy, free, and strong” women of Okinawa. Not quite the same tone as the red of *Lip Bar*.

From Japanese photography to printing on Japanese paper, another recurrent element in the stalls of Paris Photo. A sophisticated technique that is increasingly popular among photographers,

racontent les échanges de la photographie avec cette communauté de militaires entre 1975 et 1977, l'amour entre les soldats et les femmes japonaises, leur style de vie libre et décomplexé, mais elles sont aussi une façon de poser le thème de l'identité particulière de l'île, de l'appartenance à un groupe, des rapports entre communautés et de la présence militaire américaine, une question encore actuelle. Dans son livre photographique *Red Flower*<sup>23</sup>, Mao Ishikawa choisit d'enrober ces images en noir et blanc par une couverture rouge ; « rouge comme les fleurs *akabana* », dit-elle, et comme les femmes d'Okinawa, « criardes, libres et fortes ». Pas tout à fait la même tonalité de rouge que le *Lip Bar*.

De la photographie japonaise à l'impression sur papier japonais, voici un autre élément récurrent dans les stands de Paris Photo. Technique sophistiquée de plus en plus répandue chez les photographes, elle produit l'effet paradoxal d'habiller l'image à travers son support, ce qui évidemment n'est pas toujours garant de la qualité de celle-ci. Des clichés un peu banals de Lisa Sartorio (*Ici ou ailleurs*, 2018, galerie Binome, Paris) où la vulnérabilité du papier japonais sert à la représentation plastique du conflit, on passe aux vagues photographiques d'Aline Diépois et Thomas Gizolme avec leur série « *White Isles of the South Sea* » (2015) présentée par la galerie VU<sup>24</sup>. Assemblés en alternance, en noir et blanc et en couleurs, ces polaroids délicats et troubles traitent de la disparition des îles Kiribati, petit archipel perdu du Pacifique, effet du réchauffement climatique. Plutôt qu'une vision détaillée du paysage, Diépois et Gizolme cherchent l'état d'esprit provoqué par cette disparition, à la fois tacite et tangible dans les images. On la retrouve d'ailleurs bien résumée dans les mains d'un enfant qui émergent à peine de l'eau, ou encore dans ce cliché sombre et mélancolique où deux routes se partagent le cadre : l'une, sur la gauche, est celle de l'océan et l'autre sur la droite est traversée par un camion vu de l'arrière qui s'éloigne vers une nouvelle destination, seule finale possible pour la population de ces îles destinées à disparaître d'ici une vingtaine d'années.

Enfin, avec la série « *The Mouth of Krishna* » du duo espagnol Alban Cabrera et Angel Albarrán (galerie Esther Woerdehoff, Paris), on retrouve non seulement le tirage sur papier japonais, parfois enrichi d'une feuille d'or, mais aussi la quintessence d'une esthétique « japonisante » qui donne lieu à des images légères d'une grande finesse esthétique, où le cadrage fait dialoguer les formes trouvées dans la nature avec la régularité de figures géométriques. Presque des haïkus photographiques.

« **Dare alla luce** » (donner à la lumière). « *Dare alla luce* », c'est-à-dire porter à la lumière (*Bring to the light*), mais aussi, littéralement « donner naissance ». Ainsi, le titre de l'œuvre de la photographe canadienne Amy Friend (2016, galerie In Camera, Paris), avec ses images anciennes trouées et transpercées par la lumière, revient aux sources de la photographie, écriture de lumière. Tout aussi lumineuses, les photographies issues de la série « *Les Portes de glace* » de la talentueuse Juliette Agnel<sup>25</sup> (galerie Françoise Paviot, Paris) évoquent également un retour aux origines, bien que croisées avec la technologie actuelle. En effet, Agnel a élaboré un procédé technique audacieux qui associe la « camera obscura » à la technologie numérique, ce qui lui permet de transformer l'image directement à la prise de vue. Sur le plan esthétique, ses photos allient le caractère primitif du sténopé à la restitution produite



**Juliette Agnel**  
*Porte III*, de la série / from the series *Les Portes de glace*, 2018  
 tirage fine art mat sur papier Hahnemühle /  
 matte fine art print on Hahnemühle paper, 150 × 120 cm

it produces the paradoxical effect of coating the image through its support, although this does not always guarantee the quality of the photograph. From Lisa Sartorio's rather banal pictures (*Ici ou ailleurs*, 2018, Galerie Binome, Paris) in which the vulnerability of the Japanese paper is used for visual representation of conflict, we move to the evocative photographs by Aline Diépois and Thomas Gizolme in their series *White Isles of the South Sea* (2015) presented by Galerie VU<sup>24</sup>. Assembled alternately in black and white and in colour, these delicate and disturbing Polaroids document the subsidence of the Kiribati Islands, a small archipelago in the Pacific that will cease to exist due to global warming. Rather than a detailed view of the landscape, Diépos and Gizome seek the state of mind provoked by this disappearance, both tacit and tangible in the images. It is aptly summed up in a picture of child's hands barely emerging from the water, and in the dark, melancholic shot of two byways sharing the frame: the left-hand one is the ocean; the right-hand one is a road on which a truck rolls away from the lens, setting off for a new destination. That is also the only possible end for the residents of these islands destined to disappear within twenty years.

Finally, in the series *The Mouth of Krishna* by the Spanish duo Alban Cabrera and Angel Albarrán (Galerie Esther Woerdehoff, Paris), we find not only prints on Japanese paper, sometimes enhanced by gold leaf, but also the quintessence of a "Japanizing" aesthetic that gives rise to light, refined images in which the framing



**Jonas Delhaye**  
*Étant donné*, 2017, diapositives, verre dépoli, bois, DÉL /  
 slides, frosted glass, wood, LEDs, 90 × 60 cm  
*Liquidambar*, 2014, bois, tissu occultant, charnières, métal,  
 papier argentique couleur / wood, scrim, hinges, metal,  
 colour gelatin silver paper, permission de la Galerie Maubert  
 et de l'artiste / courtesy of Galerie Maubert and the artist



par les capteurs du numérique. Entre icebergs et ciels étoilés, les photos d'Agnel renvoient au sublime kantien et à l'infiniment grand du paysage par lequel la photographe se dit « habitée ». Tout aussi expérimentale et primitive la photographie de Jonas Delhaye (Galerie Maubert, Paris) prévoit également la construction de sténopés dans les contextes et les lieux les plus disparates. Par exemple autour d'un arbre (*Liquidambar*, 2014) où il construit un abri photographique pour que la lumière s'imprime sur les feuilles de papier photosensible placées en cercle autour du tronc, ou encore en utilisant la lumière qui passe à travers le trou d'une serrure (*Étant donné*, 2017) pour recueillir les images qui s'affichent sur les surfaces photosensibles placées sur le mur du couloir obscurci. À la fois image, trace, dispositif et geste de création, l'œuvre photographique de Delhaye nous ramène à l'essentiel du génie photographique, tout en projetant son infini potentiel.

À la fin du quatrième jour, circuler dans Paris Photo revient presque à un jeu de mémoire. On pourrait retourner d'autres cartes, certaines déjà vues (Robert Frank, Dorothea Lange, Richard Avedon, Berenice Abbot), d'autres plus récentes et tout aussi passionnantes comme les jeux de lumière et les reflets de Silvana Reggiardo<sup>26</sup> (« Effet de seuil », 2013–2015), les incroyables sculptures photographiques et multicolores réinterprétant le marché de Balogun, au Nigéria, de Lorenzo Vitturi<sup>27</sup> (« Money must be made », 2017), le photojournalisme poignant de la photographe iranienne Newsha Tavakolian (Agence Magnum), les paysages lumineux de Stéphane Lavoué<sup>28</sup>, le voyage sur la route de la soie

creates a dialogue between forms found in nature and the regularity of geometric figures – almost photographic haikus.

“Dare alla luce” (Bringing to the Light). *Dare alla luce* means “bringing to the light” but also “giving birth.” Thus, the title of the work by Canadian photographer Amy Friend (2016, Galerie In Camera, Paris), presenting old photographs pierced and penetrated by light, referred to the sources of photography – writing with light. Just as luminous, the photographs from the series *Les Portes de glace* by the talented Juliette Agnel<sup>25</sup> (Galerie Françoise Paviot, Paris) also evoked a return to origins, though interbred with current technology. Agnel developed an audacious process that combines camera obscura technique with digital technology, enabling her to transform images directly into the shot. On the aesthetic level, her photographs marry the primitive character of the pinhole camera with the reconstruction produced by digital sensors. Between icebergs and starry skies, Agnel's photographs refer to the Kantian sublime and to the infinite expanse of the landscape by which she says she is “inhabited.” Just as experimental and primitive, Jonas Delhaye's photographs (Galerie Maubert, Paris) involved the construction of pinhole cameras in widely disparate contexts and places. For example, around a tree (*Liquidambar*, 2014), he constructed a photographic shelter so that the light would be imprinted on sheets of photosensitive paper placed in a circle around the trunk, and he used the light passing through a keyhole (*Étant donné*, 2017) to gather images that are displayed on photosensitive surfaces placed on the wall of a darkened

« Sur les traces de Paul Nadar » de Payram<sup>29</sup>, les géométries urbaines du jeune Marocain Hicham Gardaf<sup>30</sup>, le ciel bleu qui s'infiltre entre les murs orange (« The Red Square », 2016). Mais ce sera pour une autre fois.

1 Le secteur Éditeur comptait trente et un exposants issus de neuf pays. 2 Plus précisément, le secteur principal accueillait huit galeries en provenance d'Asie, quatre du Moyen-Orient, quatre d'Afrique et trois d'Amérique du Sud. L'édition 2018 de Paris Photo comptait quarante-deux nouvelles galeries, dont vingt-deux nouveaux participants. 3 Martha Kirszenbaum sera aussi commissaire du pavillon français à la Biennale de Venise 2019. 4 Le projet « Anthropologie des sentiments » a donné lieu à une exposition et à un livre photographique coédité par François Cheval et Audrey Hoareau (The Red Eye) et le Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2018). 5 Du moins c'est ainsi que cet itinéraire est présenté dans le petit catalogue réalisé pour l'occasion et distribué gratuitement. Il faut souligner aussi que cet événement a été accompagné par une série de conférences également mises en œuvre par Fannie Escoulen au sujet de stéréotypes du genre et de la visibilité de la photographie féminine dans les musées et les collections. Des rencontres avec les artistes étaient aussi organisées, notamment avec Tahmineh Monzavi (Iran), Fatima Mazmouz (Maroc) et Joan Lyons (États-Unis). 6 L'exposition a été réalisée en 2015 par les commissaires Ulrich Pohlmann, Thomas Galifot et Marie Robert et a été présentée au musée de l'Orangerie (1<sup>re</sup> partie, 1839–1919) et au musée d'Orsay (2<sup>e</sup> partie 1919–1945). Le catalogue a été publié en coédition par les éditions du musée de l'Orangerie/musée d'Orsay et les éditions Hazan. 7 Thomas Galifot, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839–1945*, Paris, Musée d'Orsay, Vanves, éditions Hazan, 2015, p. 34. 8 Polka galerie, Paris. 9 Richard Saltoun Gallery, Londres. 10 Galerie Steinek, Vienne. 11 Galerie 127, Marrakech. 12 Galerie Klemm's, Berlin. 13 Galerie Françoise Paviot, Paris. 14 Lydia Flem, quinze photographies extraites de la série « Féminicide », revue *Muse Medusa*, en ligne : <http://musemedusa.com/dossier.6/flem/> 15 Figure paradigmatique de la lutte pour la reconnaissance des violences subies par son maître de dessin, Agostino Tassi, Atemisia Gentileschi a entamé un procès (1612) qui sera source d'ultérieures violences. Elle réussira néanmoins à revenir à sa vocation et à intégrer en 1616 l'Accademia delle Arti e del Disegno de Florence. 16 Prix de l'installation 66 000 euros. Il comprend les plans, l'autorisation à reconstruire le bar et le papier peint de sérigraphies de lèvres reproduites par le photographe japonais. 17 Les deux artistes étaient d'ailleurs présents pour une rencontre avec le public dans le cadre du riche programme de conférences organisées durant les quatre journées de la foire. 18 Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris. 19 Cela fait référence à la période comprise entre 1929 et 1989, appelée « ère de paix éclairée » sous le règne de l'empereur Shōwa. 20 Kaneko et Ryūichi (éd.), *Les livres photographiques japonais des années 1960 et 1970*, Paris, Seuil, 2009, p. 212. 21 Cette conférence faisait partie du riche programme organisé dans le cadre de Paris Photo et voyait, avec Diane Dufour, la participation d'Olivier Lugon (Université de Lausanne) et de Roxane Marocci (conservatrice de photographie, MoMA). À ce propos, il faut rappeler l'exposition qui a eu lieu au Bal à Paris en 2016 dédiée au célèbre magazine japonais : *Provoke, entre contestation et performance. La photographie au Japon 1960–1975*. 22 Ce slogan, « Are-Bure-Boke » a aussi donné le titre à l'exposition *Rough, Blurred and Out of Focus: Provoke Magazine and Japanese Post-War Photography* qui s'est tenue à l'Art Institute of Chicago, 2012. 23 Mao Ishikawa, *Red Flower, The Women of Okinawa*, Session Press, 2017. 24 Ce travail photographique est aussi accompagné d'un court-métrage éponyme. 25 Juliette Agnel a été finaliste au Prix découverte organisé dans le cadre des Rencontres d'Arles en 2017. 26 Galerie Mélanie Rio Fluency, Nantes. 27 Flowers Gallery, Londres. 28 Galerie Fisheye, Paris. 29 Galerie Maubert, Paris. 30 Galerie 127, Marrakech.

Postdoctorante et chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, **Claudia Polledri** assure aussi la coordination scientifique du CRIalt (Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques, UdeM). Elle est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal portant sur les représentations photographiques de Beyrouth (1982–2011) et sur le rapport entre photographie et histoire.

corridor. At once image, trace, device, and creative gesture, Delhaye's photographic work refers us to the essential nature of photographic genius and projects its infinite potential.

By the end of the fourth day, walking around Paris Photo became almost a memory game. One could turn around to other sights, some seen previously (Robert Frank, Dorothea Lange, Richard Avedon, Berenice Abbot) and others more recent and just as exciting, such as Silvana Reggiardo's plays on light and reflections<sup>26</sup> (*Effet de seuil*, 2013–15), the incredible multicoloured photographic sculptures reinterpreting the Balogun market in Nigeria by Lorenzo Vittur<sup>27</sup> (*Money must be made*, 2017), Iranian photographer Newsha Tavakolian's poignant photojournalism (Agence Magnum), the luminous landscapes by Stéphane Lavoué,<sup>28</sup> Payram's adventure on the Silk Road *Sur les traces de Paul Nadar*,<sup>29</sup> and the urban geometries of the young Moroccan photographer Hicham Gardaf,<sup>30</sup> with the blue sky seeping between orange walls (*The Red Square*, 2016). But this will be for another time. *Translated by Käthe Roth*

1 The publisher section included 31 exhibitors from nine countries. 2 Specifically, the main sector hosted eight galleries from Asia, four from the Middle East, four from Africa, and three from South America. The 2018 edition of Paris Photo included forty-two new galleries, twenty-two of them new participants. 3 Kirszenbaum was also curator of the French pavilion at the 2019 Venice Biennale. 4 *Anthropologie des sentiments* gave rise to an exhibition and a photobook co-published by François Cheval and Audrey Hoareau (The Red Eye) and the Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2018). 5 At least this is how this itinerary is presented in the small catalogue produced for the occasion and distributed free of charge. It must be noted that this event was accompanied by a series of talks, also organized by Fannie Escoulen, about gender stereotypes and the visibility of women's photography in museums and collections. Encounters with the artists were also offered, including with Tahmineh Monzavi (Iran), Fatima Mazmouz (Morocco), and Joan Lyons (United States). 6 The exhibition was organized in 2015 by curators Ulrich Pohlmann, Thomas Galifot, and Marie Robert and was presented at the Musée de l'Orangerie (part 1, 1839–1919) and the Musée d'Orsay (part 2, 1919–1945). The catalogue was co-published by Éditions du musée de l'Orangerie/musée d'Orsay and Éditions Hazan. 7 Thomas Galifot, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839–1945* (Paris and Vanve: Musée d'Orsay and Éditions Hazan, 2015), 34. 8 Polka Gallery, Paris. 9 Richard Saltoun Gallery, London. 10 Steinek Gallery, Vienna. 11 Galerie 127, Marrakesh. 12 Klemm's Gallery, Berlin. 13 Galerie Françoise Paviot, Paris. 14 Lydia Flem, "15 photographies extraites de la série *Féminicide*," *MuseMedusa* magazine, <http://musemedusa.com/dossier.6/flem/> (our translation). 15 A paradigmatic figure for her struggle for recognition of the violence she suffered at the hand of her drawing master, Agostino Tassi, Gentileschi took him to court (1612), which would result in further violence. Nevertheless, she succeeded in returning to her vocation, and in 1616 she joined the Accademia delle Arti e del disegno in Florence. 16 Cost of the installation €66,000. It includes plans, authorization to reconstruct the bar, and the wallpaper of lip serigraphies reproduced by Moriyama. 17 Both artists were present for an encounter with the public as part of the extensive program of talks organized during the four days of the fair. 18 Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris. 19 This refers to the period between 1929 and 1989, called the "period of enlightened peace," under the reign of Emperor Shōwa. 20 Kaneko Ryūichi (ed.), *Les livres photographiques japonais des années 1960 et 1970* (Paris: Seuil, 2009), 212 (our translation). 21 This talk was part of an extensive program organized for Paris Photo. Other speakers were Olivier Lugon (Université de Lausanne) and Roxane Marocci (photography curator, MoMA). In this regard, we must remember the exhibition that took place at Le Bal in Paris in 2016 devoted to the renowned Japanese magazine: *Provoke, entre contestation et performance. La photographie au Japon 1960–1975*. 22 This slogan, "Are-Bure-Boke," was also used for the title of the exhibition *Rough, Blurred and Out of Focus: Provoke Magazine and Japanese Post-War Photography*, held at the The Art Institute of Chicago in 2012. 23 Mao Ishikawa, *Red Flower: The Women of Okinawa* (NewYork: Session Press, 2017). 24 This photographic series is accompanied by a short film of the same name. 25 Agnel was a finalist for the Prix découverte at the Rencontres d'Arles in 2017. 26 Galerie Mélanie Rio Fluency, Nantes. 27 Galerie Flowers, London. 28 Galerie Fisheye, Paris. 29 Galerie Maubert, Paris. 30 Galerie 127, Marrakesh.

A post-doctoral student and lecturer in the department of art history and film studies at the Université de Montréal, **Claudia Polledri** is also the academic coordinator of the Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques at the Université de Montréal. She holds a PhD in comparative literature from the Université de Montréal; her dissertation was on photographic representations of Beirut (1982–2011) and the relationship between photography and history.

## ANTHROPOCENE

***Anthropocene fatigue: la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky***

BÉNÉDICTE RAMADE

D'entrée de jeu, l'affaire semble entendue : l'Anthropocène qu'Edward Burtynsky présente au Musée des beaux-arts du Canada sera technophile<sup>1</sup>. Jusqu'à l'envi. Alors même que les stratigraphes discutent toujours des contours de cette ère géologique attribuée à l'humanité, qu'ils discutent toujours âprement la pertinence du mot « anthropocène », contre celle du capitalocène ou du plantationocène<sup>2</sup>, aucun débat n'agite les salles d'exposition, dominées par des images hors-normes et des projections cinémascope qui offrent une vision univoque du problème. Pourtant, l'Anthropocène ne va pas de soi. Depuis la diffusion du terme dans les pages de la vénérable revue *Nature* en 2002<sup>3</sup>, le point de consensus scientifique n'a pas été atteint. Se discute toujours la chronologie de notre époque tandis que s'affinent les marqueurs qui viennent entériner l'humain comme agent géologique et atmosphérique mis en cause dans l'affaire. Si la présence humaine sur terre n'a jamais été neutre, conséquence inhérente à tout agent biologique, il s'agit bien de la première fois qu'il s'arroge la puissance d'une météorite, capable de modifier climat et structure terrestre d'un même élan. On peut présumer que l'humanité l'a fait non intentionnellement, dans un premier temps du moins, car elle agit de plus en plus comme un adolescent irresponsable, comptant sur sa Terre-mère pour absorber les dégâts. La terre est résiliente, mais à ce point, force est de constater qu'elle ne peut plus compenser toutes nos erreurs.

Edward Burtynsky a parfaitement compris la puissance du label « anthropocène<sup>4</sup> » et sert une recette éprouvée à la faveur d'expositions jumelles, à Ottawa et Toronto, redoublées d'un film éponyme, sorti en grande pompe au TIFF torontois en septembre 2018 et depuis auréolé du prix Rogers du meilleur film canadien, remis aussi à Jennifer Baichwal et Nicholas de Pencier, collaborateurs du photographe depuis le premier film *Manufactured Landscapes* en 2006. Ressortant les mêmes principes stylistiques sous cette nouvelle étiquette, *Anthropocene: The Human Epoch* regorge d'impressionnantes visions aériennes montrant un extractivisme monstrueux qui grignote la croûte terrestre en différents endroits du globe, filmant avec emphase un peu partout, les traces des exactions de l'industrie minière. Pour qui aura vu le film avant

***Anthropocene Fatigue: Edward Burtynsky's Strategy of Collapse***

From the start it seems taken for granted: Edward Burtynsky's *Anthropocene* at the National Gallery of Canada will be technophilic.<sup>1</sup> At every opportunity. Even as stratigraphers are still discussing the contours of this geological epoch attributed to human activity, still bitterly arguing over the relevance of the very word "anthropocene" – as opposed to "capitalocene" or "plantationocene"<sup>2</sup> – no debate stirs the exhibition spaces, which are dominated by outsized images and cinemascope projections that offer an unequivocal vision of the problem. Yet, the Anthropocene is not totally self-evident. Although the term first appeared in the pages of the venerable journal *Nature* in 2002,<sup>3</sup> scientific consensus has not yet been reached. Still under discussion is the chronology of our era even as the markers confirming humans as a geological and atmospheric agent charged in the affair are being refined. Although the human presence on Earth has always had some effect – a consequence inherent to any biological agent – it is the first time that it has been regarded as being as powerful as a meteorite, capable of modifying Earth's climate and structure in one fell swoop. We can presume that humanity did not do this intentionally – not early on, at least, as it is acting more and more like an irresponsible teenager, counting on its Earth-Mother to absorb the damage. The planet is resilient but, at this point, there's no getting away from the fact that it can no longer compensate for all our mistakes.

Burtynsky has a perfect understanding of the power of the "Anthropocene"<sup>4</sup> label; he has used it as a proven recipe for twin exhibitions, in Ottawa and Toronto, backed up by an eponymous





*Dandora Landfill #3, Plastics Recycling, Nairobi, Kenya, 2016*

l'exposition, celle-ci s'avère redondante, une sorte de mise en pause sur certaines scènes, exagérément agrandies jusqu'à sept mètres de largeur pour les plus massives. Défilent paysages urbains de la tentaculaire Lagos, carrière de marbre à Carrare, coupes claires à Bornéo, forêt pluviale et de trop nombreuses projections extraites du film lui-même.

La « valeur ajoutée » se trouve dans une tablette numérique prêtée par le musée si son téléphone n'a pas l'intelligence nécessaire pour supporter le poids technologique de l'application

film, which premiered with great pomp at the Toronto International Film Festival in September 2018. The film won the 2018 Rogers Award for Best Canadian Film (which Burtynsky received with Jennifer Baichwal and Nicholas de Pensier, with whom he has been working since his first film, *Manufactured Landscapes*, produced in 2006). Highlighting the same stylistic principles under this new rubric, *Anthropocene: The Human Epoch* is brimming with impressive aerial views showing the monstrous, systematic extractivism that is eating away at Earth's crust at various locations around the globe,

accompagnant l'opus. Réalité augmentée et réalité virtuelle viennent en effet renforcer l'interprétation visuelle que Burtynsky et ses comparses livrent de l'Anthropocène. Une ère 2.0 donc, qui commence dès l'atrium du musée devant une colonne tapissée d'un papier-peint photographique reproduisant une écorce, celle d'un pin Douglas de 69 mètres de haut. La tablette informe sur le spécimen dans une notice et active également l'illusion de se retrouver devant l'arbre dans son environnement naturel. Cette médiation numérique laisse circonspect. Peut-on vraiment penser qu'un sentiment de nature va émerger du dispositif? Que tenir à deux mains cet objet gourmand en métaux rares pourrait davantage nous conscientiser sur la préservation des forêts, nous impliquer physiquement? Regarder un écran serait-il plus efficace?

Peut-on encore en appeler aux mêmes ressorts visuels qui n'ont rien donné depuis l'essor de la photographie environnementale dans les années 1970? Les vues aériennes, les suraccumulations d'objets traduisant la surconsommation, la beauté de la pollution chimique, les ciels saturés d'émanations nocives, l'activation d'un sublime technologique sont-ils les seuls ressorts possible pour visualiser l'Anthropocène?

Le malaise grandit en franchissant des salles qui révèlent un Burtynsky se paraphasant, apposant le label « Anthropocène » sur des paysages qui ressemblent à ceux des séries *Oil* ou *Water*, ces visions aériennes, terriblement esthétisantes, culpabilisant le spectateur d'admirer l'impensable, le harnachement excessif des ressources terrestres.

Peut-on encore en appeler aux mêmes ressorts visuels qui n'ont rien donné depuis l'essor de la photographie environnementale dans les années 1970<sup>5</sup>? Les vues aériennes, les suraccumulations d'objets traduisant la surconsommation, la beauté de la pollution chimique, les ciels saturés d'émanations nocives, l'activation d'un sublime technologique sont-ils les seuls ressorts possible pour visualiser l'Anthropocène? Ne pouvait-on rien inventer de mieux? Vivre l'illusion de pénétrer une forêt primaire ou voir s'animer un fond corallien au détour d'un immense mur photographique, c'est ce que propose l'augmentation de réalité annoncée. En matière de réalité virtuelle, après l'épisode introductif du vrai-faux tronc d'arbre, il faut aller la chercher en épilogue de parcours, au sein d'une salle dominée par une fresque géométrique monumentale de Sol Lewitt, sous la forme de deux sculptures tapissées de photographies noir et blanc. Les objets sont intrigants en soi, plutôt réussis parce qu'ils intriguent, forcent à tourner autour du sujet, à se mesurer à une échelle étrange. Le plus petit, juché sur de fragiles piédestaux de verre, flotte devant la murale un peu datée du maître de l'Art minimal, l'œil y caresse une peau rugueuse, restituée en gros plan. Hélas, le passage à la réalité virtuelle bascule dans un effet-gadget qui semble simplement se satisfaire de la « prouesse » : muer le parallélépipède en rhinocéros blanc, par l'entremise de l'écran de la tablette. Là encore, le dispositif

emphatiquement displaying traces of the mining industry's abuses all over the world. For anyone who saw the film before visiting the exhibition, the latter proves redundant, a sort of freeze-frame on certain scenes, exaggeratedly enlarged – the biggest up to seven metres wide. Shown, in turn, are urban landscapes of the sprawling city of Lagos, a marble quarry at Carrara, clearcutting in the Borneo rainforest, and too many projections excerpted from the film itself.

The "value added" is composed of a digital tablet that can be borrowed from the institution if your smartphone isn't technologically advanced enough to load the companion app to the exhibition, which offers augmented reality and virtual reality to reinforce the visual interpretation that Burtynsky and his partners provide of the Anthropocene. So, it's a 2.0 era, which begins in the museum's atrium in front of a column covered with photographic wallpaper bearing the image of bark – the bark of a Douglas fir 226 feet tall. The tablet displays an information tag on the specimen and activates the illusion that we are standing in front of the tree in its natural environment. This digital mediation puts us on our guard. Are we supposed to think that the device will emanate a sense of nature? That holding this object full of rare metals will make us more aware of the need to preserve the forests, or involve us physically? Would looking at a screen be more effective? The unease grows as we enter galleries that reveal Burtynsky paraphrasing himself, stamping the label "Anthropocene" on landscapes that resemble those in the *Oil* and *Water* series, terrifyingly aestheticized aerial views that make spectators feel guilty for admiring the unthinkable, the inordinate harnessing of terrestrial resources.

Can we still call upon the same visual means that haven't changed since the rise of environmental photography in the 1970s<sup>5</sup>? Are aerial views, over-accumulations of objects conveying overconsumption, the beauty of chemical pollution, skies saturated with harmful emissions – the triggering of a technological sublime – the only possible resources for visualizing the Anthropocene? Couldn't we have invented something better? Experiencing the illusion of walking into a primeval forest or seeing a coral reef come alive in the bend of an immense photographic wall is what is offered by the advertised augmentation of reality. As for the virtual reality, after the introductory episode of the true-false tree trunk, it returns only in the epilogue of the exhibition visit, in a gallery dominated by a monumental geometric work by Minimalist master Sol Lewitt, in the form of two sculptures covered with black-and-white photographs. The objects are intriguing in themselves, and relatively successful because they are intriguing: they force us to become involved in the subject, to measure ourselves against a strange scale. The smaller one, perched on fragile glass pedestals, floating in front of the slightly dated mural by Lewitt, shows a piece of rough skin, reconstituted in close-up. Alas, the transition to virtual reality relies upon a gadget effect that seems simply to be satisfied with "prowess": sloughing off the parallelepiped of white rhinoceros, through the tablet screen. Here again, the device is a flop. The physical proximity supposed to be transmitted by the process falls flat, and the transition between the "photographic reality" and the virtual doesn't work. It's a ploy, a trap that neutralizes Burtynsky's technophilia and his idealized vision of environmental hell. Technology can do nothing here to rescue the images from their impotence.

According to Jerry Mander, who coined the term, "eco-porn"<sup>6</sup> was a concept once likened to "greenwashing," which Bart Welling described thus: "It masks sordid agendas with illusions of beauty





*Clearcut #1, Palm Oil Plantation, Borneo, Malaysia, 2016*

désarme tout. La proximité physique censée être transmise par le processus retombe à plat et le passage entre la « réalité photographique » et celle du virtuel n'opère pas. C'est un leurre, un piège qui désamorce la technophilie d'Edward Burtynsky et sa vision idéalisée de l'enfer environnemental. La technologie ne peut rien ici pour délivrer les images de leur impotence.

Selon les critères de Jerry Mander, à qui on doit le terme, l'*éco-porn*<sup>6</sup> était, dans un premier temps, un concept assimilable à de l'écoblanchiment (*greenwashing*) que Bart Welling résume ainsi :

and perfection.<sup>7</sup> That comes close to describing how Burtynsky anthropocenizes his photographic mannerisms. Although the definition of the term was refined, with the analysis by José Knighton and Lydia Millet, to designate images depicting a paradoxically intact nature, distancing it from Burtynsky's paradigms of the sublime of destruction,<sup>8</sup> Welling closely links eco-porn to technology. He refers to the ultra-technical nature of environmental images, their artificial dimension: "The fetishization of our technologies of seeing leads not to a critical introspection about the limits of human vision but to

« it masks sordid agendas with illusions of beauty and perfection<sup>7</sup> ». Un peu à la manière dont Burtynsky anthropocénise ses tics photographiques. Si la définition du terme s'est affinée avec l'analyse de José Knighton et Lydia Millet pour designer ces images d'une nature paradoxalement intacte et s'éloigne ainsi des paradigmes du sublime de la destruction de Burtynsky<sup>8</sup>, Bart Welling relie bien l'eco-porn à la technologie. Il rappelle la nature ultra technique des images environnementales, leur dimension artificielle : « The fetishization of our technologies of seeing leads not to a critical introspection about the limits of human vision but to something like its opposite: an illusion both of solitary, unmediated experience and of complete visual power<sup>9</sup>. » De fait, l'argument technologique, le façonnage d'Anthropocène s'est retrouvé au cœur de la communication du musée, utilisée comme un argument imparable pour qualifier la pertinence du parti pris par Burtynsky. À cette technophilie outrée qui désincarne le sujet, à la distance entre la terre et le point de vue aérien qui renforce la désaffection physique, s'adjoignent le phénomène de la « lassitude de la catastrophe » (*catastrophe fatigue*) analysé par le psychologue norvégien Per Espen Stoknes, qui explique en effet que nous ne sommes plus capables d'assimiler des images apocalyptiques drapées du discours collapsologiste actuel. Pour lui, la distance géographique et temporelle avec le sujet est la première des causes de désengagement, suivie d'une lassitude vis-à-vis des stratégies médiatiques de l'effondrement.

« Le troisième point, c'est la "dissonance cognitive". Quand on sait que l'utilisation d'énergie fossile contribue au réchauffement, alors le fait de conduire, de manger du steak, de prendre l'avion crée en nous un malaise intérieur, que l'on tente de dissiper en se disant que notre voisin a une voiture plus polluante que la nôtre. Vient ensuite le "déli" : on fait comme si on ne savait pas, alors qu'on sait. Enfin, les mesures de lutte contre le réchauffement entrent parfois en conflit avec notre "identité"... Le *collapse porn*, c'est cette fascination de l'apocalypse qui s'exerce au travers des vidéos, des films, des médias. Tout cela repose sur une imagerie standardisée, avec des colonnes de fumées noires, des rues remplies de voitures, et de la banquise qui fond. [...] A force de voir des catastrophes, notre esprit s'habitue, la peur et la culpabilité diminuent, et à la fin vous ne prêtez même plus attention lorsqu'on vous parle de la fin du monde. Vous entrez alors dans une logique d'évitement<sup>10</sup>. »

*Anthropocene* joue exactement sur de tels paramètres. L'image du dernier rhinocéros blanc, Sudan, mort en 2018, emportant avec lui la possibilité de perpétuer l'espèce, est doublement distante : l'animal est déjà mort, rejoué par un avatar numérique. Le plus long tunnel du monde en Suisse, les mines de charbon dantesques en Rhénanie, les bûchers de défenses d'éléphants au Kenya ... le monde semble en déréliction totale, activant la rhétorique visuelle de la catastrophe. Mais comme Paul Guillibert l'écrit : « Les récits apocalyptiques de l'effondrement à venir et les récits progressistes d'une modernité enfin consciente d'elle-même contribuent, chacun à leur manière, à perpétuer le mode de domination technique de la nature. Ils reposent en effet sur une conception linéaire et téléologique de l'histoire qui conduit à oblitérer la longue histoire des luttes contre le développement technique<sup>11</sup>. » Les images de Burtynsky ne servent donc pas la cause de la bonne façon. Depuis plus de quarante ans, pareille stratégie visuelle s'est avérée incapable de sensibiliser activement le spectateur, l'assignant à une

something like its opposite: an illusion both of solitary, unmediated experience and of complete visual power.<sup>9</sup> In fact, the technological argument, the shaping of *Anthropocene*, is found at the core of the museum's communications, used as an irrefutable argument to qualify the pertinence of Burtynsky's position. To this exaggerated technophilia that disembodies the subject, to the distance between the ground and the aerial point of view that reinforces physical withdrawal, is added the phenomenon of "catastrophe fatigue" analyzed by Norwegian psychologist Per Espen Stoknes, who explains, in effect, that we are no longer capable of assimilating the draped apocalyptic images in the current collapsologist discourse. In his view, geographic and temporal distance from the subject is the primary cause of disengagement, followed by fatigue in reaction to media strategies of collapse.

The image of the last white rhinoceros, Sudan, who died in 2018, removing the possibility of perpetuating the species, is doubly distanced: already dead, and replayed by a digital avatar. The longest tunnel in the world, in Switzerland, the Dante-esque coal mines, in Rhineland, the pyres of elephant tusks, in Kenya – the world seems to be in total dereliction, activating the visual rhetoric of catastrophe.

"The third point is 'cognitive dissonance.' When we know that the use of fossil fuels contributes to global warming, driving, eating steaks, or taking an airplane creates an inner malaise, which we try to dissipate by telling ourselves that our neighbour's car pollutes more than ours. Then comes 'denial': we act as if we didn't know, when we do know. Finally, the measures for struggling against warming sometimes come into conflict with our 'identity.' . . . Collapse porn is a fascination with the apocalypse that is exerted through videos, films, the media. All of this is based on standardized imagery, with columns of black smoke, streets full of cars, and melting icebergs. . . . As we see more and more catastrophes, our mind gets habituated, fear and sense of guilt diminish, and in the end you don't even pay attention anymore when they talk to you about the end of the world. So, you adopt a strategy of avoidance."<sup>10</sup>

*Anthropocene* plays exactly on such parameters. The image of the last white rhinoceros, Sudan, who died in 2018, removing the possibility of perpetuating the species, is doubly distanced: already dead, and replayed by a digital avatar. The longest tunnel in the world, in Switzerland, the Dante-esque coal mines, in Rhineland, the pyres of elephant tusks, in Kenya – the world seems to be in total dereliction, activating the visual rhetoric of catastrophe. But, as Paul Guillibert writes, "Apocalyptic narratives of the collapse to come and progressivist narratives of a modernity that is finally aware contribute, each in its own way, to perpetuating the mode of technical domination of nature. Indeed, they rest on a linear and teleological conception of history that leads to obliteration of the long history of struggles against technical development."<sup>11</sup> Burtynsky's





*Uralkali Potash Mine #2, Berezniki, Russia, 2017*

certaine passivité défaitiste au lieu de déchaîner son agentivité. L'Anthropocène ne peut se satisfaire de ce type d'imagerie omnipotente, prétendant circonscrire le sujet en un seul point de vue et surtout le maîtriser techniquement grâce à la prise de hauteur. Sophie Hackett écrit dans le catalogue de l'exposition, « La vue d'en haut a toujours été la solution privilégiée pour faire connaître ces mutations<sup>12</sup>. » Toujours ce problème de distance qui active la lassitude environnementale. Cette mise à distance de la terre, sur laquelle l'humanité vit et agit. Pourquoi s'en éloigner autant, la

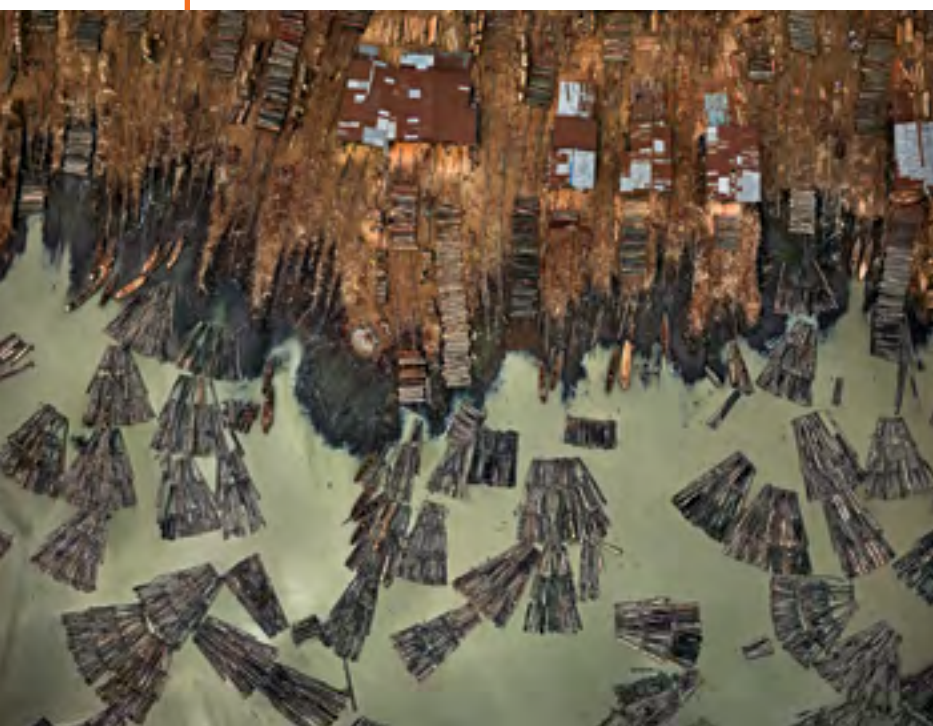
images therefore do not serve the cause in the right way. For more than forty years, similar visual strategies have proved incapable of actively raising the consciousness of spectators, saddling them with a certain defeatist passiveness instead of unleashing their agency. The Anthropocene cannot be satisfied with this type of omnipotent imagery that claims to circumscribe the subject in a single point of view and, especially, controls it technically thanks to shots from above. Sophie Hackett writes in the exhibition catalogue, "The view from above has been one predominant method for relaying these

regarder d'aussi loin ? L'œil d'Edward Burtynsky n'est décidément pas de ce monde : il offre un système visuel daté, appartenant à une logique inadéquate. Collapsologie<sup>13</sup>, catastrophisme positif<sup>14</sup>, technosphère<sup>15</sup>, ces concepts ne répondent en rien à la nécessité de visualiser l'Anthropocène autrement, d'inventer, d'imaginer. Ils célèbrent *a contrario* une toute puissance de l'ingénierie délétère. La photographie du sublime technologique telle que la pratique Burtynsky depuis le début des années 1980 ne répond pas aux besoins de l'Anthropocène, elle ne fait que perpétuer le modèle extractiviste. La réalisation même des images et du film constitue d'ailleurs un bilan écologique désastreux qu'une simpliste compensation carbone ne suffira pas à racheter. La photographie environnementale doit réfléchir à une autre économie, une fragmentation critique qui traduise concrètement cette ère géologique qui est désormais la nôtre, sous peine de précipiter une *Anthropocene fatigue* des plus dramatiques.

1 L'exposition *Anthropocene* s'est tenue simultanément au Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto) du 28 septembre 2018 au 6 janvier 2019 et au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) jusqu'au 24 février 2019. Elle est présentée à la Fondazione MAST de Bologne (Italie) du 15 mai au 22 septembre 2019. 2 Concept d'Anna Lowenhaupt Tsing repris par Donna Haraway qui place le début de notre ère géologique au XVI<sup>e</sup> siècle avec l'invention des plantations de canne à sucre. Voir Anna Lowenhaupt Tsing, « A Feminist Approach to the Anthropocene », conférence publique, Barnard College, 10 novembre 2015 ; Donna Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, vol. 6 (2015), p. 159–165. 3 Paul J. Crutzen, « Geology of Mankind », *Nature*, vol. 415 (2002), p. 23, <http://dx.doi.org/10.1038/415023a>. 4 « Ce qui fait de l'Anthropocène un repère clairement détectable bien au-delà de la frontière de la stratigraphie, c'est qu'elle est le concept philosophique, religieux, anthropologique et [...] politique le plus pertinent pour échapper aux notions de « Moderne » et de « modernités », écrit Bruno Latour dans « L'Anthropocène et la destruction de l'image du globe », dans Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 32. 5 Voir Bénédicte Ramade, « From Nature to the Anthropocene: The Mutations of Environmental Photography », dans Bénédicte Ramade (dir.), *The Edge of the Earth. Climate change in photography and video*, Londres, Black Dog Publishing, 2018, p. 11–26. 6 Mander, Jerry. « Ecopornography: One Year and Nearly a Billion Dollars Later, Advertising Owns Ecology », *Communication and Arts*, vol. 14, n° 2 (1972), p. 45–56. 7 Welling, Bart. « Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman », dans Sid I.

changes.<sup>12</sup> Again, the problem of distancing activates environmental fatigue – this distancing from Earth, where humanity lives and acts. Why is this distancing necessary; why do we need to look at it from so far away? Burtynsky's eye is definitely not of this world: he offers a dated visual system, belonging to an inadequate strategy. The concepts of collapsology,<sup>13</sup> positive catastrophism,<sup>14</sup> and technosphere<sup>15</sup> in no way respond to the need to view the Anthropocene in a different way, to invent, to imagine. On the contrary, they celebrate the omnipotence of destructive engineering. Photography of the technological sublime, as Burtynsky has been practising it since the early 1980s, does not respond to the needs of the Anthropocene but simply perpetuates the extractivist model. The very production of the images and the film, in fact, constitutes a disastrous ecological statement that will not be redeemed by simplistic carbon offsets. Environmental photography must reflect a different economy, a critical fragmentation that concretely conveys the geological era that we are now living in, or risk precipitating a terribly tragic Anthropocene fatigue. *Translated by Käthe Roth*

1 The *Anthropocene* exhibition was held simultaneously at the Art Gallery of Ontario (Toronto) from September 28, 2018 to January 6, 2019 and at the National Gallery of Canada (Ottawa) until February 24, 2019. It is presented at the Fondazione MAST in Bologna (Italy) from May 15 to September 22, 2019. 2 This concept was devised by Anna Lowenhaupt Tsing and taken up by Donna Haraway, who places the beginning of the current geological era in the sixteenth century with the establishment of sugar-cane plantations. See Anna Lowenhaupt Tsing, "A Feminist Approach to the Anthropocene," public lecture, Barnard College, November 10, 2015; Donna Haraway, "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin," *Environmental Humanities* 6 (2015): 159–65. 3 Paul J. Crutzen, "Geology of Mankind," *Nature* 415 (2002): 23, <http://dx.doi.org/10.1038/415023a>. 4 "What makes the Anthropocene an excellent marker, a 'golden spike' clearly detectable beyond the frontier of stratigraphy, is that the name of this geohistorical period may become the most pertinent philosophical, religious, anthropological, and . . . political concept for beginning to turn away for good from the notions of 'Modern' and 'modernity,'" said Bruno Latour in his lecture "The Anthropocene and the Destruction of the Image of the Globe," in *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, trans. Catherine Porter (Cambridge, UK: Polity Press, 2017). 5 See Bénédicte Ramade, "From Nature to the Anthropocene: The Mutations of Environmental Photography," in *The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video*, ed.



Saw Mills #1, Lagos, Nigeria, 2016



Phosphor Tailings Pond #4, Near Lakeland, Florida, USA, 2012



Vue de l'exposition / exhibition view, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, photo : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Dobrin et Sean Morey (dir.), *Ecosée: Image, Rhetoric, and Nature*, Albany, State University of New York, 2009, p. 55. <sup>8</sup> *Ibid.* <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 61. <sup>10</sup> Per Espen Stokes, entretien avec Nicolas Santolaria, « À force de voir des catastrophes, l'esprit s'habitue », *Le monde*, 21–22 octobre 2018, cahier « Idées », p. 6. <sup>11</sup> Paul Guilibert, « L'effondrement, la catastrophe et la rédemption. Réflexions sur la crise écologique », dans Michèle Riot-Sarcey (dir.), *De la catastrophe*, Paris, Éditions du Détour, 2018, p. 198. <sup>12</sup> Sophie Hackett, « Distance et proximité : nouvelles perspectives de l'Anthropocène », dans Sophie Hackett, Andrea Kunard, Urs Stahel (dir.), *Anthropocène*, Toronto/Fredericton, Musée des beaux-arts de l'Ontario/Goose Lane Editions, 2018, p. 16. <sup>13</sup> Le concept de Pablo Servigne et Raphaël Stevens, paru en 2015 dans *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes* (Paris, Seuil), sonde l'histoire des effondrements. <sup>14</sup> Pablo Servigne développe une vision positive et régénératrice de l'effondrement, un dépassement des effets négatifs de l'apocalypse environnementale. <sup>15</sup> Colin Water et Jan Zalasiewicz, « L'Anthropocène et son "Clou d'or" », dans Hackett, Kunard et Stahel (dir.), *Anthropocène*, op. cit., p. 40.

**Bénédicte Ramade** est critique d'art, historienne de l'art actuel et contemporain, spécialisée notamment dans les enjeux environnementaux. Elle réalise des commissariats et des publications, dont : *The Edge of Earth. Climate Change in Photography and Video*, au Ryerson Image Centre de Toronto, en 2016, et *Espaces sans espèces* de Karine Payette, à la Maison des arts de Laval, en février–avril 2019. Elle a publié « La photographie en elle-même » dans la première monographie consacrée à Yann Pocreau, *Sur les lieux/On site* (Musée d'art des Laurentides et Expression). Bénédicte Ramade est également chargée de cours auprès du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

NDLR : Nous invitons le lecteur à consulter sur notre site une entrevue de Bénédicte Ramade, « Les limites de la terre : le changement climatique en photographie et en vidéo », dans CV104, pour une mise en contexte de sa critique, de même qu'un article de Sylvain Campeau, « Entre le sensible et l'éthique », dans CV91, pour un point de vue opposé sur le travail d'Edward Burtynsky.

Bénédicte Ramade (London: Black Dog Publishing, 2018), 11–26. <sup>6</sup> Jerry Mander, « Ecopornography: One Year and Nearly a Billion Dollars Later, Advertising Owns Ecology », *Communication and Arts* 14, 2 (1972): 45–56. <sup>7</sup> Bart Welling, « Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman », in *Ecosée: Image, Rhetoric, and Nature*, ed. Sid I. Dobrin and Sean Morey (Albany: State University of New York, 2009), 55. <sup>8</sup> *Ibid.* <sup>9</sup> *Ibid.*, 61. <sup>10</sup> Per Espen Stokes, interview with Nicolas Santolaria, « À force de voir des catastrophes, l'esprit s'habitue », *Le monde*, October 21–22, 2018, « cahier idées », 6 (our translation). <sup>11</sup> Paul Guilibert, « L'effondrement, la catastrophe et la rédemption. Réflexions sur la crise écologique », in *De la catastrophe*, ed. Michèle Riot-Sarcey (Paris: Éditions du Détour, 2018), 198 (our translation). <sup>12</sup> Sophie Hackett, « Far and Near: New Views of the Anthropocene », in *Anthropocene*, ed. Sophie Hackett, Andrea Kunard, and Urs Stahel (Toronto and Fredericton, NB: Art Gallery of Ontario and Goose Lane Editions, 2018), 16. <sup>13</sup> This concept devised by Pablo Servigne and Raphaël Stevens, published in *Comment tout peut s'effondrer: Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes* (Paris: Seuil, 2015), probes the history of collapses. <sup>14</sup> Pablo Servigne developed this positive and regenerative vision of collapse, which goes beyond the negative effects of environmental apocalypse. <sup>15</sup> Colin Water and Jan Zalasiewicz, « The Anthropocene and its 'Golden Spike' », in *Anthropocene*, ed. Sophie Hackett, Andrea Kunard, and Urs Stahel (Toronto and Fredericton, NB: Art Gallery of Ontario and Goose Lane Editions, 2018), 40.

**Bénédicte Ramade** is an art critic and historian of modern and contemporary art, specializing in environmental issues. She has organized exhibitions and accompanying catalogues, including *The Edge of Earth: Climate Change in Photography and Video* at the Ryerson Image Centre in Toronto, in 2016, and *Karine Payette at the Maison des arts de Laval*, in February–April 2019. She published «La photographie en elle-même» in the first monograph devoted to Yann Pocreau, *Sur les lieux/On site* (Musée d'art des Laurentides et Expression). She is a lecturer in the art history and film studies department at the Université de Montréal and at the visual and media arts school at UQAM.

Editor's note: Readers may go to our website to read an interview with Bénédicte Ramade, «The Edge of the Earth – Climate Change in Photography and Video», in CV104, to put her critique in context, and an article by Sylvain Campeau, «Between the Perceptible and the Ethical», in CV91, for a contrasting point of view on Burtynsky's work.

NATHAN LYONS

# Une exploration de la photographie comme langage visuel

BRUNO CHALIFOUR



Untitled, 1957, épreuve argentique / gelatin silver print

Plus de deux ans après le décès de Nathan Lyons, survenu le 30 août 2016, *In Pursuit of Magic* au George Eastman Museum (GEM) propose un aperçu de l'œuvre photographique d'une des figures les plus marquantes de la photographie américaine du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Par sa conception entamée en collaboration avec le photographe en 2013, l'exposition didactique et déroutante oscille entre rétrospective et présentation de travaux récents en couleur.

**Nathan Lyons, une vie en photographie.** Nathan Lyons naît en 1930 à New York. Après deux ans passés dans l'armée américaine en Corée comme photographe, il fait des études de littérature à l'Alfred University (État de New York) où il suit les cours d'art, et notamment de photographie, de John Wood, lui-même formé à l'Institute of Design de Chicago (*New Bauhaus*), d'où l'impact indirect de Moholy Nagy, Harry Callahan et surtout Aaron Siskind sur Lyons. Wood convainc Lyons d'aller à Chicago. Ce dernier fait étape à Rochester pour rencontrer Minor White qui lui confie qu'il vient de quitter la George Eastman House et que Beaumont Newhall, le directeur, cherche à le remplacer notamment comme rédacteur en chef de la revue du musée, *Image*. C'est ainsi que



Untitled (Tucson), 2013, impression jet d'encre / inkjet print

SAUF MENTION CONTRAIRE, TOUTES LES PHOTOS /  
UNLESS OTHERWISE SPECIFIED, ALL THE PHOTOS

Prêt et permission de la succession de Nathan Lyons /  
Loan from and courtesy of the estate of Nathan Lyons

## An Exploration of Photography as Visual Language

Some two years after Nathan Lyons's death, on August 30, 2016, the George Eastman Museum (GEM) is presenting an overview of the life's work of one of the central influencers of American photography in the second half of the twentieth century:<sup>1</sup> a photographer exhibited in the most prestigious museums since 1960, a curator, an editor, an educator, an assistant director at the George Eastman House, a founder of the Visual Studies Workshop and its international magazine *Afterimage*, and an instigator and co-founder of the Society for Photographic Education – to list just a few of his many activities in and for photography. The idea for *In Pursuit of Magic* was germinated in 2013 and started as a collaboration between Lyons and the assistant curator at the GEM, Jamie Allen. The latter had to take over the project in 2016, with assistance from

Nathan Lyons entre en 1957 au musée George Eastman qu'il ne quittera qu'en 1969, « démissionné » de ses fonctions de directeur adjoint par un conseil d'administration trop conservateur pour ses idées. En douze années, il y crée plusieurs expositions marquantes dont *Photography '63, '64, et '65*, *The Persistence of Vision* (1967), *Vision and Expression* (1969), autant de panoramas de la jeune création photographique, également *Lee Friedlander* en 1963, *David Heath* en 1964, *Aaron Siskind* en 1965, *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape* (Davidson, Friedlander, Lyon, Michals, Winogrand) en 1966, et *Photography in the Twentieth Century* pour la Galerie nationale du Canada en 1967. Son activité d'éducateur et de prosélyte de la photographie est aussi remarquable : en 1962 il est l'organisateur d'un symposium sur l'état de l'éducation photographique qui aboutit à la création de la Society for Photographic Education l'année suivante. Au sein du musée, il est l'instigateur de nombreuses actions pédagogiques : séries de diapositives pour enseignants à partir des archives, bibliobus qui met des livres à disposition d'écoles et d'universités, le recueil *Photographers on Photography* (1966) qui compile des textes importants pour l'histoire du médium, conférences sur l'histoire de la photographie. À son départ du musée, il fonde le Visual Studies Workshop, une structure photographique alternative qui comprend une formation de maîtrise en association avec l'université de SUNY Buffalo, une galerie, une maison d'édition, des stages et un magazine de distribution internationale, *Afterimage* (1972–2018). Des années 1960 à 1980, son impact sur la photographie américaine concurrence favorablement celui de John Szarkowski nommé au MoMA de New

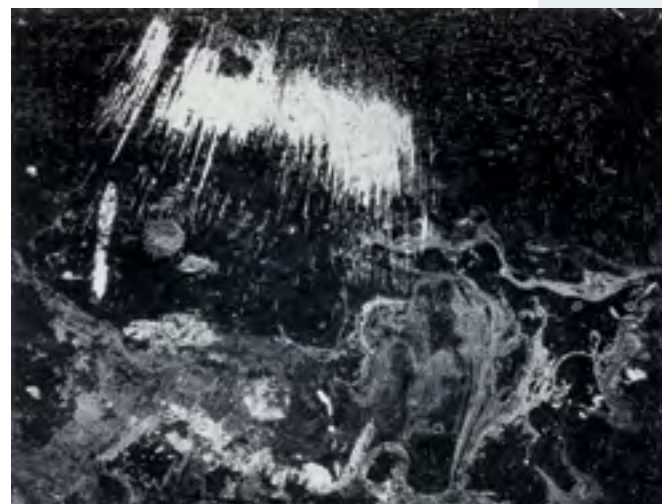
York's spouse, Joan, a celebrated printmaker and book artist, and the GEM's chief curator, Lisa Hostetler. As a result, the exhibition in its final form oscillates between retrospective and first exhibition of Lyons's foray into digital colour photography, between didactic homage and sometimes puzzling experimentation.

**Nathan Lyons: A Life in Photography.** Nathan Lyons was born in New York City in 1930. After two years as a US army photographer in Korea, he enrolled at Alfred University in New York, from which he graduated in 1957 with a BA in literature. During that period, he took art classes, including photography with John Wood, who had studied at the Art Institute of Chicago (also known then as the New Bauhaus following Moholy-Nagy's role in its creation) under Harry Callahan and Aaron Siskind. Wood had a strong impact on Lyons, who then decided to go to Chicago. En route, he stopped in Rochester to meet Minor White, who had just left the George Eastman House to join the faculty of the Rochester Institute of Technology. White informed Lyons that the director of the museum, Beaumont Newhall, was looking for someone to replace him. This is how Nathan Lyons joined the staff. He left his position as assistant director in 1969, when he "was resigned" by a museum board too conservative for his ideas. In his twelve years at the GEM, Lyons curated key exhibitions championing a growing renewal in American photography: *Photography '63, '64, and '65*, *The Persistence of Vision* (1967), and *Vision and Expression* (1969), as well as *Lee Friedlander* (1963), *Dave Heath* (1964), *Aaron Siskind* (1965), the historical *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape* featuring the



*Untitled*, 1957, épreuve argentique / gelatin silver print

*Untitled*, 1959, épreuve argentique / gelatin silver print, acquisition du George Eastman Museum / George Eastman Museum purchase, permission de la succession de Nathan Lyons / courtesy of the estate of Nathan Lyons  
*Untitled*, du livre / from the book *Return Your Mind to Its Upright Position* 1999–2009, épreuve argentique / gelatin silver print



York en 1962. Lyons ajoute aux qualités de commissaire d'exposition et d'écrivain-théoricien du médium, caractéristiques communes aux deux hommes, celles d'un éducateur, d'un visionnaire et d'un membre de la communauté photographique aux horizons plus vastes et plus diversifiés que ceux de son homologue au MoMA.

**Nathan Lyons photographe.** L'essentiel de l'œuvre photographique de Nathan Lyons des années 1950 à la fin de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, et telle qu'elle est présentée dans *In Pursuit of Magic*, est argentique et en noir et blanc. On peut d'ailleurs noter dans ces travaux la tradition américaine du « beau tirage » héritée d'Ansel Adams et Minor White avec ses noirs profonds et le velouté des tons moyens.

*In Pursuit of Magic* débute par quelques images des années 1950 réalisées à la chambre photographique où l'on sent bien les influences combinées de Minor White, Walter Chappell et Aaron Siskind. Cette section commence par une citation « L'œil et l'appareil photographique voient plus que ce que l'esprit connaît » extraite du premier livre du photographe en collaboration avec Walter Chappell et Syl Labrot, *Under the Sun* (1960)<sup>2</sup>. Les deux premiers courts murs de la première salle (des deux dédiées à l'exposition) portent sur les débuts plutôt formels du photographe. Seules trois photographies « abstraites » extraites d'*Under the Sun* y figure sans que le rôle fondateur et formateur de cette période pour le photographe ne soit explicité<sup>3</sup>. Le reste de la salle et de l'exposition (deuxième salle incluse) sont consacrés à une question qui va préoccuper Lyons pendant le déroulement de son œuvre : une réflexion sur le paysage urbain « social », une approche des alentours des rues et routes incluant affichages publicitaires, murs,

Des années 1960 à 1980, son impact sur la photographie américaine concurrence favorablement celui de John Szarkowski [...].

Lyons ajoute aux qualités de commissaire d'exposition et d'écrivain-théoricien du médium, caractéristiques communes aux deux hommes, celles d'un éducateur, d'un visionnaire et d'un membre de la communauté photographique aux horizons plus vastes et plus diversifiés [...].

graffitis et devantures, autant de signes d'une culture vernaculaire américaine appréhendée dans sa spontanéité, sa verdeur, ses contradictions, ses explosions de joie et de colère exprimées et photographiées avec humour, parfois ironie. Les racines de ces photographies se trouvent dans les écrits de J.B. Jackson des années 1960 sur le paysage vernaculaire, dans les photographies de Lee Friedlander que Lyons rencontre également au début des années 1960, et surtout dans l'œuvre de Robert Frank.

Le livre *Les Américains* de Robert Frank a un impact considérable sur la photographie de Nathan Lyons. Publié en France par Delpire, en 1958, puis l'année suivante, par Grove Press aux États-Unis avec, pour introduction, un texte de Jack Kerouac, *The Americans*



*Untitled (Chicago)*, 1963, épreuve argentique / gelatin silver print

work of Bruce Davidson, Lee Friedlander, Danny Lyon, Duane Michals, and Garry Winogrand (1966), and *Photography in the Twentieth Century* for the National Gallery of Canada (1967). He developed numerous educational initiatives, instigating the foundation of the Society for Photographic Education (1962) and Oracle (a yearly symposium for historians and curators in photography), organizing the creation of sets of transparencies from the museum archives for schools and universities, creating a book-bus that would lend photobooks to educators, and publishing catalogues and anthologies, among them *Photographers on Photography* (1966), a compilation of seminal texts on photography. As soon as he left the museum, Lyons founded the Visual Studies Workshop, an alternative structure offering an MFA program, workshops, a gallery, a magazine (*Afterimage*, 1972–2018), a research centre with one of the best collections of artist books in the country, and a publishing company. From the early 1960s to the late 1980s, his impact on the medium more than equalled John Szarkowski's at MoMA: Lyons also trained numerous photographers, educators, and curators. His writings on the medium include considerations on the snapshot, the social landscape, photography and the picture experience, the photographic sequence, visual literacy, and more.<sup>2</sup>

**Nathan Lyons, Photographer.** The vast majority of Lyons's work, from the 1950s to the early 2000s, is in black-and-white analogue photography. In the early 1960s, he shifted from medium and large format to 35 mm. As shown in *In Pursuit of Magic*, his photography belongs to the American tradition of the "fine print," with its deep blacks and subtle grays.

*In Pursuit of Magic* begins with a few large-format photographs from the late 1950s exemplifying Lyons's close relationship with Minor White, Walter Chappell, and Aaron Siskind. As an introduction to his philosophy, on the wall facing the entrance to the exhibition is a quotation excerpted from *Under the Sun* (1960), a book-



Untitled (New York City), 2013, impression jet d'encre / inkjet print

est la source des préoccupations de Nathan Lyons en matière de mise en page et plus généralement d'organisation et de présentation de ses photographies. L'ouvrage est aussi à la base de toute sa réflexion sur la photographie comme moyen d'expression et de communication. À partir de l'étude détaillée de l'ouvrage, Lyons va définir sa propre pratique et sa théorie photographique, de la mise en forme et en sens de groupes d'images, en « séquences » et « séries », à une théorie plus générale qu'il dénomme « *visual literacy* » ou étude, apprentissage et usage d'une forme de langage entièrement visuelle. Illustrant cette approche du médium, les livres que le photographe publie à partir des années 1970 ne comportent aucun texte. Les images y sont organisées en « séquences » ou groupes d'images dont l'ordonnement, à l'exception des pages en vis-à-vis où les photographies sont choisies pour leur dialogue, importe moins que le sens ou *Gestalt* que le groupe génère<sup>4</sup>. Prenons pour exemple, *Notations in Passing*, le premier recueil de ce genre de recherche, publié par le photographe en 1974, et dont la séquence totale est découpée en treize sous-séquences plus ou moins thématiques et de longueurs variables. L'ouvrage est constitué d'une série de diptyques, à l'exception de la première image de chaque sous-séquence qui est toujours précédée d'une page de gauche vierge. Le plus souvent, un panneau publicitaire vide occupe le centre de la première photographie de chacun des treize « chapitres ». Cette répétition fait écho à l'apparition répétée du drapeau américain comme ponctuation dans le livre de Robert Frank. Lyons se démarque de ce dernier en incitant à une lecture de ses séquences par l'utilisation des deux pages en vis-à-vis où deux photographies se répondent (diptyques) et par la ponctuation de la structure de l'ensemble par des pages blanches<sup>5</sup>. Il utilise cette même technique dans *Riding First Class on the Titanic* (1999), *After 9/11* (2003) et *Return Your Mind To Its Upright Position* (2014).

L'exposition du GEM rend hommage à ces étapes de l'œuvre du photographe en montrant une sélection des images de ces



Untitled from *Notations in Passing*, 1963–2013, impression jet d'encre / inkjet print

catalogue that he published jointly with Walter Chappell and Syl Labrot: "The eye and the camera see more than the mind knows."<sup>3</sup> On the first two short walls starting the exhibition (on the visitor's right in the first gallery) are three abstract photographs from *Under the Sun*, his first major series. The rest of the gallery – and of the exhibition – is dedicated to a subject that would preoccupy him during the following decades: a reflection on the urban social landscape (seen from the sidewalk). Over fifty years, Lyons established a subspecialty of street photography focusing on cultural vernacular signs, graffiti, murals, spontaneous ads, and telescoping objects displayed in store windows that most of us overlook. He then became a witty, detail-oriented *flâneur*, gleaning visual evidence – *trouvailles* – of contemporary vernacular culture, in line with his advocating for "snapshots" as serious sources of inspirations for the artist. Beyond Atget, considered a visual precursor, Lyons also found inspiration in the writings of J.B. Jackson on the vernacular landscape and in the photography of Lee Friedlander and, above all, Robert Frank.

Frank's seminal photobook, *The Americans* (1959), played a considerable role in Lyons's photography and teachings. In his view, for photography to be established as a full-fledged visual language, the photographer had to go beyond the single photograph. This realization was the source of his considerations and theories on the organization and presentation of photographs as groups whose meaning is greater than the sum of its components. From closely studying *The Americans*, he developed his own concept of "visual literacy," devising a completely self-sufficient visual language independent from spoken and written language. Following this approach, none of his books, from *Notations in Passing* (1974), to *Riding First Class on the Titanic* (1999), *After 9/11* (2003), and *Return Your Mind to Its Upright Position* (2014), relies on text. They all display groups of black-and-white 35 mm photographs separated by a blank page and usually starting with a subject and composition that



Untitled, du livre / from the book *Riding First Class on the Titanic*  
1974–1998, épreuves argentique / gelatin silver prints

*Riding First Class on the Titanic*, Cambridge (Massachusetts)  
MIT Press, 2000, 233 pages

quatre ouvrages principaux, eux-mêmes présents physiquement et consultables, disposés sur une petite étagère au début de chaque séquence présentée. Un des dilemmes de l'exposition, vécu comme tel par les deux commissaires (Lisa Hostettler et Jamie Allen), consiste dans le fait que les séries sont obligatoirement tronquées faute d'espace, et, étant donnée la participation de chaque image au tout, le sens s'en trouve lui aussi édulcoré. Un autre problème réside dans ce que, pour ce qui est de la première salle, les commissaires ont choisi une circulation dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, à l'inverse donc de notre sens de lecture, ce qui affecte aussi le sens de chaque diptyque et, au-delà, de chaque série. Dans le cas de *Notations in Passing*, l'expression de l'origine de la « pensée photographique » de Lyons, sa connexion à *The Americans* est d'autant moins compréhensible qu'elle n'est pas explicitée et qu'une seule des images uniques introduisant aux séquences du livre est présentée et qu'elle ne figure même pas au début de la série de diptyques à laquelle elle est reliée. Un cheveu sur... de la soupe, serait-on tenté de conclure.

La deuxième salle, qui fait quatre fois l'espace de la première, débute avec les deux dernières des quatre séries fétiches du photographe, toujours en noir et blanc, *Return Your Mind* et *After 9/11*. Elles n'occupent qu'un tiers de la salle. Le reste est dédié au travail récent en couleur, à l'exception de deux petits panneaux consacrés à la définition du mot « diptyque » et à son illustration par six diptyques d'images noir et blanc de Mexico et dont on peut se demander ce qu'ils viennent faire à ce moment de l'exposition et dans la galerie couleur. 91 photographies couleur occupent les deux autres tiers de la deuxième salle<sup>6</sup>. Les images ne semblent pas former d'ensemble global cohérent et sont regroupées par panneaux ou pans de mur en fonction de thèmes décidés par la jeune commissaire Jamie Allen, informée au début de la conception de l'exposition par l'auteur et ensuite aidée dans le choix et le regroupement des photographies par l'épouse du photographe, Joan Lyons. Après consultation des commissaires, il appert que cette partie de l'exposition est en fait un compromis entre la volonté du photographe, qui désirait que l'intégralité soit consacrée à son travail couleur récent, mais qui n'a pas eu le temps d'en faire la sélection finale, ni celui de séquencer les images. Cette partie



is repeated and conjugated at the beginning of each group. It is a technique that mirrors Frank's use of the American flag as punctuation in his "sad poem sucked out of America."<sup>4</sup> Each group is then composed of two images (diptychs), one on each facing page, between which Lyons creates a dialogue, generating meaning beyond the single image and investigating the possibilities of the "extended frame." His books, in their totality, should be considered one long sequence whose meaning relies on accumulation and the dialogue between each of the sub-sequences that compose them. In fact, the four books mentioned above could be joined (and exhibited) to define an earnest and witty life-long *flânerie*, exhibiting their author's preoccupations and their evolution as well as the growing sophistication of his style.

*In Pursuit of Magic* celebrates these stages, dedicating wall space to images from these books in the first gallery and the beginning of the second one (roughly one wall). To compensate for the lack of wall space for such an endeavour, the curators have thoughtfully displayed each book at the beginning of the respective book-sequence. They are free-standing and can be easily perused by the curious visitor. However, the display in the first gallery is designed to flow from right to left in an anti-clockwise movement, a decision made because of the combined geography of the room itself and the visitors' observed clockwise (sheep-like) progression – it is the shortest way to the entrance to the next gallery – which leads them to skip the rest of the room. This means that the works are displayed here in an order counter to the usual reading movement from left to right. As a result, the diptychs and sequences are



*After 9/11, New Haven (Connecticut)*  
Yale University Press, 2003, 176 pages, 152 photographs  
en noir et blanc / 152 black-and-white photographs  
*Untitled, du livre / from the book After 9/11, 2001-2002*  
épreuves argentique / gelatin silver prints



de l'exposition reflète donc les décisions de Jamie Allen et Joan Lyons. Par voie de conséquence, le résultat est loin d'être convaincant, et ce pour plusieurs raisons. Au premier abord, après l'expérience des extraits d'images séquencées des séries noir et blanc, on retombe dans une exposition quelque peu désordonnée organisée tant bien que mal par des fils thématiques parfois évidents, parfois extrêmement ténus. Les principes centraux de la photographie sur lesquels Nathan Lyons s'était basé pour la construction d'un tout où chaque image n'est qu'une pierre apportée à l'édifice ont disparu. Les sujets demeurent cependant : panneaux porteurs de signes, de textes, de formules lapidaires, graffiti, devantures de magasins, appropriations des surfaces des murs et des trottoirs pour une expression vernaculaire spontanée.

**Nathan Lyons à la poursuite de la couleur.** La question centrale que ce pan du travail du photographe pose consiste en l'utilisation de la couleur et surtout celle du passage d'une œuvre jusque-là entièrement consacrée à la photographie argentique en noir et blanc à la prise de vue et au tirage numériques en couleur. Lyons passe à ce dernier médium vers la fin de la première décennie des années 2000. En 2007, dans le numéro de printemps de la revue

read backwards, which is not exactly conducive to a real grasp, not to mention understanding, of Lyons's style and essence. Moreover, other choices interfere with our understanding of his work and thinking: instead of starting, as all of his books do, with a single image followed by diptychs, the wall space dedicated to *Notations in Passing* starts abruptly with a diptych. The normal progression of Lyons's sequencing, one supposed to generate extra meaning, and its fundamental connection to Robert Frank's *The Americans* are lost, a problem compounded by the absence of any reference to *The Americans*.

The second gallery, about four times bigger than the first one, begins with Lyons's last two sequenced books (*After 9/11* and *Return Your Mind*). They occupy just under a third of the space, the rest of which is dedicated to his foray into digital colour photography. There is, however, a puzzling exception consisting of two panels of six black-and-white diptychs taken in Mexico whose only connection to the rest seems to be illustrating the word "diptych," which is finally defined on the wall next to them. After the visitor has already seen at least four score diptychs, the presence of the definition and photographs here feels untimely, if not futile. It is an even more puzzling choice given that the photographs involved were never part



*Whiteout, Ottsville, Lodima Press, 2011*  
56 pages, 23 photographies en noir et blanc /  
23 black-and-white photographs  
*Under the Sun: The Abstract Art of Camera Vision, Honeoye Falls (New York)*  
Glyph Press, 1960, 31 photographies  
en noir et blanc, 5 planches en couleur /  
31 black-and-white photographs, 5 colour plates



Untitled (Philadelphia), 2015, impression jet d'encre / inkjet print



Untitled (New York City), 2016, impression jet d'encre / inkjet print

Untitled (Rochester, New York), 2014, impression jet d'encre / inkjet print



du GEM, *Image*, Lyons en conversation avec Carl Chiarenza et Rick Hock s'exprimait sur son utilisation toujours courante du noir et blanc et sur les nouvelles technologies numériques : « Je pense que beaucoup de photographes qui travaillent en noir et blanc ont dû apprendre à contrôler leur médium ; de nos jours, de la même façon, les photographes en numérique vont devoir apprendre à contrôler le leur. Cela fait partie de la responsabilité d'un faiseur d'images. On a vu un nombre infini de piètres tirages en noir et blanc. On a vu la même chose se produire avec l'évolution des procédés couleur. Il y a un monde de différence quand on maîtrise son tirage. Comme Carl le remarquait, quand la couleur était à côté de la plaque, c'était une distraction<sup>7</sup>. »

À l'époque de la conception de l'exposition (2013–2016), Nathan Lyons a plus de 80 ans et il semble qu'il n'a pas passé le temps nécessaire à ce contrôle de la photographie couleur numérique qu'il prônait en 2007. Le résultat de ce manque de maîtrise et de pratique tant de la prise de vue numérique couleur que de son tirage étaye ce qui devient rapidement une évidence lorsque l'on parcourt cette partie de l'exposition. La balance des blancs et la saturation des couleurs des images présentées ne semblent pas maîtrisées. Une teinte bleue domine souvent dans les tirages, qu'il s'agisse de trottoirs ou de murs à l'ombre. Les verts ont tendance à crier « Fuji Velvia », c'est-à-dire qu'ils montrent une saturation extrême et eux aussi ont tendance à manquer de jaune (l'opposé du bleu en photographie couleur). En résumé, si la couleur apporte plus de sens et d'esthétique dans certaines images, elle devient

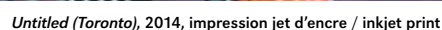
of any book or group of photographs sequenced by Lyons! We then enter an area of this second gallery that is devoted to ninety-one colour photographs taken in the last ten years of Lyons's life. This project was never completed, which means he did not have the time to select each photograph, sequence them, or even print them all. His original goal for the exhibition had been to show only this new work; unfortunately, again, the selection and display (we cannot speak of his sequencing here as he did not participate in it) were left to a young curator informed only by her conversations with Lyons and then with his wife. As the reader may have guessed at this

Over fifty years, Lyons established a subspecialty of street photography focusing on cultural vernacular signs, graffiti, murals, spontaneous ads, and telescoping objects displayed in store windows that most of us overlook. He then became a witty, detail-oriented *flâneur*, gleaning visual evidence – *trouvailles* – of contemporary vernacular culture.

point, the result is disappointing. It misses the essential elements of Lyons's photography: selection and sequencing. It is a compromise resulting from the difficulty of handling complex work without the author being present. Nevertheless, the usual subjects of his photographs are there: road signage, murals, graffiti, store windows, spontaneous or celebrations recorded on walls or sidewalks, and so on, to which a new element has been added, and with which it sometimes interferes: colour.

**Le neuf peut s'avérer l'ennemi du bien.** Que dire donc en conclusion de cette exposition et de son catalogue<sup>8</sup> ? D'abord qu'ils constituent des documents intéressants pour le novice, l'étudiant, le spectateur ou le photographe ; qu'ils sont tous les deux des compromis entre rétrospective et exposition de nouveaux travaux ; qu'ils pâtiennent d'un manque d'espace pour la bonne présentation d'une œuvre marquante et abondante ; qu'il est problématique de montrer des travaux non achevés, d'autant plus si l'auteur se situe dans une période de découverte et d'apprentissage et ne maîtrise pas encore tous les paramètres du médium, d'autant plus, pour ceux qui, en dehors de l'auteur, ont à charge d'honorer ses travaux, si le décès de leur auteur en a interrompu la production. Cette exposition et son catalogue, attendus et nécessaires, auraient pu s'affirmer historiques, comme des références absolues sur l'œuvre d'un personnage clé de la photographie américaine, bénéficiant de circonstances exceptionnelles : la rencontre des regards croisés d'un artiste et d'un commissaire d'exposition sur l'œuvre d'une vie. La volonté du photographe était autre, peut-être biaisée par un désir de survie artistique malgré une santé précaire. Ce « biais » lui a fait ignorer sa propre sagesse telle qu'énoncée en 2007. Sa

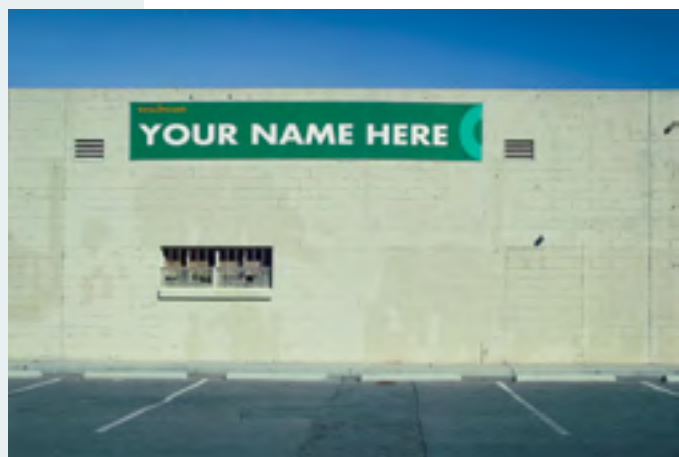
During the first stage of conception of the exhibition (2013–16), when he was experimenting with digital colour photography, Lyons was in his eighties and underwent life-threatening health crises. It seems that he did not have the time to acquire the necessary control and mastery of the new medium that he had discussed in 2007. The prints displayed at the GEM therefore show a lack of technical control, ranging from colour saturation to white balance, that affected his work with both camera and printer. Several prints are dominated by a blue tint, among them the one, *In Pursuit of Magic*, from which the title of the exhibition was taken. Some colours, especially the greens, shout out of their frames, reminding the visitor

CIEL VARIABLE N° 112 **75**

présence a marqué l'origine de la conception de l'exposition. La responsabilité totale de la conception finale de l'exposition de ce travail en couleur problématique a dû ensuite être assumée par une jeune commissaire dont la spécialité est la conservation des images, non l'histoire de leur esthétique et de leur philosophie. En un premier temps, elle s'est sûrement respectueusement effacée (on est à Rochester, et il s'agit de Nathan Lyons), puis, une fois Lyons décédé, elle a dû quelque peu improviser. À cet égard, le choix du titre pour l'exposition, *In Pursuit of Magic* (qu'on aurait voulu autre, c'est-à-dire plus évocateur de l'œuvre et moins pseudo-poétique) est celui de Nathan Lyons, sans qu'il ait vu l'exposition réalisée. C'est sur un trottoir que Nathan a trouvé l'inspiration pour ce titre, vu calligraphié, et qu'il a reproduit par une photographie couleur monochromatique (bleutée elle aussi). Les manifestations de notre culture visuelle, urbaine et vernaculaire ont en fait été les sujets de sa quête, une quête où la magie a du mal à s'immiscer. De fait, ce titre, inadéquat quant au contenu de l'exposition, ajoute aux frustrations du spectateur averti désireux de voir le sens et l'essence d'une œuvre partagés avec un plus vaste public. De même, l'image de couverture du catalogue renforce cette impression de dérive dans le compromis. Ici les graphistes des éditions de la University of Texas ont visiblement opté pour une image qui leur seyait, car neutre et rendant le texte plus lisible. Malheureusement, elle ne reflète absolument pas le contenu du catalogue et de l'œuvre. Je terminerai donc cet essai par une métaphore tout droit issue du Tournoi des 6 nations (rugby) de cette fin de semaine : un essai non transformé pour causes multiples !

of badly processed and over-saturated Fuji Velvia transparencies, and the blue cast on the green of some trees and lawns make them look utterly artificial, as if they were made of plastic. It is true though that in many instances Lyons used colour as an effective added element in his photographs. One clear example is the photograph that I would call *Angel/Devil*. In spite of the ubiquitous blue cast, the slight orange of the texture of the two wings (more visible once the blue cast has been corrected) and the red of a devil's horns and tail are crucial to the dynamic quality and meaning of the image. So, whereas colour adds impact and meaning and expands the aesthetic qualities of Lyons's art to a new sphere in many cases, in others it becomes, at best, a distraction. The inadequate colour treatment in some of the photographs definitely impacts the body of work in terms of consistency and coherence, areas that were among Lyons's most obvious strengths.

**New Can Be the Enemy of Good.** What can be said, as a conclusion, about this exhibition and its catalogue?<sup>6</sup> First, they are interesting documents, a first-hand look and a guide for visitors who want to discover a major body of work by a great American visionary of the second half of the twentieth century. Novice, student, museum habitué, or photographer – all will benefit from it. The catalogue should not be missed, as it adds to the exhibition an extremely well-documented biographical essay by Jessica McDonald – an excellent choice by the two curators.<sup>7</sup> However, both the exhibition and its catalogue suffer from being compromises between a retrospective and the first presentation of a body of work in progress. Both would require more space for such an abundance of photographs. This project illustrates another interesting point: it can be problematic to show new work in progress, especially when the artist has not totally mastered a new technique. Under such conditions, the artist's absence makes the task almost impossible for those left to carry it to completion. Both exhibition and catalogue had been expected, especially three years after Lyons's final going



*Untitled (Tucson), 2013, impressions jet d'encre / inkjet prints*

1 Nathan Lyons: *In Pursuit of Magic*, George Eastman Museum (Rochester, État de New York), du 25 janvier au 9 juin 2019. 2 Walter Chappell, Syl Labrot, Nathan Lyons, *Under the Sun, the Abstract Art of Camera Vision*, Honeoye Falls, État de New York, Glyph Press, 1960. Republié en 1972 par *Aperture* sous la direction de Minor White. Deux notes à ce sujet : 1-la citation exacte est « *The eye and the camera sees more...* » où le verbe voir est conjugué au singulier comme si œil et appareil-photo ne formaient qu'une seule entité, en écho à Cartier-Bresson dans *Images à la sauvette* (*The Decisive Moment*) de 1952 où le Leica est le prolongement de l'œil. La phrase a été corrigée et le sens donc modifié sur le mur du musée où « see » a remplacé « sees » (« voient » a remplacé « voit »); 2-le livre est absent de l'exposition alors que les autres sont disposés sur des étagères en introduction aux images sur le mur et qu'il montre une étape importante de l'œuvre, celle où le photographe, emboitant le pas de Minor White et Walter Chappell, et d'une photographie héritière des « équivalents » d'Alfred Stieglitz développée alors dans les pages d'*Aperture*, se consacre à une certaine « abstraction ». 3 Six des photographies d'*Under the Sun* furent retenues par Edward Steichen pour l'exposition *The Sense of Abstraction* (17/2 – 10/4/1960) au MoMA à laquelle participèrent aussi Callahan, Chappell, Chiarenza, Kepes, Labrot, Moholy-Nagy, Siskind et White, tous intimement connectés à Lyons. Voir : [www.moma.org/documents/moma-master-checklist-326181.pdf](http://www.moma.org/documents/moma-master-checklist-326181.pdf) [consulté le 14 mars 2019]. 4 *Notations in Passing Visualized by Nathan Lyons* (MIT Press, 1974), *Riding First Class on the Titanic* (MIT Press, 1999), *After 9/11* (Yale University Press, 2003), *Whiteout* [avec les poèmes de Marvin Bell] (Lodima Press, 2011), *Return Your Mind in Its Upright Position* (Artisanworks Press, 2014). 5 En effet, chaque photographie dans *The Americans* apparaît sur la page de droite, alors que la page de gauche demeure blanche. 6 Alors que seulement 63 des 154 cadres 40 x 50 cm que compte l'exposition sont consacrés au noir et blanc (dont les 2/3, certes, sont des diptyques alors que les photographies couleur occupent chacune un seul cadre). 7 Nathan Lyons et Carl Chiarenza, avec Rick Hock, « Speaking in Black and White », *Images*, vol. 45, n° 1 (printemps 2007), p. 4–11. Traduction de l'auteur de cet essai, voir la version en anglais pour l'original. 8 Jamie Allen, Lisa Hostetler et Jessica McDonald, *Nathan Lyons: In Pursuit of Magic*, Rochester, État de New York, George Eastman Museum, 2019, 304 pages, 55 \$.

**Bruno Chalifour** est photographe. Il enseigne et écrit sur la photographie depuis plus de 40 ans. Établi aux États-Unis depuis 1994, il a été rédacteur en chef du magazine *Afterimage*, publié par le Visual Studies Workshop, à Rochester, État de New York (2002–2005) et directeur de la Spectrum Gallery, à Rochester (2014–2015). Ses textes ont été publiés en France, en Australie, au Canada, au Royaume-Uni et aux États-Unis, et ses images ont fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives en France et aux É.-U.

out-of-focus. They could have been historical milestones generated under exceptional circumstances: the vision of a renowned artist, a local, national, even international celebrity, at the very end of his career (with all the perspective and wisdom that are associated with this stage) crossed with that of a curator from a totally different generation. Obviously, Lyons's original goal was different, probably biased by a survival instinct that pushed him to ignore hurdles that he had clearly identified for others at other times, as expressed in 2007. The responsibility for organizing the colour work fell upon a young curator, specialized in conservation and not so much in the aesthetics and philosophy of photography and the complex issues that Lyons questioned all his life. Her respect for the photographer's choice accounts for the size of a group of colour photographs somewhat inconsistent with the artistic rigour and coherence displayed in the preceding bodies of work in black and white. Another example of this discrepancy, in my view – I had known Lyons for thirty years – is the choice of the title of the show, which did not have the humour and relevance, the *décalage*, of the other titles. From all the photographs that he took for a period of over fifty years, the pursuit that emerges is not that of magic but that of meaning, of a humanistic and understanding connection with our environment and with our fellow human beings. His photography has been a constant questioning of human values, aspirations, frustrations, and culture, always expressed through his visual language of choice, photography. That is what he should and will be remembered for. There's nothing magical in that, just an enlightened mind relentlessly at work and expressing itself through a mastered medium of choice. English version by Bruno Chalifour

1 Nathan Lyons: *In Pursuit of Magic*, George Eastman Museum (Rochester, NY), January 25–June 9, 2019. 2 See Jessica McDonald, *Nathan Lyons: Selected Essays, Lectures, and Interviews* (Austin: University of Texas Press, 2012). 3 The actual quotation is, "The eye and the camera sees more than the mind knows," as if eye+camera=1. 4 Jack Kerouac in the introduction to *The Americans* (1959). 5 Nathan Lyons and Carl Chiarenza, with Rick Hock, "Speaking in Black and White," *Images* 45, no. 1 (Spring 2007:4–11). 6 Jamie Allen, Lisa Hostetler, and Jessica McDonald, *Nathan Lyons: In Pursuit of Magic* (Rochester, NY: George Eastman Museum, 2019). 7 For more context on Lyons, see McDonald, *Nathan Lyons*. The University of Texas Press is also the printer of the catalogue *In Pursuit of Magic*, in which the duotone printing, which adds a yellowish gray to Lyons's otherwise neutral photographs, is not totally successful; nor is the choice of a bland photograph for the cover, probably selected by the graphic designers who needed a simple background for their text, which does really represent the work shown inside the book.

**Bruno Chalifour** is a photographer who has been teaching and writing about photography for more than forty years. He moved to the United States in 1994 and was editor-in-chief of the magazine *Afterimage*, published by the Visual Studies Workshop, in Rochester, New York (2002–05) and director of Spectrum Gallery, in Rochester (2014–15). His essays have been published in France, Australia, Canada, the United Kingdom, and the United States, and his images have been in numerous solo and group exhibitions in France and the United States.



*Untitled (New York City)*, 2013, impression jet d'encre / inkjet print

OPTICA  
CENTRE  
D'ART  
CONTEM-  
PORAIN

# Archi- féministes!

Art contemporain, théories féministes  
/ Contemporary Art, Feminist Theories

Nouvelle  
publication!

ARCHI-FÉMINISTES!  
Art contemporain,  
théories féministes

Éditeur  
OPTICA,  
centre d'art contemporain

Sous la direction de  
Marie-Ève Charron  
Marie-Josée Lafortune  
Thérèse St-Gelais

Livre à couverture souple  
15,8 x 23,18 cm  
160 pages / ill  
Textes FR + EN  
ISBN 978-2-922085-15-0  
35\$  
Commande en ligne :  
distribution@optica.ca

7 septembre –  
19 octobre 2019

MOMENTA  
Biennale de l'image  
*La vie des choses*

Commissaire :  
Maria Wills Londoño

Artistes :  
Batia Suter, Suisse  
Miguel Angel Rios, Argentine



Canada Council  
for the Arts



montréal, arts interculturels  
s a i s o n 2 0 1 9 – 2 0

mai

28sep>  
26oct  
2019

**JULIE ROBINSON**

— *L'Exhumée*

m-a-i.qc.ca

3680 jeanne-mance  
entrée libre

SCOTIABANK  
**CONTACT**  
PHOTOGRAPHY  
FESTIVAL

CARRIE  
MAE  
WEEMS

CONTACT GALLERY  
80 SPADINA AVE  
TORONTO

ON VIEW  
THROUGH  
JULY 27

 **Scotia** Wealth Management®

**Nikon**

**OCA  
FMCO**  
20 YEARS | ANNÉES

 **ONTARIO ARTS COUNCIL**  
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO

 **Canada Council** | **Conseil des Arts**  
For the Arts | du Canada

Carrie Mae Weems, *Magenta Colored Girl* (detail), from the series *Colored People*, 1989 - 90. Courtesy the artist and Jack Shainman Gallery, New York, NY.

# ARLES 2019

50 ANS  
EXPOS

## LES RENCONTRES DE LA PHOTOGRAPHIE

EXPOSITIONS  
1<sup>ER</sup> JUILLET  
— 22 SEPTEMBRE

[RENCONTRES-ARLES.COM](http://RENCONTRES-ARLES.COM)

MINISTÈRE DE LA CULTURE  
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE  
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES PACA  
RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR  
DÉPARTEMENT DES BOUCHES-DU-RHÔNE  
VILLE D'ARLES

OLYMPUS

L U M A



SNCF

arte

LCL



PHOTOGRAPHIE (DÉTAIL) : OUKA LEELE  
PELUQUERÍA, 1979 / AGENCE VU  
DESIGN A&M STUDIO



**DIANE OBOMSAWIN**

**LES MONDES**

Commissaire : Nicole Gingras

DU 25 MAI AU 4 AOÛT 2019

© Diane Obomsawin, *L'évasion du Minotaure* (détail), 2009  
Bande dessinée animée  
Crédit : D. Obomsawin

## **EXPRESSION**

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe  
495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe  
T 450.773.4209 [www.expression.qc.ca](http://www.expression.qc.ca)

**Les photos se lisent aussi \_**



Retrouvez nos  
publications sur notre  
boutique en ligne

**VU**

[vuphoto.org/boutique](http://vuphoto.org/boutique)

# JIN-ME YOON

*Living Time From Away*

Temporalités depuis l'ailleurs

première exposition-bilan de l'artiste

Commissaire: Anne-Marie St-Jean Aubre

DU 8 JUIN AU 8 SEPTEMBRE 2019

Jin-me Yoon, *Long view*, 2017, vidéo (arrêt sur image), avec la permission de l'artiste.



MUSÉE D'ART  
DE JOLIETTE



Canada



Conseil des Arts  
du Canada

Fondation J.-M. DeSève



[museejoliette.org](http://museejoliette.org)

## Christian Hidaka & Raphaël Zarka: The Hidden Curve

June 20 – August 18, 2019 / Curator: Mona Filip

koffler  
gallery



Exhibition is generously supported by Institut français and The Cultural & Science Services of the Embassy of France in Canada.  
Christian Hidaka & Raphaël Zarka, *La Famille Schoenflies*, installation view at Les Instants Chavirés, Montreuil, France, 2016.  
Courtesy the artists and Michel Rein, Paris/Brussels. Photo: Aurélien Mole.

Artscape Youngplace / 180 Shaw St. Toronto / [kofflerarts.org](http://kofflerarts.org)



FUNDED BY  
THE CITY OF  
TORONTO



ONTARIO ARTS COUNCIL  
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO  
an Ontario government agency  
un organisme du gouvernement de l'Ontario



Canada Council  
for the Arts

Conseil des Arts  
du Canada

KOFFLER  
FAMILY FOUNDATION



CIBC  
Wood Gundy

# ACTUALITÉ

## EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Julian Rosefeldt
- 85 Elena Perlino
- 86 Vincent Meessen
- 87 Denis Farley
- 88 Thomas Kneubühler
- 90 Velibor Božović
- 91 Valérian Mazataud
- 92 Basma Alsharif
- 93 Martha Rosler

## LECTURES / READINGS

- 94 *Ouvrages à souligner /*  
*New and Worthby*

## PAROLES / VOICES

- 106 María Wills Londoño

## EXPOSITIONS EXHIBITIONS



*Manifesto*, 2015, 13-channel video installation with sound, 12 × 10 min 30 sec and 1 × 4 min, courtesy of Julian Rosefeldt and VG Bild-Kunst, Bonn

## Julian Rosefeldt

### **Manifesto**

Musée d'art contemporain de Montréal

Oct. 20, 2018–January 20, 2019

Whether playing a senior CIA agent (*Hanna*, 2011), Elf Queen Galadriel (*The Lord of the Rings*, 2001–2003), or a formerly rich New York socialite on the move (*Blue Jasmine*, 2013), Cate Blanchett has demonstrated her acting chops and established herself as one of

the wildest and most brilliant chameleons in contemporary cinema.

In *Manifesto*, a 2015 Australian-German multi-screen film installation in thirteen segments, each just over ten minutes long, scripted, produced, and directed by German video pioneer

Julian Rosefeldt (b. 1965, Munich), Blanchett puts the megalomaniacal capstone on her career to date with brio, audacity, and jaw-dropping verisimilitude. In each segment, she shines as she performs a different manifesto. Assuming personae as varied as teacher and puppeteer, news anchor and homeless man, Russian choreographer and trash incineration plant worker, Blanchett seduces her viewers effortlessly. She gives us a baker's dozen of her most captivating performances to date. Each persona pays telling homage



*Manifesto*, 2015, 13-channel video installation with sound, 12 × 10 min 30 sec and 1 × 4 min, courtesy of Julian Rosefeldt and VG Bild-Kunst, Bonn

to the spirit and sensibility of one or more art manifestos.

Reciting lines such as Mierle Laderman Ukeles's Fluxus-inspired "But after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?" Blanchett infuses her precisely enunciated narratives with provocation, punditry, and profundity. Sourcing the musings of individual artists, architects, dancers, filmmakers, such as Kazimir Malevich, Claes Oldenburg, Sol LeWitt, Elaine Sturtevant, Yvonne Rainer, and Jim Jarmusch and the writings of Futurists, Dadaists, Fluxus artists, Suprematists, Situationists, Dogma 95, and sundry other art groups, Rosefeldt and Blanchett together dilate on the role of the artist in a society on the edge. Their

Blanchett presents the idea for a new art endeavour to a small audience in her home. In another, she assumes the guise of a hirsute homeless man who strides across the rooftop of an abandoned factory like a character out of a play by Samuel Beckett, screaming out Guy Debord's "Situationist Manifesto" at the lowering sky – she raises the hair on the nape of one's neck. As a well-attired stockbroker sitting amidst computer monitors and expatiating at length about Futurism, a Surrealist puppeteer who recites lines from manifestos on Surrealism and Spatialism while putting flesh to her alter ego by making herself into a marionette, and in the dual role of announcer and on-site reporter who quizzes herself about Conceptualism

eulogizing the deceased at a funeral by reciting lines from Tristan Tzara's "Manifeste de M. Antipyrine," she treats us to lines such as, "Dada remains within the framework of European weaknesses, it's still shit, but from now on we want to shit in different colours."

Rosefeldt the writer and Blanchett the speaker redeem and elevate the language, imbuing it with gravitas, depth, and high drama. The different identities assumed segue with the expressions and exhortations of a given manifesto with nary a sliver of pretense – and it could so easily have devolved into pretense and falsity, after all – but with a certain humour and even, at times, overt silliness. Perhaps only an artist as non-hierarchical in her thinking

most of the spoken texts are fragmented and collaged. His intention from the outset was to have a woman embody the manifestos and assume multiple roles. In choosing to work with Blanchett, he facilitated her wholesale descent into the time-binding oral cultural context of the art world. The flawless radiance of her performance is all the more remarkable given that the shoot, which took place in Berlin, was just eleven days long, and endless retakes were simply not possible.

The chorus of voices reaches the threshold of truly chiasmic dialogue in the large exhibition hall in which the works were presented. That chorus is, in a sense, an *uber*-manifesto, one that brings them all together and subsumes them under one rubric and, as it were, in the darkness binds them. One thing that marks most of the manifestos is that they were written when the authors were still young. They have fire in them, and the explosive ejaculations of words here remind us that the manifesto exists to animate, incite, and give birth to a new future in which the old orthodoxies are cast down and replaced by new and better models.

The manifesto here is best understood as a *protreptic* – in the sense of oration used to persuade or instruct. In this work, they also serve an emotional purpose: to turn a key in the padlock of the human heart and mind and to inscribe new priorities. As is the case with ancient philosophical protreptics, the spoken fragments of manifestos have a didactic function freed from their original context. The order of words itself is antidote and incitement, lit fuse and fervent injunction, never anodyne. All the spoken words here point to the universal role that artists still play as revolutionary agents in our society.

**James D. Campbell** is a writer and curator who writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.



*Manifesto*, installation view at the Musée d'art contemporain de Montréal, 2018, courtesy of Julian Rosefeldt and VG Bild-Kunst, Bonn, photo : Sébastien Roy

collaborative work here is timely and trenchant – and entirely unforeseen.

An actor of lesser gifts could never have embodied the manifestos so convincingly or adroitly. Blanchett transforms herself into a given manifesto. She owns it. One standout is the video relating to Vorticism, Blue Rider, and Abstract Expressionism, in which

and Minimalism in the precise cadences of the seasoned host, Blanchett leads us to suspend our disbelief. She becomes a scientist in a hazmat suit whose recitation from manifestos of Suprematism/Constructivism is halted by a monolith that closely resembles the one from Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. As the orator ostensibly

and manner of working as Blanchett could pull this off.

Interestingly, Rosefeldt started this project by studying Karl Marx and Friedrich Engels's *The Communist Manifesto* of 1848. He selected some sixty manifestos he found particularly provocative and reduced the final number to twelve segments, although

# Elena Perlino

## Indian Time

Maison de la culture du Plateau Mont-Royal

2 novembre – 2 décembre 2018



*Sheshatshit, 2017, impression numérique, 40 × 60 cm*

*Indian Time*, c'est le temps d'une rencontre. Celle d'Elena Perlino, photographe italienne basée en France, avec les communautés innues et naskapiées situées entre Natashquan, Mani-Utenam, Matimékush-Lac-John, Kawawachikamach et Sheshatshiu. Issus des différents séjours réalisés dans la région en 2017 et 2018, les clichés d'Elena Perlino ont été exposés à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal du 2 novembre au 2 décembre 2018. Une publication qui réunit l'ensemble du travail photographique est en cours de préparation, grâce aussi à la contribution de l'Institut italien de culture de Montréal qui a soutenu le projet dès ses débuts.

Celle de la Maison de la culture toutefois, n'a pas été la première étape de l'exposition. Ce sont, avant tout, les *Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie* qui ont accueilli pour la première fois ces images lors de la neuvième édition du festival, « Chaos », qui a eu lieu à l'été 2018. Les *Rencontres* et son directeur, Claude Goulet, ont en effet joué un rôle important dans la naissance de ce projet photographique qui s'inscrit dans le sillage d'autres photos de Perlino, celles de la série *Pipeline* sur la traite des femmes nigériennes vers l'Italie et exposées aux *Rencontres* en

2016<sup>1</sup>. À la suite de ce premier échange est né le projet d'une résidence à Schefferville pour la photographe, l'intention étant d'aller à la rencontre des communautés autochtones de la Côte-Nord du Québec et du Labrador. Bien que développé dans un cadre très différent et sur une période beaucoup plus courte que le projet précédent, on retrouve dans *Indian Time* le même type de regard documentaire, doux et poignant, qui caractérise les reportages d'Elena Perlino.

Partie à Schefferville en février 2017, avec un détour imprévu à Natashquan, Perlino retourne sur les lieux à trois reprises. L'hospitalité de Marjolaine Mckenzie, intervenante communautaire, lui permet d'entrer dans la communauté, de se mettre à l'écoute de ses habitants, de partager leur vie quotidienne et d'observer leur rapport au territoire. Les clichés qu'elle réalise lors de ces séjours se caractérisent essentiellement par leur capacité à dépasser la démarche ethnographique pour devenir l'expression d'une relation qui est en train de se construire, et dont la photographie devient un signe de ponctuation. Discrète et à la fois curieuse, précise dans la recherche du détail, mais disponible à perdre ses contours dès lors qu'il s'agit de restituer l'immensité du paysage, la

photographie d'Elena Perlino possède la capacité de raconter le réel dans ses traits les plus rudes sans toutefois écarter les traces les plus ludiques qui en font tout aussi partie. Il est possible d'imaginer que cette aptitude lui vient, du moins en partie, de l'étonnement et de la légèreté qui devraient caractériser tout regard « nouveau » face à la découverte de l'autre et de son territoire, et

qu'elle a su conserver et imprimer à son approche photographique. Habiles à circuler entre les générations, tout comme entre le passé et le présent de la communauté, les photographies de Perlino choisissent toutefois de ne pas insister sur les traces douloureuses de son histoire, ni sur ses problèmes actuels, mais plutôt de les saisir dans leur contexte. Le passé est simplement là, présent comme ce banc de neige énorme amassé devant une maison, et dont l'angle de vue choisi par la photographe nous permet, si on veut, d'en observer les strates blanches et grisâtres. En ce sens, le regard de Perlino communique la même spontanéité que les prises de paroles des membres de la communauté, témoignages de la teneur sensible, que la photographe collecte et ensuite inscrit au sein de l'exposition. Consciente des limites propres au médium photographique, et surtout de la valeur irremplaçable de ces paroles, Perlino place au sein des images des voix, mais aussi une langue et surtout les gestes de ces hommes et de ces femmes qui rendent ainsi tangible l'histoire douloureuse dont ils sont porteurs.

En arrière-plan de ces prises de parole, des jeunes travaillent bruyamment pour préparer la rencontre annuelle des aînés qui accueillera plus de 2000 personnes. À ces jeunes, mais pas seulement, Elena Perlino s'adresse encore une fois, lors de son dernier séjour à Schefferville où, après avoir montré son travail, elle anime un « atelier photographique ». Les participants, dix personnes entre seize et cinquante-cinq ans, ont ainsi eu la possibilité, à travers



*Photo de famille des années 1950, Schefferville, 2017, impression numérique, 40 × 60 cm*

les images, de mener une réflexion sur leur manière de vivre la communauté à partir d'un thème de leur choix. « Je suis né dans le bois, raconte un des protagonistes de la vidéo, mes ancêtres marchaient ici, à pied. Ils avaient le savoir-faire, la sagesse. Ils ne se sont jamais sentis battus. Ils ont toujours persévéré, ils avaient du courage pour surmonter les difficultés. On vient de ce peuple. Aujourd'hui, encore, j'aime ces rencontres, on se sent bien, on se sent connectés tous ensemble, la Nation Innue ».

Les aînés racontent, les jeunes construisent, des liens se tissent de nouveau. Et la photo, encore une fois, se fait pont.

1 À ce propos, voir aussi le livre photographique réalisé par Elena Perlino, *Pipeline*, Marseille, Schilt Publishing-André Frère Éditions, 2014.

Postdoctorante et chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, **Claudia Polledri** assure aussi la coordination scientifique du CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques, UdeM). Elle est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal portant sur les représentations photographiques de Beyrouth (1982–2011) et sur le rapport entre photographie et histoire.



*Family is love*, Schefferville, 2017, impression numérique, 40 × 60 cm



**Blues Klair**, vue de l'exposition à la galerie Leonard & Bina Ellen, photo : Paul Litherland/Studio Lux

# Vincent Meessen

**Blues Klair**  
Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal  
Commissaire : Michèle Thériault  
Du 17 novembre 2018 au 23 février 2019

Qu'ont en commun le poète performeur Kain, l'auteur Patrick Straram, le *Computer Riot* à l'Université Sir George Williams en 1969, les Black Panthers, le FLQ et l'Internationale situationniste? Réponse : *Blues Klair*, la première exposition individuelle au Canada de l'artiste belge Vincent Meessen, présentée à la galerie Leonard & Bina Ellen du 17 novembre 2018 au 23 février 2019.

*Blues Klair* se déploie sur quatre espaces ouverts : deux salles d'exposition, une salle de projection et un coin lecture

qui donne accès à plusieurs publications de la contreculture québécoise des années 1970. Le parcours débute par la traversée dans la pénombre d'une salle nimbée de lumière bleue, jonchée de papiers qui évoquent la contestation raciale de l'Université Sir George Williams en 1969<sup>1</sup>. La seconde salle est dédiée à l'œuvre de Patrick Straram (1934-1988), l'une des figures marquantes de la contreculture au Québec, débarqué à Montréal un beau jour de 1958, au moment même où la ville devenait une capitale de l'anti-impérialisme<sup>2</sup>. Dans une série intitulée *Index* (2018), Vincent Meessen a conçu un abécédaire à la Gilles Deleuze, composé de fragments d'archives issues de communautés et de figures restées dans l'ombre de l'histoire, comme, à la lettre H, (Med) Hondo, réalisateur engagé de l'inoubliable *Soleil Ô* (1970), récemment disparu, ou à la lettre B, *Blues Clair*, référence explicite à l'œuvre de Patrick Straram, elle-même inspirée d'une pièce du compositeur de jazz Django Reinhardt, dont Straram, esthète, critique, était grand admirateur.

La couleur bleu est le fil conducteur de cette exposition dont la pièce centrale est une œuvre vidéo de 42 minutes, *Ultramarine (Outremer)*<sup>3</sup>, à l'origine commande du Printemps de Septembre (Toulouse) pour son édition 2018. *Ultramarine* met en scène un dialogue performé entre le poète, acteur et dramaturge new-yorkais Gylan Kain et le jeune prodige belge de la batterie Lander Gyselinck. Projeté sur un écran fait de différentes pièces de tissu bleu suspendues au plafond, ce poème visuel est visible, à l'endroit comme à l'envers, depuis l'entrée de la galerie, permettant ainsi de multiplier les points de vue face à l'histoire qui nous est contée.

Le film s'ouvre sur les gestes, en plan rapproché, de mains qui s'activent à monter un film analogique. D'emblée, le spectateur se retrouve plongé dans le passé, sa matérialité en version argentique. Remonter le temps, dérouler

le film (sur bobine), bercé par le bruit hypnotique des gestes et des machines... Tandis que le son des percussions monte crescendo... C'est par l'ouïe qu'*Ultramarine* plonge doucement le spectateur dans une dérive réflexive. Tour à tour défilent, sous ses yeux, plusieurs objets d'un passé, parfois lointain, déclencheurs de souvenirs, ceux du poète Kain qui entre en scène au bout de quelques minutes. Et comme par enchantement, à travers son flot de paroles, invitation à un « voyage heuristique » dans le temps,

ressurgissent la langue inconnue (celle des origines africaines) et la « mémoire émouvante de K. ».

Tout droit sortis d'une mappemonde antique, des lieux évoquent l'histoire millénaire de l'Afrique : Égypte, Alexandrie... Et la dispersion de ses peuples vers l'Asie, les Amériques, en traversant l'Atlantique... Puis le batteur Lander Gyselinck entre à son tour en scène, de bleu vêtu, rythmant, bruyant les mots de Kain qui continue à narrer l'exil qui l'a conduit de Harlem, New York à Harleem

aux Pays-Bas, ce pays d'accueil qui a jadis participé à la traite des esclaves et où subsiste cette triste tradition du grimace des visages en noir<sup>4</sup>, rappelant au passage que nous sommes tous faits d'origines mélangées. Ce « voyage de K. » ressemble en définitive à un auto-portrait, réalisé à travers un collage de mots, d'images et de sons qui tiennent ensemble, portés par le rythme des percussions. Le batteur, en osmose totale avec le poète, fait usage, à un moment de la performance, de chaînes

dont le bruit évoque les bleus de l'âme, les traumas enfouis... Et, soutenu par ce « talking drum » qui réactive sa mémoire, Kain de décliner, dans son récit fleuve, tous les grands K, venant même à détourner le souvenir violent du KKK... Kain décline aussi tous les bleus, ceux de Prusse, du Bangladesh, d'Outremer... Et le bleu Indigo, « Indigo Blues », celui des champs de coton... Ainsi, Meessen, dans cette exploration sonore et visuelle, parvient-il à capter une expérience sensorielle des flux et reflux de la mémoire enchaînée dans le présent.



*Ultramarine*, 2018, installation filmique avec textiles et son, 42 min 46 s, autorisation de l'artiste

- 
- 1 Maude-Emmanuelle Lambert, « Affaire Sir George Williams », *L'Encyclopédie canadienne*, 2016, en ligne : [www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/laffaire-sir-george-williams](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/laffaire-sir-george-williams)  
 2 Sean Mills, *Contester l'empire. Pensée post-coloniale et militantisme politique à Montréal, 1963–1972*, Montréal, Hurtubise, 2011.  
 3 L'œuvre *Ultramarine* de Vincent Meessen est visible en ligne : <https://ultramarine.film/>  
 4 Jessica Olien, « Aux Pays-Bas, le père Noël n'a pas d'elfes, il a des esclaves », *slate.fr*, le 27 décembre 2011, en ligne : [www.slate.fr/story/48077/Pays-bas-pere-noel-esclaves-racisme](http://www.slate.fr/story/48077/Pays-bas-pere-noel-esclaves-racisme).
- 

**Érika Nimis** est photographe, historienne de l'Afrique, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Elle est l'auteur de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest (dont un tiré de sa thèse de doctorat : *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba*, Paris, Karthala, 2005). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blog dédié à la photographie en Afrique : [fotota.hypotheses.org/](http://fotota.hypotheses.org/).

---

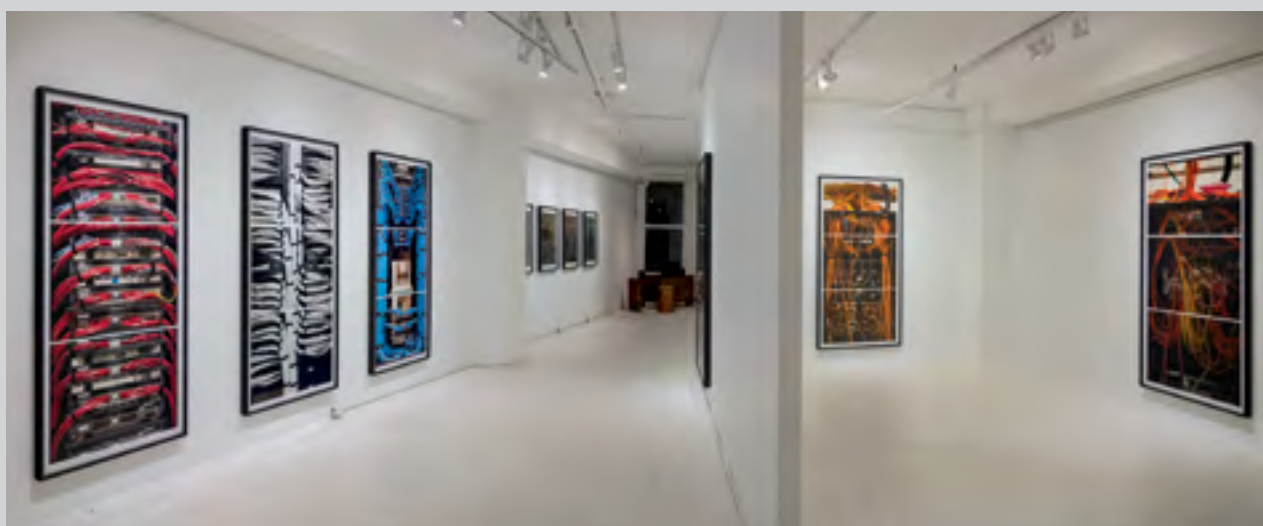
## Denis Farley

### Aux confins du visible. Travaux récents/Recent Work

La Castiglione, Montréal

Du 14 novembre au 15 décembre 2018

Du 14 novembre au 15 décembre 2018 était présentée, à la galerie La Castiglione, une sélection d'œuvres récentes du photographe montréalais Denis Farley. Issus des séries *Networks* (2013–2018) et *Parallel Networks* (2016–2018), ces clichés s'inscrivent dans la continuité d'une réflexion menée par l'artiste depuis plus de trente ans sur la présence croissante des technologies de l'information et de la communication au sein de notre environnement. En dirigeant son objectif vers les dispositifs soutenant ces réseaux, Denis Farley nous rend attentifs à leur toile de fond technique et nous amène à nuancer les rêves d'émancipation immatérielle qui les accompagnent. La transmission d'informations n'a jamais été aussi facile, rapide et massive. De cette apparente décharge



*Aux confins du visible. Travaux récents/Recent work*, vue de l'exposition à La Castiglione, photo : Denis Farley



*Parallel network no.2*, 2016, impression jet d'encre, 91 × 81 cm

de toutes contraintes ou limites physiques découle un enchantement technologique qui tend à faire oublier que cette circulation repose sur une vectorialisation matérielle dont les coûts économiques et écologiques sont loin de s'évaporer.

L'exposition s'ouvre sur huit photographies de la série *Networks* donnant à voir les entrelacs de câbles plus ou moins ordonnancés qui composent les réseaux informatiques. Par son exploration des zones de contact qu'est l'arrière des serveurs, le travail de Denis Farley interroge, voire brouille la frontière entre le réel et le virtuel. Il attire notre attention vers la physicalité des appareillages sur lesquels reposent nos aires numériques. Mais surtout, la présence humaine semble, pour sa part, se manifester sur le mode de la trace, de l'absence, voire du fantomatique. Cette impression est

particulièrement saillante dans le cliché *Network blue* (2013) où l'œil attentif saura repérer, dans le reflet de la vitre centrale, trois silhouettes – dont celle du photographe – qui apparaissent ainsi tels des spectres dont la virtualité contraste avec la matérialité presque palpable de l'infrastructure. Le trouble est d'autant plus fort que ces réseaux électriques prennent une allure quasi anatomique dont l'organisation s'apparente à celles des systèmes sanguins et nerveux qui constituent notre organisme. Le renversement, ou *a minima* l'ébranlement, des distinctions entre l'humain et la machine nourrit un imaginaire technologique ancien que l'apparition fortuite du nom de « Frankenstein » dans *Network red* (2013) vient rappeler à la mémoire du spectateur.

Mettant en évidence la matière et la couleur de ces lacis de fils, ces grands

formats semblent osciller entre réalisme documentaire et esthétique abstraite. Chaque œuvre est divisée en trois fractions séparées par des bandes blanches. Si l'impression première est celle d'une photographie unique qui aurait simplement été sectionnée, il s'agit en fait toujours de trois prises de vue bien distinctes. Notre perception, en corrigeant automatiquement ces discontinuités, rend plus difficilement intelligible une fragmentation pourtant effective. Farley donne ainsi une traduction visuelle au discret travail de décomposition-recomposition qui s'opère à l'intérieur même des canaux représentés. En effet, le système d'encodage numérique repose sur un protocole de segmentation du monde sensible en unités standardisées (pensons au pixel) qui, bien qu'échappant la plupart du temps à nos sens, représente un bouleversement ontologique influant sur notre perception du monde.

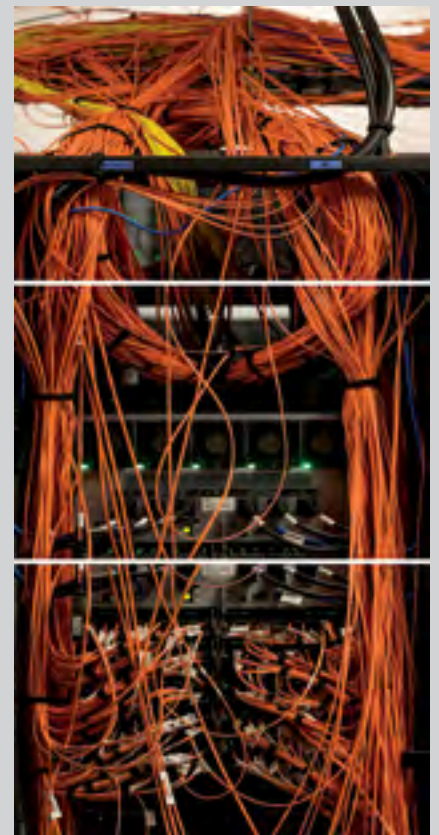
Les clichés de la série *Parallel Networks*, dont quatre étaient montrés à La Castiglione, se focalisent, quant à eux, sur les installations permettant l'émission, la captation ou le relai d'ondes électromagnétiques. Alors que ces dispositifs échappent la plupart du temps à notre attention, ils attirent l'œil et l'objectif du photographe. La série témoigne du rapport concret qui se tisse entre espace urbain et cyberspace, soulignant le fait que le déploiement de réseaux de communication sans fil pose des questions substantielles d'aménagement du territoire. Situés sur les hauteurs de bâtiments d'habitation, religieux, universitaires, industriels ou gouvernementaux, les émetteurs-récepteurs soutiennent des modes relationnels qui bouleversent ceux qu'accueillent traditionnellement les infrastructures auxquelles ils se greffent. L'architecture et la société vibrent sous l'effet de ces antennes-relais. Les effets de solarisation et les dédoublements latéraux paraissent établir une distance avec le réel et faire apparaître le prodige invisible de la circulation des ondes électromagnétiques. Du reste, les technologies de l'information et de la communication semblent avoir hérité du domaine divin – le ciel est inondé de données – et du privilège d'être tout à la fois partout et nulle part.

*Per monstra ad astra*. Cette locution latine qu'employait l'historien de l'art

Aby Warburg pour signifier « la fondamentale et "inquiétante dualité" de tous les faits de culture<sup>1</sup> » s'avère à même d'exprimer l'hésitation entre menace et promesse, chaos et enchantement technologique qui imprègne le travail de Denis Farley. Finalement, depuis les entrailles jusqu'aux hauteurs de ces dispositifs, l'exposition nous place face à l'ancrage pragmatique, voire insipide de nos technologies dans la réalité mondaine, mais aussi devant le mystère, voire le relai du sacré qu'elles peuvent incarner.

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 286–287.

**Fanny Bieth** est étudiante au doctorat en histoire de l'art à l'UQAM. Ses recherches interrogent, sous un angle éthique et esthétique, les rapports au monde, à l'autre et au temps soutenus par l'expérience photographique et médiatisés par la circulation des images.



*Network orange-yellow (2)*, 2017, impression jet d'encre, 196 × 101 cm

## Thomas Kneubühler

### Absence

Patrick Mikhail Gallery

November 10, 2018–January 19, 2019

### Landing Sites

Dazibao

November 15, 2018–January 26, 2019

Thomas Kneubühler has always been concerned with developing new ways of visualizing – and critiquing – power formations and their related infrastructures in the late-capitalist, globalized world. From *Private Property* (2006), in which he aimed to expose the “unseen presence of those who watch,” to *Land Claim* (2014–15), in which he mapped the global interconnections among

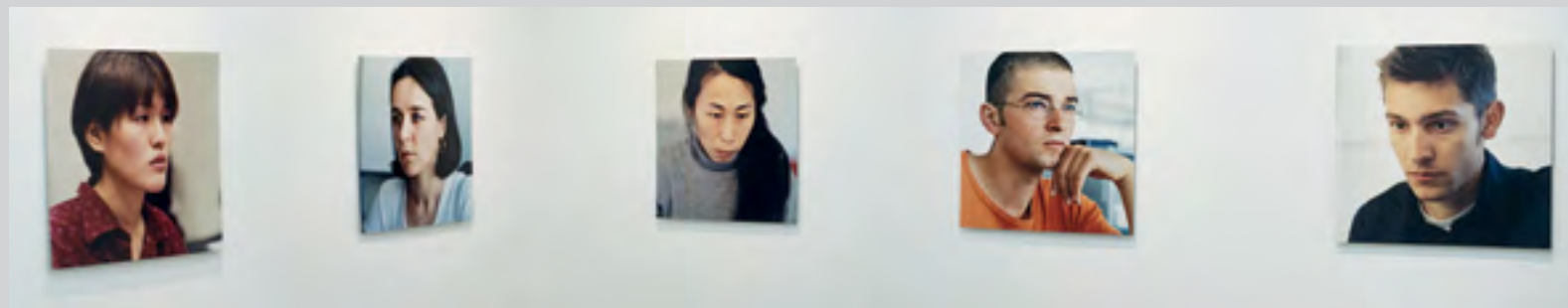
resource-extraction multinationals and their concomitant exploitation of First Nations communities in Canada, Kneubühler has been interested in making forms of capitalist and sovereign exploitation, and the technological, logistical, and industrial apparatuses that support them, visible. These are practices and infrastructures that have largely been strategically hidden from

sight. Kneubühler's two most recent exhibitions, *Absence* and *Landing Sites* – both presented in Montreal in 2018, the former at Patrick Mikhail Gallery and the latter at Dazibao – build on these preoccupations; in both, however, there is also a focus on the intimate, micro

a way that their subjects' vacant stares never intersect. Thus, despite these disparate bodies being collected together in the gallery space, there is a strong emphasis on the absence of a potential collective agency that could emerge from such forms of alienated digital labour.

out by the approach of an off-screen helicopter (owned and operated, as Kneubühler tells us, by a transnational mining company). In Nunavik, access to the internet is limited; the town is not plugged into the wider fibre-optic matrix of FLAG, and satellite connections

the curtain of contemporary formations of power and their related infrastructures and impresses upon us the fact that the inherent invisibility of these formations is a fundamental part of the violence that they exact on the world.



*Absence*, exhibition view, Patrick Mikhail Gallery, 2018, c-prints, 2001, 75 × 75 cm

impacts of such large-scale networks and infrastructures. In *Absence*, first presented in 2002 in Montreal in the show *La vie en temps réel: Mode accéléré* and subsequently exhibited in France, Germany, and Switzerland, he examines the multifarious impacts – affective, attentional, onerous – of early computing and digitization on human labour. *Landing Sites*, a new multimedia work, is focused on transatlantic fibre-optic cables and the ways in which they have reconfigured the temporalities of human communication and information transfer.

*Absence* is a collection of sixteen portraits. Each photograph presents a medium close-up of a figure staring beyond the limits of the frame. Each gaze and posture is subtly different: staring up, down, or straight ahead; neck craned or tilted back; shoulders tensed or relaxed. However, all are captivated by what is present beyond the edges of the image – something apparently so engrossing that there's a suggestion it could be staring back. These postures and gazes are somehow immediately familiar, even before we know that the figures are all working at computers.

In *Absence*, we are witnessing sixteen acts of one of the most ubiquitous performances of human labour under late capitalism. Vegetative and hypnotizing, these are the forms of computational labour that we have been increasingly subjected to since the late 1970s. Here, Kneubühler seems to be interested in how both computational and technological shifts have reshaped the affective, attentional, and onerous dimensions of human labour. Moreover, there is a strong emphasis on the alienating capacities of such work. As Kneubühler suggests, "The monitor is the gate to the digital world which makes things visible to the user. Focusing on the computer screen, people are completely absorbed by the machine and forget about their physical environment: they dive into another reality." Within the gallery space, these portraits are spaced in such

The central focus of the *Landing Sites* exhibition is the fibre-optic cable FLAG (Fiber-Optic Link Around the Globe) Atlantic-1, put into operation in 2001, which connects Long Island, New York, with Bretagne, France. It was the first submarine cable that could transmit at up to 10 Gbit/s and, consequently, handle high-quality video. A diptych of photographs, *Landing Sites* (East and West), portrays the two endpoints of the cable. The East image captures a collection of seaweed-covered rocks in the foreground, with several of the buildings on the Bretagne seafront peeking through the mist and fog in the background. West looks out to sea from a Long Island beach, capturing several container vessels on the ocean's distant horizon. These ghostly landscapes serve to emphasize the invisibility of such infrastructural technologies, which are so crucial for contemporary globalization, capitalist circulation, and human communication. Indeed, as Kneubühler suggests, such technological apparatuses "are affecting people's lives and changing the world, they are present in all parts of daily life. But still, the essential part of new technologies is invisible: cables connecting people from continent to continent are somewhere under the earth or in the sea."

Another work in the exhibition, a two-channel video piece titled *Ebb and Flow*, focuses on how uneven access to these communications infrastructures is tied into the wider modalities of contemporary settler colonialism and natural-resource extraction. Split across two large screens and staggered through the back half of the gallery space, the piece juxtaposes two locations. The Bretagne seafront makes a reappearance, alongside Nunavik's Ungava Bay. In both videos, children play on their respective beaches, and we observe their activities in long, statically framed, single takes. The children in Bretagne slowly disappear into the coastal fog, whereas the children in Nunavik are audibly drowned

are unreliable at best. These same spaces are also the sites of contemporary neocolonial exploitation, as transnational mining companies scour the land for the precious metals that facilitate the further development and advancement of these communicative – and late-capitalist – infrastructures elsewhere. First Nations territories are continually plundered, and at the same time proper access to communications is repeatedly foreclosed (and the relationship between these exploitative practices is certainly not coincidental). Kneubühler's rich and intricate exhibitions serve to remind us that our myriad forms of digital communication and their related infrastructures do not create, as Tiziana Terranova suggests, a free-

1 Tiziana Terranova, "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy," *Social Text* 18, no. 2 (2000): 43.

**Patrick Brian Smith** is a film and moving image studies PhD candidate in the Mel Hoppenheim School of Cinema at Concordia University, Montreal. His research interests include experimental nonfiction cinema, the politics of space, Marxist geography, late-capitalism's (un)representability, and the essay film. He is currently working on a dissertation titled "The Politics of Spatiality in Experimental Non-Fiction Cinema," in which he maps out the presence of a spatio-political tendency within a diverse corpus of contemporary experimental nonfiction films.



*Landing Site (East)*, c-print, 2018, 122 × 162 cm

floating postindustrial utopia"; rather, they are "in full mutually consisting interaction with late capitalism, especially. . . global venture capital."<sup>1</sup> Kneubühler's carefully researched work both allows us to peek behind



04023BST200307BVCZ, 2003/2018, épreuve argentique sur papier baryté, 23 × 31 cm

## Velibor Božović

**In seeing, there is no right  
no wrong**

Galerie Patrick Mikhail, Montréal  
Du 5 janvier au 16 février 2019

Velibor Božović nous livre ici une exposition dont la moitié des images sont de grandes plages sombres, noyées de sels d'argent noircis. Elles forment ainsi comme un fond sur lequel les autres images, plus petites, viennent se détacher. Ce fond, cette base à partir de laquelle il faut lire l'ensemble présenté, s'offre comme une sorte de bloc ou de réserve où seraient compilées des archives.

Il est ce néant dont toute image serait menacée en même temps que ce réservoir où toute serait aussi conservée. Du coup, les autres photos, plus petites, nous apparaissent comme des survivantes, des rescapées, porteuses de moments privilégiés du seuil de l'oubli dont elles semblent miraculeusement émerger. Mais cela nous révèle aussi combien est fragile et nécessaire ce dépôt que toute photographie paraît être : dépôt d'un moment dont on se souvient difficilement, sur le point, peut-être, d'être effacé.

Il est révélateur que les images ici soient, de façon assez évidente, issues du régime analogique et non numérique. Certaines expositions récentes, avec leurs compléments pédagogiques nous expliquant comment fonctionnait la photographie argentique, nous donnent l'impression que celle-ci est une technique datant d'un siècle alors qu'on la pratiquait encore avant les années

2000 et qu'on l'exploite toujours aujourd'hui, comme le montre cette exposition de Velibor Božović.

On comprend bien que cette exploitation est, de la part de l'artiste, stratégie réfléchie, consciente. La photographie argentique en elle-même semble un témoignage du passé comme technique, avant même que l'on ait regardé les images. Comment ne pas voir le grain, ici, l'accumulation de sels d'argent sur les surfaces noires et mates ? Il en est de même avec une image de bonne dimension, à l'égale de ces trous noirs de la mémoire. On y montre des empreintes d'on ne sait trop quoi dans le sable. Peut-on imaginer image plus révélatrice que celle-ci ? Le sol où elles s'impriment est ascendant et il monte vers un ciel de nébulosité évidente, autre signe éminemment photographique à mettre en rapport avec la série des *Equivalents* d'Alfred Stieglitz, comme l'avance Philippe Dubois. S'approche-t-on de cette image qu'on voit qu'elle est en fait double. Ce sont deux images suturées l'une à l'autre qui composent cette reproduction globale et l'unifient. Au centre, sur la ligne d'horizon, apparaît le fil de la fracture et de la greffe. Dans un cas comme dans l'autre, cette image recomposée montre elle aussi une très forte granulation, exposant ouvertement son appartenance au procédé argentique.

Il en résulte cette sensation d'assister à une sorte de renaissance d'images, comme si celles-ci revenaient de loin, de l'oubli, de la négligence de la mémoire ou de celle d'un artiste qui n'a pas vu ce qu'elles pouvaient encore avoir à exprimer. On le sait, pour en arriver à créer de telles photos, il faut une situation de lumière rare, un film poussé au bout de sa déjà très grande iso-sensibilité. Ou il faut pousser au moment du développement sur les temps d'exposition à la matière liquide, aux bains chimiques. Ou il faut agrandir déraisonnablement une image, aller en elle pour chercher un fragment révélateur. C'est alors que le grain nous saute au visage, comme cela semble être le cas pour les images de Velibor Božović. En plus, certaines des images qui se montrent telles que dans cette exposition ne sont pas de grandes dimensions. On peut imaginer quel en serait l'aspect si elles s'offraient en des mensurations plus généreuses.

À parler autant de manière et de matière, on va finir par croire que les sujets de ces images importent peu, finalement. Ce n'est certes pas le cas. Par leur facture, il est vrai qu'elles présentent un caractère vieillot. Mais certaines sont saisissantes. Celle qui montre cette espèce de loutre longiligne aux allures d'un alien enragé, dans sa sous-saturation de

noir et blanc, avec un grain qui fait penser que l'image a été agrandie, recadrée, fait littéralement peur. En d'autres occasions, on peine à reconnaître le sujet ou la scène photographiée. Un paysage nous apparaît confusément, dans une grisaille de matière photographique. Une étrange balle, ou sphère, fait aussi l'objet d'une image. Mais il est difficile de préciser ce qu'elle peut bien représenter, tant le grain est omniprésent et nuit à la lisibilité du regardeur.

On a là, au final, une sorte d'étrange cabinet de curiosités, comme si les images étaient en qualité des artéfacts dont on ne saurait deviner totalement la teneur. Mais c'est là que la séduction opère, à savoir que c'est bien la photographie qui est ici exposée, dans toutes ses qualités de réservoir d'archives et de déclenchement mnésique. On sent tout l'effort qu'il a fallu pour extirper ces quelques rescapés de l'oubli qui les menaçait.

**Sylvain Campeau** collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambre obscure : photographie et installation*, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis de même que de cinq recueils de poésie*. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.



19002CLDS200807BVSA, 19001PVMT200807BVSA, 2003/2018, épreuve argentique sur papier baryté, 102 × 76 cm

# Valérien Mazataud

## Grand Nord

Centre des arts actuels SKOL, Montréal  
Du 28 février au 6 avril 2019

*Grand Nord* est un projet photographique de Valérien Mazataud présenté dans le cadre du festival Art Souterrain et de sa thématique annuelle *Le Vrai du Faux*. Deux volets de ce travail réalisé dans l'arrondissement de Montréal-Nord sont partiellement exposés dans la galerie, l'un réalisé en 2013, soit cinq ans après la mort de Fredy Villanueva, tué lors d'une bavure policière, l'autre achevé cinq ans plus tard, en 2018, avec la création d'ateliers dirigés par l'artiste et construits en collaboration avec les habitants. Suite à l'invitation de SKOL à poursuivre le premier chapitre qui documente l'esprit communautaire, le multiculturalisme et les liens sociaux qui unissent les résidents, le photographe entreprend par la suite de documenter ce quartier autrement, hors des sentiers traditionnels de la photographie documentaire. C'est en se glissant parmi les archives photographiques de l'histoire de Montréal-Nord qu'il décide de jongler avec le spatio-temporel et de proposer des « discussions photographiques » qui permettent aux résidents de reprendre le contrôle sur leur image et de se réapproprier leur histoire.

Un tirage grand format accueille tout d'abord le visiteur et le familiarise rapidement avec le contexte : le cliché d'un quartier rongé par des maux divers s'efface immédiatement pour laisser place à une photographie d'un centre communautaire où un groupe de personnes apprêtées pour une occasion festive semble célébrer. Cette image qui inaugure l'exposition est issue du premier chapitre de *Grand Nord* et présente déjà la vision humaniste du photographe. En 2013, alors qu'il collabore principalement avec la presse, Mazataud commence à s'interroger sur les formes de représentations médiatiques, notamment celle de Montréal-Nord suite à la mort brutale du jeune Villanueva et au soulèvement de la population qui a suivi. Sa réflexion à ce moment-là laisse à penser que le lien entre l'information et la population est rompu et que l'image du quartier et de ses habitants telle que diffusée dans le réseau de l'information populaire véhicule une seule réalité et tend à évincer les autres. Stigmatisé par sa criminalité et son seuil de pauvreté, Montréal-Nord parvient difficilement à décoller l'étiquette qu'on lui appose depuis longtemps et seules ses cicatrices nourrissent les médias. Les quelques images grand format de l'exposition tirées de ce premier corpus<sup>1</sup> sont une introduction à une rencontre avec les Nord-Montréalais et tendent à rompre le

mythe de la distance dont se joue le titre de l'exposition.

La suite du parcours de l'exposition permet de mieux comprendre la dimension identitaire et historique de Montréal-Nord : entre tableaux photographiques, images d'archives et mises en scène, on parvient à saisir la cohésion sociale qui représente l'arrondissement. En s'arrêtant devant les diptyques réalisés en collaboration avec les participants des ateliers chapeautés par l'artiste, on cherche à discerner d'un œil amusé les anachronismes qui nous permettent de déceler les mutations urbaines et démographiques de ce territoire. Piochées au sein de la Société d'histoire et de généalogie de Montréal-Nord ou empruntées à des résidents volontaires, les archives nous plongent dans un passé oublié ou méconnu. Ces documents anciens entretiennent un dialogue constant avec des images récentes accessoirisées et scénarisées par les participants, toutes générations confondues, où le propos de l'archive est reproduit presque à l'identique à l'exception des changements survenus avec le passage du temps (architecture, construction, habillement, coiffures, etc.). Au-delà du jeu des différences ou du « cherchez l'erreur », ces photographies réactualisées soulignent l'implication des membres de la communauté dans ce projet et leur volonté de connaître l'histoire du quartier auquel ils s'identifient et de la partager.

Discrète, mais fil conducteur ambiant, une bande sonore nous enveloppe dans un angle de la galerie, entremêlant les voix des participants pendant qu'une installation vidéo présente silencieusement le feuillettement d'un album photo



*La chambre de commerce, 2018, photographie numérique, 91 × 61 cm*

ancien où les images résultant des ateliers et les archives n'en finissent pas de converser.

La démarche de Valérien Mazataud pose évidemment la réflexion du lien entre le projet participatif et la photographie documentaire, et interroge sur la subjectivité des images et la relation que nous entretenons avec elle. Une photographie réalisée au sein d'un processus collaboratif reflèterait-elle

l'établissement de nouveaux paradigmes esthétiques vers une photographie documentaire plus éthique? L'exposition *Grand Nord* soulève cette question devant laquelle nous devrions nous positionner tout au moins en tant que « lecteur » de ces images afin de mieux analyser ce que nous regardons et comment nous le regardons.

L'exposition *Grand Nord* sera également présentée à la Maison de la Culture de Montréal-Nord en septembre 2019.

<sup>1</sup> Le premier chapitre de *Grand Nord* a été exposé entre autres au festival Voies Off d'Arles en 2015 et a fait l'objet de plusieurs publications.

**Sophie Bertrand** est photographe et rédactrice photo indépendante. Basée à Montréal, elle développe son travail personnel autour du thème de la mémoire et de la transmission. Après avoir proposé une projection sur la photographie canadienne lors des Rencontres Photographiques de Guyane en 2017, elle s'est engagée dans un certificat en muséologie et diffusion de l'art à l'UQAM en vue de développer des projets curatoriaux dans le domaine de la photographie. Elle est membre du collectif Stock Photo (Montréal) et du studio Hans Lucas (Paris). [sophie-bertrand.com](http://sophie-bertrand.com)



*Grand Nord, vue de l'exposition au centre des arts actuels SKOL, photo : Guy L'Heureux*



*Trompe l'œil* (2016), *A Philistine* (2018), *The Story of Milk and Honey* (2011), installation view, photo: Tom Arban Photography Inc.

## Basma Alsharif

Museum of Contemporary Art, Toronto  
February 14–April 14, 2019

Basma Alsharif asks a question for our time. Increasing human migration prompted by wars and climate change means, for many, an experience of cultural displacement. Born in Kuwait to Palestinian refugee parents who had fled Israeli occupation, Alsharif migrated first to France then to the United States. Her continuing nomadic existence informs her art production. As a person of diaspora, struggling with questions of identity and alienated from the seemingly endless Palestinian struggle, she asks, If oppressive power relations – such as those between states, ethnicities and genders – can't be eliminated, how else might we claim our freedom? In her exhibition at the Museum of Contemporary Art, Alsharif pursues these themes through intricate but playful combinations of photography, video, film, and text. Reflecting the artist's discomfort with borders, her themes and materials mingle and overlap through four installations on MOCAs expansive third floor.

One favoured approach is the exploration of autofiction – imaginative narratives in which fictional characters entwine with the artist's own biography – to incubate new identities unfettered by official histories. In a video titled *The Story of Milk and Honey* (2011) – the centrepiece of the eponymous installation – a male voice describes his intention while in Lebanon to write a love story devoid of political tensions. On surrounding walls hang different genres of images: small black-and-white framed family photos with faces erased; numerous large colour photographs shot by Alsharif capturing fragments of unidentified strollers along the Corniche in Beirut; pages of botanical drawings and texts from a book on native plants explaining the conditions necessary for

species survival, suggesting the question for transplanted refugees – can cultural identities survive outside their native habitat? – and Alsharif's own partially completed drawings of botanical specimens. As the video concludes, the narrator, whose identity gradually merges with the artist's, admits his failure to write his desired story. Coupled with the refugee's longing for emotional and cultural completion is a persistent sense of impossibility and lack.

The installation *Trompe l'Oeil* (2016) stages multiple layers that, like skins of reality, are revealed through careful attention. Alsharif's California home is represented in two wall-size photographic murals forming a corner in the gallery, each wall showing a different view of her living room; the same room is also reconstructed in the gallery with furniture and plants. A television monitor on a coffee table screens short, jagged clips of the artist performing domestic activities – making tea, sitting on a toilet, embracing her lover – in the rooms presented in the mural.

We look to our homes to provide safety and comfort, but this home is haunted by suggestions of dislocation and trauma: the video's jarring soundtrack mixes discordant samples from a recording of cinematic sound effects, synching foreign soundbites to the artist's private and intimate movements; even inside the photographed interior, additional layers of reality appear: a red curtain covering a doorway is not made of fabric but is a photograph of a curtain that would obstruct passage; replacing her actual California window view is a photographic scene of Matera, Italy, the location chosen by Pier Paolo Pasolini for his film *The Gospel According to Saint Matthew* (1964), after rejecting the more authentic sites scouted in Palestine.

Three prints of archival photographs of Arab slaves taken by Arabist T. E. Lawrence are stuck to the wall. In pointed resistance to official colonial history, a wall text notes that these images are copyright protected and presented here without permission. Alongside the constructed living room, a cluster of thirty-eight small framed prints of archival images from London's British Museum depict colonial encounters with indigenous peoples, their salon-style display presenting a disturbed family tree. For the colonized and diasporic, reality is uncertain, broken, haunted.

The story, printed in both English and Palestinian Arabic, begins with an erotic love affair and then follows its main character across geography and history – France, Cairo, pre-apartheid Gaza, pharaonic Egypt – to arrive finally at a state of ecstatic transcendence, the dissolution of all distinctions and hierarchies – the milk and honey of Biblical provenance. But, hanging throughout the gallery and permeating other installations are large photographic banners depicting train station interiors shot by Alsharif during her travels through Serbia, Bosnia, and Croatia – another



*Trompe l'œil* (detail), 2016

It may be Alsharif's sensitivity to chafing geopolitical borders that prompts her resistance to restrictions in her own practice, as she explores and slips seamlessly between and across expressive forms. At the centre of *A Philistine* (2018) is a novella that she has written. Chairs surrounding a wooden packing crate on which are placed multiple copies of the book inviting visitors to sit and read.

region of contested borders. They remind us of perpetual tension – the push and pull between our desire for freedom and the conditions that constrain us – and our struggle to find a place to settle.

**Jill Glessing** teaches at Ryerson University and writes on visual arts and culture.

# Martha Rosler

## Irrespective

Jewish Museum, New York

2 novembre 2018 – 3 mars 2019

Regroupant des œuvres créées au cours des cinq dernières décennies, l'exposition *Martha Rosler: Irrespective* présentée au Jewish Museum à New York mettait en lumière l'engagement politique et social, moteur de l'œuvre de l'artiste américaine Martha Rosler, suivant son abandon de la peinture abstraite dans les années 1960. Le photomontage *Cargo Cult*, de la série « *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* » (v. 1966–1972), première œuvre de l'exposition, constituait en soi un appel aux visiteurs, leur signalant l'importance de prendre le temps d'examiner toutes les œuvres attentivement afin de saisir la complexité de chaque critique avancée par l'artiste. *Cargo Cult* est une image du chargement d'un cargo, choisie puis modifiée par Rosler : les doubles portes des conteneurs ont été recouvertes de photographies découpées dans différents magazines féminins montrant en gros plans des visages de jeunes femmes en train de se maquiller. *Cargo Cult* signale très clairement la part significative que l'industrie cosmétique occupe dans l'économie mondiale, mais aussi à quel point celle-ci a contribué à instrumentaliser le corps de la femme.

Un peu plus loin figurait une sélection de photomontages de la série « *House Beautiful: Bringing the War Home* », créée entre 1967 et 1972 et certainement une des séries les plus évocatrices et percutantes de Rosler. En réaction à la guerre du Vietnam, la première guerre dont la planète a pu voir des images télévisées, d'où l'appellation « *the living room war* », Rosler a combiné des images de femmes performant différentes tâches ménagères à des photographies en noir et blanc de la guerre, la majorité des premières tirée du magazine *House Beautiful*, les secondes du magazine *Life*. *Cleaning the Drapes* présente une femme en train de passer l'aspirateur sur les rideaux d'une fenêtre dont la vue n'est pas celle de son jardin, mais plutôt une photographie en noir et blanc de soldats à l'abri dans une tranchée. *First Lady* (Pat Nixon) montre la femme du 37<sup>e</sup> président des États-Unis élégamment vêtue posant fièrement dans un chic salon dont le cadre accroché au-dessus du foyer contient une image en noir et blanc d'une femme victime de cette guerre. La juxtaposition d'images d'intérieurs de maisons et de photographies documentant la perte de vies humaines fait ressortir la futilité de la vie domestique par rapport aux atrocités commises. Comme l'indique Rosalyn Deutsche dans l'essai publié dans le catalogue de l'exposition, le sous-titre de la série – *Bringing the War Home* –

fait référence à une expression employée par les militants antiguerre au début des années 1970 demandant à ce que les troupes américaines soient rapatriées afin qu'une autre guerre plus légitime soit menée, soit celle contre les inégalités sociales<sup>1</sup>.

Dans la même salle, une autre série, se voulant la suite de « *House Beautiful: Bringing the War Home* », regroupait d'autres photomontages conçus en réaction aux guerres menées par les États-Unis en Afghanistan et en Iraq. *Photo-Op* (2004) montre au premier plan une femme blonde, portant une

aux combats. Les photomontages de Rosler, immensément saisissants, entrent en dialogue non seulement avec leur époque, mais aussi avec les œuvres de l'artiste allemande Hannah Höch, bien connue pour ses photomontages irrévérencieux de la République de Weimar, ainsi qu'avec les collages de l'artiste pop britannique Richard Hamilton critiquant la société de consommation de l'après-guerre.

Dans les salles suivantes, les installations, œuvres faisant appel au texte, et les vidéos permettaient de constater à quel point, pendant toute sa carrière,

Rosler a également superposé la liste d'une centaine de personnes faisant partie de minorités visibles tuées par des policiers dans la rue ou pendant leur détention provisoire. C'est donc sur une ultime dénonciation des inégalités sociales que le parcours de cette exposition poignante, provocante, et dont toutes les œuvres demeurent d'actualité, se terminait. Un appel, donc, à la prise de parole et à un continu engagement politique et social, ainsi qu'à la nécessité de la circulation des œuvres de Martha Rosler dans les différentes sphères de la vie.



Martha Rosler: *Irrespective*, vue de l'exposition au Jewish Museum de New York, photo : Jason Mandella

robe très moulante, prenant un égo-portrait, mais l'image apparaissant sur l'écran de son téléphone est celle d'une victime de guerre. La même image est répétée, et la femme est présentée tenant la même pose, mais cette fois c'est une image d'une autre victime qui est affichée sur son téléphone. Sur les fauteuils situés au fond du salon reposent une enfant et une jeune femme ayant perdu la vie, autres victimes de ces guerres. Derrière elles, à travers une vitre, on aperçoit une scène de guerre empruntant les couleurs vives associées

Rosler a dénoncé les inégalités sociales et a créé des œuvres afin de faire réagir son public. En fin de parcours, l'œuvre *Point and Shoot*, réalisée en 2016, mais mise à jour pour cette rétrospective en 2018–2019, superposait les propos tenus par le président américain actuel à une photographie de ce dernier, prise en 2016 pendant les élections primaires. Il s'agit de l'énoncé de Donald Trump déclarant qu'il pourrait faire feu sur une personne sur la 5<sup>e</sup> Avenue à New York sans perdre un seul électeur. À cette image et citation des plus dérangeantes,

**Ariane Noël de Tilly** est professeure au Département d'histoire de l'art du Savannah College of Art and Design. Elle est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université d'Amsterdam et a effectué un stage d'études postdoctorales à la University of British Columbia. Ses recherches portent sur l'exposition, la diffusion et la préservation de l'art contemporain, ainsi que sur l'histoire des expositions.

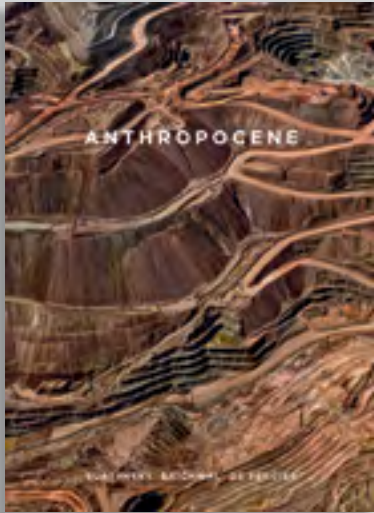
1 Rosalyn Deutsche, « *Unrest* », dans Martha Rosler: *Irrespective*, New York, Jewish Museum, 2018, p. 22.



*Cleaning the Drapes*, de la série *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-1972 ; *Photo-Op*, de la série *House Beautiful: Bringing the War Home*, New Series, 2004, photomontages, permission de l'artiste et de Mitchell-Innes & Nash, New York



# Ouvrages à souligner / New and Worthy



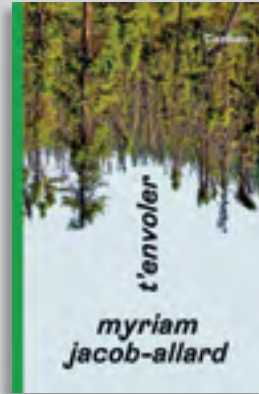
Le présent ouvrage est le catalogue accompagnant l'exposition organisée conjointement par le Musée des beaux-arts de l'Ontario et l'Institut canadien de la photographie du Musée des beaux-arts du Canada à l'automne 2018. Vaste projet, *Anthropocène* articule la photographie, le cinéma et le virtuel à la recherche environnementale. À partir d'un corpus d'œuvres à l'esthétique soignée, les artistes entendent sensibiliser les spectateurs aux conséquences irréversibles des activités humaines sur la Terre, et ce, depuis un point de vue essentiellement aérien. De sites en sites, le livre accumule les exemples d'anthropisation du paysage comme autant de preuves de l'impact massif et permanent de la présence de l'Homme sur les territoires. Les huit essais réunis dans l'ouvrage témoignent de la forte volonté didactique qui anime les auteurs. **Sophie Hackett, Andrea Kunard, Urs Stahel (dir.), *Anthropocène*. Burtynsky, Baichwal, De Pencier, Toronto/Fredericton, Musée des beaux-arts de l'Ontario/Goose Lane Editions, 2018, 250 p.**

From June 2018 to September 2019, the project *The Work of Wind: Air, Land, Sea* is offering a series of exhibitions, publications, and public events in Mississauga, Ontario, based on the Beaufort Scale of Wind Force. Organized by Christine Shaw, director of and curator at the Blackwood Gallery, the undertaking challenges the complexity of the current environmental crisis through the prism of art practices and social, cultural, and political mobilizations. The first volume of a three-book series, *The Work of Wind: Land* brings together thirteen works, corresponding to the thirteen degrees of wind intensity defined by Francis



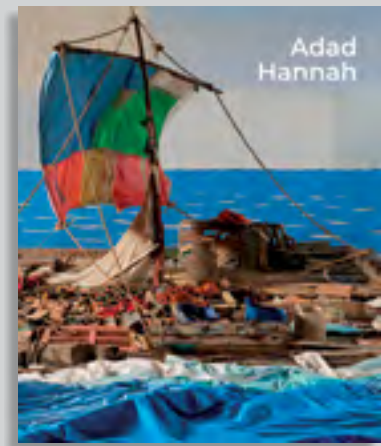
Beaufort ranging from calm (0) to hurricane (12). The multidisciplinary book mixes scientific, visual, literary, and political approaches to probe our perception of climate change. **Christine Shaw & Etienne Turpin (ed.), *The Work of Wind: Land, Mississauga/Berlin*, Blackwood Gallery/K. Verlag, 2018, 336 p.**

*T'envoler* accompagne l'exposition du même titre présentée par Myriam Jacob-Allard à l'hiver 2019 au centre Dazibao à Montréal. Le travail de celle-ci se situe au point de jonction entre histoire personnelle et mémoire collective, mettant au jour les zones de contact entre l'intime, le singulier et le commun, voire l'universel. Le présent ouvrage et l'exposition éponyme font ainsi se croiser un récit familial et une chanson populaire. Le livre rend compte de l'approche interdisciplinaire de l'artiste dont les œuvres relèvent de formes, techniques et échelles multiples. Chants donc, mais aussi vidéos, bricolages, installations, narrations et animations virtuelles composent le projet pour un résultat foisonnant et composite. Sont inclus des textes de France Choinière, Lauren Fournier et Cynthia Girard-Renard. L'ouvrage existe en version imprimée et en version numérique augmentée. **Myriam Jacob-Allard, *T'envoler*, Montréal, Dazibao, 2019, 38 p.**



*Dépayser/Strangeland*, livre photographique composé par l'artiste Isabelle Hayeur, donne à voir et à penser les enjeux environnementaux et sociaux liés au développement des industries hydroélectriques au Québec. L'ouvrage regroupe des photographies réalisées dans plusieurs régions de la province entre 2016 et 2018. Ces clichés sont accompagnés de textes de Raymond Beaudry et de l'artiste. Le paysage, étendue visible d'un pays, fait partie intégrante de l'identité de celles et ceux qui y sont établis. Engagé, le travail d'Isabelle Hayeur interroge ainsi notre rapport au territoire. Il rend compte tout à la fois des activités qui le menacent et des dispositifs de lutte mis en place par les organisations citoyennes afin de préserver leurs environnements. C'est un témoignage éloquent des rapports de force à l'œuvre et un hommage aux énergies résistantes. **Isabelle Hayeur, *Dépayser/Strangeland*, Montréal, Le Groupe Quadriscan, 2019, 91 p.**

Justin Wonnacott made the photographs in his book *Figureground* with a camera held at waist level. His images perturb our habitual perceptions and strengthen the feeling of vertigo that experiencing modern cities can arouse. Moving among passers-by, Wonnacott photographs the (other) anonymous



components of urban crowds. His book partakes of the current of image profusion. Not only has he assembled a large quantity of shots, but the street abounds with images: walls, store windows, bags, clothing, bus shelters, and more. Photographing the urban environment now requires dealing with the growing plurality of signs that compose it and call out to us from every direction. The result is heterogeneous compositions that seem, in sum, to oscillate between dizziness and fascination.

**Justin Wonnacott, *Figureground: A Picture Book*, Ottawa, self-published, 2018.**

Il s'agit du catalogue des expositions *Reflets et réflexions* et *Gazés revisitée* consacrées au travail d'Adad Hannah à l'automne 2017 par le Musée d'art de Joliette en collaboration avec d'autres institutions canadiennes. Avec une introduction de Jean-François Bélisle et des essais de Lynn Bannon et Lindsey V. Sharman, l'ouvrage propose une analyse approfondie de l'œuvre de l'artiste établi à Vancouver. La démarche d'Hannah mêle installation, performance, photographie et vidéo. En résultent des créations qui détournent les usages traditionnels et problématisent le rapport au temps de ces deux derniers médiums. Qu'elles soient reconstituées ou directement représentées, les citations d'œuvres issues du canon artistique européen abondent. Ces références iconographiques du passé soutiennent néanmoins un travail soucieux des enjeux politiques de son temps. Du reste, le catalogue offre une ample sélection de vues d'exposition et de production qui documentent les processus de création et rendent compte de la manière avec laquelle Adad Hannah décompose, met en mouvement et sort les œuvres de leurs cadres.

**Anne-Marie St-Jean Aubre (dir.), *Adad Hannah, Joliette, Musée d'art de Joliette et coll.*, 2019, 122 p.**

**Fanny Bieth** est coordonnatrice à l'édition de la revue *Ciel Variable*.

AXENE 7

# Jennifer Lefort In Perpetuity

Du 19 juin  
au 3 août 2019

80, rue Hanson,  
Gatineau (QC), J8Y 3M5  
axeneo7.com



## Period rooms

8 expérimentations artistiques  
À partir du 12 juin 2019

Marie J. Jean  
Commissaire d'exposition

Steve Bates  
Thomas Bégin  
Pierre Dorion  
Frédéric Gravel  
Jacqueline Hoàng Nguyễn  
Jocelyn Robert  
Claire Savoie  
Klaus Scherübel

Dans les intérieurs historiques :  
Fondation Guido Molinari  
Château Dufresne : Musée et lieu historique patrimonial  
Lieu historique national de Sir-George-Étienne-Cartier  
Château Ramezay : Musée et site historique de Montréal  
Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal  
VOX, centre de l'image contemporaine

[www.periodrooms.ca](http://www.periodrooms.ca)

Cet événement est l'un des 200 projets exceptionnels soutenus par le programme Nouveau chapitre du Conseil des arts du Canada. Avec cet investissement de 35 M\$, le Conseil des arts appuie la création et le partage des arts au cœur de nos vies et dans l'ensemble du Canada. Projet financé dans le cadre de l'Entente sur le développement culturel de Montréal conclue entre la Ville de Montréal et le gouvernement du Québec.

# BlackFlash Editions

Now available individually.

Visit [Blackflash.ca/bfeditons](http://Blackflash.ca/bfeditons) for details.



## Joi T. Arcand

*Here on Future Earth: Northern Pawn, South Vietnam, 2009, 22.75 x 30.5 cm, Courtesy of the Saskatchewan Arts Board.*

## Lori Blondeau

*Asiniy Iskwew, 2016, 17.15 x 25.5 cm. Series of four photographs.*

## Jayce Salloum

*Above: shrouded...early spring morning from the hotel, Buddha monastery cave site, Bamiyan, Hazarajat, Afghanistan, April 17, 2008, 20.25 x 30.5 cm.*

**BlackFlash**  
magazine

*BEQUEST, 200 Statues*

EWA MONIKA ZEBROWSKI

VERNISSAGE: MAY 16, 2019

ONEROOM BOOKS  
PIAZZA DEI SATIRI 55  
ROMA

ewazebrowski.com  
IG ewamonikazebrowski



© EMZ 2019

**RKG**  
Contemporary art

**Robert Kananaj Gallery**  
172 St Helens Avenue, Toronto, ON.  
M6H 4A1 Canada 1-416 289 8855  
[www.robertkananajgallery.com](http://www.robertkananajgallery.com)  
[info@robertkananajgallery.com](mailto:info@robertkananajgallery.com)



# THE FINAL FRONTIER

Celebrating the 50th Anniversary of the Moon Landing

June 28 – August 31

## JOSEPH HARTMAN

September 14 – October 26

## LARRY TOWELL

November 9 – December 21

STEPHEN  
BULGER  
GALLERY

1356 Dundas Street West Toronto Canada  
416.504.0575 bulgeryallery.com  
Tuesday to Saturday 11am - 6pm



Apollo 16, April 23, 1972 © NASA



## MARLENE CREATES Places, Paths, and Pauses Lieux, sentiers et pauses

Curators / Commissaires :  
Susan Gibson Garvey and / et  
Andrea Kunard

21 May – 25 August  
21 mai – 25 août 2019

Organized by the Beaverbrook Art Gallery in partnership with the Dalhousie Art Gallery, with generous support from the Museums Assistance Program of Canadian Heritage and the Canada Council for the Arts

Excerpt from *Larch, Spruce, Fir, Birch, Hand, Blast Hole Pond Road, Newfoundland 2007* (ongoing)

Organisée par la Galerie d'art Beaverbrook en partenariat avec la Dalhousie Art Gallery, avec le soutien généreux du Programme d'aide aux musées de Patrimoine canadien, et du Conseil des arts du Canada

Extrait de *Mélèze, épinette, sapin, bouleau, main, chemin Blast Hole Pond, Terre-Neuve 2007* (en cours)

cuag Carleton University  
Art Gallery

cuag.ca



Carleton  
UNIVERSITY  
Canada's Capital University

ONTARIO ARTS COUNCIL  
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO  
an Ontario government agency  
un organisme du gouvernement de l'Ontario

Canada Council  
for the Arts  
Conseil des arts  
du Canada

# ENCADREX

.com



CONSERVER

RESTAURER

TÉMOIGNER

mettre en valeur

1830, rue Marie-Anne Est  
Montréal **514 524 9991**

***l'atelier***

4235, rue Hochelaga  
Montréal **514 397 1900**

ENCADREMENT ŒUVRES D'ART MOULURES EXCLUSIVES ENCADREMENT MUSÉOLOGIQUE MOULURES À L'OR FIN TEINTURES ORIGINALES  
RESTAURATION DE MEUBLES, DE TABLEAUX ET DE CADRES ANCIENS LAMINAGE MATÉRIAUX ET QUINCAILLERIE POUR ENCADREMENT  
MISE EN CAISSE EXPÉDITION NATIONALE ET INTERNATIONALE



MEDIA ART CENTRE | CENTRE D'ART MÉDIATIQUE



EQUIPMENT | POST-PRODUCTION | MENTORSHIP | WORKSHOPS | EXHIBITIONS | SCREENINGS | GRANTS  
ÉQUIPEMENT | POST-PRODUCTION | MENTORAT | ATELIERS | EXPOSITIONS | PROJECTIONS | SUBVENTIONS

[sawvideo.com](http://sawvideo.com) | [facebook.com/sawvideo](https://facebook.com/sawvideo) | [@sawvideo](https://twitter.com/sawvideo)

**DU 7 JUILLET AU 25 AOÛT 2019**



MAGALIE COMEAU • IVANOVSTOEVA  
LISETTE LEMIEUX • MARTIN MESSIER  
JAMES NIZAM • JOSÉE PELLERIN  
ÉTIENNE REY

**Commissaires :** Émilie Granjon et Laurent Lamarche  
**Pique-nique vernissage :** Dimanche 7 juillet à 12 h

Galerie d'art Stewart Hall  
176, chemin du Bord-du-Lac – Lakeshore

514 630-1254 | [pointe-claire.ca](http://pointe-claire.ca)



# ASSURart

## PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance  
pour le monde des Arts.

Collections  
Galleries d'art  
Ateliers d'artistes  
Œuvres de commande (1%)  
Restaurateurs et évaluateurs d'objets d'art  
Centres d'artistes autogérés

1 855 382-6677  
[www.assurart.com](http://www.assurart.com)

# RÉSEAU ART ACTUEL

[reseauartactuel.org](http://reseauartactuel.org)

# CIEL VARIABLE

N° 112 / JUIN – SEPTEMBRE 2019 / JUNE – SEPTEMBER 2019

La revue *Ciel variable* est publiée trois fois l'an, en janvier, mai et septembre, par les Productions Ciel variable, un organisme culturel sans but lucratif reconnu comme organisme de bienfaisance, qui se consacre à la présentation et l'analyse des pratiques artistiques contemporaines de la photographie et de l'image. *Ciel variable* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de Magazines Canada et reçoit un appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal et du Fonds du Canada pour les périodiques au ministère du Patrimoine canadien.

*Ciel variable* accepte en tout temps les soumissions d'œuvres et de publications récentes de même que les propositions d'articles et de recensions. Les opinions découlant des photographies ou exprimées dans les textes n'engagent que leurs auteurs. Tous les droits sur les photographies et les textes demeurent la propriété des auteurs. La reproduction totale ou partielle des portfolios et des textes publiés dans ce numéro nécessite l'autorisation du présent éditeur et des auteurs concernés.

*Ciel variable* Magazine is published three times a year, in January, May and September, by Les Productions Ciel variable, a cultural, non-for-profit, and registered charitable organization, which is dedicated to the appreciation and understanding of contemporary photography and media arts images. *Ciel variable* is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) and Magazines Canada. It is financially supported by the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts de Montréal and the Canada Periodical Fund at the Minister of Canadian Heritage.

*Ciel variable* accepts at all times submissions of recent works and publications, as well as proposals for essays and reviews. Any opinions suggested by or expressed in the photographs and texts are those of their respective authors. All rights to the photographs and texts appearing herein are retained by the respective authors. The portfolios and texts published in this issue may not be reproduced, in whole or in part, without the authorization of the current publisher and of the author(s) concerned.

**Rédacteur en chef et directeur**  
Editor-in-chief and Publisher  
JACQUES DOYON

**Coordonnatrice à l'édition**  
Editorial Coordinator  
FANNY BIETH

**Publicité et promotion**  
Advertising and Promotion  
SOLENNE COSTES

**Conception Web / Web design**  
BIBIANA VERA

**Administration**  
MICHEL GÉLINAS

**Conception graphique**  
Graphic Design  
DIANE HÉROUX

**Traduction / Translation**  
KÂTHE ROTH  
FRÉDÉRIC DUPUY

**Révision et correction d'épreuves**  
Editing and proofreading  
MARIE-JOSÉE ARCANDE  
KÂTHE ROTH

**Préresse / Pre-press**  
PHOTOSYNTÈSE

**Impression / Printing**  
IMPRIMERIE HLN

**Distribution**  
DISTICOR  
MAGAZINES CANADA

**Dépôts légaux / Legal deposits**  
Bibliothèque et Archives nationales  
du Québec, Bibliothèque et Archives  
Library and Archives Canada  
ISSN 1711-7682 (IMPRIMÉ)  
ISSN 1923-8932 (NUMÉRIQUE)  
ISBN 978-2-924357-24-8 (IMPRIMÉ)  
ISBN 978-2-924357-25-5 (NUMÉRIQUE)  
2<sup>e</sup> trimestre 2019 — 2<sup>nd</sup> Trimester 2019  
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2019

**Éditeur / Publisher**  
PRODUCTIONS CIEL VARIABLE  
5445, AVENUE DE GASPÉ  
BUREAU 334  
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2T 3B2  
info@cielvariable.ca  
T : 514 / 390-1193

**Conseil d'administration**  
Board of Directors  
JACQUES DOYON  
JEAN GAGNON  
CHUCK SAMUELS  
COLETTE TOUGAS

**Comité conseil**  
Advisory Committee  
CLAUDE BAILLARGEON  
ANNE BÉNICHOU  
VID INGELEVIC  
MARTHA LANGFORD  
VINCENT LAVOIE  
KAREN LOVE  
HELGA PAKASAAR  
SUZANNE PAQUET  
CHERYL SIMON

**Site Web / Website**  
[www.cielvariable.ca](http://www.cielvariable.ca)

**Archives en ligne**  
Online Archives  
[www.cielvariable.ca/archives](http://www.cielvariable.ca/archives)  
[www.erudit.org/culture/cielvariable](http://www.erudit.org/culture/cielvariable)

**Achats en ligne / Online Purchase**  
boutique.cielvariable.ca  
et/and  
[www.sodep.qc.ca/numero/cielvariable](http://www.sodep.qc.ca/numero/cielvariable)  
[www.scopalto.com/revue/ciel-variable](http://www.scopalto.com/revue/ciel-variable)

**Abonnements / Subscriptions**  
boutique.cielvariable.ca  
Société de développement  
des périodiques culturels québécois  
abonnement@sodep.qc.ca  
T : 514 / 397-8670



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec



Montréal



Conseil des arts  
du Canada Canada Council  
for the Arts

Canada

## Abonnements / Subscriptions

### INDIVIDUS / INDIVIDUALS

| Canada          |       | International   |       |
|-----------------|-------|-----------------|-------|
| ● 1 an / year   | 30 \$ | ● 1 an / year   | 40 \$ |
| ● 2 ans / years | 50 \$ | ● 2 ans / years | 70 \$ |

### INSTITUTIONS

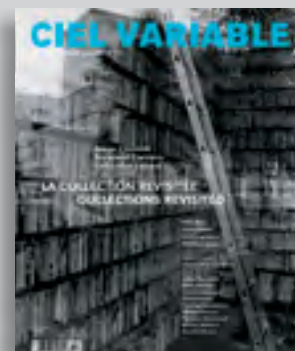
| Canada          |       | International   |       |
|-----------------|-------|-----------------|-------|
| ● 1 an / year   | 40 \$ | ● 1 an / year   | 60 \$ |
| ● 2 ans / years | 60 \$ | ● 2 ans / years | 90 \$ |

**[boutique.cielvariable.ca](http://boutique.cielvariable.ca)**

ou / or

**SODEP (Ciel variable)**  
Service d'abonnement / Subscription Department  
C. P. 160, succ. place d'Armes, Montréal QC H2Y 3E9  
T : 514 397-8670 F : 514 397-6887  
[abonnement@sodep.qc.ca](mailto:abonnement@sodep.qc.ca)

Paiement à l'ordre de / Make your payment to: **SODEP (Ciel variable)**  
En devises canadiennes uniquement / in Canadian currency only



# SUBSCRIBE TO EXIT MAGAZINE

**International  
Photography Magazine**  
Bilingual: Spanish/English

**Print subscription 4 issues / year:**

**SPAIN: 85€ / EUROPE: 110€ / REST OF THE WORLD: 150€\***

**DISCOUNT FOR STUDENTS SUBSCRIPTION : -20€**

**Unitary Issues: 25€ / \$30**

\*Rates for 2019

**Digital Subscriptions in ISSUU 4 issues / year: 40€**

**Digital issues: 15€ / unit**



**Visit EXIT Shop**  
**[www.exitmedia.net](http://www.exitmedia.net)**

c/ Juan de Izlar, 5 · 28017 · MADRID · ESPAÑA  
[suscripciones@exitmedia.net](mailto:suscripciones@exitmedia.net) - [circulacion@exitmedia.net](mailto:circulacion@exitmedia.net)

## María Wills Londoño

### MOMENTA 2019: The Life of Things

An interview by Jacques Doyon

**María Wills Londoño (Colombia) is a researcher and exhibition curator whose principal areas of expertise are the unstable nature of the contemporary image and innovative points of view of the urban face of Latin America. Her exhibition projects have been presented at the International Center of Photography in New York, the Fondation Cartier pour l'art contemporain in Paris, Círculo de Bellas Artes in Madrid (PHotoESPAÑA), the Centro de la Imagen in Mexico City, and the Museo de Arte del Banco de la República in Bogotá, at which she was also responsible for temporary exhibitions from 2009 to 2014. She was curator of the exhibitions *Pulsions urbaines* (at the Rencontres d'Arles, in 2017) and *Oscar Muñoz. Photographies* (Jeu de Paume in Paris and the Museo de Arte Latinoamericano in Buenos Aires, from 2011 to 2013) and co-artistic director of ARCO Colombia 2015. In 2018, she developed a research and exhibition project, *The Art of Disobedience*, a recontextualization of the collection of the Museo de Arte Moderno in Bogotá. She founded and was director until 2018 of the Visionarios program, with the mission of highlighting the essential figures in Colombian conceptual art, at the Instituto de Visión.**

**JD:** You're a researcher and curator of contemporary art exhibitions. You've developed a specific interest in photographic images and in Latin American art, and you've organized a large number of exhibition projects produced in collaboration with major institutions in Europe and North America, as well as in Colombia, where you live. It seems that you're also quite familiar with the Montreal scene. Could you give an overview of your career and your ongoing concerns, and discuss how they have fed into this edition of MOMENTA 2019?

**MWL:** I think that my professional experience, independent of regional questions, has given me a broad comprehension of art processes. As both a professional and a spectator, I've had an opportunity to visit museums and spaces devoted to contemporary works, particularly those that offer an understanding of the complexity of today's art beyond traditional media and formats. What I appreciate the most about this edition of MOMENTA, which I curated in collaboration with the biennale's executive director, Audrey Genois, and its executive and curatorial assistant, Maude Johnson, is the focus on comprehension of the image beyond photography. Envisaged in the context of contemporary art, photography as a medium is

understood, rather, through a diversity of points of view and formats. Today, it is a channel for raising questions not only about photography itself but about the world – a world that is in a crisis of reality and truth.

My career and experience have led me to explore the coexistence of the image as document and the image freed of photographic conventions so that it becomes amorphous and turns into video or sculpture. My first curating project, at the Museo de Arte del Banco de la República, was *Re(cámaras): espacios extendidos para la fotografía* (*Re[camera]: Extended Spaces for Photography*). From then on, I wanted to apprehend photography as an open field. *The Life of Things* (the title I proposed for the biennale) was inspired by various art practices that I saw all over the place, and certainly in Montreal during my professional visit to the 2017 edition of the biennale. But it's also a project inspired by film and by literature – books by Orhan Pamuk (*The Museum of Innocence*) and Georges Perec (*Les Choses*), who explore humans' relationships with objects. So, I wanted to create a project that would deal with the tensions that mark how we relate to the things that surround us today. On the one hand, we adore and fetishize objects: we create our lives around them and value them to the point that they transform our identities. We become people narrated by objects, through the stories about our lives that they carry. On the other hand, paradoxically, we have created a society that consumes and destroys: objects are trivial and part of an imperfect circulation of things that has led to the environmental crisis in which we are currently submerged.

**JD:** The theme that you propose this year invites us to take an interest in the life of things and how we represent them. More than simply reflecting a given reality, images help to shape our perception of objects and our interactions with them. And images are, themselves, things inscribed in a world with their own logic and effectiveness (you even speak of agency). It is the representation of this world of objects that you propose to explore from four angles (material culture, thingification, the absurd, and the environmental crisis) in two main exhibitions and fifteen complementary shows. What are the general thrusts of your investigation into the presence of objects in our lives and in contemporary society? How have you structured the exhibition path and the groupings of works?

**MWL:** I align myself with the thought of James Elkins, who speaks of objects that look at us in their turn. The objects that surround us are full of stories about how we live. They tell us about the rigidity of historical discourses in "rational" societies, in which the focus on objectivity erases all subjectivity and leads to definitive statements rather than plural narratives. In *The Life of Things*, our main goal is to free ourselves from these discourses by, among other things, casting a critical eye upon the exaltation linked to "exotic" objects and recognizing the value of the handmade,

knowhow, and traditions in daily life – though without falling into an ethnographic approach. We hope to revisit the image in light of postcolonial issues to present, for example, the work of native cultures or, in the case of Latin America, our indigenous cultures. We are interested, among other things, in the ways in which many artists apprehend the object without any form of hierarchy between living and non-living. Artists such as Raphaëlle de Groot, Laura Huertas Millán, and Jeneen Frei Njootli offer different perspectives on the systems and relations that we maintain with things. I am also interested in examining the psychological weight of the object, from the point of view of the reification of the human body that seems

The objects that surround us  
are full of stories about how we live.  
They tell us about the rigidity  
of historical discourses in "rational"  
societies, in which the focus on  
objectivity erases all subjectivity  
and leads to definitive statements  
rather than plural narratives.

to have caused our lives to have lost importance, as the body's functionality seems to be replaced by objects. Whence our interest in agency, the absurd "life" of the performative object or of the body, which, in its attempts to become object, flirts with madness. For this angle, I draw inspiration from surrealism.

One of my starting points was to address the object as something absolutely political, not solely as an element of representation. At first, I was interested in the still life as an art genre, because presenting objects in the seventeenth century according to the codes for this pictorial grouping involved a series of political questions. But beyond that, for me *The Life of Things* is a quest to understand that our actions have an immense impact on our environment; thus, the French-language term for still life, *nature morte* (literally, dead nature) applies to the current environmental crisis.

These questions are addressed through the four thematic components that you mentioned. The central exhibition, in two venues, will deal with the absurd in relation to the problems of the environmental crisis and with thingification in relation to material culture. With this cross-fertilization, without having discussed it beforehand, we ended up having highly effective exhibitions.

**JD:** Other questions also arise in this year's program, which has a decidedly more political scope than might appear at first glance. These issues are linked, notably, to the place of women in the art world (with almost 70 percent women in the program), non-Western cultures, and, more generally, the relations of domina-

- > **Gauri Gill**  
*Untitled 27*, de la série *Acts of Appearance*,  
 2015-..., épreuve à pigments de qualité archive
- ✓ **Izumi Miyazaki**  
*Energy*, 2017, épreuve numérique



- > **Elisabeth Belliveau**  
 image tirée de la vidéo *Still Life with Fallen Fruit*  
 (after *A Breath of Life*, Clarice Lispector)  
 2017-2019, installation vidéo HD, couleur  
 sans son, 4 min 15 s (en boucle)



tion and power in society, as they are expressed in the world of objects around us. How can attention to objects and the way we represent them be useful in the face of these issues? What alternatives can art propose to the structural forms of domination and power?

**MWL:** I think that I gave part of the answer above, so I want to concentrate here on responding to the question about gender. In the culture to which I belong, the female body bears a huge amount of symbolic weight. For this reason, I feel that the question of objectification, modification, or reification of the female body must be radically investigated and, above all, recounted by female voices. It is a crucial aspect of the biennale to create a space for women contemporary artists who address the subject of the body, and if they unveil it (or don't), it is in the form not of victim of a consumer society but of appropriator of autonomy and rebel power.

The multiple points of view that are non-Western, decolonial, queer, and others are bringing essential changes to how we understand images (which have been strongly linked to the Western and patriarchal history of photography). From this angle, I recommend seeing the projects by Alinka Echeverría, Karen Paulina Biswell, and Ana Mendieta. However, it's not just about being female. In my answer to the previous question, I spoke about the rigidity of historical discourses, into which we are interposing images by queer and non-binary people; for example, Laura

Aguilar and Victoria Sin challenge feminine ideals and pre-established roles. I believe that this type of proposal is essential for visualizing realities that are too often regarded as "other," excluded from discourses and narratives. Alterity is always deeply rooted in the collective unconscious. In this respect, I also think that it is essential to mention Jonathas de Andrade's project *Eu, Mestiço*, in which he critically addresses the construction of racial identities in Brazil based on a UNESCO study, offering a reflection on the dangers of recognizing differences as rigid questions.

**JD:** The question of anchoring the biennale in its own community is also important. It is always somewhat of a challenge for a foreign curator, given the amount of time it takes to travel to do research. It seems that MOMENTA innovated this year on the programming level by developing a closer collaboration among the curator, the executive director, and the executive and curatorial assistant. Can you speak about how the program was enhanced by the composition of this trio of professionals?

**MWL:** The theme "The Life of Things" is an idea that I developed following my visit to MOMENTA 2017 and my discovery of the Canadian art scene. I was looking for a theme that would be inspiring and poetic and at the same time would encompass the societal issues that I wanted to address. The collaboration was a way of pooling our research and artistic discoveries. Because an independent curator's work can some-

times be quite solitary, the exchange of ideas enriched my curatorial approach and grounded it firmly in the current concerns of Canadian contemporary-art circles. Audrey and Maude are very familiar with this art scene, and they introduced me to the wealth of art practices in Canada. We wanted, for this edition, to offer exhibition venues projects that would be relevant and specific to their respective mandates. For example, Celia Perrin Sidarous will work from the collections of decorative arts and textiles at the McCord Museum, and Alinka Echeverría will present a corpus of works at the Montreal Museum of Fine Arts in which she explores representation of the female body in early photography. Under the theme "The Life of Things," I thought it would be interesting to think about the life of objects once they enter the museum. Even if they are taken out of their original context, they still bear the weight of history – of their histories. The ghostly, haunted aspect of objects, related to questions of handling and traces, interests me greatly. There's no doubt that this attention to the matching of venue and artist will contribute to the strength of the projects presented. *Translated by Käthe Roth*

—  
**Jacques Doyon** is editor-in-chief and director of *Ciel variable*.  
 —



**Karen Paulina Biswell**  
*Luisa Fernanda*, de la série *Ellas*, 2017  
 épreuve à développement chromogène

tant que genre artistique, car représenter des objets au XVII<sup>e</sup> siècle selon les codes de cet assemblage pictural impliquait une série de questions politiques. Mais au-delà de cela, pour moi, *La vie des choses*, c'est une quête pour comprendre que nos actions affectent immensément notre environnement... ainsi, le terme « nature morte » s'applique à la crise environnementale actuelle.

Ces questions seront abordées à travers les quatre volets thématiques que vous avez mentionnés. L'exposition centrale en deux lieux traitera d'un côté de l'absurde relativement aux problématiques de cette crise environnementale, et de l'autre, de la chosification en relation à la culture matérielle. Avec ce croisement, sans que nous en ayons parlé au départ, nous avons fini par avoir des travaux très performatifs.

**JD** : D'autres questions traversent également la programmation de cette année, qui a une portée décidément plus politique que ce qui peut sembler au premier abord. Elles sont notamment liées à la place des femmes dans le milieu de l'art (avec près de 70 pour cent de femmes dans la programmation), à celle des cultures extraoccidentales, et plus globalement aux rapports de domination et de pouvoir dans notre société, qui trouvent leur pendant dans le monde des objets qui nous entourent. En quoi l'attention aux objets et à la façon dont nous les représentons peut-elle nous servir face à ces enjeux ?

Quelles alternatives l'art peut-il proposer à ces formes structurelles de domination et de pouvoir ?

**MWL** : Je pense qu'une partie de cette réponse est abordée ci-dessus, donc je voudrais me concentrer ici sur la réponse à la question de genre. Dans la culture à laquelle j'appartiens, le poids imposé au corps féminin est très lourd. Pour cette raison, j'estime que cette question d'objectivation, de modification ou de réification du corps de la femme doit être radicalement investie et surtout racontée à partir des voix féminines. C'est un aspect crucial de la biennale de créer un espace pour les créatrices contemporaines qui abordent le sujet du corps, et si elles le dévoilent (ou pas), ce n'est pas en tant que victimes d'une société de consommation, mais plutôt sous la forme d'une autonomisation et d'un pouvoir rebelle.

Multiples, les points de vue non occidentaux, décoloniaux, queers, etc., apportent des changements essentiels dans notre façon de comprendre une image (qui était fortement liée à l'histoire occidentale et patriarcale de la photographie). À partir de là, je vous recommande de voir les projets d'Alinka Echeverría, de Karen Paulina Biswell et d'Ana Mendieta. Par contre, il ne s'agit pas seulement du féminin. Lorsque dans la question précédente je parle de la rigidité des discours historiques, nous y interposons des images de personnes queers ou non binaires, avec les travaux par exemple de Laura Aguilar ou Victoria Sin, qui interrogent précisément

les idéaux féminins et les rôles préétablis. Je crois que ce type de proposition est essentiel pour visualiser des réalités qui sont encore trop souvent « autres », exclues des discours et des récits. L'altérité est toujours profondément enracinée dans l'inconscient collectif. À cet égard, je pense également qu'il est essentiel de parler du projet *Eu, Mestiço* de Jonathas de Andrade, où l'artiste aborde de manière critique la construction des identités raciales au Brésil à partir d'une étude de l'UNESCO, ce qui nous permet de réfléchir sur les dangers de reconnaître les différences comme des questions rigides.

**JD** : La question de l'ancrage de la biennale dans sa propre communauté est également importante. Cela représente toujours un certain défi pour une commissaire étrangère, étant donné la durée des séjours de recherche. Il semble que MOMENTA ait innové cette année sur le plan de la programmation en développant une collaboration plus étroite entre la commissaire, la directrice générale et l'adjointe à la direction et au commissariat. Pouvez-vous nous indiquer comment la programmation s'est enrichie par la constitution d'un tel trio professionnel ?

**MWL** : La thématique *La vie des choses* est une idée que j'ai développée à la suite de ma visite de MOMENTA 2017 et à la découverte de la scène artistique au Canada. Je cherchais un thème qui allait être inspirant et poétique, tout en permettant d'aborder des enjeux de société que je souhaitais cerner. La collaboration a été une manière de mettre en commun nos recherches et nos découvertes artistiques. Le travail d'une commissaire indépendante peut parfois être très solitaire, l'échange d'idées a permis d'enrichir ma proposition commissariale et de l'ancrer dans les préoccupations actuelles du milieu de l'art contemporain canadien. Audrey et Maude connaissent très bien cette scène artistique, elles m'ont fait découvrir la richesse des pratiques au Canada. Nous souhaitons pour cette édition-ci proposer aux lieux d'exposition des projets qui allaient être pertinents et spécifiques au mandat de chacun. À titre d'exemple, Celia Perrin Sidarous travaillera à partir des collections d'arts décoratifs et textiles du Musée McCord et Alinka Echeverría présentera un corpus d'œuvres au Musée des beaux-arts de Montréal qui s'interrogera sur la représentation du corps féminin dans la photographie ancienne. Dans la thématique *La vie des choses*, j'ai trouvé intéressant de penser à cette vie des objets une fois qu'ils entrent au musée. Même si ceux-ci sont sortis de leur contexte original, ils portent toujours le poids de l'histoire – de leurs histoires. La charge fantomatique et hantée des objets, relativement aux questions de manipulations et de traces, m'intéresse beaucoup. Indéniablement, cette attention envers le jumelage lieu/artiste contribuera à la force des projets présentés.

—  
**Jacques Doyon** est rédacteur en chef et directeur de la revue *Ciel variable*.  
 —



María Wills Londoño, œuvre de Gilberto Esparza,  
photo : Paloma Villamil / Fucsia

## María Wills Londoño

### MOMENTA 2019 : La vie des choses

Une entrevue de Jacques Doyon

María Wills Londoño (Colombie) est chercheure et commissaire d'exposition. Ses travaux portent principalement sur le caractère instable de l'image contemporaine et offrent des points de vue novateurs sur le visage urbain de l'Amérique latine. Ses projets d'exposition ont été présentés à l'International Center of Photography de New York, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris, au Círculo de Bellas Artes de Madrid (PHotoESPAÑA), au Centro de la Imagen de Mexico et au Museo de Arte del Banco de la República à Bogotá, où elle a également été responsable des expositions temporaires de 2009 à 2014. Elle a été cocommissaire des expositions *Pulsions urbaines* (aux Rencontres d'Arles, en 2017) et *Oscar Muñoz. Photographies* (Jeu de Paume à Paris et Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, de 2011 à 2013), de même que codirectrice artistique d'ARCO Colombia 2015. En 2018, elle développe un projet de recherche et d'exposition visant à recontextualiser la collection du Museo de Arte Moderno de Bogotá : *The Art of Disobedience*. Elle a fondé puis dirigé, jusqu'en 2018, le programme Visionarios de l'Instituto de Visión ayant pour mission de mettre en lumière les figures essentielles de l'art conceptuel colombien.

**JD :** Vous êtes chercheure et commissaire d'exposition en art contemporain. Vous avez développé un intérêt tout particulier pour l'image photographique et pour l'art de l'Amérique latine, et avez à votre actif un nombre important de projets d'exposition réalisés en collaboration avec des institutions de premier plan, en Europe et en Amérique, de même qu'en

Colombie où vous vivez. Il semble que vous connaissiez également déjà un peu la scène montréalaise. Pourriez-vous nous décrire les grandes lignes de votre parcours et du bagage que vous amenez avec vous et qui nourrira cette édition de MOMENTA 2019 ?  
**MWL :** Je pense que mon expérience professionnelle, indépendamment des questions régionales, permet une compréhension large des processus artistiques. J'ai eu la chance de pouvoir visiter des musées et des espaces consacrés à la création contemporaine en tant que professionnelle et spectatrice, spécialement ceux qui permettent de comprendre la complexité des arts actuels surpassant les médias et les formats traditionnels. Ce que j'apprécie le plus avec cette édition MOMENTA, que j'ai développée en collaboration avec la directrice générale de la Biennale, Audrey Genois, et l'adjointe à la direction et au commissariat, Maude Johnson, c'est de pouvoir favoriser la compréhension de l'image au-delà de la photographie. Envisagé dans le contexte artistique contemporain, ce médium se comprend plutôt à travers une diversité de points de vue et de formats. Le médium photographique est aujourd'hui un canal de questionnement, non seulement sur lui-même, mais sur le monde, ce monde qui est aujourd'hui en crise du réel et de la vérité.

Mon parcours et mon expérience m'ont menée à explorer la coexistence de l'image comme document avec l'image affranchie des conventions photographiques, celle qui devient floue, qui devient vidéo ou sculpture. Mon premier commissariat au Museo de Arte del Banco de la República s'intitulait *Chambres photographiques : des espaces étendus pour la photographie*. Je souhaitais, dès ce moment, comprendre la photographie comme un territoire dégagé. Le titre que j'ai proposé pour la biennale, *La vie des choses*, a été inspiré par diverses pratiques artistiques que j'ai vues un peu partout, et particulièrement à Montréal lors de la visite professionnelle de l'édition 2017 de la biennale. Mais c'est également un projet inspiré du cinéma et de la littérature, par Orhan Pamuk ou Georges Perec, qui se penchent sur nos rapports aux objets dans leurs livres respectifs *Le musée de l'Innocence* ou *Les Choses*. J'avais donc envie de faire un projet qui traitait des tensions qui marquent aujourd'hui les manières dont nous nous rapportons aux choses qui nous entourent. D'un côté, nous sommes des adorateurs et des fétichistes : nous créons notre vie autour des objets, que nous valorisons au point qu'ils transforment nos identités. Nous devenons ces personnes racontées par les objets, à travers les histoires sur nos existences qu'ils portent. Paradoxalement, nous avons créé une société qui consomme et défait ; l'objet est une banalité qui fait partie d'une circulation imparfaite ayant conduit à la crise environnementale qui nous submerge actuellement.

**JD :** La thématique que vous proposez cette année nous invite à nous intéresser à la vie des choses, de même qu'à la façon dont nous les représentons. Plus qu'un simple reflet d'une réalité déjà donnée, l'image contribue à façonner notre perception des objets et nos interactions avec eux. Et elle est elle-même une

chose inscrite dans un monde avec sa propre logique et sa propre efficacité ; vous parlez même d'agentivité. C'est ce monde des objets, en relation à ses représentations, que vous nous proposez d'explorer sous quatre angles (culture matérielle, chosification, absurde et crise environnementale) dans le cadre de deux expositions principales et d'une quinzaine d'expositions complémentaires. Quelles sont les grandes lignes de vos interrogations sur la présence des objets dans nos vies et dans notre société contemporaine ? Comment se structurent le parcours et les recoupements d'œuvres que vous nous proposez ?

**MWL :** Je me situe dans la ligne de James Elkins, qui parle d'un objet qui nous regarde à son tour. Les objets qui nous entourent sont chargés d'histoires sur notre façon de vivre. Ils nous indiquent la rigidité des discours historiques de nos sociétés dites « rationnelles », où une visée objective efface toute subjectivité et mène à des affirmations définitives plutôt qu'à des récits pluriels. Avec *La vie des choses*, nous tentons d'abord de délier ces discours, en jetant entre autres un regard critique sur l'exaltation liée à l'objet « exotique » et en reconnaissant la valeur du manuel dans la quotidienneté, le savoir-faire, les traditions, sans tomber dans une approche ethnographique. Nous souhaitons revisiter l'image au regard d'enjeux postcoloniaux pour présenter, par exemple, le travail des cultures autochtones ou, dans le cas de l'Amérique latine, de nos cultures indigènes. Nous nous intéressons entre autres aux manières par lesquelles plusieurs artistes appréhendent l'objet sans forme de hiérarchie entre le vivant et le

Nous sommes des adorateurs  
et des fétichistes : nous créons notre  
vie autour des objets, que nous  
valorisons au point qu'ils transforment  
nos identités. Nous devenons  
ces personnes racontées par les  
objets, à travers les histoires sur  
nos existences qu'ils portent.

non-vivant. Des œuvres telles que celles de Raphaëlle de Groot, de Laura Huertas Millán et de Jeneen Freijootli offrent des perspectives différentes des systèmes et des relations que nous entretenons avec les choses. Je souhaite également examiner le poids psychologique de l'objet, depuis la réification du corps humain à partir de laquelle notre existence semble avoir perdu de son importance, puisque sa fonctionnalité paraît remplacée par des objets. D'où notre intérêt pour l'agentivité, la « vie » absurde de l'objet performatif ou du corps qui, dans sa tentative de devenir objet, frôle la folie. Pour cet angle, je tire mon inspiration du surréalisme.

L'un de mes points de départ était d'aborder l'objet comme quelque chose d'absolument politique, pas seulement comme élément de représentation. D'abord, je me suis intéressée à la nature morte en

SUITE À LA PAGE 105

# CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Photo : New Champlain Bridge par Mtl-371 (détail), 2018 / Wikimedia Commons / CC-BY-SA 4.0

Pour consultation et abonnement  
To Browse and Subscribe

**CIELVARIABLE.CA**

# MOMENTA 2019

## Biennale de l'image

### La vie des choses



Anouk Kruthof, *Folly*, 2017, impressions au jet d'encre sur tapis antidérapants (caoutchouc), fibre de verre, peinture, métal, chaussures à DEL, câbles à gaz.

5 sept – 13 oct  
Montréal

13 expositions, 39 artistes, 20 pays  
[momentabiennale.com](http://momentabiennale.com)



Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
du Canada



Conseil des arts  
et des lettres du Québec  
Québec



Québec

Montréal

Canada

TOURISME /  
MONTRÉAL

INSTITUT  
FRANÇAIS

