

CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 115

LA MARCHÉ DU MONDE THE MARCH OF THE WORLD

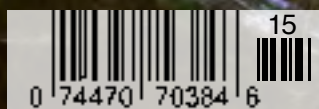
Benoit Aquin
William Kentridge
Mary Kavanagh

—
MOMENTA
Zoom Photo
Biennale photo
du monde arabe
—

—
PAROLES / VOICES
Robert Walker
—

—
Isaac Julien
Hito Steyerl
Monique Moumblow
Normand Rajotte
Jocelyn Philibert
Szilasi & Szilasi
Rencontres de Guyane
Steve Leroux
Sarah Wendt et Pascal Dufaux
Alexis Bellavance
David McMillan
Les 50 ans d'Arles
—

ÉTÉ / SUMMER 2020
EN KIOSQUE JUSQU'AU 15 SEPTEMBRE 2020
ON NEWSSTANDS UNTIL SEPTEMBER 15, 2020
CANADA 12,50 \$ / USA \$12.50 / EUROPE 12.50 €



0 74470 70384 6



CIEL VARIABLE

N° 115 / JUIN – SEPTEMBRE 2020 / JUNE – SEPTEMBER 2020

LA MARCHÉ DU MONDE | THE MARCH OF THE WORLD

BENOIT AQUIN
La dimension éthérique du réseau par Anton Bequii

WILLIAM KENTRIDGE
More Sweetly Play The Dance

MARY KAVANAGH
Daughters of Uranium

05 Éditorial
Vertige pandémique
Pandemic Vertigo
Jacques Doyon

09 Présentation thématique
Thematic introduction

10 Une insurrection spirituelle
A Spiritual Uprising
Alexis Desgagnés

22 La marche du monde
The March of the World
Érika Nimis

32 Embodied Politics
La politique incarnée
Blake Fitzpatrick

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

75 ISAAC JULIEN
Ariane Noël de Tilly

77 HITO STEYERL
Jill Glessing

78 MONIQUE MOUMBLOW
Charles Guilbert

79 NORMAND RAJOTTE
Mona Hakim

80 JOCELYN PHILIBERT
Sylvain Campeau

81 SZILASI & SZILASI
Fanny Bieth et Clément Willer

**82 RENCONTRES PHOTOGRAPHIQUES
DE GUYANE**
Sophie Bertrand

83 SARAH WENDT ET PASCAL DUFAUX
ALEXIS BELLAVANCE
Nathalie Bachand

LECTURES / READINGS

85 David McMillan
Croissance et Dégradation. Pripiat et la zone d'exclusion de Tchernobyl
Pierre Dessureault

86 Ouvrages à souligner
Fanny Bieth

87 Les 50 ans d'Arles, les Rencontres de la photographie
Bruno Chalifour

FOCUS

44 MOMENTA | BIENNALE DE L'IMAGE
À l'écoute des choses
Listening to Things
Charles Guilbert

52 ZOOM PHOTO FESTIVAL
Survol sur les dix ans du festival de photojournalisme
Overview on the Tenth Year of the Photojournalism Festival
Sophie Bertrand

**60 BIENNALE DES PHOTOGRAPHES
DU MONDE ARABE CONTEMPORAIN**
Regards sur le Liban, l'Égypte et le Maroc
Eyes upon Lebanon, Egypt, and Morocco
Claudia Polledri

PAROLES / VOICES

98 ROBERT WALKER
Griffintown
James D. Campbell



Vertige pandémique

J'écris ce papier au moment où, à la grande surprise de tous, une lente paralysie d'une partie significative des activités humaines s'étend progressivement à l'échelle du globe (avec quelque deux milliards et demi d'humains tenus au confinement en ce moment). Soudainement, l'impossible s'est produit. Le ronron immuable d'une activité économique animée d'une volonté de croissance continue a pratiquement cessé, enrayé par un virus, vecteur d'une crise sanitaire difficilement contrôlable. Et nous avons assisté à la mise en place d'une action relativement coordonnée, sur des bases rationnelles, à l'échelle mondiale. Une chose qui apparaît encore impossible autour de tout autre enjeu.

Les œuvres de ce dossier abordent des composantes de l'activité humaine particulièrement significatives en cette ère d'intégration mondiale, qu'il s'agisse de l'omniprésence des technologies numériques et des enjeux de leur contrôle à l'échelle de la planète, de la lutte contre la ségrégation raciale et pour la défense des droits humains ou encore de l'usage militaire et civil des technologies nucléaires et de leurs effets sur la santé et sur l'environnement. Ces œuvres déploient de multiples couches narratives (documents, artefacts, allégories, récits, etc.) pour rendre compte de la complexité de ces enjeux et témoigner de leur impact sur les vies des individus et des communautés.

La dernière création de Benoit Aquin, œuvre d'auto-fiction, entremêle ainsi photos documentaires, images de conflits, extraits de livres et écrits personnels. Sous le pseudonyme d'Anton Bequii, Aquin se livre à une réflexion plutôt pessimiste sur l'état actuel d'un monde où le numérique étend son réseau comme un éther, vecteur de contrôle, d'engourdissement des consciences et d'aliénation technologique. Aquin en retrace les manifestations concrètes (antennes, relais et téléphones portables) dans plusieurs régions du globe où subsistent de fortes inégalités sociales. Il manipule également une série d'images emblématiques de conflits jusqu'à les rendre abstraites et décontextualisées. Le tout s'accompagne d'un volet épistolaire où il exprime la difficulté de trouver du sens dans ce monde, ainsi qu'un espace à l'abri de sa logique folle.

More Sweetly Play the Dance, de William Kentridge, est une œuvre foisonnante. Le spectateur se voit littéralement happé dans un défilé parcourant une série d'écrans monumentaux sur une longueur de quelque trente mètres. Au son d'une fanfare, toute une série de personnages, filmés, dessinés ou en ombres chinoises, sont convoqués dans une longue procession aux accents funéraires, militants, carnavalesques. Des figures évoquant différentes composantes du mouvement anti-apartheid (mineurs, militants communistes, religieux, politiciens, pleureuses, malades, etc.), et affichant leurs revendications contradictoires, défilent sur fond de paysage désolé en une longue danse macabre au ton crépusculaire, mais non dénué d'une certaine exaltation. Sentiments paradoxaux face à une situation qui a certes évolué pour le mieux, mais fait encore face à d'énormes défis.

Daughters of Uranium, de Mary Kavanagh, est une quête sur les retombées de la présence de l'énergie nucléaire, à des fins militaires et civiles, dans notre société. Un premier volet s'ancre dans un site d'essais nucléaires, le Trinity Site, au Nouveau-Mexique, maintenant devenu un lieu de tourisme. Kavanagh juxtapose les documents d'archives à des entrevues vidéo de visiteurs narrant leurs vécus en relation au nucléaire. Cette veine de l'impact humain anime également le second volet de l'exposition où artefacts et documents témoignent de la très longue vie du déchet nucléaire et de ses effets délétères sur la vie humaine et animale. Toute une série de dessins et de sculptures viennent ensuite donner une incarnation sensible et charnelle à ce qui constitue un immense laboratoire dans lequel nous sommes les cobayes.

JACQUES DOYON

Pandemic Vertigo

I'm writing this editorial at a time when, to general surprise, paralysis of a significant portion of human activity is gradually spreading across the globe (with some 2.5 billion people in confinement right now). Suddenly, the unthinkable has happened. The immutable rumble of economic activity spurred on by the desire for constant growth has almost stopped, silenced by a virus, the vector of a health crisis that is proving difficult to control. And we have witnessed the institution of a relatively coordinated action, on a rational foundation, around the world – an action that still seems impossible for any other issue.

The works in the special section of this issue address particularly important components of human activity in this era of global integration, from the omnipresence of digital technologies and the issues around their planet-wide control, to the struggle against racial segregation and for human rights, to the military and civilian use of nuclear technologies and their impact on our health and the environment. In these works, multiple narrative layers are deployed (documents, artefacts, allegories, stories, and more) to describe the complexity of these issues and show evidence of their impact on the lives of individuals and communities.

Benoit Aquin's most recent creation, a self-fiction work, intermingles documentary photographs, images of wars, excerpts from books, and personal writings. Using the pseudonym of Anton Bequii, Aquin undertakes a fairly pessimistic reflection on the current state of the world, in which the digital network is spreading like ether, a vector of control, numbing of minds, and technological alienation. Aquin documents its concrete manifestations (antennas, relay towers, portable telephones) in many regions of the globe where strong social inequality persists. He also manipulates a series of iconic images of wars to abstract and decontextualize them. These visuals are accompanied by an epistolary section in which the author expresses the difficulty of making sense of the world and of finding a place sheltered from its crazy logic.

William Kentridge's *More Sweetly Play the Dance* is a prolific work. Spectators are literally swept up in a procession that crosses a series of huge screens over a length of some thirty metres. As a brass band plays, a succession of characters – filmed, drawn, or shadow puppets – file by in what resembles, in turn, a funeral procession, an activist demonstration, and a carnival parade. Figures evoking various aspects of the anti-apartheid movement (miners, communist activists, priests, politicians, professional weepers, and sick people), displaying their contradictory demands, pass by against a desolate background in a long, twilight *danse macabre* that nonetheless exudes a certain exaltation. These are paradoxical sentiments about a situation that has certainly changed for the better but is still facing huge challenges.

Mary Kavanagh's *Daughters of Uranium* is an investigation of the fallout from the presence of nuclear energy, for both military and civilian purposes, in Western society. One part of the exhibition is based on a nuclear test site, Trinity Site, in New Mexico – today a tourist site. Kavanagh juxtaposes archival documents against video interviews with visitors about their experiences with the nuclear age. This vein of human impact is also behind the second part of the exhibition, in which artefacts and documents expose the very long life of nuclear waste and its deleterious effects on human and animal life. A series of drawings and sculptures then provide an emotional and physical embodiment to what is, after all, an immense laboratory in which we are the guinea pigs. *Translated by Käthe Roth*

PAGE COUVERTURE ET PAGE 8

Benoit Aquin

L'œil qui voit tout, Delhi, Inde
(détail/détail)

*Milicien de l'État islamique (Isis),
Kaboul, Afghanistan, 2017*
(détail/détail)

PAGE 2

William Kentridge

More Sweetly Play the Dance
(détail/détail), 2015, installation
vidéo en haute définition à sept
ou huit canaux, trois porte-voix,
plus de 30 mètres de long,
15 minutes / 7- or 8-channel
high-definition video installation,
three megaphones, more than
30 metres long, 15 minutes

PAGE 4

Mary Kavanagh

Hands, to Hold
(détail/détail), 2019, cast uranium
glass, mix of incandescent and
ultraviolet light / verre d'uranium
moulé, combinaison de lumières
incandescente et ultraviolette

RENCONTRES
PHOTO
GASPÉSIE

2020
11^e ÉDITION
11TH EDITION

RÉSISTANCE

EXPOSITIONS
EXHIBITIONS

15 JUILLET – 30 SEPTEMBRE
JULY 15 – SEPTEMBER 30

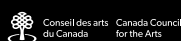
RENCONTRES*
SUR LE WEB
ON THE WEB

21 – 23 AOÛT
AUGUST 21 – 23

PHOTO : YOANIS MENGE

* En remplacement des Rencontres en tournée cet été.
Replacing Rencontres on Tour this summer.

PHOTOGASPESIE.CA





Diane Arbus

Photographies, 1956-1971

6 juin – 20 septembre 2020

Commanditaires officiels



DENALT



CERCLE FORCES FEMMES



Une exposition organisée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO), en collaboration avec le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Le MBAM remercie le ministère de la Culture et des Communications, le Conseil des arts de Montréal et le Conseil des arts du Canada pour leur soutien constant. | Diane Arbus, *Teenage couple on Hudson Street, N.Y.C.*, 1963, épreuve à la gélatine argentique; imprimée ultérieurement. AGO, gift of Robin and David Young, 2016. Copyright © Estate of Diane Arbus



LA MARCHÉ DU MONDE | THE MARCH OF THE WORLD

Les œuvres de ce dossier abordent des dimensions de l'activité humaine qui ont une portée significative dans notre société mondialisée, eu égard au rôle de la technologie, de l'usage des ressources énergétiques et du respect des droits de la personne. Œuvres complexes qui conjuguent de multiples voix pour refléter les enjeux éthiques et l'impact sur les vies individuelles et les communautés de leurs enjeux. / The works in this special section address dimensions of human activity that have considerable significance in today's globalized society in view of the role of technology, the use of energy resources, and respect for human rights. These complex works combine multiple voices to reflect ethical issues and their impacts on individuals and communities.

BENOIT AQUIN

La dimension éthérique du réseau par Anton Bequii

Œuvre d'auto-fiction, d'abord conçue sous forme de livre, pour témoigner d'une inquiétude sur l'omniprésence de la technologie dans nos sociétés et de ses impacts sur nos vies. Aquin traque les manifestations du réseau numérique jusque dans les sociétés les plus inégalitaires. Il illustre la déréalisation du monde engendrée par l'abstraction numérique avec des images manipulées, cite des études et médite sur la difficulté de trouver du sens dans ce monde. / This self-fiction work, first conceived as a book, testifies to the uneasiness provoked by the omnipresence of technology in societies and its impacts on human lives. Aquin traces the manifestations of the digital network into the most inegalitarian societies. He illustrates the derealization of the world engendered by digital abstraction with manipulated images and quotations from studies, and he meditates on the difficulties of making sense of the world.

avec un essai de / with an essay by Alexis Desgagnés

WILLIAM KENTRIDGE

More Sweetly Play the Dance

Au son d'une fanfare, des personnages de toutes sortes, filmés, dessinés ou en ombres chinoises, sont convoqués dans une longue procession aux accents funéraires, militants, carnavalesques. Le spectateur se voit littéralement happé dans ce défilé parcourant des écrans monumentaux sur une longueur de quelque trente mètres où des figures évoquant différentes composantes du mouvement anti-apartheid affichent leurs revendications contradictoires. / As a brass band plays, a succession of characters – filmed, drawn, or shadow puppets – file by in what resembles, in turn, a funeral procession, an activist demonstration, and a carnival parade. Spectators are literally swept up in this procession, which crosses a series of huge screens over a length of some thirty metres, in which figures evoking different aspects of the anti-apartheid movement display their contradictory demands.

avec un essai de / with an essay by Érika Nimis

MARY KAVANAGH

Daughters of Uranium

Cette œuvre est une quête sur les retombées de la présence de l'énergie nucléaire, à des fins militaires et civiles, dans notre société. Kavanagh juxtapose les documents d'archives et les artefacts à des entrevues vidéo et toute une série de dessins et de sculptures pour témoigner de la très longue vie du déchet nucléaire et de ses effets délétères sur la vie humaine et animale. Pour nous alerter également du fait que nous sommes tous cobayes dans cet immense laboratoire. / In this exhibition, Kavanagh investigates the fallout from the presence of nuclear energy, for both military and civilian purposes, in Western society. She juxtaposes archival documents and artefacts against video interviews and a series of drawings and sculptures to expose the very long life of nuclear waste and its deleterious effects on human and animal life. She also alerts us that we are all guinea pigs in this immense laboratory.

avec un essai de / with an essay by Blake Fitzpatrick



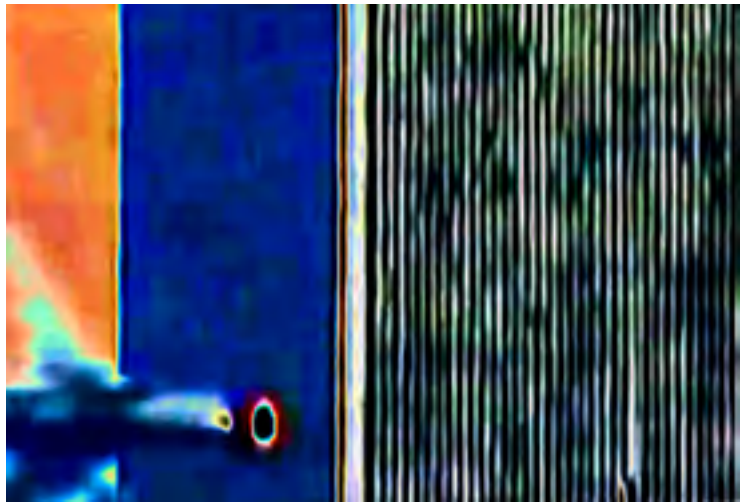


Benoit Aquin

La dimension
éthérique
du réseau
par Anton Bequii









BENOIT AQUIN

Anton Bequii : une insurrection spirituelle | A Spiritual Uprising

ALEXIS DESGAGNÉS

[La technique] n'est plus posée en face de l'homme, mais s'intègre en lui et progressivement l'absorbe.
Jacques Ellul

[Technology] is no longer opposed to human beings but is being integrated with them and gradually absorbing them.
Jacques Ellul

On m'a proposé d'écrire à propos de *La dimension éthérique du réseau* par Anton Bequii de Benoit Aquin¹. Ce n'est pas la première fois qu'on me fait une telle demande. Je n'y avais pas consenti jusqu'à maintenant, pour des raisons que je mentionne par souci d'honnêteté à l'égard de qui s'attend peut-être à lire ici l'analyse d'un historien de l'art patenté. En tant qu'auteur, je sens souvent mon écriture contrainte par les attentes associées aux écrits spécialisés sur l'art. D'où que je me permets aujourd'hui un ton confident, et aussi d'attaquer sous une autre lumière le projet au cœur de mon texte. Et puis, avec la catastrophe climatique et technologique annoncée, notamment par les images et les mots de l'énigmatique Anton Bequii dont il est question dans le nouveau livre d'Aquin, le temps me semble moins propice à l'analyse qu'à l'action et, pour faire écho à une préoccupation de Bequii, à la prise de parole.

Tôt dans la genèse de son projet, Aquin m'a invité à y collaborer à titre d'auteur. Bien qu'intéressé *a priori*, j'ai réalisé que ce n'était pas la direction que je souhaitais donner à mon écriture. J'ai donc encouragé le photographe à écrire

Anton Bequii, qui est à la fois l'auteur des images et le personnage *autofictif* et anagrammatique dont se revêt ici Aquin pour prendre la parole, est un globe-trotter, une sorte d'Ulysse contemporain. Engagé dans une croisade contre le totalitarisme de la société technicienne, il sera éventuellement emporté dans sa quête ésotérique, profondément spirituelle.

ses propres textes. Après tout, lui ai-je dit à la blague, l'écriture était peut-être une disposition familiale qu'il aurait héritée de son oncle. Déçu, il m'a signifié à quel point il lui était difficile d'écrire. Ce à quoi j'ai répondu que c'était le cas pour la plupart des gens, moi y compris, et que la seule distinction qui existe entre les personnes qui écrivent et celles qui ne le font pas, c'est que certaines, en dépit des défis inhérents à l'écriture, en dépit d'elles-mêmes et contre leurs incapacités, entreprennent malgré tout de s'y attaquer. Alors Aquin s'est mis à l'œuvre et, ainsi qu'en témoignent les textes rédigés pour son projet, il l'a fait avec brio.

Je raconte tout ceci pour deux raisons. D'abord pour justifier mon incapacité à parler objectivement du projet d'Aquin, et j'espère que mon texte permettra d'éclairer un peu la réalité sous-entendue par ce déficit d'objectivité. Enfin, pour

I was asked to write about Benoit Aquin's *La dimension éthérique du réseau* par Anton Bequii.¹ It's not the first time that I've been asked. I haven't said yes until now, for reasons that I mention with a concern for honesty in case anyone thinks that this will be an analysis by an accredited art historian. As an author, I often feel that my writing is constrained by the expectations associated with specialized writing on art. And so, today I am allowing myself a conversational tone and permission to attack the project that is the subject of this article from another angle. And then, with the climatic and technological catastrophe predicted, including in the images and words of the enigmatic Anton Bequii, who is the subject of Aquin's new book, it seems to me that the time is right less for analysis than for action and, echoing a concern of Bequii's, for speaking out.

Early in the planning for his project, Aquin asked me to contribute as an author. Although interested at first, I realized that it wasn't the direction I wanted to take with my writing. So, I encouraged Aquin to write his own texts. After all, I told him jokingly, maybe he had inherited his uncle's writing talent. Disappointed, he told me how difficult it was for him to write. I responded that that is true for most people, me included, and that the only distinction between people who write and people who don't is that some people, despite the challenges inherent to writing, in spite of themselves, and in defiance of their incapacities, nevertheless undertake to write. So, Aquin got to work and, as the essays written for his project show, he did so brilliantly.

I'm telling you all this for two reasons. First, I want to justify my inability to speak objectively about Aquin's project, and I hope that this article will shed a bit of light on the reality that underlies this deficit of objectivity. Second, I want to encourage everyone who wants to write to go ahead and write, to break free of the obstacles that keep them from writing and, in doing this, to bring into their lives the liberating power of writing, which is just one specific manifestation of speaking out. In the world as it is today, it seems urgent to collectively reappropriate the lost agora of speech. We can count Benoit Aquin among those who feel and understand this urgency. And there are no doubt many others, several even ignoring it.

Don't worry, I'll still tell you a bit about Aquin's project so you can know what it's about. Aquin adopted, for the time being (might we not expect that an enlightened museum will eventually offer to exhibit this major work of Quebec photography?), the form of a book containing images and texts. Essentially, the visual corpus is composed of photographs taken from one end of the world to the other, from Montreal to Tokyo, from Katmandu to Paris, from São Paulo to Delhi, from L'Anse-au-Griffon to Moscow, not to mention Los Angeles, New Richmond, Guatemala, Shibuya, and La Patrie. For Anton

Dans sa pratique photographique entamée il y a plus de trois décennies, **Benoit Aquin** s'intéresse à la vie humaine, à la question environnementale et, plus particulièrement depuis les années 2000, aux enjeux écologiques. Ses recherches l'ont mené à traiter de sujets aussi variés que la chasse, la désertification en Chine ou la rivière Yamaska. Diffusées sous forme d'expositions ou de livres d'artiste, ses photographies font partie de collections muséales. Benoit Aquin est représenté par la galerie Hugues Charbonneau de Montréal.
www.benoitaquin.com



encourager qui le voudra à écrire, à se libérer des obstacles qui l'en empêchent et, ce faisant, à convoquer dans sa vie le pouvoir libérateur de l'écriture, qui n'est qu'une manifestation particulière de la prise de parole. Dans le monde tel qu'il est aujourd'hui, il apparaît urgent de réinvestir collectivement l'agora perdue de la parole. Parmi celles et ceux qui ressentent et comprennent cette urgence, on peut compter Benoit Aquin. Et sans doute tant d'autres, dont trop s'ignorent.

Qu'on se rassure, je vais tout de même présenter un peu, pour le donner à voir, le projet d'Aquin. L'artiste lui a donné, pour le moment (ne peut-on pas s'attendre à ce qu'une institution muséale éclairée se propose éventuellement d'exposer ce travail majeur de la photographie québécoise?), la forme d'un livre d'images et de textes. L'essentiel du corpus visuel est constitué de photographies réalisées d'un bout à l'autre du monde, de Montréal à Tokyo, de Katmandou à Paris, de São Paulo à Delhi, de L'Anse-au-Griffon à Moscou, en passant par Los Angeles, New Richmond, Guatemala, Shibuya ou La Patrie. Car Anton Bequii, qui est à la fois l'auteur des images et le personnage autofictif et anagrammatique dont se revêt ici Aquin pour prendre la parole, est un globe-trotter, une sorte d'Ulysse contemporain. Engagé dans une croisade contre le totalitarisme de la société technicienne, il sera éventuellement emporté dans sa quête ésotérique, profondément spirituelle.

Certains diront des photographies de Bequii qui montrent avec insistance des antennes-relais de télécommunication ou encore des gens penchés sur leur téléphone qu'elles sont documentaires. Cela serait exact si, contrairement à une démarche à laquelle on a l'habitude d'associer le nom de Benoit Aquin, elles n'étaient pas hantées par le caractère psychotique inhérent à toute conscience qui, telle celle de Bequii, se sent un tant soit peu aliénée par la technique. Alors que cette dernière pèse à notre époque de tout son poids sur un monde en train de s'écrouler, cette aliénation, ne l'éprouvez-vous pas aussi ?

Outre ces photographies, le livre comporte plusieurs visions hallucinées, des captures d'écran déformées par les triturations numériques auxquelles Bequii s'est livré pour révéler l'emprise qu'exercent les algorithmes sur la psyché collective contemporaine. Celle-ci serait incessamment manipulée par la propagande qui inonde les médias de masse, la Toile. À travers cet ensemble d'images aux accents psychédéliques, volontairement polluées d'artéfacts numériques, Bequii dresse un inventaire d'événements historiques qui, depuis les attentats du 11 septembre 2001 jusqu'aux émeutes de 2019 à Hong Kong, ont contribué à déterminer la géopolitique contemporaine et à consolider l'abêtissement et la radicalisation des masses, de plus en plus asservies par le joug mondialisé de la technique. Et tout se passe comme si, sous ce joug et dans la tête de Bequii, il n'y avait en fait plus vraiment d'histoire, sinon celle qu'aurait distordue l'idéologie technicienne, par l'entremise de la propagande. En d'autres mots, l'histoire comme un mythe terrifiant, ou comme un cauchemar apocalyptique.

Plusieurs autoportraits de Bequii ponctuent également l'ouvrage, inscrivant le personnage dans la trame narrative du livre, contribuant à nous le rendre de ce fait familier. Mais c'est surtout dans un ensemble de lettres qu'il adresse à sa muse, la non moins énigmatique Elena, que Bequii se dévoile, et avec lui la signification de son œuvre. Abreuvé aux écrits du philosophe Jacques Ellul (1912–1994), dont certains textes sont reproduits çà et là dans le livre, Bequii exprime avec insistance sa crainte de voir la mémoire collective être

Bequii is both the creator of the images and the self-fictional and anagrammatic character – a globetrotter, a sort of contemporary Ulysses – that Aquin has created to speak for him. Engaged in a crusade against the totalitarianism of technocratic society, he will eventually be swept away in his esoteric, profoundly spiritual quest.

Some will say that Bequii's photographs, which insistently show telecommunications relay towers or people leaning over their telephones, are documentary in nature. This would be accurate if, in contrast to the approach with which we usually associate the name of Benoit Aquin, they were not haunted by the psychotic character inherent to every mind that, like Bequii's, feels alienated, even a little, by technology. These days, when technology is pressing with all its weight on a crumbling world, don't you feel this alienation too?

Aside from the photographs, the book contains a number of dazzling visions – screen captures deformed by digital triturations that Bequii performed to reveal the grasp that algorithms have on the contemporary collective psyche, which is apparently incessantly manipulated by the propaganda that floods the mass media and the Web. Through this grouping of

Aside from the photographs,
the book contains a number of dazzling
visions – screen captures deformed by digital
triturations that Bequii performed to reveal
the grasp that algorithms have on
the contemporary collective psyche, which
is apparently incessantly manipulated
by the propaganda that floods the
mass media and the Web.

psychedelic-tinted images, deliberately polluted with digital artefacts, Bequii builds an inventory of historical events, from the September 11, 2001, attacks to the 2019 uprisings in Hong Kong, that have helped to determine contemporary geopolitics and consolidate the dumbing down and radicalization of the masses, who are more and more enslaved by the globalized yoke of technology. It is as if, under this yoke and in Bequii's head, there were in fact no more real history, only history distorted by technological ideology, through propaganda. In other words, history as a terrifying myth, or as an apocalyptic nightmare.

Several self-portraits by Bequii also punctuate the book, inscribing the character in the book's narrative, helping to familiarize us with him. But it is above all in a group of letters that he addresses to his muse, the no less enigmatic Elena, that Bequii reveals himself and the significance of his work. Immersed in the writings of philosopher Jacques Ellul (1912–94), some of whose texts are sprinkled throughout the book, Bequii insistently expresses his fear of seeing the collective memory being definitively subjected to the polarization and fragmentation induced by the binary language of algorithms. Rather than allowing himself to be drawn into the pessimism of conspiratorial thinking, Bequii chooses the path of courageous uprising: to oppose material rationality with the intuitive powers of spirituality, which is to be sought in love, in beauty (the "signpost of mystery," he says), in passion, in creation, in nature. Finally, it is within nature that Bequii, at the end of the book, seems to have been swallowed up by the ether of the fourth dimension.

Benoit Aquin has been exploring human life and the environmental question through his photographs for more than three decades; in the 2000s, he sharpened his focus on ecological issues. He has dealt with subjects as varied as hunting, desertification in China, and the Yamaska River. His works have been shown in exhibitions, published in artist books, and are in museum collections. He is represented by Galerie Hugues Charbonneau in Montreal.
www.benoitaquin.com





définitivement soumise à la polarisation et à la fragmentation induites par le langage binaire des algorithmes. Plutôt que de se laisser aller au pessimisme de la pensée conspirationniste, il choisit la voie d’une courageuse insurrection : opposer à la rationalité matérialiste les puissances intuitives de la spiritualité, laquelle sera à chercher dans l’amour, dans la beauté (le « repère du mystère », dit-il), dans la passion, dans la création, dans la nature. C’est, enfin, au sein de cette dernière que Bequii, en conclusion de l’ouvrage, semble avoir été avalé par l’éther de la quatrième dimension.

Que signifie cette disparition ? En fermant *La dimension éthérique du réseau* par Anton Bequii, j’ai pensé qu’il existe encore, malgré tout, malgré la propagande, malgré l’industrie culturelle, malgré ses institutions et malgré la mort programmée par la technique ou par l’urgence climatique, un espace où l’art persiste à dire la criante nécessité de la transcendance. Un art de résistance où le vide, « source de toute création », est accepté comme un silence profond et fécond, investi d’un sens innommable. Un art où les mots s’écrivent par-delà les métaphores, où les images parviennent à montrer l’inqualifiable arrière-pays du réel. Un art où, dans les creux, dans les interstices et entre les pages, on entend l’écho d’une parole retrouvée et qui par nous vivra, révoltée, insoumise, sans quoi il faudra bientôt nous résoudre, nous aussi mais autrement que Bequii, à disparaître. En attendant l’insurrection, nous restent encore les possibilités libératrices de l’écriture.

1 Benoit Aquin, *La dimension éthérique du réseau* par Anton Bequii, Arles, Éditions Photosynthèses, 2019.

Artiste et auteur, **Alexis Desgagnés** vit à Montréal. Il enseigne l’histoire de l’art au collégial et s’intéresse à la pédagogie critique, à l’écosyndicalisme, à la permaculture et au taoïsme. En 2016, il a publié *Banqueroute* (Les Éditions du Renard), un recueil de photographies et de poèmes. Son prochain livre d’artiste, *Ammoniaque*, est en préparation.

Addenda contextuel de l’auteur : Le texte qu’on vient de lire a été écrit avant que la pandémie de la COVID-19 ne sévisse au Québec. Celle-ci contribue à mettre en lumière l’importance de la dynamique des réseaux dans la société contemporaine et, ce faisant, le caractère visionnaire de l’œuvre *La dimension éthérique du réseau* par Anton Bequii.

What does this disappearance mean? As I closed *La dimension éthérique du réseau* par Anton Bequii, I thought that there still exists, in spite of everything – in spite of propaganda, in spite of the culture industry and its institutions, and in spite of the death programmed by technology or by climate emergency – a space in which art persists in speaking the crying need for transcendence. An art of resistance in which the void, “source of all creation,” is accepted as a deep and fertile silence, invested with unnameable meaning. An art in which words are written beyond metaphors, in which images are able to show the unsayable hinterland of the real. An art in which, in the hollows, in the interstices, and between the pages, we hear the echo of a rediscovered speech that will live through us, rebellious, disobedient – or else we too will soon have to resolve, but in a different way than Bequii, to disappear. As we await the uprising, what remains to us are the liberating possibilities of writing. Translated by Käthe Roth

1 Benoit Aquin, *La dimension éthérique du réseau* par Anton Bequii (Arles: Éditions Photosynthèses, 2019).

Artist and author **Alexis Desgagnés** lives in Montreal. He teaches art history at a college and is interested in critical pedagogy, eco-syndicalism, permaculture, and Taoism. In 2016, he published *Banqueroute* (Les Éditions du Renard), a collection of photographs and poems. His next artist book, *Ammoniaque*, is forthcoming.

Author’s contextual addendum: The text above was written before the COVID-19 pandemic struck Quebec. The crisis sheds light on the importance of the dynamic of networks in contemporary society and, so doing, on the visionary nature of *La dimension éthérique du réseau* par Anton Bequii.

PAGES 10-11
Antenne-relais de téléphonie mobile n° 57, Los Angeles, États-Unis

PAGES 12-13
Téléphone cellulaire n° 310, Shibuya, Tokyo, Japon
Réseau électrique et antenne-relais de téléphonie mobile n° 68, Los Angeles, États-Unis
Antenne-relais de téléphonie mobile n° 64, Bathinda, Inde
Antenne-relais de téléphonie mobile n° 329, Kanda, Tokyo, Japon

PAGES 14-15
World Trade Center, New York, 11 septembre 2001
Miliciens de l’État islamique (Isis), Kaboul, Afghanistan, 2017
Miliciens de l’État islamique (Isis), Iraq, 2017
Émeutes de Hong Kong, Chine, 2019

PAGE 17
Anton Bequii, Delhi, Inde
Antenne-relais de téléphonie mobile n° 46, Delhi, Inde

PAGE 19
Patrouille militaire, Katmandou, Népal
Antenne-relais de téléphonie mobile n° 280, Guatemala, Guatemala

PAGES 20-21
Antenne-relais de téléphonie mobile n° 144, Marabá, Brésil
L’œil qui voit tout, Delhi, Inde
Téléphone cellulaire n° 293, gare de Shinjuku, Tokyo, Japon
Anton Bequii, New Richmond, Gaspésie, Canada





William Kentridge

More Sweetly Play the Dance













WILLIAM KENTRIDGE

La marche du monde | The March of the World

ÉRIKA NIMIS

Artiste interdisciplinaire, William Kentridge (né en 1955 à Johannesburg) est connu mondialement pour ses films d'animation composés de dessins au fusain et ses mises en scène de spectacles vivants. Issu d'une famille militante, au cœur des luttes anti-apartheid pendant les années 1980, l'artiste explore des domaines aussi variés que la gravure, la sculpture, la performance, le théâtre ou l'opéra. En 2016, le Musée des beaux-arts du Canada a acquis l'installation vidéo immersive *More Sweetly Play The Dance* (2015). Après le Musée des beaux-arts de l'Alberta, la voici présentée à Ottawa depuis décembre 2019¹, aux côtés d'une autre œuvre plus ancienne acquise aussi par le musée, *What Will Come* (2007)².

More Sweetly Play The Dance est un espace circulaire composé de huit grands écrans sur lesquels sont projetés des paysages changeants dessinés au fusain, qui représentent les environs de Johannesburg détruits par l'activité minière intensive. Au centre de la pièce se dressent des chaises de formes et de tailles diverses et quatre haut-parleurs dont les ombres sont projetées sur les écrans. Le spectateur peut se mettre où il veut et déplacer les chaises pour « entrer dans la danse ». Autrement dit, il fait partie de l'œuvre, et son interaction avec cette dernière conditionne la réception qu'il en fera.

La bande sonore démarre... Un homme tournoyant sur lui-même au rythme de percussions traverse d'un seul élan les huit écrans de droite à gauche, puis disparaît, cédant la place à un autre homme qui entre sur la gauche, d'un pas lent, droit comme un piquet, semant des feuilles de papier derrière lui, d'un geste ample et nonchalant, suivi de près par un porte-étendard au pas lourd, courbé vers l'avant, qui

Interdisciplinary artist William Kentridge (born 1955 in Johannesburg) is internationally celebrated for his animated films composed of charcoal drawings and as a director of live shows. Born into an activist family intimately involved with the anti-apartheid struggles of the 1980s, Kentridge works in media as varied as printmaking, sculpture, performance, theatre, and opera. In 2016, the National Gallery of Canada acquired his immersive video installation *More Sweetly Play the Dance* (2015). Following its presentation at the Art Gallery of Alberta, it has been in Ottawa since December 2019¹ alongside another, older work also acquired by the Gallery, *What Will Come* (2007)².

More Sweetly Play the Dance is installed in a space defined by a circle of eight large screens onto which are projected changing landscapes drawn in charcoal, representing the areas surrounding Johannesburg that have been destroyed by intensive mining. In the centre of the room are chairs of various shapes and sizes and four speakers whose shadows are projected onto the screens. Spectators can place themselves anywhere and move the chairs to "join the dance." In other words, the spectators are part of the work, and their interaction with it conditions their reception of it.

The soundtrack starts. A man spinning to the rhythm of the percussion crosses the eight screens from right to left in a single movement and then disappears. Another man enters from the left, walking slowly, holding himself as straight as an arrow, scattering sheets of paper behind him with broad, nonchalant gestures, closely followed by a heavy-stepping, forward-leaning flag bearer, who eventually passes him. On the flag carried by this revolutionary figure, we glimpse glued

Fils d'avocats sud-africains blancs qui se sont battus contre l'apartheid, **William Kentridge** crée depuis plus de trente ans des œuvres d'un grand humanisme. Ses installations, comme ses dessins, films et projets pour la scène, sont reconnues pour leur force poétique et leur discours critique. Célébré mondialement, William Kentridge a été invité à exposer dans les musées et biennales du monde entier et ses œuvres se retrouvent dans un bon nombre de collections publiques et privées. www.mariangoodman.com/artists/49-william-kentridge/



finir par le dépasser... On devine sur le drapeau de cette figure de révolutionnaire des bandes de papier collées avec des slogans... Puis quelques notes entonnées annoncent l'entrée en scène d'une fanfare : c'est elle qui va mener la danse, au propre comme au figuré. Kentridge a collaboré avec l'African Immanuel Essemblies Brass Band qui performe à l'écran son morceau spécialement conçu pour l'œuvre. Au son de cette fanfare défile toute une procession de personnages hétéroclites en théâtre d'ombres. Les silhouettes, réelles (filmées) ou dessinées, à la croisée de la vidéo et du dessin

Si l'œuvre puise explicitement ses références dans le cours tragique de l'histoire, c'est pour mieux interroger la marche du monde. Dans les codes de la peinture d'histoire, cette marche va de la gauche vers la droite. Mais dans l'installation de Kentridge, ce sens de la marche tourne en boucle, pour ne pas dire en rond.

animé, sont projetées grandeur nature, suscitant un émerveillement comparable à celui ressenti devant les spectacles de lanterne magique. Mais à bien y regarder, cette étrange procession où même la Mort parade, n'a rien de féérique et ressemble davantage à une danse macabre en version contemporaine, où se côtoient, pêle-mêle, des religieux portant des plantes et des oiseaux imaginaires et des hommes portant leur propre cage... Certains participants portent aussi des effigies de saints et de figures héroïques. Tous ces emblèmes, ces effigies sont dessinés. Suivent des « hommes porte-voix » sur un chariot tiré par d'autres, des politiciens sur leur tribune, tirés eux aussi, des sténographes qui transcrivent leurs discours, des mineurs, des chiffonniers, toutes les branches de la société, ainsi que des groupes de pleureuses, des squelettes en papier découpé, des malades traînant leur potence d'où pendent des objets dessinés... Une danseuse classique coiffée d'un béret rouge ferme la marche, maniant le fusil avec grâce. Chacun des personnages

strips of paper with covered with slogans. Then, a few notes burst forth to announce the entrance of a marching brass band: it leads the dance, both literally and figuratively. Kentridge collaborated with the African Immanuel Essemblies Brass Band, which is performing its piece specially written for the work. As the band plays, a procession of motley characters files by in a shadow play. The silhouettes, partly real (filmed) and partly drawn – at the intersection of video and animation – are projected life size, evoking a sense of wonder like that we might feel watching a magic lantern show. But when we look more closely, this strange procession, or perhaps it's a parade of the dead, is not enchanting at all. Rather, it resembles a contemporary *danse macabre*, including a random collection of priests bearing branches and imaginary birds, men carrying cages in which they are trapped, and people holding up on poles the effigies of saints, heroic figures, and random objects (all of these drawn in animation). Interspersed with them are a cart of "spokesmen" and another one carrying politicians at their lecterns along with the stenographers who transcribe their speeches; miners, ragpickers, people from all social strata; and groups of professional weepers, patients rolling their medication drips, people dragging a gallows from which hang drawn cut-out paper skeletons. A ballet dancer on a cart, wearing a red beret and gracefully handling a rifle, closes the march. Each character "performs" the procession at his or her pace, guided by his or her own reflexes, but all are going in the same direction. Where? It's hard to know.

The reference to the repressive context of apartheid is explicit, however: at one time, funeral processions were the only means through which blacks could defy the ban against their meeting in public and thus offered the only opportunity for them to express their rejection of the system. As Kentridge states, "The procession is a form I have used many times before, trying to encompass in the work the muchness of people in the world. And to record the fact that here in the twenty-first century, human foot power is still the primary means of locomotion and we are still locked in the manual



« performe » sa procession, à son rythme, guidé par ses propres automatismes, mais tous vont dans la même direction... Où ? Difficile de le savoir.

La référence au contexte répressif de l'apartheid est cependant explicite : les cortèges funéraires permettaient à l'époque de contourner l'interdiction du droit de réunion publique pour les Noirs, devenant le seul moment autorisé où exprimer son refus du système. Et Kentridge de déclarer : « Le défilé est une forme que j'ai exploitée tant et plus, en tâchant de placer dans l'œuvre le commun des mortels de la planète. Et d'enregistrer le fait que, ici, au XXI^e siècle, le pouvoir du pied humain demeure le premier moyen de locomotion et de façonnement du monde, tributaire du travail manuel de corps individuels. Précisons que l'image du défilé (du cortège ou de la procession) remonte à Goya et à ses peintures du sujet³. »

Le peintre et graveur Francisco de Goya, avec ses *Désastres de la guerre* (1810–1815), est l'une des nombreuses références qui nourrissent *More Sweetly Play The Dance*. Le titre lui-même est inspiré du poème *Todesfuge* [Fugue de mort] (1948) de Paul Celan, sur la Seconde Guerre mondiale et l'Holocauste⁴. Les figures héroïques brandies par les personnages renvoient, quant à elles, à l'Antiquité romaine, avec Cicéron et son mentor, Quintus Mucius Scaevola, défenseurs de la justice civile, et à la Renaissance européenne, avec le philosophe Giordano Bruno, icône de la liberté d'expression. Les slogans collés sur le drapeau du « révolutionnaire » au début du cortège ont de quoi refroidir cependant : « the unhealthy inscription » ou « bombard the headquarters » (« feu sur le quartier général »), titre d'une courte tribune de Mao Zedong, datée du 5 août 1966, qui provoqua la mort de plusieurs milliers de personnes... Ce sont là des références explicites au communisme (indissociable de l'histoire de la lutte anti-apartheid) et à ses dérapages totalitaires dans le contexte de la guerre froide. On voit également, à la fin du cortège, un personnage faisant tourner un grand drapeau rouge.

Si l'œuvre puise explicitement ses références dans le cours tragique de l'histoire, c'est pour mieux interroger la marche du monde. Dans les codes de la peinture d'histoire, cette marche va de la gauche vers la droite. Mais dans l'installation de Kentridge, ce sens de la marche tourne en boucle, pour ne pas dire en rond. Dans cette vaste fresque vivante, les différentes figures de la procession indiquent autant de couches d'un même récit qui questionnent le sens de l'histoire ou plutôt l'absence de sens. À propos de son militantisme, Kentridge déclare : « Je n'ai jamais tenté d'illustrer l'apartheid,

labor or individual bodies as a way of making the world. Specifically the image of a procession goes back to Goya and his paintings of processions.»³

Painter and printmaker Francisco de Goya's *The Disasters of War* (1810–15) is one of the many references feeding into *More Sweetly Play the Dance*. The title is inspired by Paul Celan's poem *Todesfuge* (Fugue of Death) (1948) about the Second World War and the Holocaust.⁴ The heroic figures brandished in effigy by the marchers refer to Roman antiquity, including Cicero and his mentor, Quintus Mucius Scaevola; defenders of civil justice; and the European Renaissance, with philosopher Giordano Bruno, freedom-of-expression icon. The slogans

The reference to the repressive context of apartheid is explicit, however: at one time, funeral processions were the only means through which blacks could defy the ban against their meeting in public and thus offered the only opportunity for them to express their rejection of the system.

glued to the flag carried by the “revolutionary” at the beginning of the procession are chilling, however: “the unhealthy inscription” and “bombard the headquarters,” title of a short speech by Mao Zedong, dated August 5, 1966, which provoked the death of thousands of people. These are specific references to communism (inseparable from the history of the anti-apartheid struggle) and its totalitarian misconduct in the context of the cold war. We also see, at the end of the procession, a character waving a large red flag.

Although Kentridge clearly draws his references from the tragic course of history, he does so in order to better explore the march of the world. In the codes of historical painting, a march goes from left to right. But in Kentridge's installation, the direction of the march is looped – or circular. In this vast fresco in motion, the different figures in the procession stand for the many layers of a single narrative that questions the direction of history – or, rather, its lack of direction. About his activism, Kentridge has said, “I have never tried to make illustrations of Apartheid, but the drawings and films are certainly spawned by and feed off the brutalized society left in its wake. I am interested in a political art, that is to say an art of ambiguity, contradiction, uncompleted gestures, and uncertain endings – an art (and a politics) in which optimism is kept in check, and nihilism at bay.”⁵

In the end, this work, open to multiple interpretations, suggests more than it dictates. Kentridge creates paths,

William Kentridge, the son of white South African anti-apartheid lawyers, has been creating highly humanistic works for the last thirty years. His installations, drawings, films, and theatre projects are known for their poetic strength and critical discourse. Internationally celebrated, he has been invited to have exhibitions in museums and biennales around the world, and his works are in numerous public and private collections. www.mariangoodman.com/artists/49-william-kentridge/



mais mes dessins et mes films sont indubitablement remplis de la société brutalisée qui les a nourris. Je m'intéresse à l'art politique, c'est-à-dire à un art de l'ambiguïté, de la contradiction, des gestes à peine ébauchés et des fins incertaines. Un art (une politique) où l'optimisme est tenu en échec et le nihilisme exhibé au balcon⁵. »

Au final, cette œuvre ouverte aux multiples interprétations suggère plus qu'elle ne dénonce. En effet, Kentridge lance des pistes, en puisant dans ses propres références, pistes qu'il brouille systématiquement, pour rejeter toute certitude qu'il considère comme dangereuse. À la place, il convoque les arts vivants, en particulier la musique et la danse, grâce à des collaborations avec d'autres artistes sud-africains. Outre l'African Immanuel Essemblies Brass Band qui donne un souffle à cette œuvre, Kentridge a collaboré avec la chorégraphe Dada Masilo dont le style est reconnaissable à travers les différentes danses incarnées par les personnages de la procession, notamment les danses initiatrices du bâton et de la pelle, traditionnellement performées par les mineurs de Johannesburg, qui apportent une touche très locale à cette œuvre éclatée, sans frontière temporelle, ni spatiale. La trame sonore offre aussi quelques surprises jubilatoires, lorsque la fanfare interrompt son morceau pour attaquer le célèbre air d'*Aquarela do Brasil* (Brazil) rendu célèbre par le film culte *Brazil* de Terry Gilliam (1985), critique féroce et sans espoir du totalitarisme sous toutes ses formes.

1 *More Sweetly Play the Dance*, 2015, installation vidéo présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 14 décembre 2019 au 8 novembre 2020. 2 *What Will Come* (2007) est un film d'animation anamorphique évoquant l'invasion de l'Abyssinie par les troupes mussoliniennes en 1935–1936, venues à bout de l'armée éthiopienne en recourant à l'arme chimique. 3 William Kentridge, cité dans *William Kentridge: More Sweetly Play the Dance*, Amsterdam, EYE Film-museum, 2015, p. 25. 4 Les liens entre l'apartheid et les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale ont été explorés par d'autres artistes sud-africains, notamment le photographe Santu Mofokeng (1956–2020) qui, dans les séries *Trauma Landscapes* et *Landscape and Memory*, interroge l'Histoire à travers les paysages de son propre pays en dialogue avec ceux d'Auschwitz, Ravensbrück ou Hiroshima. 5 William Kentridge cité dans Michael Godby, « William Kentridge: Retrospective », *Art Journal*, automne 1999, vol. 58, n° 3, p. 83.

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'auteure de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest (dont un tiré de sa thèse de doctorat : *Photographies 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/.

drawing on his own references – paths that he constantly blurs to reject all certainty, which he considers dangerous. In its place, he summons the performing arts, especially music and dance, through collaborations with other South African artists. In addition to the African Immanuel Essemblies Brass Band, which lent its energy to this work, Kentridge collaborated with choreographer Dada Masilo. Masilo's style is recognizable in the different dances performed by characters in the procession, notably the original stick-and-shovel dances, traditionally performed by Johannesburg miners, that bring a local touch to this work of many pieces with no temporal or spatial boundaries. The soundtrack also offers a few exhilarating surprises, such as when the brass band interrupts its piece to attack the well-known tune “Aquarela do Brasil” (known simply as “Brazil” in English) made famous in Terry Gilliam's cult film *Brazil* (1985), a fierce and hopeless critique of totalitarianism in all its forms. Translated by Käthe Roth

1 *More Sweetly Play the Dance*, 2015, video installation presented at the National Gallery of Canada from December 14, 2019, to November 8, 2020. 2 *What Will Come* (2007) is an anamorphic animated film evoking the invasion of Abyssinia by Mussolini's troops in 1935–36, ultimately vanquishing the Ethiopian army through the use of chemical weapons. 3 William Kentridge, quoted in *William Kentridge: More Sweetly Play the Dance* (Amsterdam: EYE Filmmuseum, 2015), 25. 4 The connections between apartheid and the traumas of the Second World War have been explored by other South African artists, including photographer Santu Mofokeng (1956–2020), who, in the series *Trauma Landscapes* and *Landscape and Memory*, explores history through the landscapes of his own country in dialogue with those of Auschwitz, Ravensbrück, and Hiroshima. 5 William Kentridge quoted in Michael Godby, “William Kentridge: Retrospective,” *Art Journal* 58, no. 3 (Autumn 1999): 83.

Érika Nimis is a photographer, historian of Africa, and associate professor in the Art History Department at the Université du Québec à Montréal. She is the author of three books on the history of photography in West Africa, including one adapted from her doctoral dissertation, *Photographies d'Afrique de l'Ouest*. L'expérience yoruba (Paris: Karthala, 2005). She contributes to various magazines and founded, with Marian Nur Goni, a blog devoted to photography in Africa: fotota.hypotheses.org/.

More Sweetly Play the Dance
2015, installation vidéo en haute définition à sept ou huit canaux
quatre porte-voix, plus de 30 mètres de long, 15 minutes /
7- or 8-channel high-definition video installation
four megaphones, more than 30 metres long, 15 minutes

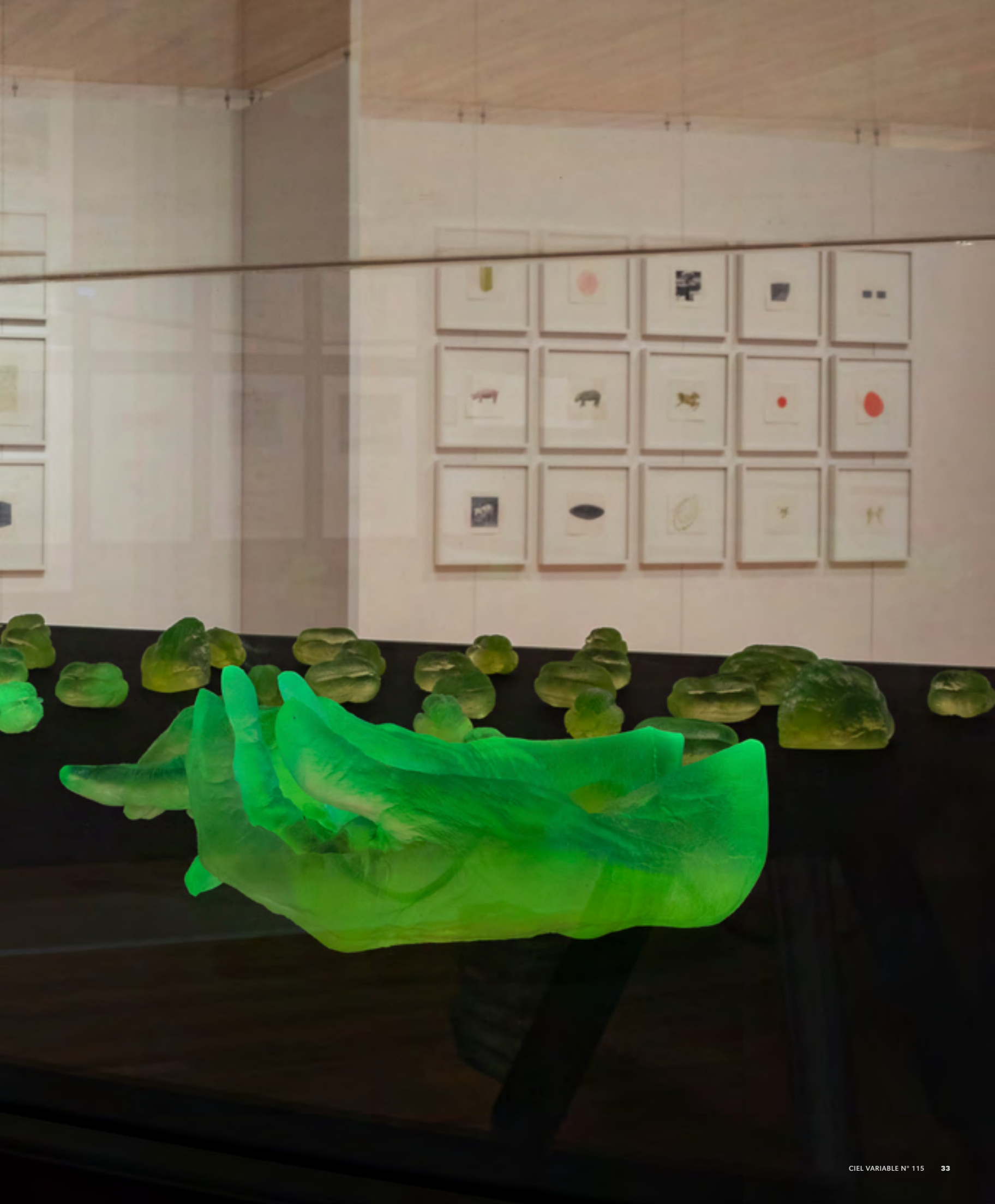
PAGES 28-29

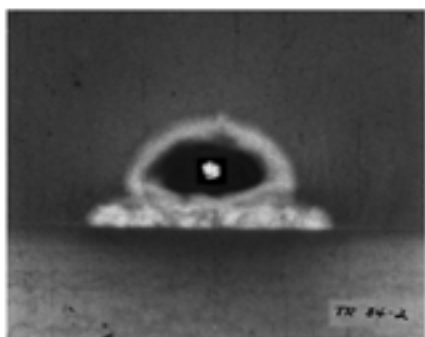
Vue de l'exposition / installation view
Marian Goodman Gallery, New York, 2016
© William Kentridge avec la permission de la /
courtesy of Marian Goodman Gallery, photo : Cathy Carver



Mary Kavanagh

Daughters of Uranium





Trinity 3
2019, video projection on two screens /
projection vidéo sur deux écrans
23 × 81 cm

PAGES 32-33

Hands, to Hold

2019, cast uranium glass, mix of
incandescent and ultraviolet light /
verre d'uranium moulé combinaison de
lumières incandescente et ultraviolette



MARY KAVANAGH

Embodied Politics | La politique incarnée

BLAKE FITZPATRICK

Uranium is an unstable element. It breaks down over time – a very long time. Naturally occurring uranium-238 has a half-life of 4.468 billion years, meaning that it takes that amount of time for half of the uranium to transform into other elements in a radioactive decay chain. The elements in the decay chain are called “daughters of uranium,” and each daughter is the progeny of the “parent” isotope that precedes it. This most unstable and volatile family has been harnessed by the nuclear industry for both medical purposes and militaristic ones, such as atomic weapons (U-235 is a fissile isotope necessary to sustain a nuclear chain reaction). Metaphorically gendered, the “daughters of uranium” decay over time, releasing radioactivity into environmental and biological pathways in the present and for generations to come.

Artist Mary Kavanagh explores the legacies of nuclear culture in related exhibitions: the multi-faceted *Daughters of Uranium* and *Trinity 3*, a two-channel video work extracted from the larger project.¹ The exhibitions reach across the nuclear Anthropocene to build connections between nuclear history and its lived effects, the nuclear site and irradiated bodies, nuclear reflection and material evidence.

Trinity Site in New Mexico anchors the exhibitions. Conducted under the auspices of the Manhattan project, the Trinity test took place on July 16, 1945, deep in what was

L'uranium est un élément instable. Il se décompose dans la durée, une durée très longue. L'uranium 238 d'origine naturelle a une période radioactive de 4,468 milliards d'années, soit le temps nécessaire pour que la moitié de l'uranium se transforme en d'autres éléments dans une chaîne de désintégration radioactive. Les éléments dans la désintégration sont appelés « produits de filiation de l'uranium » [daughters of uranium] et chacun de ces produits est la descendance radioactive de l'isotope « parent » qui le précède. Cette famille des plus instables et volatiles a été domptée par l'industrie nucléaire à des fins tant médicales que militaires, comme avec les armes atomiques (l'uranium 235 est fissile, un isotope nécessaire pour entretenir une réaction nucléaire en chaîne). Les produits de filiation de l'uranium se décomposent avec le temps, relâchant la radioactivité dans les voies environnementales et biologiques telles que nous les vivons dans le présent et aussi pour les générations à venir.

L'artiste Mary Kavanagh explore les legs de la culture nucléaire dans des expositions sur le sujet : *Daughters of Uranium* [produits de filiation de l'uranium, en anglais], aux multiples facettes, et *Trinity 3*, œuvre vidéo à deux canaux tirée du projet plus vaste¹. Ces expositions dépassent l'anthropocène nucléaire pour tisser des liens entre l'histoire nucléaire et ses effets vécus, le site nucléaire et les corps irradiés, la réflexion nucléaire et les preuves matérielles.



Trinitite Samples, 2019

then the Alamogordo Bombing Range of New Mexico. The purpose of the test was to explode an atomic “device” to prove the viability of the bombs that were used in attacks on Hiroshima and Nagasaki three weeks later.

John O’Brian writes, “Wherever nuclear events occur, photographers are present. They are there to not only record what happens but to assist in the production of what happens.”² The Trinity test was thoroughly documented via both photography and film. In a series of photographic images titled *Trinity Archive, 1945–46* (2019), Kavanagh reproduces thirty-four photographs from an archive of more than eight hundred taken by the official “atomic photographer,” Berlyn Brixner.³ The photographs depict aspects of the bomb’s construction and iconic images of its explosion, with declassified metadata for each image on its reverse. A conceit for any archive is that of completeness. Brixner’s archive of

The shadow archive includes the
entire social terrain of nuclear experience,
an archive of invisible others, silenced
and sacrificed by the nuclear-military-
industrial-complex. Photographs are partial
records, and what can be seen carries
a deadly inverse in what can’t be seen –
cancerous fallout, radiation, trauma,
and the truth about it all.

eight hundred images is purported to be the most complete depiction of the test. Yet, for every archive there is what Allan Sekula called a shadow archive.⁴ Beyond the dominant narrative of triumphalist militarism, the shadow archive includes the entire social terrain of nuclear experience, an archive of invisible others, silenced and sacrificed by the nuclear-military-industrial-complex. Photographs are partial records, and what can be seen carries a deadly inverse in what can’t be seen—cancerous fallout, radiation, trauma, and the truth about it all.

Paul Virilio contends, “War is at once a summary and a museum . . . its own.”⁵ Trinity Site is also its own museum. This precursor to atomic death is now imbued with commemorative significance. The White Sands Missile Range, an active weapons-testing facility, controls the site and hosts an open house on the Trinity grounds on the first Saturday of every October and April, attended by thousands of visitors. Kavanagh has conducted over two hundred video interviews there.

In the two-channel video piece *Trinity 3* – presented as an impactful solo work at the Kitchener-Waterloo Art Gallery – archival sequences of military personnel building the bomb are juxtaposed with contemporary video portraits and interviews at the commemorative site in a looped sequence that includes the landscape itself – starkly beautiful, evocatively silent. Looking back and forth between past and present, it seems as if the citizens are speaking back to the images on the adjacent screen, grappling with their full implication. Thought ranges over this site, unfolding in terms that include the spiritual, the environmental, and the historical – a history of the present as caught in the voices of the multitude.

One of Kavanagh’s strategies is to actualize nuclear experience by bringing the evidence of atomic experience into the gallery. In side-by-side vitrines, a grid of trinitite remnants

Le site Trinity au Nouveau-Mexique est le point d’ancrage des expositions. Mené dans le cadre du projet Manhattan, l’essai Trinity a eu lieu le 16 juillet 1945, au cœur de ce qui était alors le champ de tir d’Alamogordo au Nouveau-Mexique. L’objectif de l’essai était de faire exploser un « engin » atomique pour prouver la viabilité de la bombe dans la perspective d’une attaque sur les villes d’Hiroshima et de Nagasaki, trois semaines plus tard.

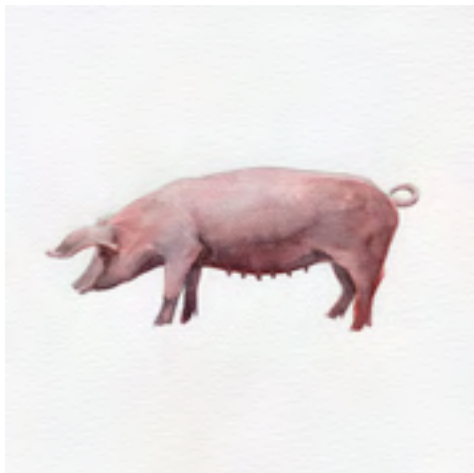
John O’Brian écrit : « Partout où des événements nucléaires se produisent, des photographes sont présents. Ils y sont non seulement pour rapporter ce qui se passe, mais aussi pour contribuer à la production de la chose elle-même². » L’essai Trinity a été immortalisé sous toutes ses coutures, tant en photographie qu’en film. Dans une série d’images photographiques intitulée *Trinity Archive, 1945–46* (2019), Kavanagh reproduit trente-quatre photographies d’un fonds d’archives de plus de 800 clichés réalisés par le « photographe atomique » officiel, Berlyn Brixner³. Les images montrent différents aspects de la construction de la bombe et certaines, emblématiques, rendent compte de l’explosion de l’arme, avec au verso de chacune les métadonnées déclassifiées. Tout fonds d’archives s’enorgueillit de sa complétude. Les archives de Brixner, avec leurs 800 images, sont présentées comme constituant la description la plus exhaustive de l’essai. Pourtant, pour toutes les archives, il existe ce qu’Allan Sekula a appelé des archives fantômes⁴. Au-delà du récit dominant du militarisme triomphant, les archives fantômes couvrent l’intégralité de la sphère sociale de l’expérience nucléaire, des archives d’un autrui invisible, réduit au silence et sacrifié par le complexe militaro-industriel nucléaire. Les photographies sont des enregistrements incomplets, et ce que l’on y voit porte en soi son envers implacable dans ce qu’on ne voit pas : retombées radioactives cancéreuses, rayonnements, traumatismes et la vérité sur tout cela.

Paul Virilio l’affirme : « La guerre est à la fois un résumé et un musée... le sien⁵ ». Le site Trinity est également son propre musée. Ce précurseur de la mort atomique est maintenant imprégné d’une portée commémorative. Le polygone d’essais de missile de White Sands, un centre d’essais d’armement en activité, gère le site et tient des journées d’accueil sur le site Trinity les premiers samedis d’octobre et d’avril. Ces événements sont courus par des milliers de personnes, et Kavanagh a réalisé plus de 200 entrevues en vidéo sur place.

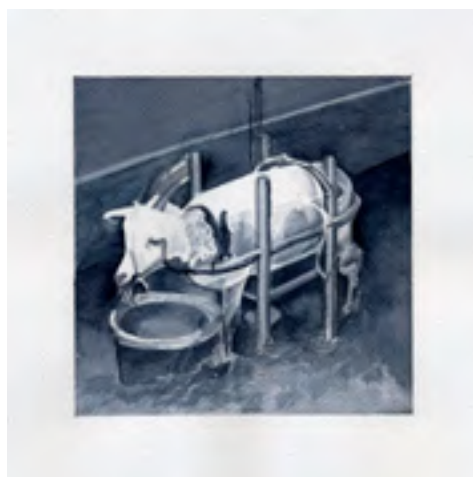
Dans l’œuvre vidéo à deux canaux *Trinity 3*, présentée seule de façon percutante à la Kitchener-Waterloo Art Gallery, des séquences d’archives du personnel militaire assemblant la bombe sont juxtaposées à des portraits et entrevues vidéo contemporains sur le site commémoratif dans un montage en boucle qui intègre le paysage lui-même, d’une beauté austère, d’un silence évocateur. Avec ces allers et retours entre passé et présent, l’œuvre donne l’impression que les citoyens répondent aux images sur l’écran adjacent, forcés de composer avec leur totale implication. La réflexion varie grandement sur ce site, abordant notamment les territoires du spirituel, de l’environnemental et de l’historique, une histoire du présent comme capturée dans les voix de la multitude.

L’une des stratégies de Kavanagh consiste à matérialiser l’expérience nucléaire en faisant entrer dans la salle les preuves de cette réalité atomique. Dans des vitrines côte à côte, un ensemble de restes de trinitite voisine avec un pot contenant des gravats d’Hiroshima. La trinitite est un minéral vitreux formé lorsque la chaleur de l’essai Trinity a fondu le sable du désert en une surface radioactive. La trinitite demeure faiblement radioactive. L’essai de Trinity est donc inscrit

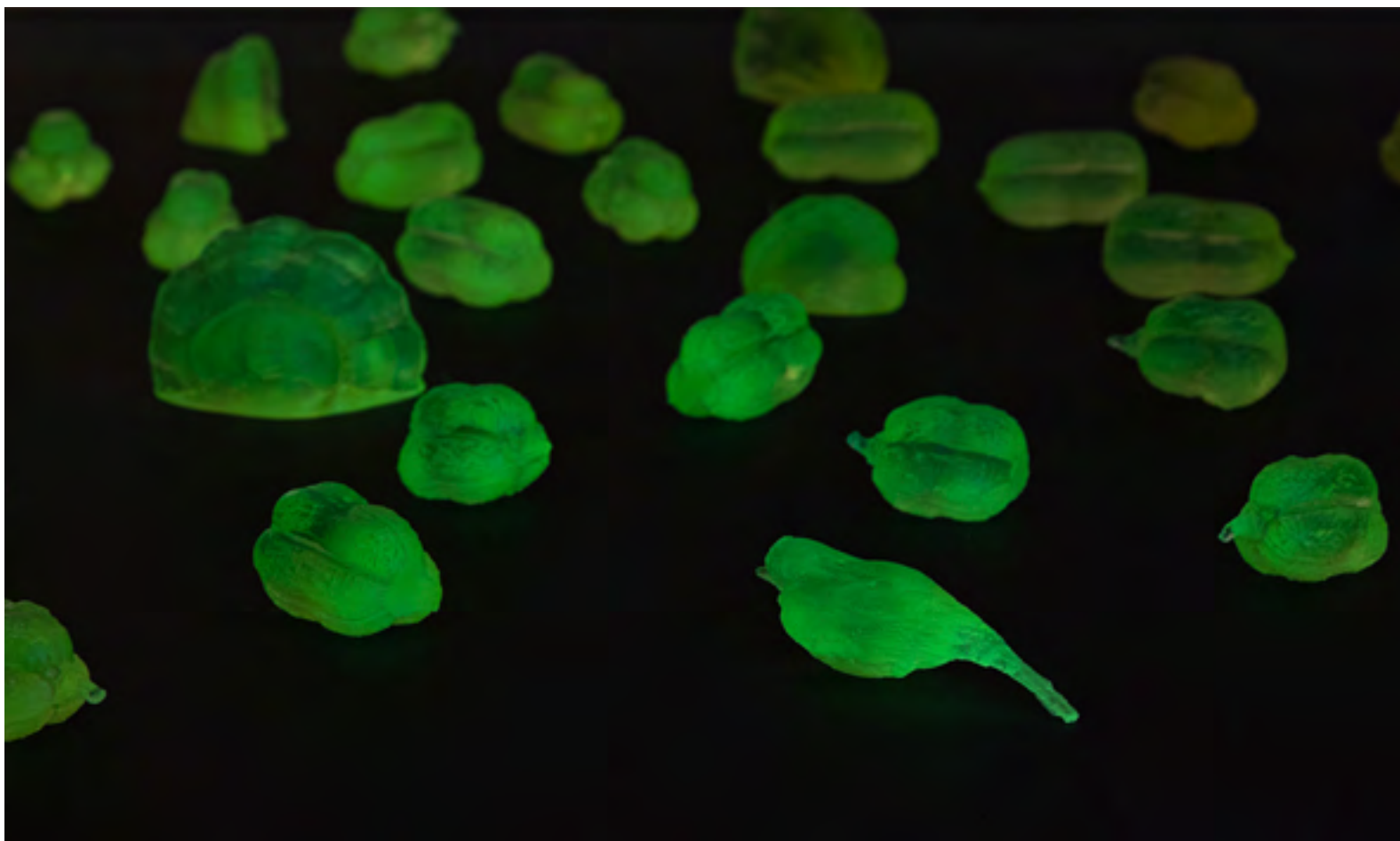
Mary Kavanagh’s field of research includes environmental policies, war technology, and history of science. A professor in the art department at the University of Lethbridge in Alberta, she has documented military, nuclear, and industrial sites in Canada, Japan, and regions of the United States (including Utah, Alaska, and Nevada) in her photographs. For twenty years, her projects have been featured in solo and thematic exhibitions. She is a member of the Atomic Photographers Guild, an international collective formed in 1987 to record the nuclear age. <http://people.uleth.ca/~mary.kavanagh/>



Rain of Ruin (concept studies)
2011–19, watercolour on Winsor & Newton paper /
aquarelle sur papier Winsor & Newton
18 × 18 cm each / chacune



Rosa the Beautiful
2019, cast uranium glass, steel table, ultraviolet light /
verre d'uranium moulé, table d'acier, lumière ultraviolette





Daughters of Uranium
exhibition view / vue d'exposition
Southern Alberta Art Gallery, 2019

sits next to a jar of rubble from Hiroshima. Trinitite is a glassy mineral formed when the heat of the Trinity test melted the desert sand into a radioactive surface. It remains mildly radioactive. The Trinity test thus adheres to these radioactive fragments, becoming what Susan Schuppli refers to as a living analogue – an active material witness to the atomic event.⁶

Iterative connections between works run through the exhibition. Kavanagh has installed a stack of six lead bricks, each two by four by eight inches, on the gallery floor. Lead-206 is the final element in the radioactive decay chain. It is the last of the “daughters of uranium,” the stable one. The lead bricks on the gallery floor are thus a counterpoint to the trinitite in the vitrine. The one actualizes radioactivity, whereas the other marks the terminal point of the radioactive decay chain.

A series of framed watercolours is titled *Rain of Ruin* (2011–19). The title is a reference to a warning issued by President Truman to Japan one day after the Hiroshima attack, as published in the *New York Times* and reproduced in another of Kavanagh’s works. The watercolours include depictions of non-consenting subjects – a brown rat, a desert hare, and a goat – based on a documentary photograph taken as part of Operation Crossroads, conducted on the Bikini Atoll in 1946, during which over three thousand animals were loaded onto ships and subjected to a massive atomic weapons test. We might think here of Noah’s Ark turned deadly. Many of the subjects depicted reference other works in the exhibition, such as a drawing of a pig and the corresponding three-dimensional object, *Pig Suit* (2019). The artefact replicates a chemical experimentation suit used to investigate nuclear, biological, and chemical weapons on animals as proxies for humans. Proxies run through the exhibition, and, as Kavanagh reminds us, in the nuclear era we are all guinea pigs.

The use of bodily proxies extends to *Hands, to Hold* (2019) and *Rosa the Beautiful* (2019). These sculptural works replicate nuclear bodies and living organisms in cast uranium glass that “fluoresces” green under ultraviolet light. *Hands, to Hold* presents a table of mimetic proxies – yucca plants from New Mexico, seed pods from nuclear sites in Ontario, and the hands of an artist. In the life cycle of cells, nature holds a

dans ces fragments radioactifs, devenant ce que Susan Schuppli évoque comme un analogue vivant, un matériau actif témoin de l’événement atomique⁶.

Des liens itératifs entre les œuvres jalonnent l’exposition. Kavanagh a installé une pile de six briques de plomb, chacune de 2 × 4 × 8 po [environ 5 × 10 × 20 cm] sur le plancher de la salle. Le plomb 206 est l’élément final dans la chaîne de désintégration radioactive. C’est le dernier des produits de filiation de l’uranium, celui qui est stable. Les briques de plomb sur le plancher constituent donc un contrepoint de la trinitite dans la vitrine. L’une matérialise la radioactivité, alors que l’autre symbolise l’étape finale de la chaîne de désintégration radioactive.

Une série d’aquarelles encadrées s’intitule *Rain of Ruin* (2011–2019). Ce titre fait référence à un avertissement adressé par le président Truman au Japon, un jour après l’attaque sur Hiroshima, tel que publié dans le *New York Times* et reproduit dans une autre des œuvres de l’artiste. Les aquarelles comportent des représentations d’acteurs bien involontaires – le rat surmulot, le lièvre du désert et une chèvre –, basées sur une photographie documentaire prise dans le cadre de l’opération Crossroads, sur l’atoll de Bikini (1946), au cours de laquelle plus de 3000 animaux ont été embarqués sur des navires et soumis à un essai massif d’armes atomiques. On peut penser ici à une version meurtrière de l’Arche de Noé. Nombre des sujets évoqués renvoient à d’autres œuvres dans l’exposition, comme le dessin d’un cochon et l’objet en trois dimensions lui correspondant, *Pig Suit* (2019). La pièce recrée une combinaison pour expérimentations chimiques servant à analyser les effets des armes nucléaires, biologiques et chimiques

Dans des vitrines côte à côte,
un ensemble de restes de trinitite voisine
avec un pot contenant des gravats
d’Hiroshima. La trinitite est un minéral
vitreux formé lorsque la chaleur de
l’essai Trinity a fondu le sable du désert
en une surface radioactive. La trinitite
demeure faiblement radioactive.

sur les animaux en tant que substituts des humains. De tels substituts peuplent l’exposition et, comme nous le rappelle Kavanagh, à l’ère nucléaire, nous sommes tous des cobayes.

L’utilisation de remplaçants corporels se retrouve dans *Hands, to Hold* (2019) et *Rosa the Beautiful* (2019). Ces œuvres sculpturales reproduisent des corps et organismes vivants nucléaires en verre à l’oxyde d’urane (ou verre d’uranium) moulé qui sont d’un vert fluorescent sous l’effet de la lumière ultraviolette. *Hands, to Hold* présente une table de substituts mimétiques, yuccas du Nouveau-Mexique, gousses de graines provenant de sites nucléaires en Ontario, ainsi que les mains d’une artiste. Dans le cycle de vie des cellules, la nature tient un registre de l’exposition aux matériaux radioactifs, qui ne s’efface jamais. Dans *Rosa the Beautiful*, des jambes vertes luminescentes sont suspendues dans un lieu obscur, aménagé au centre de l’espace pour l’occasion. Amalgamée à de l’oxyde d’uranium, « Rosa » personnifie les *daughters of uranium*, sa lueur verte attestant de la présence de radioactivité dans le spectre amputé d’un corps radiologique, explicitement génré.

Comment voit-on la toxicité des retombées nucléaires dans l’air, à la maison ou dans les limites de son propre corps ? La

Les champs de recherche de Mary Kavanagh incluent les politiques environnementales, la technologie de guerre et l’histoire des sciences. Professeure au département d’art de l’Université de Lethbridge, en Alberta, elle a documenté, par ses images, des sites militaires, nucléaires et industriels au Canada, mais également au Japon et dans différentes régions des États-Unis (Utah, Alaska, Nevada...). Depuis 20 ans, ses projets ont été l’objet d’expositions individuelles et d’expositions thématiques. Mary Kavanagh est notamment membre de la Atomic Photographers Guild, un collectif international voué depuis 1987 à témoigner de notre ère nucléaire. <http://people.uleth.ca/~mary.kavanagh/>



Glass Breath
2014, chemistry glass tubing, artist's breath /
tubes chimiques en verre, respiration de l'artiste
variable dimensions / dimensions variables

Atomic Tourist: Trinity
2014–ongoing, film and photographic archive /
archive filmique et photographique



Atomic Tourist | Trinity, 2017

Uranium mined on Navajo land was used to make some of the first atomic bombs that were tested – not only here at the Trinity site, but also in Nevada. And the bombs were put together in Los Alamos, which is right near a number of Native American Tribes. Mining companies were able to come out here, mine the land without cleaning it up, poison the water and the earth. All the bad effects and the tollings are still out there – uncovered. And that's my homeland... I didn't realize the connection until recently the Navajo connection, that my people were part of the uranium mining that provided the uranium to be refined and that was used in bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki, people who would have been my distant relatives... if science is actually true versus Native American beliefs about how we came to this world.

And then with the Navajo code talkers during World War II – it was just such a connection that I thought I can't be an ignorant person anymore. I can't pretend that I don't know. I can't ignore it. And so I'm going to spend this entire year being something of an atomic tourist, going to Los Alamos, learning more about it, coming here to Trinity just sort of exploring all the different sites. For me it's heart-breaking and emotional, but I think it's important to know, to remember.

Catherine Baggett, Albuquerque, New Mexico



Atomic Tourist | Trinity, 2019

I was part of the Enewetak Atoll Clean-up from 1977 to 1979. I was the team leader and we collected soil samples on eighteen of the contaminated islands where we had the U.S. Pacific Proving Grounds.

There were approximately forty-three nuclear atmospheric bomb tests that were done in the South Pacific and during the clean-up, we built a massive concrete containment dome in a nuclear blast crater on the island of Runit. That dome has 110,000 cubic yards of high level nuclear materials, soil and debris from the nuclear testing, metals and so forth. I was only twenty years old at that time, yet I was responsible for the loss of the eight ovens that were part of the operation. We were collecting soil, literally nuclear fall-out, with small hand shovels and wearing nothing but shorts, not even t-shirts. The t-shirt I would use as a mask or towel as everyone else did. The story that the government puts out is that we were all wearing protective gear. It's not true. I have all the photographic evidence. I was there. Nobody was wearing hazmat suits. It was over 100 degrees in hot humidity so it wouldn't have been possible to wear a hazmat suit anyway.

I'm the New Mexico State Commander for the National Association of Atomic Veterans, a group of 385 survivors spread across the country. The islands that I worked on are uninhabitable today. Twenty-three of the sixty-seven contaminated islands are called wildlife marine habitats, but that's just another word for quarantined. When we built that dome in the nuclear blast crater, we never lined it. We weren't able to line it because it was filled with seawater. We built a retaining wall before we started piling up the radioactive debris, segregating what we put in the crater itself and what we just dumped into the sea, right into the ocean.

Paul Griego, Albuquerque, New Mexico

record of exposure to radioactive materials, one that never goes away. In *Rosa the Beautiful*, a cadaver of glowing green legs is suspended in a darkened space, purpose built in the centre of the gallery. Melded with uranium oxide, “Rosa” personifies the *daughters of uranium*; its green glow evidences radioactivity in the amputated spectre of a radiological body, specifically gendered.

How does one see the toxicity of nuclear fallout in the air, the home, or the confines of one’s own body? The politics of air is referenced in works depicting Kavanagh’s family history as it brushed up against airborne illness, and a compelling sequence in the video *Trinity* depicts a soldier in a hazmat suit, breathing through a respirator. Peter Sloterdijk notes, in *Terror from the Air*, that gas warfare, or “atmoterrorism,” began during the First World War (1914–18). From that point on, the air as a commons turned deadly, political – the air has, as Sloterdijk suggests, “lost its innocence.”⁷ When air becomes political, breathing becomes a witness to politics.

There are three related works in the exhibition that reference air and the act of breathing as an embodied politics. *Glass Breath* (2014) is composed of glass vials formed by the exhalation of the artist’s breath. *Drawing Breath/Infinity Series* (2017–19) performs the precise inscription of lines drawn across paper, through the act of breathing. Each work makes the invisible (breath) visible. The drawing *Tumour Timeline* (2011–18) complicates and implicates both pieces. The air in the glass vials of *Glass Breath* passed through the artist’s lungs; the lung has a tumour. We might say, following Sloterdijk, that the air that formed the vials has also *lost its innocence*. This is Kavanagh’s forensic work turned inward, the curation of the body in time and illness, an attempt to make the interior visible through the act of drawing. In this work, drawing becomes a way of turning the body inside out, a visualization of bodily burden in an overwhelming nuclear context.

1 Mary Kavanagh, *Daughters of Uranium*, March 2, 2019–April 28, 2019 at the Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, and September 27, 2019–January 26, 2020 at Founders’ Gallery, the Military Museums, University of Calgary. *Trinity 3*, February 13, 2020–May 10, 2020 at the Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener. 2 John O’Brian, “Introduction: Through a Radioactive Lens,” in *Camera Atomica*, ed. John O’Brian (London: Black Dog Publishing, 2015), 11. 3 Berlyn Brixner (1911–2009), Mary Kavanagh, and I are members of the Atomic Photographers Guild, a global group of photographers dedicated to making the atomic subject visible. 4 Allan Sekula, “The Body and the Archive,” *October* 39 (Winter 1986): 10. 5 Paul Virilio, *Bunker Archeology* (New York: Princeton Architectural Press, 1997), 27. 6 Susan Schuppli, “Radical Contact Prints,” in *Camera Atomica*, ed. John O’Brian (London: Black Dog Publishing, 2014), 279–91. 7 Peter Sloterdijk, *Terror from the Air*, trans. Amy Patton and Steve Corcoran (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 109.

Blake Fitzpatrick is a Toronto-based photographer, curator, and writer. His research interests include the photographic representation of the nuclear era, visual responses to contemporary militarism, and the post-Cold War history, memory, and mobility of the Berlin Wall. He has exhibited his work in solo and group exhibitions in Canada, the United States, and Europe. His curatorial projects examine the work of contemporary artists who respond to war and social conflict. His writing has appeared in numerous journals and anthologies. Fitzpatrick holds the position of professor and chair in the School of Image Arts, Ryerson University.



dimension politique de l’air est abordée dans des œuvres mettant en scène l’histoire de la famille de Kavanagh revue sous l’angle de la maladie transmise par voie aérienne, et une séquence éloquent de la vidéo *Trinity* montre un soldat en combinaison de protection contre les matières dangereuses respirant à travers un masque. Dans *Terror from the Air*, Peter Sloterdijk souligne que la guerre des gaz, ou « atmoterrorisme », commence avec la Première Guerre mondiale (1914–1918). À partir de ce moment, cet air, bien commun, devient mortel, politique; l’air a, comme l’avance Sloterdijk, « perdu son innocence⁷ ». Quand il devient politique, respirer devient un témoignage politique.

Il y a dans l’exposition trois œuvres liées qui font allusion à l’air et à l’acte de respirer en tant que politique incarnée. *Glass Breath* (2014) est faite de fioles de verre formées par l’expiration de la respiration de l’artiste. *Drawing Breath/Infinity Series* (2017–2019) présente l’inscription précise de lignes tracées sur papier par l’acte de respirer. Chaque œuvre rend visible l’invisible (la respiration). Le dessin *Tumour Timeline* (2011–2018) complexifie et fait intervenir deux éléments : l’air dans les fioles de verre de *Glass Breath*, passé dans les poumons de l’artiste, et le poumon qui a une tumeur. On pourrait dire, à l’instar de Sloterdijk, que l’air qui a formé les fioles a également *perdu son innocence*. C’est le travail d’analyse scientifique de l’artiste tourné vers l’intérieur, la conservation du corps dans le temps et la maladie, une démarche pour rendre l’intérieur visible à travers l’acte de dessiner. Dans cette pièce, le dessin devient une manière de rendre le corps réversible, une mise à nu du fardeau physique dans un contexte nucléaire accablant. Traduit par Frédéric Dupuy

1 Mary Kavanagh, *Daughters of Uranium*, du 2 mars au 28 avril 2019 à la Southern Alberta Art Gallery, à Lethbridge, et du 27 septembre 2019 au 26 janvier 2020 à la Founders’ Gallery, The Military Museums, University of Calgary, à Calgary. *Trinity 3*, du 13 février au 10 mai 2020, à la Kitchener-Waterloo Art Gallery, à Kitchener. 2 John O’Brian, « Introduction: Through a Radioactive Lens », dans *Camera Atomica*, John O’Brian (dir.), Londres, Black Dog Publishing, 2015, p. 11. 3 Berlyn Brixner (1911–2009), Mary Kavanagh et moi-même sommes membres de l’Atomic Photographers Guild, un groupe international de photographes qui se consacrent à traduire en images la thématique atomique. 4 Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, vol. 39 (hiver 1986), p. 10. 5 Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1975. 6 Susan Schuppli, « Radical Contact Prints », *Camera Atomica*, p. 279 et 281. 7 Peter Sloterdijk, *Terror from the Air*, Los Angeles, 2009, p. 109.

Blake Fitzpatrick est un photographe, commissaire et écrivain torontois. Dans ses recherches, il s’intéresse à la représentation photographique de l’ère nucléaire, aux réponses visuelles face au militarisme contemporain et à l’histoire de l’après-guerre froide, au souvenir et à la dispersion du mur de Berlin. Il a présenté son travail lors d’expositions individuelles et collectives au Canada, aux États-Unis et en Europe. Dans son travail de commissaire, il étudie l’œuvre d’artistes contemporains qui traitent de la guerre et des conflits sociaux. Il a écrit dans de nombreuses revues et anthologies. Fitzpatrick est professeur et directeur de la School of Image Arts à la Ryerson University.

Trinity 3
2019, video projection on two screens /
projection vidéo sur deux écrans
23 × 81 cm



Cet automne à
Montréal, arts interculturels

LIVE IN PALESTINE

Commissaires

Anna Khimasia
Stefan St-Laurent
Rehab Nazzal

Artistes

Jumana Emil Abboud (Jérusalem)
Nihayah Alhaj (Bethléem)
Khalil al-Mozain (London, ON)
Rana Affo Bishara (Bethléem)
Mohamed Harb (Gaza)
Emily Jacir (New York et Ramallah)
Manal Mahamid (Haïffa)
Mohamad Mustafa (Bethléem et Ramallah)
Mohammad Obeidallah (Bethléem)
Raeda Saadeh (Jerusalem)
Sharif Waked (Haïffa et Nazareth)

mai

→ m-a-i.qc.ca

Photo : Raeda Saadeh, One Day, 2013



La fête —

Jean-François Prost
Publication participative

Photo : Iris de Oliveira

vu

vuphoto.org

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE
CONTEMPORARY NATIVE ART BIENNIAL

KAHWATSIRETÁTIE : TEIONKWARIWAIENNA
TEKARIWAIENNAWAHKÒNTIE
HONORER NOS AFFINITÉS

DU 23 AVRIL AU 29 AOÛT 2020

SOUS LE COMMISSARIAT DE DAVID GARNEAU
ASSISTÉ DE RUDI AKER ET DE FAYE MULLEN

LA MAISON DES RÉGIONS
LA GUILDE
PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN
ART MÛR
GALERIE D'ART STEWART HALL
MUSÉE MCCORD

TIOHTIÀ:KE (MONTREAL)
WWW.BACA.CA

Image: Jon Corbett, *Four Generations* (détail), 2015

Québec 



Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada



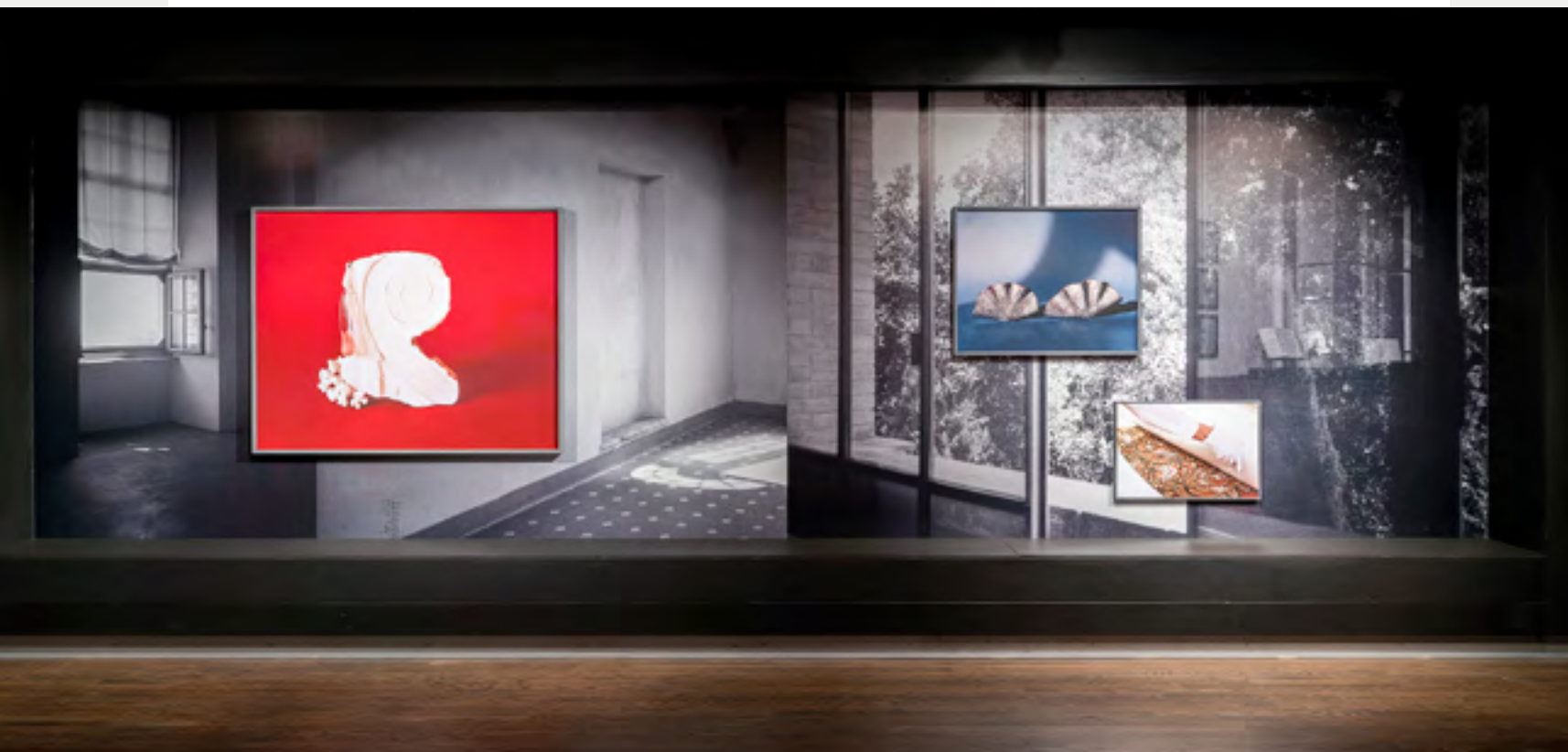

montreal

BACA

MOMENTA 2019

À l'écoute des choses

CHARLES GUILBERT



Pour la deuxième édition de MOMENTA | Biennale de l'image¹ (autrefois Le Mois de la photo), María Wills Londoño, qui signe le commissariat en collaboration avec Audrey Genois et Maude Johnson, a choisi un titre poétique : *La vie des choses*. En apparence paradoxal, ce titre peut renvoyer à des courants philosophiques comme le réalisme spéculatif (aussi appelé « object-oriented ontology »), qui remet en question notre façon anthropocentrique de définir la réalité. Si certains critiquent de façon virulente ce courant (qu'ils jugent non pas réaliste, mais idéaliste), il n'en reste pas moins que de nombreux artistes à travers les siècles ont évoqué cette sensation d'un rapport bidirectionnel avec les choses et la nécessité pour les hommes de se mettre à leur écoute. Comme tout titre, celui de cette biennale ouvre donc un horizon d'attentes pour le spectateur, qui cherche évidemment à voir comment les quatre petits mots font résonner les œuvres.

Impossible de faire ici un compte rendu exhaustif de cet événement majeur et hautement professionnel qu'est MOMENTA : les œuvres présentées y sont trop nombreuses (plus de 150, de 38 artistes, présentées dans 13 lieux, sans compter le solide catalogue) ! Nous avons donc plutôt mis l'accent sur les principaux angles d'approche choisis par les artistes.

Listening to Things

For the second edition of MOMENTA | Biennale de l'image¹ (it had fourteen editions under its previous name, Le Mois de la photo), co-curators María Wills Londoño, Audrey Genois, and Maude Johnson chose an evocative and seemingly paradoxical title: *The Life of Things*. It was a title that might bring to mind philosophical currents such as speculative realism (also called object-oriented ontology), which challenges the anthropocentric definition of reality. Although certain virulent critics of this current of thought deem it not realism but idealism, numerous artists over the centuries have conjured the idea of a two-way relationship with things and the need for people to listen to them. Like any title, the one for this biennale thus opens a horizon of expectations for spectators, who obviously want to see how those four little words resonate in the works.

It is impossible here to provide an exhaustive review of MOMENTA, a huge and highly professional event: there were too many works presented (more than 150, by thirty-eight artists, in thirteen venues,

VUES D'EXPOSITION / EXHIBITION VIEWS

permission / courtesy MOMENTA | Biennale de l'image
photos : Jean-Michael Seminaro

DE GAUCHE À DROITE / LEFT TO RIGHT

Celia Perrin Sidarous

L'archiviste, Musée McCord / McCord Museum

Miguel Angel Ríos

Piedras Blancas, OPTICA

Laura Aguilar

de la série / from the series *Grounded*, Galerie de l'UQAM



Effacement. Parmi les plus fortes réalisations présentées dans la biennale se trouvent celles dans lesquelles la figure humaine s'efface. La sensation singulière d'une autonomie des choses inanimées est alors vibrante. Les deux vidéos de Miguel Angel Ríos² créent une tension entre les choses et l'espace qu'on peut interpréter de mille façons. Dans *The Ghost of Modernity (Lixiviados)* (2012), un cube translucide flotte au-dessus d'un territoire désolé où des maisons faites de brique et de broc tombent du ciel. Cette sorte de maison de verre, toute propre et défiant les lois de la gravité, vient hanter le lieu jonché de déchets, mettant en relief la violence politique et environnementale qui se manifeste dans les choses mêmes. *Piedras Blancas* (2014) produit un effet poétique aussi fort, mais sans effets spéciaux : on y voit et entend – le travail sonore est remarquable ! – des milliers de boules blanches qui dévalent une montagne, meute surréaliste qui suit avec fracas une trajectoire naturelle, celle de sillons qu'on devine avoir été creusés par le ruissellement de la pluie. À partir d'un simple déplacement de matière (de l'eau au ciment), l'artiste rend troublantes la force et la « logique » du monde matériel, qu'on ne cesse d'occulter. Le grand intérêt de cette œuvre tient moins à sa portée métaphorique – que la commissaire et l'artiste mettent en relief



plus an impressive catalogue)! Instead, I focus on the main angles of approach taken by the artists.

Erasure. Among the strongest works presented in the biennale were those in which the human figure is absent and the singular sensation of the autonomy of inanimate things shines through. Miguel Angel Ríos's two videos² create a tension between things and space that is open to various interpretations. In *The Ghost of Modernity (Lixiviados)* (2012), a translucent cube floats above a desolate area where randomly constructed houses seem to have fallen from the sky. This sort of glass house, utterly pure and not subject to the law of gravity, haunts a place strewn with garbage, highlighting the political and environmental violence manifested in things themselves. *Piedras Blancas* (2014) produces just as strong a poetic effect, but without special effects: we see and hear – the audio is remarkable! – thousands of white balls bouncing down a mountain, a surrealist horde noisily following a natural trajectory: furrows that we realize have been dug by rain run-off. Starting with the premise of a simple displacement of material (from water to concrete), Ríos troubles the material's strength and "logic," which are normally obscured. This work is interesting less for its metaphoric scope – which the curator and the artist highlight (one speaking of migration, the other of cocaine trafficking) – than for its unusual way of providing access to the presence of things.

The decision to include a 1987 classic by Fischli and Weiss in the biennale is interesting, although the tight space provided for its display was not ideal. *Der Lauf der Dinge*³ (which could be translated as "the flow of things"), a 16 mm film, presents a series of objects (tires, planks, ladder, candles, and so on) placed in a huge disused industrial space and set in motion by a chain reaction. Combustion, explosion, spillage, toppling – a broad repertoire of small causes and small effects are summoned to create surprising relationships among the objects. Here again, there is no human presence – except that behind the camera, which witnesses this mischievous cavalcade

(l'une parlant de migration ; l'autre, de trafic de cocaïne) – qu'à sa façon inédite de nous donner accès à la présence des choses.

L'idée d'intégrer dans la biennale un classique de Fischli et Weiss, qui date de 1987, est fort intéressante, bien que l'espace exigü qu'on lui a attribué n'était pas idéal. *Der Lauf der Dinge*³ (qu'on peut traduire par *Le cours des choses*), film en 16 mm, présente une série d'objets (pneus, planches, escabeau, chandelles...) mis en mouvement par une réaction en chaîne qui se déploie dans un

...la présence d'objets met en relief
la matérialité et la fragilité du corps humain,
et la présence des blessés permet de sentir
les épreuves traversées par les objets... À cette
réflexion sur les rapports entre les humains et les
choses se superpose un questionnement sur
les rapports entre l'Occident et les autres parties
du monde, grand impensé des musées.

vaste espace industriel désaffecté. Combustion, explosion, déversement, basculement... tout un répertoire de petites causes et de petits effets sont convoqués pour créer des rapports surprenants entre les objets. Encore ici, pas de présence humaine, sinon derrière la caméra, qui témoigne en un (faux) plan-séquence de ce défilé facétieux ponctué de suspens. Même si tout a été rigoureusement et artistement prévu par les créateurs, l'œuvre transmet un sentiment de magie et de hasard, nous rappelant que notre monde est le fruit de choses en perpétuelle transformation.

Dans sa très élégante installation créée à partir de la collection du Musée McCord, Celia Perrin Sidarous⁴ aborde un autre type de mouvement : celui d'une aimantation secrète entre les objets

punctuated with suspense in a (false) sequence-shot. Although everything was carefully and artistically planned by the creators, the work emanates a feeling of magic and chance, reminding us that our world is the result of things in perpetual transformation.

In her elegant installation sourced from the McCord Museum collection, Celia Perrin Sidarous⁴ addresses another kind of motion: that of a secret magnetism among the objects revealed in her different "arrangements." Although the title of the work is *The Archivist* (2019) and we see here and there a white-gloved hand, it is not subjectivity that is foregrounded but attention to the characteristics of objects and their quality of presence, both in their real form and in the photographs of them (in colour and black and white). The gallery itself may be perceived as an object, as Perrin Sidarous has adorned it here and there with art deco false columns and a pleated curtain (which itself is used as a support for the image of an object), and she has papered some walls with large photographs (of vast spaces pierced with windows). We feel like we are in a three-dimensional still life in which not only the objects themselves (vases, paperweights, earrings, flasks, and so on) echo each other but so do the shapes, colours, and textures of which they are made: folds, holes, hollows, lustre, and more. Following this visual rhetoric, we come into relation with what Perrin Sidarous calls "the *thing* quality of the thing."

Consciousness of the space and accumulation of objects is also behind the installation by Hannah Doerksen,⁵ but this time spectators find themselves facing an ambiguity: should they look at these vases, disco lamps, mirrors, paper flowers, cigarette packages, and psycho-pop books for themselves or because they reveal the identity of an (absent) individual who can be divined as both despairing and sympathetic to refined kitsch? The title of the work, *MAKING A RELIGION OUT OF ONE'S LONELINESS* (2019), indicates that we are midway between the life of things and the things of life – between the mystery of inanimateness and the vagaries of the human heart.



dont témoignent ses différents « arrangements ». Bien que le titre de l'œuvre soit *L'archiviste* (2019) et qu'on voie ici et là une main gantée de blanc, ce n'est pas une subjectivité qui est mise de l'avant, mais plutôt une attention aux caractéristiques des objets et à leur qualité de présence, tant dans leur forme réelle que dans les photos produites à partir d'eux (en couleur et en noir et blanc). La salle elle-même peut être perçue comme un objet, l'artiste l'ayant ponctuée de fausses colonnes art déco ou d'un rideau plissé (qui sert lui-même de support à une image d'objet), et ayant tapissé certains murs de grandes photos (présentant de vastes espaces percés de fenêtres). On se sent ainsi dans une nature morte en trois dimensions où se répondent en écho non pas seulement les objets eux-mêmes (vases, presse-papiers, boucles d'oreilles, flacons...), mais aussi les formes, les couleurs et les textures qui les constituent : plis, trouées, creux, brillance... En suivant cette rhétorique visuelle, on entre en relation avec ce que l'artiste appelle « la qualité chose de la chose ».

Prise en compte de l'espace et accumulation d'objets sont aussi à la base de l'installation de Hannah Doerksen⁵, mais cette fois le spectateur se retrouve devant une ambiguïté : doit-il s'intéresser à ces vases, ces lampes disco, ces miroirs, ces fleurs de papier, ces paquets de cigarettes et ces livres de psychopop pour eux-mêmes ou pour ce qu'ils révèlent de l'identité d'une personne, absente, mais qu'on devine désespérée et sensible au kitsch raffiné ? Le titre de l'œuvre, *MAKING A RELIGION OUT OF ONE'S LONELINESS* (2019), nous indique qu'on se retrouve ici à mi-chemin entre la vie des choses et les choses de la vie, entre le mystère de l'inanimé et les aléas du cœur humain.

Juxtaposition. Certaines œuvres trouvent l'équilibre par des stratégies non d'effacement, mais de juxtaposition. C'est le cas de Laura Aguilar qui, dans la série *Grounded*⁶ (2006), se photographie nue, assise dans un parc national aride, nous tournant le dos et

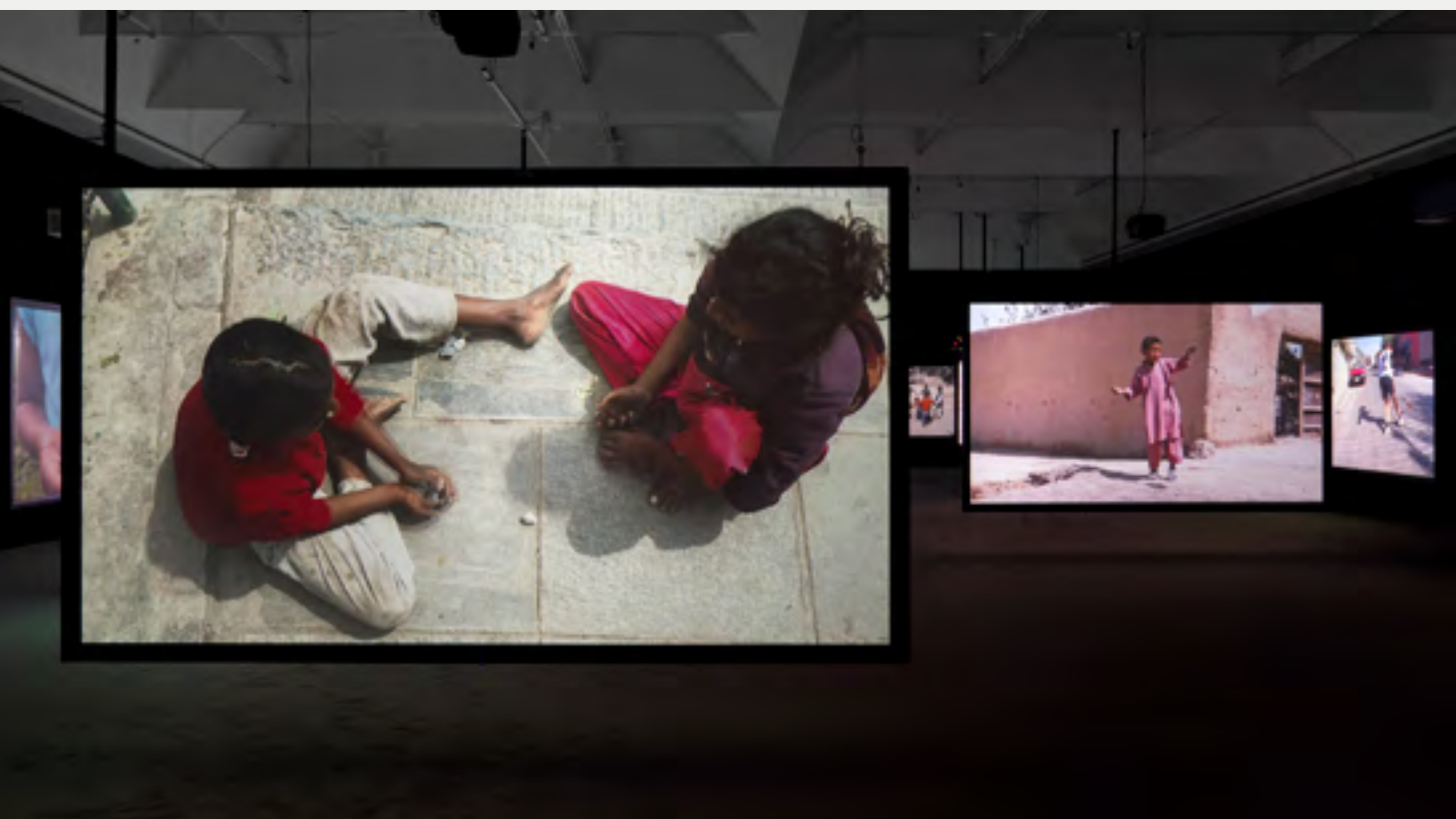
Juxtaposition. Some works find equilibrium by strategies not of erasure but of juxtaposition. This is the case for Laura Aguilar, who, for the series *Grounded*⁶ (2006), photographed herself nude, sitting in an arid national park, turning her back to us and facing boulders whose colour and weight echo those of her own large Chicana body. In this meditative cohabitation, the properties of the human and the thing seem to be exchanged in a poignant ontological dialogue. Even as she claims a place for marginalized bodies, Aguilar awakens us to the "soul" of the landscape.

Kader Attia performs a similar tour de force in *Open Your Eyes*⁷ (2010), a double projection of a series of eighty fixed images juxtaposing colour photographs of objects most of which come from Africa (containers, masks, sculptures, and other things) and black-and-white photographs of the disfigured faces of Western soldiers of the First World War. The clear parallels established between these objects and these photographs (all taken from museum collections) are touching: a man missing an eye appears alongside a mask with a bit of an eye missing; a broken vase whose pieces stitched together appears alongside a man whose face is full of sutures. We are simultaneously revolted by this evidence of human barbarism and touched by the extraordinary solicitude devoted to the things. Here again, qualities are exchanged: the presence of objects highlights the materiality and fragility of the human body, and the presence of the wounded men allows us to feel the ordeals suffered by the objects. On this reflection on the relations between humans and things is superimposed a questioning about the relationships between the West and other parts of the world – something museums rarely think to address.

Gauri Gill
de la série / from the series *Acts of Appearance*, Galerie de l'UQAM

Jonathas de Andrade
Contre-récits et autres constructions fallacieuses
Galerie Leonard & Bina Ellen / Leonard & Bina Ellen Art Gallery





faisant face à de grosses roches dont la couleur et la lourdeur rappellent celles de son corps de Chicana en surpoids. Dans cette cohabitation méditative, les propriétés de l'être et de la chose semblent s'échanger dans un poignant dialogue ontologique. Tout en réclamant une place pour les corps marginalisés, Aguilar nous sensibilise à « l'âme » du paysage.

Kader Attia réussit un tour de force semblable dans *Open Your Eyes*⁷ (2010), double projection d'une suite de 80 images fixes mettant en rapport des photos couleur d'objets provenant principalement d'Afrique (récipients, masques, sculptures...) et des photos en noir et blanc de visages défigurés de soldats occidentaux de la Première Guerre mondiale. Les parallèles clairs établis entre ces objets et ces photos (tous issus de collections muséales) sont touchants : un homme éborgné côtoie un masque dont il manque un bout d'œil ; un vase brisé dont les morceaux sont retenus par une couture côtoie le visage d'un homme couvert de points de suture... Un double phénomène agit : on est en même temps révolté par ces témoignages de barbarie humaine et touché par l'extraordinaire sollicitude dont ont bénéficié les choses. Encore ici, des qualités s'échangent : la présence d'objets met en relief la matérialité et la fragilité du corps humain, et la présence des blessés permet de sentir les épreuves traversées par les objets... À cette réflexion sur les rapports entre les humains et les choses se superpose un questionnement sur les rapports entre l'Occident et les autres parties du monde, grand impensé des musées.

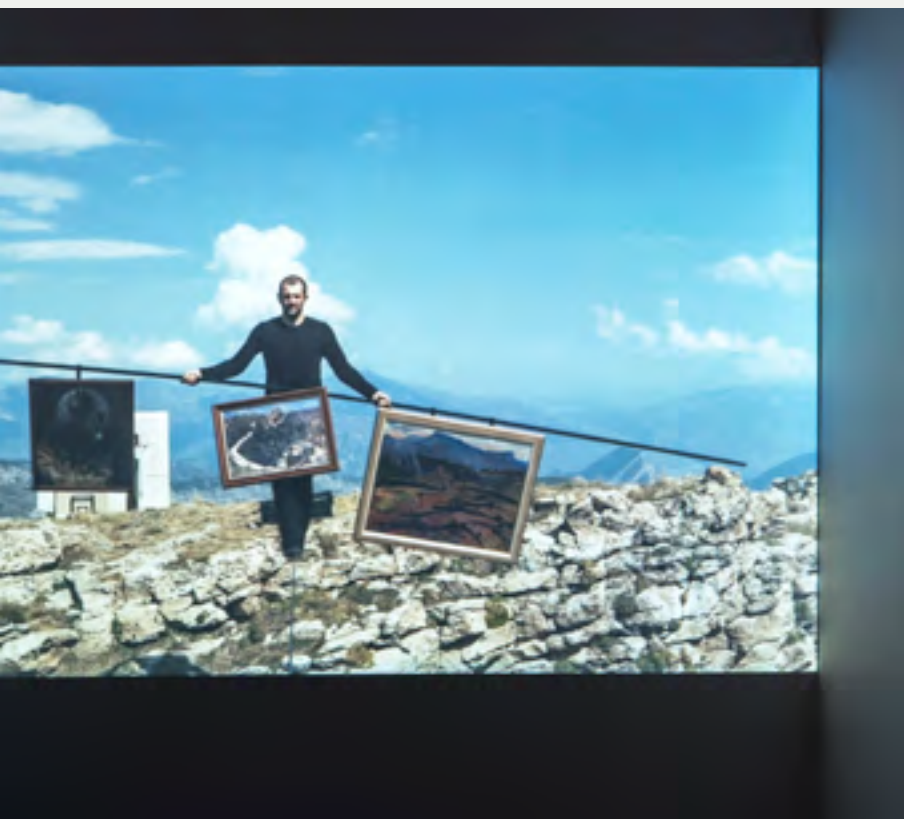
Fusion. Si les œuvres optant pour des stratégies d'effacement ou de juxtaposition mettent bien en relief la vie des choses, celles qui présentent une *fusion* entre corps et choses n'y parviennent pas toutes, à notre avis, la subjectivité – et les questions identitaires – semblant souvent phagocyter l'objet.

La légendaire Ana Mendieta évite cet écueil dans les deux courts films⁸ tournés en super-8 il y a plus de 40 ans. À travers des actes performatifs, elle rappelle brillamment qu'aucune émancipation

Fusion. Whereas the artists opting for strategies of erasure or juxtaposition highlight the life of things, those who present a fusion between body and things do not always succeed, in my opinion, as subjectivity – and identity-related questions – often seem to cannibalize the object.

The legendary Ana Mendieta avoided this pitfall in her two short films⁸ shot in super-8 more than forty years ago. Through performative acts, she brilliantly reminds us that no emancipation is possible without taking the force of things into account. In *Alma, Silueta en Fuego* (1975), we see a piece of white fabric, arranged in the silhouette of a body lying on the ground, consumed in fire; in *Burial Pyramid* (1974), we find a woman lying on the ground under a pile of stones from which she gradually frees herself. We sense here how much body and matter are connected.

Another type of communion is found in Jonathas de Andrade's video *O Peixe*⁹ (2016), in which Brazilian fishermen hold against their nude torsos, in a sensual and ambiguous way, large fish that they have caught. In these body-to-body poses, the relations of force become disturbing. But are fish things? Animals, placed in a position of domination, are often considered such, as are marginalized human beings. This is what is called "thingification," a concept central to the selection of many of the works in the biennale. These works have in common their critical gaze on the alienating process at the source of oppression of women and queers and of racism, colonialism, and neoliberalism. It was, among other things, by taking up the concept of thingification that the biennale achieved its central objective, according to the director, Audrey Genois: "Core to our mission is to make the public aware of the societal issues that we address through contemporary art."¹⁰ If this statement makes one gnash one's teeth a bit – is this not an instrumentalization of art? – it clarifies the choice to talk about both the life of things and the life of the thingified. But aren't these two distinct intentions? The multiplication of paths, with a title containing words as polysemic as "life" and "things," was to be foreseen.



n'est possible sans une prise en compte de la force des choses. Dans *Alma, Silueta en Fuego* (1975), on voit se consumer un tissu blanc placé dans une forme de silhouette creusée à même la terre; dans *Burial Pyramid* (1974), on découvre une femme couchée au sol sous un amas de pierres dont elle parvient peu à peu à se libérer. On sent ici combien corps et matière sont liés.

On trouve un autre type de communion dans la vidéo *O Peixe*⁹ (2016) de Jonathas de Andrade, où des pêcheurs brésiliens serrent contre leur torse nu, de façon sensuelle et ambiguë, de gros poissons qu'ils ont pêchés. Dans ces corps à corps, les rapports de force deviennent troublants. Mais les poissons sont-ils des choses? Les animaux, placés dans un rapport de domination, sont souvent considérés comme tels, et le sont aussi les êtres humains marginalisés... C'est ce qu'on nomme la « chosification », concept central qui guide la sélection de plusieurs œuvres de la biennale. Ces dernières ont en commun de jeter un regard critique sur ce processus aliénant qui est à la source de l'oppression des femmes et des *queers*, du racisme, du colonialisme, du néolibéralisme, etc.

C'est entre autres en s'attachant à ce concept de « chosification » que la biennale parvient à atteindre l'objectif central qu'elle s'est donné, selon les mots de la directrice, Audrey Genois : « Au cœur de notre mission se trouve la sensibilisation des publics aux enjeux sociétaux que nous abordons par le biais de l'art contemporain¹⁰. » Si cette déclaration fait un peu grincer des dents – n'assiste-t-on pas ici à une instrumentalisation de l'art? –, elle éclaire ce choix de parler à la fois de la vie des choses et de la vie des chosifiés. Mais ne s'agit-il pas de deux propos distincts? La multiplication des pistes, avec un titre contenant deux mots aussi polysémiques que « vie » et « choses », était à prévoir...

Dans les photos de Gauri Gill¹¹, qui cadre finement des scènes de la vie en Inde, les sujets sont affublés de masques d'animaux qui, par leur présence incongrue, nous font voir le quotidien comme une fiction. Mais ce n'est pas la vie de ces objets qui est mise en relief dans *Acts of Appearance* (2015). C'est encore celle des humains.

Francis Alÿs
Jeux d'enfants, Musée d'art contemporain de Montréal

Taus Makhacheva
Tightrope, VOX, centre de l'image contemporaine

Ana Mendieta
Burial Pyramid, Dazibao



In Gauri Gill's photographic series *Acts of Appearance* (2015),¹¹ in which she carefully frames scenes of life in India, the subjects are dressed up in animal masks, which, by their incongruous presence, portray daily life as a fiction. But it is not the life of these objects that is highlighted in these photographs; it is again that of humans.

Similarly, Francis Alÿs, in *Children's Games*¹² (1999–2017), underlines the universality of certain behaviours. Projected simultaneously on twenty screens, short videos show how, regardless of the political, economic, and social circumstances in which they find themselves, children know how to use simple objects (pebbles, elastic bands, chairs, and so on) to get together and play.

Subjugation. Many of the artists in the biennale evoked the lives of humans who devote themselves to things. This was the case for Maeve Brennan's beautiful film *The Drift*¹³ (2017), which offers a portrait of three Lebanese people: Mohammad, a mechanic who rebuilds – and worships – old BMWs; Hashem, who reconstructs old pottery from fragments; and Fakhry, who, since his youth, has been a guardian of Roman temples. A contrast is established between the fragile political situation of the country and these three men's desire to see things last, and even be reborn.

One could say the same for tightrope walker Rasul Abakarov in the video titled *Tightrope*¹⁴ (2015), by Taus Makhacheva, in which Abakarov risks his life transporting artworks from one rocky peak to another: on one side, the paintings are lined up on a linear support; on the other, they are randomly placed on a metallic grid. In its reconciliation of the sublime (breathtaking scenery) and humour, this work is both an homage to art and a subtle reflection on our obsession with conservation and organization.

Whereas the relationship of subjugation is easy to understand when it has to do with rare and precious objects, it is unexpected

Il en va de même dans *Children's Games*¹² (1999–2017), de Francis Alÿs, qui souligne l'universalité de certains comportements. Projetées simultanément sur une vingtaine d'écrans, de courtes vidéos montrent que, peu importe les conditions politiques, économiques et sociales où ils se trouvent, les enfants savent, à partir d'objets tout simples (cailloux, élastiques, chaises...), se mettre en action et se réunir.

Subjugation. Plusieurs œuvres parlent de la vie d'humains qui se dédient aux choses. C'est le cas du beau film *The Drift*¹³ (2017), de Maeve Brennan, qui fait le portrait de trois Libanais : Mohammad, un mécanicien qui retape de vieilles BMW auxquelles il voue un culte, Hashem, qui reconstitue des poteries anciennes à partir de fragments, et Fakhry, gardien depuis sa jeunesse de temples romains. Un contraste s'établit entre la situation politique fragile de ce pays et la volonté de ces trois hommes de voir les choses durer et, même, renaître.

On peut en dire autant du funambule Rasul Abakarov dans la vidéo intitulée *Tightrope*¹⁴ (2015), de Taus Makhacheva, qui risque sa vie pour transporter d'un piton rocheux à un autre des œuvres d'art : d'un côté, les tableaux sont rangés sur un support linéaire ; de l'autre, ils se retrouvent disposés de façon aléatoire dans une grille métallique. Cette œuvre, dans sa façon de concilier le sublime (paysage à couper le souffle) et l'humour, est à la fois un hommage à l'art et une réflexion distanciée sur notre obsession de la conservation et de l'organisation.

Si ce rapport de subjugation est facile à comprendre quand il s'agit d'objets rares et précieux, il étonne quand il concerne des objets déclassés, abandonnés, jetés. C'est pourtant à ces derniers que se consacre depuis quelques années Raphaëlle de Groot, articulant de façon originale déchet, création et rencontre. Les œuvres qu'elle présente à MOMENTA sont issues de résidences en Minganie, où elle a notamment collecté des objets échoués sur les berges (la vidéo *Substances – Innium*¹⁵ [2017], présentée dans la petite salle, témoigne de ces séjours-performances). Dans la grande salle, on découvre d'abord l'installation *Garde-penser* (2019), constituée d'un étonnant aquarium – rempli non pas d'eau, mais de strates de débris colorés simulant des vagues – ainsi que d'une étagère sur laquelle sont disposés certains objets trouvés. Avec ces accumulations, l'artiste nous offre une image de notre déroute, nous obligeant à contempler ces déchets au lieu de nous en détourner.

Elle va ainsi dans le sens des propos fort intéressants que tient Dominique Quessada dans le catalogue de MOMENTA : « Il ne faut pas développer une défiance antimatérialiste, mais au contraire une vigilance surmatérialiste. Une pensée qui rende justice à la place réelle des objets. Ceux-ci transforment le monde autant que les sujets. » (p. 137) Il en appelle à « de nouveaux rapports de voisinage organisés par un concept que l'état général d'inséparation rend nécessaire : celui de *pollution réciproque*. » (p. 137) Dans la même salle que *Garde-penser*, se trouve *La peau ne meurt jamais* (2019), une installation au sol constituée d'îlots d'objets collectés auxquels l'artiste associe des photos sur tissu qu'elle a créées. Une question surgit alors... Ces images ajoutées sont-elles de nouveaux déchets ? Et plus largement, peut-on ne pas voir le caractère problématique de la production d'œuvres d'art dans un monde saturé d'objets ?



Raphaëlle de Groot
La peau ne meurt jamais, Occurrence

Maeve Brennan
The Drift, VOX, centre de l'image contemporaine

Juan Ortiz-Apuy
The Garden of Earthly Delights, VOX, centre de l'image contemporaine



when it concerns demoted, abandoned, discarded objects. And yet, it is these objects to which Raphaëlle de Groot has been devoting herself in recent years, creating an original articulation among trash, creation, and encounter. The works that she presented at MOMENTA resulted from residencies in the Minganie region, where, among other things, she collected objects washed up on the shore; the video *Substances – Innium*¹⁵ (2017), presented in the small gallery, records these sojourn-performances. In the large gallery is the installation *Garde-penser* (2019), composed of a stunning aquarium – filled not with water but with strata of colourful debris simulating

Whereas the artists opting for strategies of erasure or juxtaposition highlight the life of things, those who present a fusion between body and things do not always succeed, in my opinion, as subjectivity – and identity-related questions – often seem to cannibalize the object.

waves – and a shelving unit on which are arranged some found objects. With these accumulations, de Groot offers us an image of our debacle, forcing us to contemplate this garbage instead of turning away from it. Her work thus embodies Dominique Quessada's interesting statement in the MOMENTA catalogue: "We should develop not an anti-materialist mistrust but a meta-materialist vigilance, a way of thinking that does justice to the real place of objects. They transform the world as much as subjects." Quessada calls for "a new mode of cohabitation, organized around a concept made necessary by the general state of inseparation: *mutual pollution*" (p. 137, emphasis in original). In the same gallery as *Garde-penser* is *La peau ne meurt jamais* (2019), a floor-level installation composed of islets of collected objects paired with photographs on fabric that de Groot has created. A question then arises: are these added images new garbage? And, more broadly, can we not see



Les œuvres de Juan Ortiz-Apuy suscitent des interrogations du même type. La vidéo *The Garden of Earthly Delights*¹⁶ (2017), projetée dans un espace qui semble avoir été conçu par une firme de marketing, offre un regard critique sur la jouissance liée à la consommation d'objets en présentant une mosaïque de vidéos d'unboxing trouvées sur YouTube (des personnes y déballe avec fébrilité des colis aux contenus divers : iPhone, tortue, sous-vêtements, etc.). Sur le mur qui fait face à la projection, on découvre un étalage de petites œuvres que l'artiste a créées en hybridant des objets de consommation. Comment ne pas voir ici le serpent qui se mord la queue, l'artiste devant produire des œuvres pour dénoncer la surproduction ?

Ainsi, le parcours rhizomatique de MOMENTA conduit à une réflexion tragique sur la passion des humains pour les choses, artistiques ou non. Comment ne pas citer l'une des phrases crépusculaires qui concluent le texte¹⁷ que Maryse Larivière, artiste et autrice, a lu en ouverture de la biennale et dans lequel elle décrit son expérience en parlant d'elle-même à la troisième personne : « [la] distinction entre art et déchet est ce qui la¹⁸ prému-nit d'une rencontre véritable avec le monde. » Alors maintenant, que faire ?

1 MOMENTA Biennale de l'image 2019, *La vie des choses*, Montréal, du 5 septembre au 13 octobre 2019. 2 Présentées à OPTICA. 3 Présentée à VOX, centre de l'image contemporaine. 4 Présentée au Musée McCord. 5 Présentée au Centre CLARK. 6 Présentée à la Galerie de l'UQAM. 7 Présentée à la Galerie de l'UQAM. 8 Présentés à Dazibao. 9 Présentée à la Galerie Leonard et Bina Ellen. 10 Tiré d'une entrevue accordée par Audrey Genois à Jacques Doyon dans le n° 113 de *Ciel variable*. 11 Présentées à la Galerie de l'UQAM. 12 Présentées au Musée d'art contemporain de Montréal. 13 Présenté à VOX, centre de l'image contemporaine. 14 Présentée à VOX, centre de l'image contemporaine. 15 Présentée, comme les deux autres autres, à Occurrence. 16 Présentée à VOX, centre de l'image contemporaine. 17 On le retrouve aussi dans le catalogue de MOMENTA. 18 Elle-même.

Charles Guilbert est artiste (vidéo, installation, dessin, chanson, écriture), critique d'art et professeur de littérature.

the problematic nature of the production of artworks in a world saturated with objects?

Juan Ortiz-Apuy's works raise similar types of questions. The video *The Garden of Earthly Delights*¹⁶ (2017), screened in a space that seems to have been designed by a marketing firm, offers a critical look at the pleasure linked to the consumption of objects by presenting a mosaic of "unboxing" videos found on YouTube (in which people excitedly unwrap packages containing various things: iPhone, turtle, underclothes, and so on). On the wall facing the screen is a shelf holding small works that Ortiz-Apuy created by hybridizing consumer items. Again, it's a vicious circle: the artist had to produce works to denounce overproduction.

Therefore, the rhizomatic path through MOMENTA leads to a tragic reflection on humans' passion for things – artistic or not. It's only appropriate to quote one of the crepuscular sentences concluding the text that artist and author Maryse Larivière read at the opening of the biennale, in which she described her own experience, speaking of herself in the third person: "[The] distinction between art and trash is what secretly wards off a true encounter with the world."¹⁷ And so, now what do we do? *Translated by Käthe Roth*

1 MOMENTA Biennale de l'image 2019, *The Life of Things/La vie des choses*, Montréal, September 5–October 13, 2019. 2 Presented at OPTICA. 3 Presented at VOX, centre de l'image contemporaine. 4 Presented at the McCord Museum. 5 Presented at Centre CLARK. 6 Presented at La Galerie de l'UQAM. 7 Presented at La Galerie de l'UQAM. 8 Presented at Dazibao. 9 Presented at the Leonard & Bina Ellen Gallery. 10 "MOMENTA 2019: Broadening the Field for the Biennale," interview with Audrey Genois by Jacques Doyon, *Ciel variable* 113 (Fall 2019): 103. 11 Presented at La Galerie de l'UQAM. 12 Presented at the Musée d'art contemporain de Montréal. 13 Presented at VOX, centre de l'image contemporaine. 14 Presented at VOX, centre de l'image contemporaine. 15 All three of de Groot's works were presented at Occurrence. 16 Presented at VOX, centre de l'image contemporaine. 17 Maryse Larivière, "Un petit quelque chose," in *The Life of Things*, MOMENTA catalogue (MOMENTA and Kerber Photo Art, 2019), 132.

Charles Guilbert is an artist (video, installation, drawing, singing, writing), art critic, and literature professor.



Pat Kane, de la série *Terre du peuple* / from the series *Land of the People*



Catalina Martin-Chico, de la série *Colombie. Renâître* / from the series *Colombia. Rebirth*

ZOOM PHOTO FESTIVAL SAGUENAY

Survol sur la dixième édition du festival de photojournalisme

SOPHIE BERTRAND

Cela fait dix ans qu'à la mi-automne a lieu le Zoom Photo Festival à Chicoutimi dans la région Saguenay-Lac-Saint-Jean au Québec. Tandis que La Pulperie de Chicoutimi, site historique national et partenaire régulier du festival, sert de quartier général et accueille, avec la Zone Portuaire, la majorité des expositions, les autres se répartissent au gré des espaces que fournissent généreusement les villes de Chicoutimi et de Jonquière, comme les cégeps, les centres culturels et les bibliothèques. Cette année, pas moins de vingt-six expositions étaient présentées au public¹, incluant dix-huit corpus de photographes et huit expositions collectives, dont celles de la prestigieuse Agence française VU, du CECI (Centre d'étude et de coopération internationale, Québec et Canada), de l'Association des photographes de presse du Canada, d'images de photographes de la presse locale ou encore, celle du prestigieux World Press Photo qui récompense, depuis 1955, les meilleures images internationales illustrant des sujets liés à des enjeux contemporains dans différentes catégories. Chaque année, le WPP est l'invité du Zoom. Bien que les tirages des lauréats y soient plus petits, la scénographie de cette exposition mondialement itinérante et toujours supervisée par l'équipe fondatrice venue d'Amsterdam met davantage en valeur les photographies dans ce cadre intimiste qui permet une circulation plus agréable que l'installation proposée en septembre au marché Bonsecours à Montréal.

Michel Tremblay, photographe de presse originaire du Saguenay, est à l'origine de cet ambitieux festival de région. Lancer un événement à vocation internationale, éloigné d'une grande métropole, est un défi en soi. Si Michel Tremblay l'a relevé il y a dix ans, c'est par passion pour l'image documentaire, l'histoire qui en découle, mais aussi la communauté des photographes de presse. Bien avant la création du festival, et entouré d'une petite équipe de bénévoles, il organise des projets satellites autour de la photographie. De 2003 à 2006, il propose, dans les régions du Saguenay-Lac-Saint-Jean jusqu'en Mauricie, des missions photographiques où il invite des photographes de la presse québécoise, tels que Jacques Nadeau, Marie-France Coallier, Normand Blouin ou encore Bernard Brault, à répondre, en collaboration avec les municipalités, à une affectation d'une durée limitée dans le but de produire une exposition ou une publication. Depuis, le festival est devenu sans conteste une vitrine et un point de rencontre pour les photographes québécois, mais aussi un tremplin pour les jeunes talents émergents d'ici.

La programmation de cette édition 2019 laisse de plus en plus de place à une photographie documentaire et à différentes trames narratives plutôt qu'à une photo de presse classique qui marquait le début de ce festival. Les thématiques abordées, au gré de l'actualité, sont cependant sans surprise : les changements climatiques dévastateurs, les droits bafoués des hommes et des femmes, les enjeux autochtones et migratoires, etc. Certains sujets nous



Nigel Dickinson, de la série *Vlande* / from the series *Meat*

Overview on the Tenth Year of the Photojournalism Festival

For the last ten years, the Zoom Photo Festival been a mid-autumn feature in Chicoutimi, in Quebec's Saguenay-Lac-Saint-Jean region. La Pulperie de Chicoutimi, a national historic site and regular partner of the festival, serves as headquarters and hosts most of the exhibitions, with La Zone Portuaire, and other shows are scattered through Chicoutimi and Jonquière in spaces generously provided by colleges, cultural centres, and libraries. This year, no fewer than twenty-six photography exhibitions were presented:¹ eighteen solo shows and eight group shows, including those by the prestigious Agence VU (France), CECI (Centre d'étude et de coopération internationale, Canada), and the News Photographers Association of Canada, as well as collections of images by local photojournalists and from the celebrated World Press Photo, which, since 1955, has been giving international awards to outstanding images illustrating subjects related to contemporary issues in different categories. The WPP has presented works at every edition of Zoom. Although the winning prints were shown in a reduced format at the Saguenay festival, the show, which tours the world and is always supervised by a team from Amsterdam, was designed to offer an intimate environment with a stronger focus on the photographs than they received in the installation at Marché Bonsecours in Montreal in September.



Adrienne Surprenant, de la série *Dengue, territoires épidémiques* / from the series *Dengue, Epidemic Territories*



Brett Gundlock, de la série *Histoires issues de la route de la migration* / from the series *Stories from the Migrant Trail*

ramenaient brutalement dans un futur devenu proche comme l'exposition « choc », *Viande*, du photographe britannique Nigel Dickinson. Bien que le corpus ait été en majorité réalisé à l'époque de la crise sanitaire de la vache folle autour des années 2000, cette réalité nous rattrape encore aujourd'hui. Les images frontales des sévices faits aux animaux nous incitent à repenser notre consommation de viande.

Pour marquer cet anniversaire, Michel Tremblay tenait à retrouver certains « invités d'honneur ». En tête des expositions à ne pas manquer figurent ainsi celles de deux femmes, de deux générations de photojournalistes, deux habituées de ce festival. Réalisée dans différents pays affectés par le virus, *Dengue, territoires épidémiques*, de la photographe québécoise Adrienne Surprenant (maintenant installée au Cameroun), est une enquête photographique sur les conséquences de cette maladie transmise par un moustique et sur sa prolifération causée par le développement urbain et le réchauffement climatique. Un sujet peu couvert par les médias et qui a, par ailleurs, valu à la jeune photographe le soutien de la fondation

La programmation de cette édition 2019 laisse de plus en plus de place à une photographie documentaire et à différentes trames narratives plutôt qu'à une photo de presse classique qui marquait le début de ce festival. Les thématiques abordées, au gré de l'actualité, sont cependant sans surprise : les changements climatiques dévastateurs, les droits bafoués des hommes et des femmes, les enjeux autochtones et migratoires.

anglaise Wellcome Trust spécialisée dans la recherche médicale. Une autre invitée venue d'outre-Atlantique et pour qui le festival n'a plus de secret, la photographe franco-espagnole Catalina Martin-Chico, lauréate récente d'un prix World Press Photo pour son projet *Colombie. Renaissance*, exposé cette année au Zoom. Ce travail puissant, maintes fois primé, s'intéresse à la vie des combattantes des FARC après l'accord de paix de 2016, jeunes femmes devenues mères après cinquante ans d'interdiction d'enfanter chez les *guerilleros*.

L'exposition *La fauconnerie et l'influence arabe* marque aussi la singularité de certains choix de la programmation. Ce travail du photographe sud-africain Brent Stirton, collaborateur régulier du *National Geographic Magazine* et de la presse internationale, porte un regard esthétisant sur l'élevage de faucon de l'Écosse jusqu'aux Émirats arabes unis, où il représente un important symbole culturel.

Plusieurs travaux documentaires de photographes canadiens font également partie de cette programmation anniversaire et permettent de survoler certains enjeux problématiques au Canada. Chris Donovan, Laurence Butet-Roch, Cody Punter et Pat Kane pointent ainsi du doigt les inégalités et les exploitations de terres auxquelles font face les différentes communautés de Premières Nations en Ontario, les communautés inuites et les communautés des Territoires du Nord-Ouest. Dans la lignée du Zoom Photo

Michel Tremblay, a press photographer born in the Saguenay region, founded this ambitious regional festival. Launching an international event far from a major city is a challenge in itself. Tremblay took it on because of his passion for documentary images, the stories that they tell, and the community of press photographers. Well before he created the festival, he and a small team of volunteers organized satellite projects around photography. From 2003 to 2006, in the Saguenay-Lac-Saint-Jean and Mauricie regions, he organized photographic missions for which he invited Quebec press photographers, including Jacques Nadeau, Marie-France Coallier, Normand Blouin, and Bernard Brault, to take on time-limited assignments to produce an exhibition or a publication, in collaboration with municipalities. Since then, the festival has become incontestably not only a showcase and meeting place for Quebec photographers but also a springboard for young, emerging Quebec talents.

The program for the 2019 edition of Zoom broadened the focus to include documentary photography and different narrative lines in addition to classic press photography, on which earlier editions had concentrated. The themes covered addressed a series of current events that were, however, unsurprising: devastating climate change, human rights being trampled, Indigenous and migratory issues, and so on. Some subjects, such as British photographer Nigel Dickinson's "shock" exhibition, *Meat*, pulled viewers into what has become the near future. Although most of Dickinson's photographs were taken during the "mad cow disease" health crisis in the 2000s, that reality is still striking today. The frontal images of animal abuse encourage us to rethink our meat consumption.

To mark this anniversary, Tremblay featured some "guests of honour." Leading the must-see exhibitions were those by two women, from two generations of photojournalists, both festival regulars. Produced in different countries affected by the dengue virus, *Dengue, Epidemic Territories*, by Quebec-born photographer Adrienne Surprenant (now based in Cameroon), is a photographic investigation of the consequences of the mosquito-borne disease and its spread, exacerbated by urban development and global warming. The subject doesn't garner much media attention, and this project was commissioned by the Wellcome Trust, a British foundation that specializes in medical research. Another guest from across the Atlantic who was very familiar to festival-goers was French-Spanish photographer Catalina Martin-Chico, whose project *Colombia. Rebirth* – which received a World Press Photo and other awards – was shown this year. This powerful work explores the life of FARC women soldiers after the 2016 peace accord, when a fifty-year ban on *guerilleros* becoming pregnant was lifted and many of them decided to have children.

The exhibition *Falconry and the Arab Influence* was another example of the uniqueness of certain programming choices. This work by South African photographer Brent Stirton, a regular contributor to *National Geographic Magazine* and the international press, offers a stylized gaze at falcon breeding from Scotland to the United Arab Emirates, where it is an important cultural symbol.

A number of documentary series by Canadian photographers, also on the program for this anniversary edition, offered an overview of certain problematic issues in Canada. Chris Donovan, Laurence Butet-Roch, Cody Punter, and Pat Kane highlighted inequalities and land exploitation faced by different First Nations communities in Ontario, Inuit communities, and communities in the Northwest



Adil Boukind, de la série *Kalaripayattu, la genèse des arts martiaux* / from the series *Kalaripayattu, the Genesis of Martial Arts*



Daniele Volpe, de la série *Le génocide Ixil* / from the series *Ixil Genocide*

Festival, le photographe Pat Kane, membre de la Première Nation Timiskaming et basé à Yellowknife, a par ailleurs lancé dernièrement la première édition du Far North Photo Festival afin de créer un espace rassemblant la communauté de photographes du Nord canadien dans le but d'exposer des projets documentaires réalisés dans cette région du monde polaire.

Cette édition aborde également des territoires d'Amérique latine selon des thèmes variés : les parcours migratoires en provenance du Honduras photographiés sur fond de studio ambulant (Brett Gundlock, *Histoires issues de la route de la migration*), la révolution du lithium, devenu une nouvelle monnaie d'échange économique et écologique (Matjaz Krivic, *Lithium : la force motrice du XXI^e siècle*) ou encore l'histoire d'une population guatémaltèque, les Mayas Ixil, victimes de la répression d'État dans les années 1980 et du génocide qui tua près de 7000 des leurs (Daniele Volpe, *La génocide Ixil*).

Le Zoom accorde une place importante à la nouvelle génération de photographes documentaires en leur offrant une vitrine pour leurs travaux en cours. Deux d'entre eux, Adil Boukind et Chemi Dorje Lama ont chacun porté leur regard sur l'Asie, l'un s'intéressant au Kalaripayattu, une pratique indienne d'art martial et à sa genèse, tandis que l'autre s'est concentré sur l'exode des agriculteurs chinois face à la sécheresse et l'infertilité de leurs terres. Un espace accueille également des projets de finissants d'école en photographie, comme celui de Cassandra Reynolds sur le portrait d'un village gaspésien mis en péril dans les années 1970, ainsi que celui d'Andrej Ivanov, travail intimiste sur le quotidien d'un jeune garçon atteint de la dystrophie musculaire de Duchenne, une maladie dégénérative des muscles.

Pour les futures éditions, l'équipe du Zoom entend bien continuer d'accueillir ces nouveaux storytellers, mais aussi d'élargir cette mission en formant des étudiants à l'image documentaire. Cette année en effet, l'accent a été mis sur le volet éducation en proposant le programme *Start Up* à des étudiants de cégep inscrits à des programmes en photographie de différentes écoles du Québec. Pour Martin Tremblay, photojournaliste au journal *La Presse* et nouvellement codirecteur du festival, ce volet éducatif répond à un manque de formation qu'il a lui-même constaté au début de sa carrière au Québec dans les années 1990. Dans l'idéal, les directeurs aimeraient déployer une équipe pour développer un programme éducatif tout au long de l'année et s'occuper de faire circuler les expositions du festival dans d'autres régions du Québec dans le but d'y faire rayonner la photographie documentaire.

Le Zoom mérite d'être félicité pour sa diffusion d'un éventail de nouvelles écritures de l'image documentaire à un public parfois peu familiarisé avec ce médium. Si la communauté des photographes locaux a toujours participé de près ou de loin à l'évolution du festival, de nouveaux membres se sont inscrits dans l'organisation du festival au fil des années : Laurence Butet-Roch (photographe et journaliste indépendante), coprogrammatrice des expositions, Valérien Mazataud (photographe indépendant et collaborateur régulier au *Devoir*), responsable du développement des conférences et des ateliers, et Frédéric Séguin (photographe indépendant), chargé du volet éducatif, pour ne citer qu'eux.

Sans renier les origines du Zoom inspiré par la photographie de presse, Michel Tremblay et son équipe entendent petit à petit modifier la mission du festival en s'éloignant de la « news » et des



Brent Stirton, de la série *La fauconnerie et l'influence arabe* / from the series *Falconry and the Arab Influence*

Territories. In an extension of the Zoom Photo Festival, Kane, a member of the Timiskaming First Nation who is based in Yellowknife, recently launched the first edition of the Far North Photo Festival, creating a space for the community of Northern Canadian photographers by exhibiting documentary projects produced in that region.

This edition of Zoom also addresses areas in Latin America from different angles: migrants from Honduras photographed against a white background (Brett Gundlock, *Stories from the Migrant Trail*); the

A number of documentary series by Canadian photographers, also on the program for this anniversary edition, offered an overview of certain problematic issues in Canada.

Chris Donovan, Laurence Butet-Roch, Cody Punter, and Pat Kane highlighted inequalities and land exploitation faced by different First Nations communities in Ontario, Inuit communities, and communities in the Northwest Territories.

lithium revolution, as the element becomes an economic and ecological game-changer (Matjaz Krivic, *Lithium: The Driving Force of the 21st Century*); and the story of a Guatemalan population, the Maya Ixil, victims of state repression during the 1980s and of a genocide that killed almost seven thousand of them (Daniele Volpe, *Ixil Genocide*).

Zoom offers a showcase for the work of a new generation of documentary photographers. Two of them, Adil Boukind and Chemi Dorje Lama, have turned their lenses on Asia: Boukind explores Kalaripayattu, an Indian martial art, and its genesis; Lama documents the exodus of Chinese farmers from drought-ravaged, infertile land. There is also a space for projects by photography school graduates, including Cassandra Reynolds's portrait of a Gaspé village imperilled during the 1970s and Andrej Ivanov's intimate work



Matjaz Krivic, de la série *Lithium : la force motrice du XXI^e siècle* / from the series *Lithium: The Driving Force of the 21st Century*



Cody Punter, de la série *Nos actionnaires étaient ici en premier* / from the series *Our Shareholders Were Here First*

canons de presse de la photographie documentaire. Outre la qualité des corpus parfois inégale, c'est un festival qui tend néanmoins à suivre de près les transformations du métier de photojournaliste et à en témoigner sous toutes ses formes. Même si dans cette dixième édition les accrochages classiques ne provoquent aucune surprise, le Zoom compte bien d'ici quelques années laisser place aux différentes propositions de *storytelling* en faisant varier ses dispositifs d'exposition : réalité virtuelle, multimédia, installation, etc., « pourvu que ces démarches servent le propos ». Ainsi, des installations extérieures pourraient atteindre un nouveau public intimidé par les salles d'exposition et rendre la photographie documentaire visible dans l'espace public. Le festival l'avait d'ailleurs déjà proposé les années précédentes dans les rues de Chicoutimi avec le collectif Dysturb (Paris, New York), dont la mission est de rendre accessible l'information par le biais de l'affichage sauvage.

Longtemps catégorisé comme le VISA pour l'image (Perpignan, France) du Québec, le Zoom Photo Festival Saguenay tente dorénavant de prendre sa distance de son modèle-mentor et compte bien suivre pas à pas l'évolution des pratiques de la photographie documentaire tout en maintenant son penchant pour l'image de presse.

1 Le festival s'est tenu du 16 octobre au 10 novembre 2019. www.zoomphotofestival.ca

Sophie Bertrand est photographe et critique indépendante. Depuis 2018, elle poursuit un cursus universitaire en muséologie dans le but de développer des projets de recherche et de commissariat en photographie. Elle est également membre du studio Hans Lucas (Paris).



Laurence Butet-Roch, de la série *Nos ancêtres étaient des chefs* / from the series *Our Grandfathers Were Chiefs*

on the daily life of a boy suffering from Duchenne muscular dystrophy, a progressive neuromuscular disease.

In future editions, the Zoom team plans not only to continue showing work by these new storytellers, but also to broaden the mission by offering training in documentary photography. This year, in fact, education is emphasized through the Start Up program for college students registered in photography programs in different Quebec schools. For Martin Tremblay, photojournalist at the *La Presse* newspaper and new co-director of the festival, the educational aspect is a response to the lack of training that he observed early in his career in Quebec in the 1990s. Ideally, Zoom's directors would like to deploy a team to develop a year-round educational program and to tour the festival's exhibitions to other regions of Quebec in order to spread the word about documentary photography.

Zoom should be congratulated for promoting a range of new writings on the documentary image to audiences that may not be familiar with the medium. The local photography community has always participated, from near or far, in the evolution of the festival, but new members have also joined the organization over the years: Laurence Butet-Roch (photographer and independent journalist), exhibition co-programmer; Valérien Mazataud (independent photographer and regular contributor to *Le Devoir*), head of development of conferences and workshops; and Frédéric Séguin (independent photographer), head of the education program – to name just a few.

Without renouncing the press-photography origins of Zoom, Michel Tremblay and his team intend to gradually change the mission of the festival by shifting away from “news” and the press canons of documentary photography. Aside from the sometimes uneven quality of the work shown, the festival tends to closely follow transformations in the photojournalism trade and bring all of its forms into view. Even though in this tenth edition, the classically hung shows were unsurprising, Zoom is planning, within the next few years, to open different storytelling options by including virtual reality, multimedia, installation, and other formats in its exhibitions, “as long as these approaches serve the intention.” For instance, outdoor installations could reach a new audience intimidated by the galleries and bring documentary photography into the public space. In fact, the festival took to the streets of Chicoutimi in previous years with the collective Dysturb (Paris, New York), whose mission is to make information accessible through wild posting.

Long categorized as the VISA pour l'image (Perpignan, France) of Quebec, Zoom Photo Festival Saguenay is now trying to distance itself from its model and mentor and preparing to take steps toward following the evolution of documentary photography practices while maintaining its emphasis on the press image. *Translated by Käthe Roth*

1 The festival was held from October 16 to November 10, 2019. www.zoomphotofestival.ca

Sophie Bertrand is a photographer and independent critic. Since 2018, she has been taking university courses in museology with the goal of developing research and curatorial projects in photography. She is also a member of Studio Hans Lucas (Paris).



Omar Iman, *Live, Love, Refugee*, 2016



Ebrahim El Moly, *Once upon a time*, 2019

3^e BIENNALE DES PHOTOGRAPHES DU MONDE ARABE CONTEMPORAIN THIRD BIENNIAL OF CONTEMPORARY ARAB WORLD PHOTOGRAPHY

Regards sur le Liban, l'Égypte et le Maroc

CLAUDIA POLLEDRI

Paris accueillait en 2019 la troisième édition de la *Biennale des photographes du monde arabe contemporain*¹ sous le commissariat de Gabriel Bauret. Initiée en 2015 à l'initiative conjointe de l'Institut du monde arabe (IMA) et de la Maison européenne de la photographie (MEP), cette manifestation a le grand mérite de mettre en valeur l'œuvre d'artistes souvent difficile d'accès et généralement peu présente dans les manifestations internationales. Aux institutions principales qui accueillent les expositions phares de la Biennale, la MEP, avec la rétrospective dédiée à l'Anglo-Marocain Hassan Hajjaj, et l'IMA, avec *Liban : réalités & fictions* réalisée par Gabriel Bauret et Hanna Boghanim, s'ajoutent sept autres lieux d'exposition entre centres d'art et galeries. Parmi ceux-ci, on signale la Cité internationale des arts qui a accueilli, malheureusement pour une durée trop limitée², l'exposition collective *Hakawi/Récits d'une Égypte contemporaine* de Diane Augier et Bruno Boudjelal, ainsi que la Mairie du 4^e arrondissement qui

Eyes upon Lebanon, Egypt, and Morocco

The third edition of the Biennial of Contemporary Arab World Photography,¹ curated by Gabriel Bauret, was held in Paris in 2019. Inaugurated in 2015 on the joint initiative of the Arab World Institute (AWI) and the Maison européenne de la photographie (MEP), the event is important because it showcases works that are often difficult to access and are not often seen in international events. The AWI and the MEP presented the biennale's main exhibitions: the retrospective devoted to Anglo-Moroccan artist Hassan Hajjaj (MEP) and *Liban Réalités et fictions* (Lebanon – Realities and Fictions), organized by Bauret and Hanna Boghanim (AWI). Additionally, La Cité internationale des arts hosted, unfortunately



Hassan Hajjaj, *Time Out*, de la série / from the series *Vogue: The Arab Issue*, 2007

a ouvert ses salles au travail de la photographe franco-algérienne Lynn S.K., intitulé *Aller, Retour*. À ce corpus d'expositions, cœur de la Biennale, s'ajoute un ensemble de cinq galeries³ qui ont aussi adhéré à la manifestation.

Malgré l'ampleur de l'offre artistique, il ne faudra pas attendre de cet événement une cartographie exhaustive de la création contemporaine issue de cette zone du monde, propos peut-être trop prétentieux. L'itinéraire réunit en effet une multiplicité de regards, où l'œuvre de photographes demeurant dans la région et de ceux issus de la diaspora s'accompagne de projets réalisés par des photographes d'autre provenance, mais qui ont trouvé dans cet espace géographique le cadre pour leurs projets. Il en résulte un ensemble hétérogène rassemblant des œuvres très engagées et sensiblement proches de la réalité sociale et politique, et d'autres, axées davantage sur une recherche esthétique. À cette variété d'approches s'ajoute la référence à une région très vaste et complexe, nullement homogène, malgré ce que le label du « monde arabe », uniforme et efficace, pourrait évoquer. C'est donc en se focalisant sur la photographie, en mesurant le lien qu'elle entretient avec le réel et l'angle choisi pour le représenter que le spectateur pourra récupérer la complexité de l'espace culturel et géographique convoqué et se rendre compte des différents regards dont le « monde arabe » fait l'objet.

Le Liban : entre réalité et fiction. Présentée à l'Institut du Monde arabe, l'exposition *Liban : réalités & fictions* de Hanna Boghanim et Gabriel Bauret est articulée en deux parties : la première propose

for too short a time,² the group exhibition *Hakawi/Récits d'une Égypte contemporaine*, curated by Diane Augier and Bruno Boudjelal, and the Mairie du 4^e arrondissement opened its galleries to an exhibition by Franco-Algerian photographer Lynn S.K., *Aller, Retour*. This core group of exhibitions was supplemented by shows at five galleries.³

Despite the breadth of the art on offer, the event could not be expected to provide an exhaustive cartography of contemporary creation from this area of the world – a perhaps too-ambitious intention. The series of exhibitions brought together a multiplicity of gazes, in which works by photographers who live in the region and in the diaspora were accompanied by those produced by photographers from other places who found the visual context for their projects in the geographic space of the Arab world. The result was a very mixed grouping that included both engaged works closely related to political and social realities and others based more on aesthetic research. To this variety of approaches was added the reference to a region that is vast, complex, and far from homogeneous, despite the idea that might be conveyed by the standardized and efficient label “Arab world.” It was thus by focusing on the photographs, measuring their connection with reality and the angle chosen to represent it, that spectators could unearth the intricacies of the cultural and geographic space brought to bear and take account of the different gazes on the “Arab world.”

Lebanon: Between Reality and Fiction. Presented at the AWI was the two-part exhibition *Liban réalités & fictions*. The first part presented artists who captured reality and the main issues in

des travaux liés au réel et aux principales problématiques du Liban contemporain, et la deuxième est composée d'œuvres qui poursuivent davantage une approche fictionnelle et onirique. Mais en dépit de cette distinction, c'est la photographie qui comme toujours brouille les cartes et remet en question les frontières de la représentation.

L'itinéraire démarre avec la réalité brutale du conflit civil libanais (1975–1990) évoqué par la mission photographique de Beyrouth⁴, organisée à la fin du conflit par la clairvoyante Dominique Eddé. Pour documenter la ville et les photographes qui l'ont arpentée lors de la mission, les commissaires ont choisi le court-métrage⁵ méconnu de Tanino Musso, témoignage significatif du lien qui existe entre l'histoire contemporaine du Liban et la photographie. Les séries de Dalia Khamissy (*The Missing of Lebanon*, 2010) et de Lamia Maria Abillama (*Clashing Realities*, 2006) nous montrent

En se focalisant sur la photographie,
en mesurant le lien qu'elle entretient avec le réel
et l'angle choisi pour le représenter, le spectateur
pourra récupérer la complexité de l'espace
culturel et géographique convoqué et
se rendre compte des différents regards
dont le « monde arabe » fait l'objet.

d'ailleurs combien les traces de ce conflit sont encore présentes dans la société civile. On les perçoit dans les visages pétrifiés de femmes qui veillent les portraits des disparus (frères, maris, enfants), ou encore dans la tenue de combat que Lamia Maria Abillama fait revêtir aux femmes qu'elle photographie, signe tangible du passé qui persiste dans le présent. Et puis, bien sûr, il y a le territoire, ces paysages réels et mémoriels dans lesquels les souvenirs du conflit se chevauchent et émergent tantôt avec des traits documentaires (Nadim Asfar, *La Montagne*, 2014) tantôt reconstruits, mais, ô combien, réels (Zad Moultaqa, *land escape*⁶).

Avec la série *Live, Love, Refugee* (2015) d'Omar Imam, c'est l'image des réfugiés du conflit syrien qui est au centre. L'approche surréaliste choisie pour les représenter croise réalité et fiction, comme dans ce cliché fellinien où une femme aveugle assise à côté d'une tente écoute son mari déguisé en bonimenteur lui raconter ses séries télé préférées. Comme dans un miroir renversé, *Beyrouth Empire* (2018) de François Sargologo nous plonge dans la même atmosphère circassienne. Dans ce cas, la référence principale au monde du conteur (« *hakawati* ») et des boîtes à merveilles (« *sunduq al-Aja'ib*⁷ ») n'empêche pas le réel de refaire surface par l'entremise de photos de famille ou de monuments incrustées dans un décor onirique. Contradictions photographiques.

Autre *topos* libanais, les nuits beyrouthines s'affichent dans les photos impertinentes de la jeune et talentueuse Myriam Boulos (*Nightshift*, 2015) et témoignent du désir de liberté d'une génération de jeunes femmes parfois encore limitées par un cadre patriarcal. Ce sont aussi des femmes, les corps abandonnés au sol dans le coin de l'image, qu'on voit dans la série *Underbelly* (2017) de Lara Tabet. En proposant une relecture d'un classique de la photographie, la représentation de la scène de crime, ces clichés

contemporains du Liban; les artistes de la seconde partie ont adopté une approche fictionnelle et onirique. Mais malgré cette distinction, la photographie, comme toujours, brouille les cartes et remet en question les frontières de la représentation.

L'itinéraire de l'exposition a commencé avec la réalité brutale du conflit civil libanais (1975–90) évoqué par la mission photographique de Beyrouth⁴ organisée, à la fin de la guerre, par la clairvoyante Dominique Eddé. Pour documenter la ville et les photographes qui l'ont arpentée lors de la mission, les commissaires ont choisi un court-métrage⁵ méconnu de Tanino Musso qui offre une preuve significative du lien entre l'histoire contemporaine du Liban et la photographie. Les séries de Dalia Khamissy (*The Missing of Lebanon*, 2010) et de Lamia Maria Abillama (*Clashing Realities*, 2006) montrent comment palpables sont les traces de la guerre dans la société civile. Elles peuvent être vues dans les visages pétrifiés de femmes regardant des portraits des morts (frères, maris, enfants) et dans les uniformes de combat dans lesquels Abillama a habillé les femmes qu'elle a photographiées – un signe tangible du passé qui persiste dans le présent. Et puis, bien sûr, il y a le territoire, ces paysages réels et mémoriels dans lesquels les souvenirs du conflit se chevauchent et émergent tantôt avec des traits documentaires (Nadim Asfar, *La Montagne*, 2014) ou avec des reconstructions, mais, ô combien, réelles (Zad Moultaqa, *land escape*⁶).

Dans la série *Live, Love, Refugee* (2015) d'Omar Imam, les réfugiés du conflit syrien sont au centre. L'approche surréaliste choisie pour les représenter croise réalité et fiction, comme dans ce cliché à la Fellini où une femme aveugle assise à côté d'une tente écoute son mari déguisé en vendeur lui raconter ses séries télé préférées. Comme dans un miroir inversé, *Beyrouth Empire* (2018) de François Sargologo nous plonge dans la même atmosphère circassienne. Dans ce cas, la référence principale au monde du conteur (« *hakawati* ») et des boîtes à merveilles (« *sunduq al-Aja'ib*⁷ ») n'empêche pas le réel de resurgir à travers des photos de famille ou de monuments intégrées dans un décor onirique. Contradictions photographiques.

Un autre *topos* libanais, les nuits de Beyrouth, sont représentées dans des photos impertinentes de la jeune et talentueuse Myriam Boulos (*Nightshift*, 2015) qui témoignent du désir de liberté d'une génération de jeunes femmes parfois encore limitées par un cadre patriarcal. Ce sont aussi des femmes, les corps abandonnés au sol dans le coin de l'image, qu'on voit dans la série *Underbelly* (2017) de Lara Tabet. En proposant une réinterprétation d'un classique de la photographie, la scène de crime, ces clichés

contemporains du Liban, les artistes de la seconde partie ont adopté une approche fictionnelle et onirique. Mais malgré cette distinction, la photographie, comme toujours, brouille les cartes et remet en question les frontières de la représentation.

L'exposition a commencé avec la réalité brutale du conflit civil libanais (1975–90) évoqué par la mission photographique de Beyrouth⁴ organisée, à la fin de la guerre, par la clairvoyante Dominique Eddé. Pour documenter la ville et les photographes qui l'ont arpentée lors de la mission, les commissaires ont choisi un court-métrage⁵ méconnu de Tanino Musso qui offre une preuve significative du lien entre l'histoire contemporaine du Liban et la photographie. Les séries de Dalia Khamissy (*The Missing of Lebanon*, 2010) et de Lamia Maria Abillama (*Clashing Realities*, 2006) montrent comment palpables sont les traces de la guerre dans la société civile. Elles peuvent être vues dans les visages pétrifiés de femmes regardant des portraits des morts (frères, maris, enfants) et dans les uniformes de combat dans lesquels Abillama a habillé les femmes qu'elle a photographiées – un signe tangible du passé qui persiste dans le présent. Et puis, bien sûr, il y a le territoire, ces paysages réels et mémoriels dans lesquels les souvenirs du conflit se chevauchent et émergent tantôt avec des traits documentaires (Nadim Asfar, *La Montagne*, 2014) ou avec des reconstructions, mais, ô combien, réelles (Zad Moultaqa, *land escape*⁶).

Dans la série *Live, Love, Refugee* (2015) d'Omar Imam, les réfugiés du conflit syrien sont au centre. L'approche surréaliste choisie pour les représenter croise réalité et fiction, comme dans ce cliché à la Fellini où une femme aveugle assise à côté d'une tente écoute son mari déguisé en vendeur lui raconter ses séries télé préférées. Comme dans un miroir inversé, *Beyrouth Empire* (2018) de François Sargologo nous plonge dans la même atmosphère circassienne. Dans ce cas, la référence principale au monde du conteur (« *hakawati* ») et des boîtes à merveilles (« *sunduq al-Aja'ib*⁷ ») n'empêche pas le réel de resurgir à travers des photos de famille ou de monuments intégrées dans un décor onirique. Contradictions photographiques.

Un autre *topos* libanais, les nuits de Beyrouth, sont représentées dans des photos impertinentes de la jeune et talentueuse Myriam Boulos (*Nightshift*, 2015) qui témoignent du désir de liberté d'une génération de jeunes femmes parfois encore limitées par un cadre patriarcal. Ce sont aussi des femmes, les corps abandonnés au sol dans le coin de l'image, qu'on voit dans la série *Underbelly* (2017) de Lara Tabet. En proposant une réinterprétation d'un classique de la photographie, la scène de crime, ces clichés



Myriam Boulos, *Nightshift 4*, 2015



Lamia Maria Abillama, *Clashing Realities*, 2006–2019



Dalia Khamissy, *The Missing of Lebanon*, 2010



Nadim Asfar, *Where I End and You Begin*,
projet en cours / work in progress

montrent, encore une fois, combien la frontière, non seulement photographique, entre réalité et fictions demeure poreuse.

Parmi les autres thèmes de l'exposition, en plus de la référence à l'exil proposée par Maria Kassab, les clichés touchants de Gilbert Hage dédiés à la communauté arménienne et ceux de Tanya Traboulsi entre le Liban et l'Autriche, on trouve, bien sûr, plusieurs représentations de Beyrouth, ville réelle et imaginaire, parsemée d'architectures incongrues. Parmi les différents projets proposés, l'étude de l'immeuble abandonné de l'EDL réalisée par Vicky Mokbel (*EDL : On-Off/In-Out*, 2015) est sans doute la plus significative pour sa capacité de signifier en quelques images l'état d'un pays tout entier affecté par les pannes de courant comme par l'inertie de sa classe politique. C'est d'ailleurs précisément contre cette inertie que depuis octobre dernier⁸ la société libanaise proteste, donnant lieu à une des plus grandes mobilisations des dernières années. Les jeunes générations en première ligne espèrent surtout de pouvoir imaginer autrement leur avenir et la réalité de leur pays.

Récits égyptiens. Réalisée sous le commissariat de Bruno Boudjelal et Diane Augier, l'exposition *Hakawi – Récits d'une Égypte contemporaine* est née de l'« envie de raconter l'Égypte d'aujourd'hui ». Elle le fait à travers dix-sept projets réalisés par de jeunes créateurs vivant et travaillant dans le pays et dont les projets ont été choisis après une démarche significative sur le terrain⁹. L'approche documentaire a permis aux photographes de raconter de manière touchante et réaliste quelques-unes des problématiques actuelles de la société égyptienne et de produire une image différente de certaines couches de la société par-delà des stéréotypes.

Problématiques à la fois locales et globales, la crise environnementale et la pollution font l'objet des travaux d'Ahmed Gaber (*Delta*, 2016–2019) et de Mohamed Mahdy (*Moondust*, 2016–2018). Axé l'un sur les zones rurales, dans le gouvernorat de Beheira, à l'ouest du delta du Nil, et l'autre dans le quartier résidentiel de Wadi El Qamar, à l'ouest d'Alexandrie, ces deux récits photographiques racontent respectivement les conséquences de la pénurie d'eau sur l'agriculture et les effets de la cimenterie Portland sur la santé des habitants. Dans les deux cas, les visages et les meubles couverts de poussière évoquent le même sentiment d'impuissance et d'attente d'un changement improbable, aggravé, dans la série de Mahdy, par les traces indélébiles sur les corps des habitants.

Il est aussi question des corps et du corps dans les clichés percutants d'Eman Helal (*Just Stop*, 2011–2016), qui traitent du harcèlement sexuel et de la violence sur les femmes, ou encore dans les photos de Heba Khamis (*Transit Bodies*, 2019) qui dénoncent la discrimination dont souffrent les personnes transgenres. Et ce malgré que le processus de réattribution du sexe soit reconnu par l'islam. Le regard intense, jamais voyeur, que les photographes portent sur ces questions intimes et collectives vise à soustraire ces hommes et ces femmes du jugement social dont ils font l'objet en leur offrant une nouvelle dignité par l'image.

Parmi les autres thématiques traitées, on trouve aussi les questionnements de toute une génération face à ce qui reste, ou plutôt ce qui a été perdu, après la révolution de 2011, c'est-à-dire, explique Ebrahim El Moly (*Once upon a time*, 2019) « des proches, des rêves et des espoirs ». Symbolisée par des regards endormis, éteints

Egyptian Narratives. The exhibition *Hakawi – Récits d'une Égypte contemporaine* was born of the “desire to tell about today's Egypt.” It did this through seventeen projects produced by young creators living and working in the country, whose projects were chosen following a significant search in the field.⁹ Through a documentary approach, the photographers recounted, touchingly and realistically, some of the current issues in Egyptian society and offered different images of certain strata of society beyond the stereotypes.

Problematic at both the local and global levels, the environmental crisis and pollution were the subject of Ahmed Gaber's *Delta* (2016–19) and Mohamed Mahdy's *Moondust* (2016–18). Focused, respectively, on rural zones in the Beheira governorate, west of the Nile delta, and the residential Wadi El Qamar neighbourhood, west of Alexandria, these two photographic essays portrayed the consequences of drought on agriculture and the effects of the Portland cement plant on inhabitants' health. In both cases, the dust-covered faces and furniture evoked the same feeling of powerlessness and waiting for an unlikely change – aggravated, in Mahdy's series, by the indelible traces on the inhabitants' bodies.

Bodies and the body were also the subject of Eman Helal's striking pictures (*Just Stop*, 2011–16) dealing with sexual harassment and violence against women, and of Heba Khamis's series *Transit Bodies* (2019), through which she reported on the discrimination suffered by transgender people – in spite of the fact that gender reassignment is acknowledged by Islam. The intense but never voyeuristic gaze that Helal and Khamis cast on these intimate and collective issues aimed to deliver their subjects from the social judgment under which they suffer by offering them new dignity through the images.

Among the other themes addressed were the questions of an entire generation with regard to what remains – or, rather, what was lost – after the 2011 revolution – that is, explains Ebrahim El Moly (*Once upon a time*, 2019), “loved ones, dreams, and hopes.” Symbolized by gazes that are lethargic, subdued, and confined to the space of the house due to the inertia imposed by the social and economic context, the portrayal of these losses was accentuated by images of barricades, erected when the hope for change was still alive. Here, the temptation to flee “from the lost hopes and dreams, the scars and hidden wounds” is no doubt strong. It was evoked by one of the most poetic series in the exhibition, Hana Gamal's *We're All Fugitives* (2016–19), in which, through a play on framing and mirrors, she turned the camera into a tool for introspection.

The daily life of Egyptians was certainly the other protagonist in these photographic narratives. It emerged playfully in the light-hearted portraits of families at the beach in Roger Anis's essentially traditional sociological study (*Shaabi Beaches*, 2017–18) and in Fatma Fahmy's nocturnal pictures (*Waltz with the Tram*, 2019) in which she explored the liminal zone between day and night, when people coming home after a long night of work cross paths with those beginning a new day. And they also hope for a better future.

Morocco Pop. The Maison européenne de la photographie (MEP), the second main host of the biennale, chose to give carte blanche to English-Moroccan artist Hassan Hajjaj (born 1961), who lives and works in the United Kingdom and Morocco. For the occasion, he appropriated the site, transforming it into “La Maison marocaine de la photo.” This was not an empty gesture, for the furniture and decorative elements in the space were almost as important as the



Heba Khamis, *Transit Bodies*, 2019



Ahmed Gaber, *Delta*, 2016–2019

Mohamed Mahdy, *Moondust*, 2016–2018



Eman Helal, *Just Stop*, 2011–2016

et surtout enfermés dans l'espace de la maison par une inertie imposée du cadre social et économique, la représentation de ces pertes est accentuée par la présence d'images de barricades, lorsque l'espoir du changement était encore vivant. La tentation de s'enfuir « face aux espoirs et aux rêves perdus, des cicatrices et des blessures cachées » est sans doute forte. Elle est évoquée par un des projets les plus poétiques de l'exposition, *We're All Fugitives* (2016–2019) de Hana Gamal qui, à travers un jeu de cadres et de miroirs, parvient à faire de l'appareil photographique un outil introspectif.

Le quotidien des Égyptiens est sans doute l'autre protagoniste de ces récits photographiques. Il ressort avec légèreté dans les portraits insouciantes de familles à la plage, véritable étude sociologique d'une tradition incontournable menée par Roger Anis (*Shaabi Beaches*, 2017–2018), ou encore dans les clichés nocturnes de Fatma Fahmy (*Waltz with the Tram*, 2019) qui explore cette zone liminaire entre le jour et la nuit, où ceux qui rentrent à la maison après une longue nuit de travail croisent ceux qui entament une nouvelle journée. Et espèrent aussi un avenir meilleur.

Maroc pop. Deuxième pilier de la Biennale, la Maison européenne de la photographie (MEP) choisit de donner carte blanche à l'artiste anglo-marocain Hassan Hajjaj (né en 1961) vivant et travaillant entre les deux pays, qui pour l'occasion s'approprie des lieux et les transforme en « Maison marocaine de la photo ». La question n'est pas banale, car, dans ce parcours visuel, l'espace, le mobilier et les éléments de décoration deviennent presque aussi importants que les images et accompagnent le spectateur dans un itinéraire envoûtant et psychédélique, une explosion de couleurs et de tissus enveloppant corps et visages. L'exposition se compose essentiellement de portraits en grand format d'hommes et de femmes, en solo ou en groupe, dont les postures, presque chorégraphiées, voire acrobatiques, accentuent l'impression de légèreté.

La couleur est sans doute le véritable protagoniste du propos artistique. Elle imbibe les habits, les images de fond, les scénographies et donne lieu à des alchimies fantaisistes entre motifs floraux et rayures. Le photographe, *coloriste* d'exception, l'utilise aussi pour accentuer dans l'image les effets de profondeur. Ce propos fort original est, si la chose est possible, renforcé par la configuration des cadres. En les enrichissant de boîtes de conserve ou de papier peint, Hajjaj vise à les soustraire de la fonction de support pour les mettre en dialogue, par association ou par contraste, avec les images. Ce sont, bien sûr, les couleurs éclatantes du Maroc qu'on voit ici déclinées selon des tonalités pop que l'artiste tire de sa fréquentation du milieu de la mode. Les références à cet univers sont évidentes et évoquent, bien que de manière surréaliste, les contrastes d'une société prise entre tradition et modernité. Foulards, hidjab et djellaba sont alors accompagnés de motifs léopards et lunettes de soleil, le logo des stylistes vedettes bien reconnaissable.

Le premier espace de l'exposition est d'ailleurs dédié à cet univers (*Vogue: The Arab Issue*). Le deuxième, avec la même grammaire visuelle, met en parallèle deux séries, *Gnawi Riders* (musiciennes gnaoua) et *Kesh Angels* représentant des femmes riders sur leurs motos. Dans le troisième espace, on trouve la série *My Rockstars*, dédiée aux personnalités du monde du spectacle et de la musique, dont Rachid Taha et Hindi Zahra, que Hajjaj a côtoyées pendant

images, and they guided spectators on an enchanting and psychedelic journey through an explosion of colours and fabrics enveloping bodies and faces. The exhibition was composed essentially of large-format portraits of men and women, alone and in groups, whose choreographed – even acrobatic – poses accentuated a sense of lightness.

Colour was no doubt the true protagonist of this series. It saturated garments, background images, and settings, offering dreamy alchemies between floral motifs and stripes. Hajjaj, an extraordinary colourist, also used hues to accentuate the effect of depth in the images. This original idea was, if possible, strengthened by the works' frames. By enhancing them with jam jars or wallpaper, Hajjaj aimed to remove them from their support function and place them in dialogue, by association or by juxtaposition, with the images. It was, of course, the sparkling colours of Morocco that were combined in a range of pop tones that Hajjaj drew from his association with the world of fashion. The references to this world were obvious, evoking, surrealistically, the contrasts in a society caught between

It was thus by focusing on the photographs,
measuring their connection with reality
and the angle chosen to represent it, that
spectators could unearth the intricacies
of the cultural and geographic space brought
to bear and take account of the
different gazes on the “Arab world.”

tradition and modernity. Scarves, hijabs, and djellabas were complemented by leopard-skin patterns and sunglasses, the logos of famous designers well in view.

The first exhibition space was, in fact, devoted to this world (*Vogue: The Arab Issue*). The second space, with the same visual grammar, featured two series, *Gnawi Riders* (Gnawi women musicians) and *Kesh Angels* (women riding their motorcycles). In the third space was the series *My Rockstars*, devoted to figures from entertainment, fashion, and music, including Rachid Taha and Hindi Zahrapour, with whom Hajjaj has had professional collaboration. After so much colour, which, despite the originality of the project, was on the verge of becoming monotonous (due to its excess), spectators' eyes finally found relief when they arrived at the final series, composed of new black-and-white photographs, whose chromatic uniformity nevertheless didn't conceal the subjects' joviality and the beauty of their smiles.

These diverse visual itineraries effectively represented the heterogeneous, complex space covered by the label “Arab world” – a label within which artists from cultural minorities who do not identify with national references also struggle to fit. It is to be hoped that the biennale will continue on this courageous and necessary mission to highlight this cultural production, perhaps by accepting the challenge of bringing together exhibitions under a common theme. It is a major task, no doubt, but it would enable the event as a whole to gain greater cohesion without erasing the differences that describe the complexity and richness of the region. *Translated by Käthe Roth*



Roger Anis, *Shaabi Beaches*, 2017–2018



Hana Gamal, *We're All Fugitives*, 2016–2019



Catherine Cattaruzza, *I Can't Recall the Edges*, 2016–2019



Fatma Fahmy, *Waltz with the Tram*, 2019

sa carrière. Après autant de couleur qui, malgré l'originalité du propos, risque néanmoins de devenir monotone (sans doute excessive), les yeux du visiteur pourront enfin se soulager une fois arrivés à la dernière série composée de photographies inédites en noir et blanc, mais dont l'uniformité chromatique ne parvient pas à effacer la jovialité des gens et la beauté de leurs sourires.

Dans leur diversité, ces itinéraires visuels ont sans doute le mérite de montrer l'univers hétérogène et complexe qui existe derrière le label « monde arabe », label sous lequel peinent cependant à s'inscrire les artistes issus de minorités culturelles qui ne s'identifient pas aux références nationales. On espère néanmoins que la Biennale poursuivra ce chemin courageux et nécessaire, afin de valoriser cette production culturelle, peut-être en acceptant le pari de réunir les expositions sous une thématique commune. Un défi de taille, sans doute, mais qui permettrait à l'ensemble de la manifestation de trouver une plus grande cohésion, sans pour autant évacuer les différences qui décrivent la complexité et la richesse de cette région.

1 La manifestation a eu lieu officiellement entre le 11 septembre et le 1^{er} décembre 2019. Il faut toutefois préciser que les expositions ont eu des durées variables. 2 L'exposition a été présentée du 11 au 28 septembre 2019. 3 Galerie Agathe Gaillard, Galerie Clémentine de la Féronnière, Graine de photographe, Galerie XII et Galerie Basia Embiricos. 4 Robert Frank, Josef Koudelka, Gabriele Basilico, Rene Burri, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, Dominique Edde, Beyrouth Centre-ville, Paris, Éditions du Cypres, 1992. 5 Tanino Musso, Beyrouth Centre-ville, 1991, film, 17 min. 6 *land escape*, vidéo et composition musicale réalisée en 2019. 7 « *Le sunduq al-Aja'ib* est une petite caisse en bois avec un dispositif arrondi permettant de regarder des images peintes ou dessinées à l'intérieur. Le narrateur déroulait ses scènes tout en racontant les fables. Le *sunduq al-Aja'ib* a parcouru les pays du Levant, transmettant des histoires par ce simple dispositif ; équivalent à la lanterne magique en Europe », Gabriel Bauret (dir.), *Liban, réalités et fictions. Troisième Biennale des photographes du monde arabe contemporain*, Paris, Silvana Editoriale, Institut du monde arabe, 2019, p. 118. 8 Le mouvement de protestation a débuté le 17 octobre 2019 et se poursuit encore aujourd'hui ; les manifestants demandent un changement profond de la classe politique et des gestes concrets qui prennent en compte la crise économique du pays. 9 L'exposition est issue d'un véritable travail de terrain mené par les commissaires entre Alexandrie et Le Caire avec le soutien de l'Institut français et d'autres institutions (galeries, ateliers, etc.) travaillant dans le milieu. Les commissaires ont, entre autres, pu rencontrer les photographes et effectuer des lectures de portfolio. Les dix-sept projets présentés ont été sélectionnés parmi trois cent cinquante reçus.

Chercheuse postdoctorale et chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal (Laboratoire CinéMédias – partenariat TECHNÈS), Claudia Polledri est titulaire d'un doctorat en littérature comparée portant sur les représentations photographiques de Beyrouth (1982–2011) et sur le rapport entre photographie et histoire. Pour ses recherches, elle s'intéresse notamment aux pratiques photographiques au Maghreb et au Moyen-Orient.



Hassan Hajjaj, *Joe Legs*, de la série / from the series *Legs*, 2012

1 The event's official dates were September 11 to December 1, 2019. However, various exhibitions had different durations. 2 The exhibition took place September 11–28, 2019. 3 Galerie Agathe Gaillard, Galerie Clémentine de la Féronnière, Graine de photographe, Galerie XII, and Galerie Basia Embiricos. 4 Robert Frank, Josef Koudelka, Gabriele Basilico, Rene Burri, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, and Dominique Edde, *Beyrouth Centre-ville* (Paris: Éditions du Cypres, 1992). 5 Tanino Musso, *Beyrouth Centre Ville*, 1991, film, 17 min. 6 *land escape*, video and musical composition (2019). 7 “*A sunduq al-Aja'ib* is a small wooden box with a rounded mechanism that lets viewers see painted or drawn images inside. The narrator unfurled his scenes as he told fables. The *sunduq al-Aja'ib* travelled through the Levant countries, transmitting stories using this simple mechanism, the equivalent to the magic lantern in Europe.” Gabriel Bauret (ed.), *Liban réalités et fictions. Troisième Biennale des photographes du monde arabe contemporain* (Paris: Silvana Editoriale, Arab World Institute, 2019), 118 (our translation). 8 The protest movement began on October 17, 2019, and continues today; its participants are demanding profound political changes and concrete actions to address the country's economic crisis. 9 The exhibition is the result of fieldwork conducted by the curators between Alexandria and Cairo with the support of the Institut français and other institutions (including galleries and studios) working in the area. The curators met with the photographers and studied their portfolios. The seventeen projects presented were selected from among 350 submitted.

Claudia Polledri is a post-doctoral researcher and lecturer in the Art History and Film Studies Department at the Université de Montréal (Laboratoire CinéMédias –TECHNÈS partnership). She holds a PhD in comparative literature; her dissertation subject was photographic representations of Beirut (1982–2011) and the relationship between photography and history. Her research is focused on photographic practices in the Maghreb and the Middle East.



Hassan Hajjaj, *M*, de la série / from the series *Kesh Angels*, 2010



Hassan Hajjaj, *Alo Wala*, de la série / from the series *My Rockstars*, 2015



Hassan Hajjaj, *The Wild One*, de la série / from the series *Kesh Angels*, 2010



ISABELLE

PLEIN SUD | CENTRE
art actuel longueuil

12_09_2020 / 07_11_2020
Plein sud, centre d'exposition
en art actuel à Longueuil

13_09_2020 / 08_11_2020
Salle Alfred-Pellan de la
Maison des arts de Laval

28_10_2020 / 20_12_2020
Galerie d'art Antoine-Sirois
de l'Université de Sherbrooke

HAYEUR

(D)énoncer

commissaire : Mona Hakim

L'engagement d'Isabelle Hayeur à l'égard de l'environnement et de son sinistre destin est tenace et inaltérable. L'exposition **(D)énoncer**, présentée dans **trois régions du Québec**, retrace les déplacements et les investigations d'une photographe et vidéaste en action, sans cesse à l'affut des bouleversements de nos écosystèmes qu'elle transpose en images et aussi en mots. Une grande place est accordée à sa production récente, avec des œuvres jamais présentées au Québec, jumelée à ses premières prises de vues en sols excavés jusqu'à son implication auprès de rassemblements de citoyens et de groupes activistes.

Salle
Alfred-Pellan
ESPACE DE DIALOGUES

Galerie d'art
Antoine-Sirois

Ce projet a été réalisé grâce au soutien financier
du gouvernement du Québec.

Québec

REPRODUCTION : Isabelle Hayeur, *Spirogyra 01*, 2015



Laura St. Pierre, *Poolside Garden*, 2018
Archival Inkjet on Hahnemuhle Photo Rag Paper, 36" x 75.4", edition of 5

1018 9 Avenue SE,
Calgary, AB, T2G 0S7

ART
VIVIANE

587-349-2014
vivianeart.gallery



EWA MONIKA ZEBROWSKI

van gogh's bed

A new limited edition artist's book
in 6 parts with poem by Anne Michaels
presented in a box

Available May 2020

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE

KAHWATSIRETÁTIE : TEIONKWARIWAIENNA TEKARIWAIENNAWAHKÒNTIE

HONORER NOS AFFINITÉS

Sous le commissariat de David Garneau (Métis) assisté de
Rudi Aker (Wolastoqiyik) et de Faye Mullen (Anishinaabe)

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



BAGA

Dylan Miner, / look back at her // ndaabanaabamea, 2018. Détail / Detail.

LE LIVRE / THE BOOK



LA CONSTELLATION DES MÉTIERS BIZARRES

Une carte scintillante
de projets d'art aux protocoles inédits
pour repenser nos manières
de nous relier aux autres

THE CONSTELLATION OF ODD OCCUPATIONS

A shimmering sky chart
of innovative art projects and protocols
for reimagining our relationship with the other

Artistes / Artists

Camila Vasquez, Stéphanie Lagueux & Jonathan L'Ecuyer, Guillaume Boudrias-Plouffe, Catherine Bodmer, Vida Simon, Mana Rouholamini, pierre&barbara (Pierre Blache et Barbara Claus), Sylvie Tourangeau, Romeo Gongora, David Coste, Sylvie Cotton, Guillaume Adjutor Provost

Auteurs / Authors

Daniel Canty, Ève Dorais, Jacob Wren, Anne-Marie Dubois, Julie Martin



3^e impérial, centre d'essai en art actuel, 2019

Direction, Danyèle Alain
Conception graphique / Graphic Design, Pata Macedo
Textes en français et en anglais / Texts in French and English
345 pages, reproductions couleur / reproductions in colour
Couverture rigide / Hardcover, 6 x 9 pouces / inches
ISBN 978-2-9809723-6-2
info@3e-imperial.org
Prix / Price 30 \$

OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN



Programme Printemps-été 2020

Exposition

25 avril -
13 juin 2020

Sandra Brewster

Image :

Sandra Brewster,
Untitled (Blur),
2017 - 2019.

Détail, photographie
transférée sur papier
archive à l'aide
d'un gel acrylique

Programme éducatif

Samedi ensemble
en familles
2 mai et 13 juin 2020

96 photographies,
25,4 x 17,78 cm.

Avec l'aimable permission
de Sandra Brewster et
Georgia Scherman Projects

Artiste à l'école

Helena Martin Franco
Avril - juin 2020

École le Vitrail
Groupe d'élèves
du 4^{ième} secondaire
Rosemont-La Petite-Patrie

5445, avenue de
Gaspé #106
Montréal (Québec)
H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des Arts
de Montréal



Conseil des Arts
du Canada

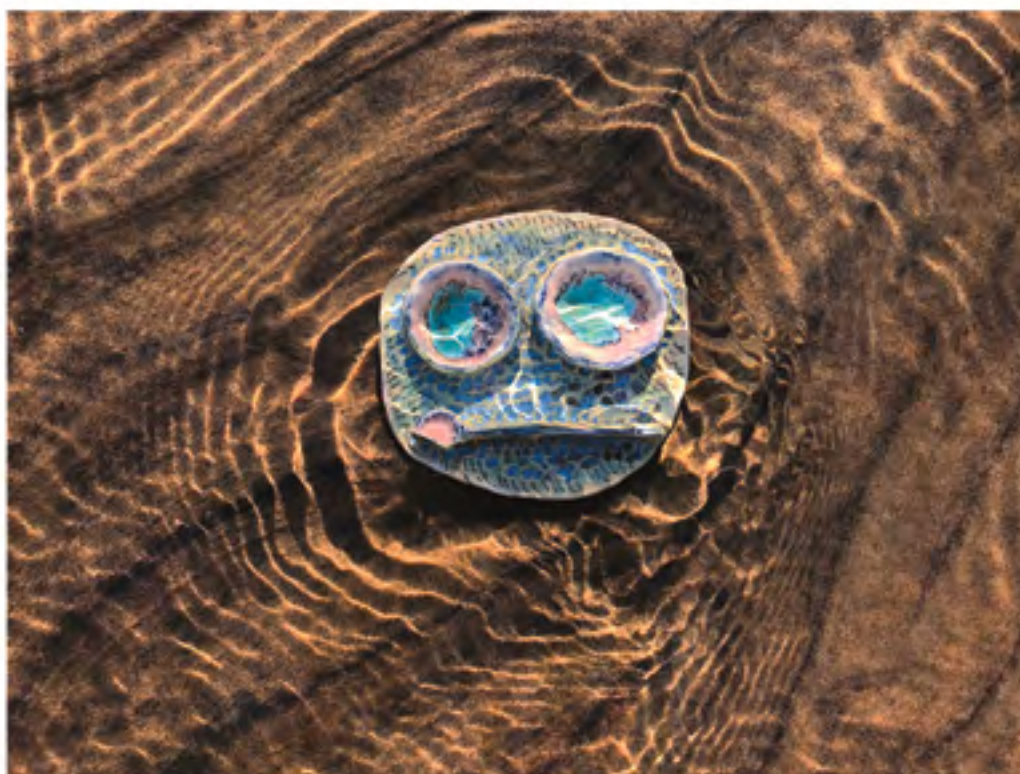
Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres
du Québec



Ces lieux qui nous habitent
Chloé BEAULAC



Déjeuner sous l'eau
Ève K. TREMBLAY

Chloé BEAULAC est lauréate des Missions photographiques des Laurentides en partenariat avec les Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie et LOTO-QUÉBEC

Rencontre avec les artistes Chloé BEAULAC et Ève K. TREMBLAY

SORTIR DE L'ATELIER? avec Soufia BENSÂÏD, Hélène BRUNET,
Robin HUTCHINSON et Nathalie LEVASSEUR

SENTIER SONORE – Sonia PAÇO-ROCCHIA

TOTEMPOÉSIE 2020 avec Claude BEAUSOLEIL et Yolande VILLEMAIRE



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Centre d'exposition
de VAL-DAVID

ENTRÉE LIBRE 11 h à 17 h
tous les jours durant l'été
merc. au dim. reste de l'année
2495, rue de l'Eglise, Val-David
www.culture.val-david.qc.ca

Le Centre remercie la municipalité de Val-David pour son soutien financier.



Patrimoine
canadien



Corps-à-corps : l'œuvre de Donigan Cumming

Publication numérique disponible sur Vitheque.com
26 vidéos de Donigan Cumming

Textes : Zoë Tousignant, Fabrice Montal
Entrevue : Jean Perret

Vidéographe

Produit avec le soutien du



Carol Sawyer: The Natalie Brettschneider Archive

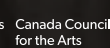
Coming Summer 2020 (dates TBC)

SCOTIABANK
CONTACT
PHOTOGRAPHY
FESTIVAL

koffler
gallery

Carol Sawyer, *The Natalie Brettschneider Archive*, 2000-ongoing (Natalie Brettschneider performs Profile Mask, Around 1952), Archival ink jet print from original negative, Acquired with the assistance of Kathleen Taylor, 2015.

Artscape Youngplace / 180 Shaw St. Toronto / kofflerarts.org



ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 75 Isaac Julien
- 77 Hito Steyerl
- 78 Monique Moumblow
- 79 Normand Rajotte
- 80 Jocelyn Philibert
- 81 Szilasi & Szilasi
- 82 Rencontres photographiques de Guyane
- 83 Sarah Wendt & Pascal Dufaux
Alexis Bellavance

LECTURES / READINGS

- 85 David McMillan
- 86 Ouvrages à souligner
- 87 50^e des Rencontres d'Arles

PAROLES / VOICES

- 98 Robert Walker

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



Vue de l'installation *Frederick Douglass: Lessons of the Hour*, SCAD Museum of Art, 2019

Isaac Julien

Frederick Douglass: Lessons of the Hour

SCAD Museum of Art, Savannah

Du 3 octobre au 15 décembre 2019

Après avoir créé des portraits inspirés et nuancés d'importants penseurs, révolutionnaires et écrivains, tels que Frantz Fanon et Langston Hughes, l'artiste britannique Isaac Julien s'est récemment penché sur l'abolitionniste, écrivain et grand orateur Frederick Douglass (1818–1895). L'installation vidéo à dix canaux de Julien, *Lessons of the Hour*, a d'abord été présentée à la Memorial Art Gallery de l'Université

de Rochester ainsi qu'à la galerie Metro Pictures à New York au printemps 2019.

Quelques mois plus tard, une nouvelle configuration de cette œuvre, dans un espace plus modeste, était présentée au SCAD Museum of Art à Savannah, en Géorgie. Le nombre d'écrans était passé de dix à cinq et la structure sonore, modifiée d'un son ambiophonique Dolby Digital 7.1 à 5.1. Intitulée *Lessons of the Hour*, à l'instar d'un des derniers

discours prononcés par Frederick Douglass en 1894, l'installation met en lumière les idées maîtresses ainsi que différentes facettes de la vie de Douglass, né esclave dans l'État du Maryland et qui, après avoir fui l'esclavage, a publié en 1845 la première de ses trois autobiographies, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. La même année, il traversait l'Atlantique pour prendre part à une



North Star, de la série *Lessons of the Hour*, 2019, permission Metro Pictures New York et Victoria Miro London/Venice

série de conférences portant sur l'abolitionnisme. Pendant 21 mois, il a prononcé des centaines de discours en Irlande, au Pays de Galles, en Angleterre et en Écosse. Douglass avait quitté l'Amérique non affranchi, mais grâce aux fonds recueillis par Anna et Ellen Richardson, deux femmes quakers, il reviendra d'Europe en homme libre.

Fragmenté sur cinq écrans, le récit non linéaire d'Isaac Julien fait appel à un montage horizontal et prend la forme d'une succession de tableaux vivants. L'abolitionniste nous est présenté comme un homme libre, mais l'évocation de ses souvenirs et bon nombre d'extraits de ses différents discours nous rappellent qu'il est né esclave et à quel point une telle pratique est déshumanisante. *Lessons of the Hour* introduit également des contemporains de Douglass qui ont été pour lui de bons interlocuteurs et qui ont aussi mené leurs propres combats pour l'avancement des droits civiques, dont la journaliste et militante anti-lynchage Ida B. Wells, la suffragiste Susan B. Anthony et la féministe allemande Ottilie Assing.

De plus, Julien a mis en scène une magnifique séance de photographies dans le studio de James Presley Ball. Cette mise en scène sert à rappeler que Douglass a été non seulement l'Américain le plus photographié du XIX^e siècle, mais également un homme qui croyait au rôle fondamental que la photographie pouvait jouer dans la société¹.

Afin de bien situer l'auditoire par rapport à l'époque dans laquelle Frederick Douglass a évolué, dans cette installation, dont la cinématographie est sublime, Julien a fait appel à différents repères temporels, inventions de la locomotive à vapeur, du daguerréotype,

travail des esclaves dans les champs de coton, de même que sonores, notamment le claquement des coups de fouet donnés aux esclaves. La trame sonore accompagnant les images, plus fortes les unes que les autres, est toujours saisissante. À titre d'exemple, la vue d'un champ de coton est assortie d'impulsions de fouets. En voix hors-champ, on entend ensuite le récit que fait Douglass de souvenirs qu'il a de sa mère. Il dit ne l'avoir vu que quelques fois, mais qu'elle devait toujours partir en pleine nuit, puisque des coups de fouet l'attendaient si elle n'était pas dans le champ au lever du soleil.

Dans le tableau suivant, la première femme de Douglass, Anna Murray Douglass, interprétée par Sharlene Whyte, est filmée en train de coudre un très chic veston. Les bruits de sa machine à coudre s'entremêlent à ceux



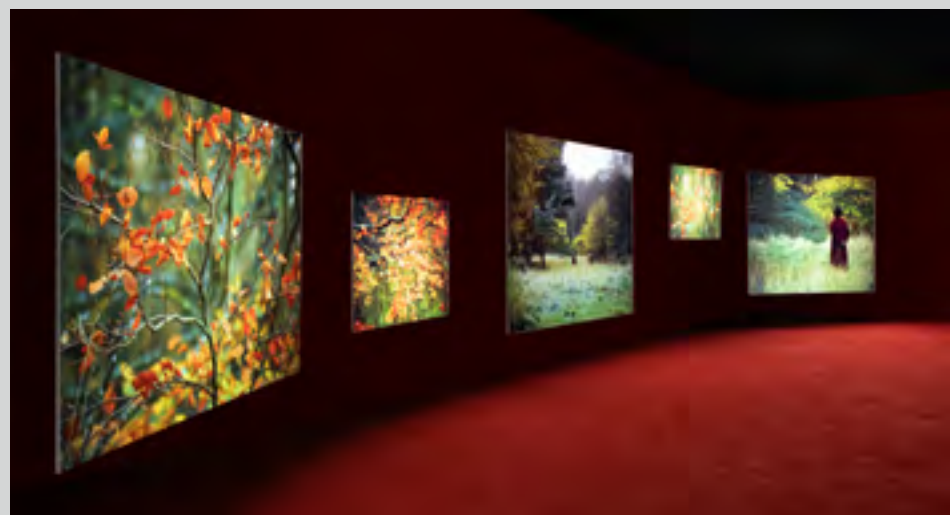
Vues de l'installation *Frederick Douglass: Lessons of the Hour*, SCAD Museum of Art, 2019

d'une locomotive à vapeur. À partir de ce moment, sur certains écrans, on aperçoit Douglass, interprété avec brio par Ray Fearon, voyageant au Royaume-Uni, à bord d'un train. Cette fois, en voix hors-champ, l'acteur lit un extrait d'une lettre de Douglass, datée du 1^{er} janvier 1846 et adressée à l'abolitionniste William Lloyd Garrison, dans laquelle il décrit son ébahissement devant la réalité tout autre rencontrée au Royaume-Uni : il peut voyager à bord des mêmes cabines que les blancs, il peut manger à la même table qu'eux et a le droit d'entrer dans son hôtel en empruntant la même porte². Il se dit stupéfait que personne ne s'offense ou ne remette en question sa présence.

Une des scènes les plus marquantes de cette installation a été tournée à la

discours se termine ainsi : « Il n'y a pas de nation sur terre qui soit coupable de pratiques plus choquantes et atroces que le peuple des États-Unis, à ce moment-ci³. » En même temps que ces paroles sont prononcées apparaissent à l'écran les images des émeutes de Baltimore de 2015.

Cet aller-retour entre le XIX^e siècle et la période contemporaine est immensément évocateur et fait ressortir, de manière saisissante, à quel point la pensée de Douglass demeure appropriée au XXI^e siècle. Somme toute, *Lessons of the Hour* est une installation tout aussi poétique que percutante, soulignant des réflexions profondes, et si une telle œuvre a tout à fait sa place dans un musée ou une galerie, elle pourrait aussi très bien être présentée dans



Royal Academy of Arts de Londres. Dans un bel amphithéâtre, le public s'assied sur des bancs de bois. Douglass entre en scène, comme toujours très élégamment vêtu, et prononce une allocution composée d'extraits poignants de nombreux de ses discours, incluant « Lecture on Pictures » de 1861 et « What to the Slave is the 4th of July? » de 1852. L'extrait choisi par Julien de ce dernier

d'autres contextes, à titre d'exemple, devant le Sénat américain ou la chambre des représentants.

¹ À ce propos, voir l'ouvrage de John Stauffer, Zoe Trodd et Celeste-Marie Bernier, *Picturing Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York et Londres, Liveright Publishing Corporation, 2015. Les recherches de ces auteurs montrent que Douglass a posé 160 fois devant la caméra de nombreux photographes. ² La lettre envoyée à William Lloyd Garrison est conservée au Gilder Lehrman Center for the Study of Slavery, Resistance, and Abolition à l'Université Yale et peut être consultée en ligne : <https://glc.yale.edu/letter-william-lloyd-garrison-january-1-1846>. ³ En anglais, « There is not a nation on the earth guilty of practices more shocking and bloody than are the people of the United States, at this very hour. » (Notre traduction.) Voir « What to the Slave is the 4th of July? », *Great Speeches by Frederick Douglass*, Mineola, Dover Publications, 2013, p. 36.

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 complété des études postdoctorales à la University of British Columbia. Ses recherches portent sur l'exposition et la préservation de l'art contemporain, sur l'histoire des expositions, ainsi que sur l'art engagé.

Hito Steyerl

This is the future

Art Gallery of Ontario

October 24, 2019–February 23, 2020

Artist and cultural critic Hito Steyerl, widely recognized for her writing and video works, explores the mostly invisible relations among contemporary art, networked digital technology, and the power structures that aim to control them. In her exhibition *This is the future* at the Art Gallery of Ontario, eleven works – all video installations but for one – offer a tour through her development, from her earliest single-channel videos to later installations that engage sophisticated techniques and ideas. Montage is Steyerl's principle strategy: the playful, sometimes dazzling, collisions among pop-culture imagery, dance beats, and eclectic scholarship and philosophy belie her dead-serious concerns – domination and exploitation by political and economic powers. The formal and thematic oppositions developed within both individual and paired works signal Steyerl's embrace of a central feature of contemporary life, contradiction; her investigations into hegemonic realms are always countered by restorative processes of resistance.

Exemplifying this dynamic, the first two installations, *Duty Free Art* (2015) and *Freeplots* (2019), consider the role of artists whose efforts are increasingly commodified for private investment. *Duty Free Art* began as a lecture illustrated with flows of internet imagery and text. That recorded lecture was here projected on two surfaces: a large vertical monitor and, laid out horizontally in front of it, a large bed of sand, referencing the Middle Eastern regions often referenced in her work.

Steyerl's talk presents interconnected information and anecdotes that wind their way, in labyrinthine fashion, toward a thesis about the possibilities for art in our conflicted times: starchitect Rem Koolhaas's design for a Syrian National Museum considered by Bashar al-Assad's government just before civil war began; a cultural centre in the Kurdish city, Suruç, in Turkey that was transformed into a refugee camp for Yazidi refugees; and the art museum of the future – secret art collections hoarded in freeports, such as Geneva, where the 0.1 percent shelter valuable artworks from national taxation and public access. Concluding the presentation, Steyerl ponders alternate art praxes – based on a “bottom-up model” that evades art market capture.

Freeplots seems a literal response to that proposal for art “from below,” as its primary material is dirt. The project, developed in two other cities prior to Toronto, engaged community groups



HellYeahWeFuckDie, 2016, installation view, Art Gallery of Ontario, 2019, courtesy of Andrew Kreps Gallery, New York, and Esther Schipper, Berlin, photo: Art Gallery of Ontario

struggling with crises in housing and public space. Here, Steyerl connected with the city's Tibetan refugee community, whose members filled wooden planter boxes, shaped like the crates that sequester private art, with culturally important plants such as jasmine, stinging nettle, and marigold.

Dialectical discussion similarly occurs within the video environment *The City of Broken Windows* (2018). Set at either end of a gallery, two large monitors presented different perspectives on private and public control of space. *Broken Windows* documents researchers in a British airplane hangar smashing hundreds of windows. The recorded sounds will help with development of AI technology designed to alert police to private property break-ins. In *Unbroken Windows*, art activists in Camden, New Jersey, struggling with urban decay paint scenes of plants and drapery onto wooden panels. Mimicking real windows, they are installed over broken windows to protect the community from police attention. The conversation is expanded by text lining the surrounding walls that introduces economic and criminological theories of “creative destruction” and “broken window theory” that consider the positive value of destruction and are sometimes used to justify war. Included are quotations by nineteenth-century economist Frédéric Bastiat, who, in his “broken window fallacy,” disputes the notion that destruction stimulates the economy.

In a smaller room, two of Steyerl's earliest videos, screened consecutively, presented themes and content that overlap here, and in other works. *November* (2004) introduces a figure influential to Steyerl's introduction to Middle Eastern regions and conflicts, and particularly to Kurdish struggles.

The video incorporates old footage from a mock martial arts film made by Steyerl and her young friends, one of whom, Andrea Wolf, rides into the sunset on a motorcycle after heroically defeating her opponents. Years later, Steyerl

reconnected with her old friend after seeing her image on Kurdistan Workers' Party posters. Wolf, involved with the resistance movement against Turkish oppression, was murdered. *November*, its title referencing Russia's October revolution, follows Steyerl as she investigates the activist struggles that led to her friend's death.

The narrative driving the paired autobiographical film essay *Lovely Andrea* (2007) is Steyerl's search, in Japan, for photographs made of herself when, as a film student, she worked as a bondage model. Throughout her search we learn about that image industry, the men who control it, and the women who perform

by engineers testing their balance and stability. Because these AI beings are designed to look like humans, the violence inflicted on them is painful to watch. In *Robots Today* (2016), the abuse is reversed with the suggestion of drone robots hurting humans. The video tours through a recently bombed Kurdish enclave, Diyarbakir, in Turkey. Overlaying scenes of destroyed homes and distraught inhabitants, a voice asks, “Siri, who destroyed this city?” Adding another layer of complexity is the historical anecdote that Al Jazari, the first inventor of automata in the twelfth century and creator of over 100 robots, lived in this same city.

A poetic lyricism pervades other works. In reference to the water and martial arts themes presented in the video installation *Liquidity Inc.* (2014), viewers could recline on a large blue wave-like structure cushioned with gym-mat material. Water, as metaphor for movement, change, and fluidity, circulates through the video, weaving together references to weather, transnational capital, and globalized flows of production and migration, the substance of our bodies and planet, the pleasure and power of swimming, and tsunamis. The central character is Jacob Wood, who, after losing his position at Lehman Brothers during the 2008 financial crisis, remakes himself as a Mixed Martial Arts fighter. The advice of martial arts master Bruce Lee intones throughout – “Be water my friend!”

Video exhibitions present logistical challenges for large museums. Though not entirely met, as poor sound compromised full access to some of the



ExtraSpaceCraft, 2016, installation view, Art Gallery of Ontario, 2019, courtesy of Andrew Kreps Gallery, New York, and Esther Schipper, Berlin, photo: Art Gallery of Ontario

in it. Underlying the detective story structure in both films are meditations on gendered, political, and existential power relations.

Remaining works show increasingly sophisticated technique and content. The violence in two video works is underlined by the parkour military training environment in which they are installed. In *HellYeahWeFuckDie* (2016), robots are kicked, pushed, and hit

works, that the AGO introduced this important artist is commendable. As power consolidates in state and corporate bunkers and market forces threaten the social role of art, we need artists like Steyerl, whose research intelligently and playfully disentangles technology's role.

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

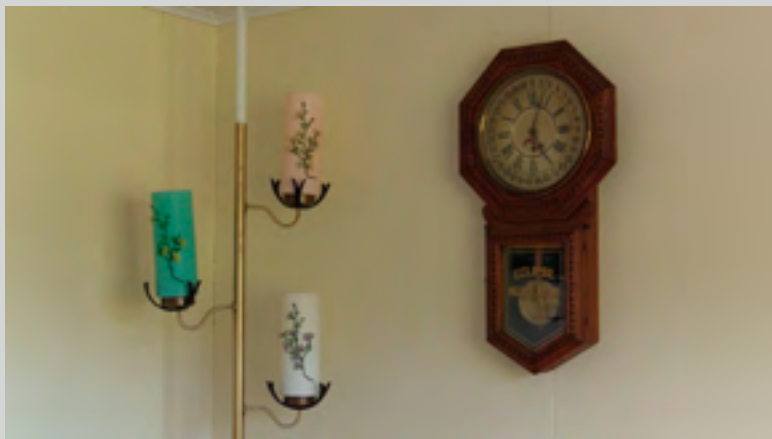
Monique Moumblow

Compositions | Pale Shadows

Centre VOX

Du 1^{er} novembre 2019

au 29 février 2020



DE HAUT EN BAS / TOP TO BOTTOM : *John's Death (erased)*, 2019, installation vidéo, son ; *Charles*, 2012, vidéo, son

Bien qu'il s'agisse d'une artiste chevronnée, Monique Moumblow n'avait jamais présenté d'exposition individuelle d'envergure. À travers sept œuvres vidéo judicieusement choisies et mises en espace – le commissariat est assumé par Nicole Gingras –, on pénètre dans le monde de cette créatrice qui allie étrangeté et questionnement existentiel.

Juste avant l'entrée de la première salle, dans une œuvre présentée sur écran, on voit, au milieu d'un vaste paysage, un homme et une femme âgés qui marchent péniblement dans l'herbe en direction d'une ouverture creusée dans la terre (il s'agit, en fait, de caveaux à légumes, qu'on trouve en tous lieux sur l'île de Terre-Neuve). Les deux s'y engouffrent, et plus rien, sinon le vent qui balaie le paysage. Au bout d'un long moment, la boucle reprend : les deux personnages se dirigent de nouveau vers l'ouverture... Toute simple, cette œuvre peut être vue par le spectateur comme une mise en abyme de la plongée dans l'exposition qu'il s'apprête à vivre. Mais le titre à l'humour grinçant, *Rehearsal*, l'emmène sur une autre piste ; il devine que les deux acteurs sont les parents de l'artiste et que cette dernière, en la leur faisant jouer, se prépare – ou les prépare – à leur éventuelle disparition. *Rehearsal* souligne aussi la question de la reprise, source même de création pour Moumblow.

En effet, trois des quatre œuvres présentées dans la grande salle s'appuient

sur un même procédé afin d'exploiter la forme de la boucle : chaque fois qu'elle est reprise, la courte séquence vidéo se dégrade, puisqu'un algorithme en retranche de façon aléatoire cinq pour cent des images, et ce, jusqu'à l'effacement. Bien qu'uniforme, ce recours technique crée un effet différent pour chaque œuvre.

Dans *John's Death (erased)* (2019), dont le titre fait écho à l'œuvre à l'entrée, la disparition est symbolisée par la destruction graduelle de la pièce musicale accompagnant l'image, qui consiste en un plan fixe sur un fragment de salon rétro, luminaire et horloge portant l'inscription (un hasard ?) *Eclipse Regulator*. La composition au piano – *Nadia's Theme*, musique du feuilleton *Les feux de l'amour* –, kitsch et mélancolique, devient difforme (les accords se font grésillement et la mélodie, piochement), transformation évoquant, on l'imagine, la mort de celui qui écoutait là son émission préférée, mais aussi la complexité et l'instabilité des émotions vécues lors d'un deuil.

Le son des coups provenant de *Pillow (erased)* (2019), qui emplit toute la salle, est aussi très significatif. Cette double projection présente deux jeunes gens engagés dans une bataille d'oreillers : l'artiste (à droite) et son conjoint (à gauche), chacun isolé dans son cadre. Ce qui, au début, semble un jeu, ne cesse de gagner en intensité. Plus la séquence raccourcit, plus les coups

paraissent frénétiques. On assiste ainsi à l'étonnante métamorphose de l'affect amoureux en une pulsion violente.

Not Funny (erased) (2019), œuvre poignante, présente une jeune femme qui, dans trois courts plans filmés à l'épaule, confesse, en regardant la caméra, qu'elle ne se sent plus drôle et demande si elle devrait faire des efforts pour l'être. Au fil de la détérioration de l'enregistrement s'opère véritablement une dissection du langage. On perd d'abord des bouts de mots ; puis, dans une sorte de tremblement, on assiste à la déconstruction de la syntaxe ; la prosodie subsiste un temps, et soudain tout langage non verbal, de plus en plus saccadé : rapides expressions du visage, mouvement des yeux, hochements de tête. L'image de ce corps haletant et agité de soubresauts donne le vertige. Comme si, à travers la contraction du temps, on en arrivait au martèlement de l'émotion.

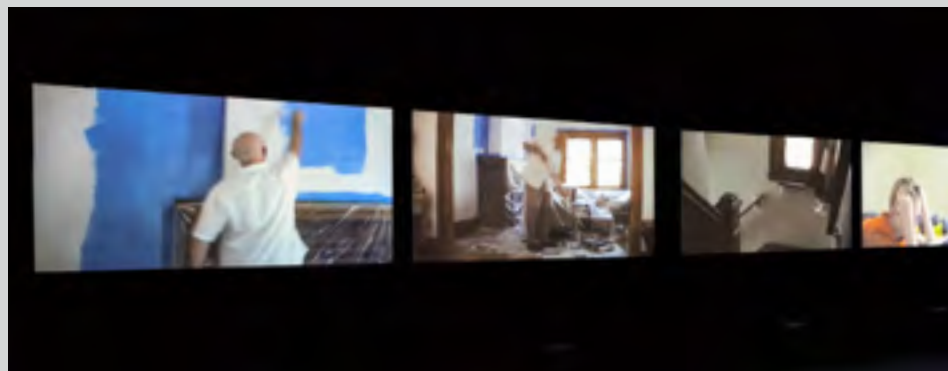
On doit tout de suite faire le lien avec *1970 – Sans paroles* (2014), qui se trouve dans la deuxième salle, issue du retravail d'une séquence du documentaire *La nuit de la poésie 27 mars 1970* (de Jean-Pierre Masse et Jean-Claude Labrecque), où Michèle Lalonde lit *Speak White*. En plus d'entourer la poétesse d'une obscurité plus dense et de ralentir l'image, Moumblow enlève tout le texte poétique, ne gardant, au début et à la fin de chacune des pauses, qu'un infime fragment de son. Encore ici, l'accent est mis sur la tension du corps – Lalonde devient hiératique – et sur l'aspect explosif des mots.

Les deux autres œuvres, plus narratives, et très riches, amènent aussi leur lot de heurts. *Charles* (2014), dans la première salle, fait le récit de la descente aux enfers d'une famille dont un des enfants est atteint de maladie mentale. L'histoire, fragmentée, est racontée tantôt oralement (en danois !) par un narrateur-personnage jouant le frère du malade, tantôt par écrit (en anglais) par une narratrice invisible qui tape sa fiction sur sa pétaradante machine à écrire. L'histoire de cette famille qui se délite, loufoque au début, devient tragique.

L'œuvre la plus complexe et énigmatique, *I'm going to throw you in the sea and then you will drown, even though you are already dead* (2019), présentée dans une troisième salle, est aussi ponctuée de coups. À travers quatre écrans, on découvre plusieurs pièces d'une maison où se trouvent trois personnages aux comportements bizarres. Un garçon, par exemple, frappe sur la porte de sa chambre – pour sortir – jusqu'à ce que sa mère monte à l'étage et lui montre que la porte n'est pas verrouillée. Plus tard, il descend au rez-de-chaussée et se met à lancer en islandais des injures au vieil homme venu repeindre le salon. Ce dernier répète l'insulte du mieux qu'il peut (on comprend ainsi qu'ils ne parlent pas la même langue), puis lance à son tour une injure, en néerlandais, au garçon, qui répète, et ainsi de suite. L'échange, à la fois ludique et violent, n'est pas sans rappeler la bataille d'oreillers...

Monique Moumblow – jamais sans un certain humour – représente brillamment la fragilité des êtres, l'incommunicabilité ainsi que le désordre et le fracas que peuvent produire les relations humaines. Elle le fait en allant à la fois aux sources de ce qui nous constitue (le corps, le regard, les mots) et à celles des moyens techniques auxquels elle recourt (le signal numérique, le son, la musique, le cadrage, l'image, la boucle), donnant au spectateur le sentiment d'avoir accès à ce qui palpite, là, au fond.

—
Charles Guilbert est artiste (écriture, dessin, vidéo, musique), critique d'art et professeur de littérature.
—



I'm going to throw you in the sea and then you will drown, even though you are already dead, 2019, installation vidéo, son, photo : Michel Brunelle

Normand Rajotte

Sur les lieux

La Castiglione, Montréal

Du 2 octobre au 9 novembre 2019

Normand Rajotte est un des rares photographes à avoir concentré son travail exclusivement autour du paysage depuis les années 1980. Son esthétique, (trop) souvent considérée comme « inclassable » au moment où s'activait un foisonnement de pratiques hétérogènes, trouvera aujourd'hui une juste et indéniable place à l'heure des transformations environnementales.

Rajotte scrute le paysage à la loupe depuis plus de trente ans, prélevant les traces matérielles et animales lors de longues et solitaires marches en forêt. Au cours des deux dernières décennies, il a concentré son cadre d'action sur un même territoire boisé, situé en contrebas du mont Mégantic, qu'il arpente inlassablement avec un regard sans cesse renouvelé. Une régénération du regard qui, inévitablement, rebondira dans l'œil du spectateur appelé ainsi à rectifier constamment sa perception initiale des œuvres. Là réside la force de ce photographe qui n'a de cesse de s'interroger sur les conditions de vision des phénomènes naturels. *Sur les lieux*, premier volet de sa nouvelle série *Lot n° 126* présenté à La Castiglione, n'échappe pas à la règle. Quoiqu'ici, animaux et blessures d'une forêt touffue suscitent un sentiment d'étrangeté et de vulnérabilité beaucoup plus affirmé par rapport aux corpus antérieurs.

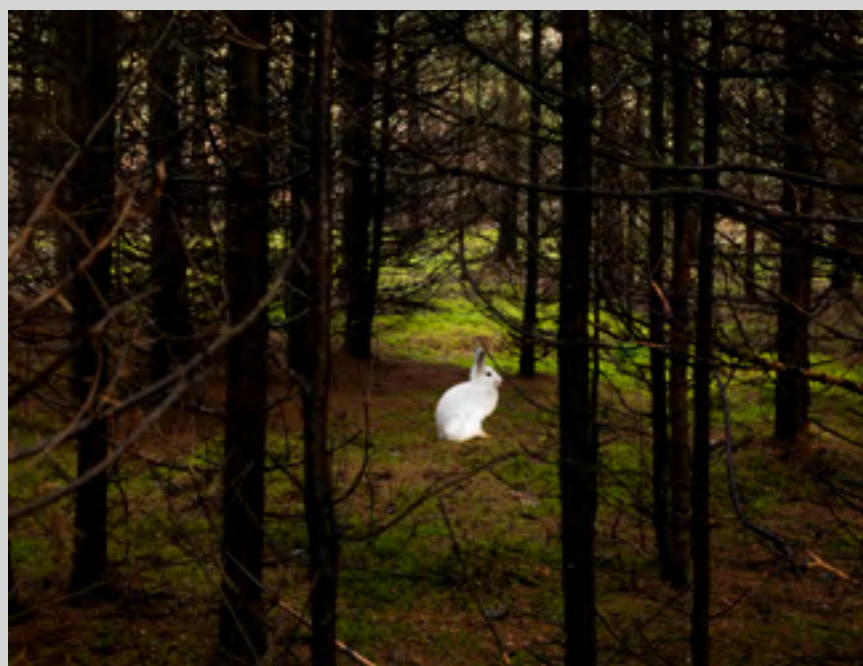
Le paysage chez Normand Rajotte passe donc par un travail de proximité avec son territoire immédiat. En s'approchant au plus près de ses sujets, cadrages serrés, profondeur de champ réduite, plans rapprochés, mise en lumière de signes visibles et imperceptibles qui fourmillent sous ses pas demeurent encore au rendez-vous, à quelques nuances près. Le viseur de son appareil habituellement orienté vers le sol a cette fois été légèrement redressé à mi-hauteur d'arbres, occasionnant une certaine distance entre le photographe et ce qui est visé, sans pour autant altérer l'extrême netteté des captations, faut-il le préciser.

Sur les lieux nous plonge ainsi au creux d'une forêt de broussailles, entre un tronc fléchi par une pluie verglaçante, l'écorce d'un arbre rongé par un animal et d'autres résineux émaciés, décharnés ou couchés par des vents violents. Des éclairages rasants ou transperçant l'épaisseur du boisé viennent par ailleurs amplifier l'effet de mystère dont se

drape cette forêt aride. À cela s'ajoutent des clichés de dépouilles animales, ici la tête d'un porc-épic mort dans son habitat, là les restes d'une même espèce dont les épines fichées dans un tronc d'arbre attestent de la force d'impact d'une violente altercation.

Troublantes images que ces natures mortes dont les clairs-obscurs soutenus exacerbent les textures et le réalisme. Tout en contraste, c'est sous une lumière hivernale que sont captées des traces de sang qui maculent le sol enneigé, uniques indices d'une mort annoncée ou advenue. Dans ce milieu naturel souvent hostile, la vie côtoie aussi la mort. Faut-il alors se surprendre à affectionner ce cliché d'un nid de bécasses à découvert sur un tapis de neige, saisi dès la fin de leur couvée? Ou encore ce sentier balisé par des éclairages finement orientés, depuis ce champignon à l'avant-plan qui trône stoïquement sur un sol aride, jusqu'à une succession de rubans rouges noués aux branches d'arbres, signes probables de leur coupe?

Le temps, on le constate, s'avère une notion omniprésente et fondamentale dans la démarche de l'artiste. En sillonnant, observant, captant dans ses moindres aspects ce territoire sauvage, le photographe s'introduit dans les replis d'une nature en perpétuelle transformation, au rythme des saisons, au cœur du cycle naturel de vie et de mort. Temps cyclique selon la conception d'une finitude des choses, et aussi



Lièvre un 23 décembre, 2015, de la série Lot n° 126, 102 x 131 cm

temps physique et répétitif en regard d'une exploration, voire d'une quête dans laquelle il s'est engagé depuis si longtemps et avec opiniâtreté.

Vivre dans la nature afin de prendre conscience de la vie ordinaire et tenter d'en extraire aussi bien le sens sous-jacent que la dimension spirituelle, une velléité au cœur des réflexions de l'essayiste et philosophe Henry David Thoreau qui vécut deux ans en solitaire au fond des bois afin de trouver prise sur son existence. Acte de résistance certes, de la part de cet anticonformiste du XIX^e siècle envers une société qu'il jugeait décevante à maints égards. Cette posture m'apparaît en phase avec la démarche introspective et méditative de Normand Rajotte, pour qui trouver refuge dans le silence de la nature ferait également preuve de dissidence face à la cacophonie du monde de notre temps. Or, paradoxalement, ces lieux

naturels de plus en plus perturbés dans leur quiétude et leur équilibre se sont à l'heure actuelle transformés en espaces de revendications. *Lièvre un 23 décembre* demeure l'image la plus emblématique de ces perturbations. Ce bel animal recouvert de son manteau blanc en guise de protection devient trop visible sur un sol anormalement dénudé pour cette période hivernale; il servira dorénavant de proie idéale pour les prédateurs.

Les paysages photographiques de Normand Rajotte sont toujours d'une beauté touchante. Sous le filtre contemporain de ce capteur de traces, un autre visage de notre écosystème semble vouloir se profiler, plus troublant, plus criant, comme un appel, tout aussi touchant, à redéfinir notre lien à la terre.

— **Mona Hakim** est historienne de l'art, critique et commissaire indépendante. Ses recherches portent sur divers enjeux liés aux pratiques photographiques contemporaines et actuelles. Elle est l'auteure d'essais et de nombreux textes critiques et monographiques. À titre de commissaire, elle a réalisé plus d'une vingtaine d'expositions, dont deux collectives qui traçaient un portrait synthétique de la photographie québécoise. Elle a enseigné l'histoire de l'art et l'histoire de la photographie au collégial de 1996 à 2015.



Sans titre, 2015, de la série Lot n° 126, 81 x 108 cm



Au jardin des possibles (Sur le chemin des bohémiens), 2017, impression jet d'encre sur papier photographique, 214 × 305 cm

Jocelyn Philibert

Dimension Lumière

EXPRESSION. Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

Du 9 novembre 2019 au 26 janvier 2020

L'exposition que présente Jocelyn Philibert au Centre EXPRESSION, à Saint-Hyacinthe, réunit deux corpus d'œuvres qu'un coup d'œil trop rapide se risquerait à trouver très différentes. On retiendrait alors le seul fait qu'on a là, d'une part, des scènes nocturnes et de l'autre, des scènes de jour aux dimensions nettement plus impressionnantes. Ce serait passer sous silence le fait que l'une comme l'autre de ces séries semble présenter une sorte d'égale luxuriance. Celle-ci se montre certes évidente dans le modelé des images de nuit, alors qu'une part du feuillage est éclairée par un éclairage artificiel qui frappe et en décuple la richesse. Pour les images prises de jour, elle l'est tout autant dans l'exubérance des couverts végétaux des grands corps arboricoles qui occupent très sciemment le centre de la scène, et autour desquels des sujets gravitent.

On aura compris que les unit le fait que, dans toutes ces scènes, l'arbre soit central. Là, apparemment, se trouverait le cœur d'un tel projet esthétique.

Commençons par les prises de nuit. Elles semblent d'abord ne montrer aucun réel signe distinctif. On pourrait les suspecter de ne se différencier en rien de ce que peuvent à l'occasion nous révéler nos phares automobiles, au gré d'un

ce soulignement qu'elle apporte aux arbres fait qu'ils se profilent dans le ciel et jaillissent de l'obscurité, telles des sculptures. Quelque chose paraît même, je dirais, frétiller. Comme si la lumière insufflait vie et être à ces végétaux qui en sont pourtant déjà tant remplis.

Les scènes de jour sont plus impressionnantes, tant par leur dimension que par leur complexité narrative. En effet, des personnages sont campés en ces lieux, sous les arbres qui sont encore et toujours présences centrales. Elles sont foisonnantes à plus d'un titre. Mais il y a autre chose dont on ne s'aperçoit qu'avec le temps. Certes, elles sont bucoliques et nous paraissent provenir de montages attendus. Mais elles ont aussi



Adam et Ève au jardin des possibles, 2019, impression jet d'encre sur toile d'artiste, 351 × 486 cm

des antécédents marqués. S'il y a bien quelque chose du paradis perdu, bien évidemment, dans *Adam et Ève*, spécialement conçue pour cette exposition, on sent en plus que la construction s'inspire de la version qu'en a offerte Nicolas Poussin. Comme il peut sembler y avoir des références à Marc-Aurèle Fortin dans d'autres. La liseuse est de ces œuvres qui réfèrent à certaines scènes déjà vues. Comme *Sur le chemin des bohémiens* qui rappelle d'autres déjeuners sur l'herbe notoires. Toutes ces dernières images font partie de la série dite *Au jardin des possibles*. L'intitulé est savoureux quand on se rend compte de tout ce qu'il a bien pu falloir de versions différentes, prises dans l'intervalle d'une période d'une heure et plus parfois, pour en arriver à ces résultats. Car toutes ces images ont exigé de nombreuses prises de vue différentes, dont le nombre peut aller jusqu'à 400 et plus. Les prises sont ensuite surimprimées les unes sur les autres et suturées jusqu'à former la composition que nous avons sous les yeux, aux murs du Centre EXPRESSION.

Cela explique sans doute le sentiment de plus-que-réel que nous éprouvons devant les œuvres. Un plus-que-réel qui constitue un supplément de réalité par le fait de cette surenchère de poses différentes. Il en résulte une étrange impression d'irréalité, d'idéalité paradoxalement vaguement mensongère. C'est que c'est trop : trop de vibrance chromatique, trop de lumière, trop de détails. C'est simplement, je dirais, trop bien modelé et façonné pour être honnête !

Il en va un peu comme si les arbres, dans les prises de nuit comme de jour, en venaient à être trop bien taillés par la lumière, trop sculptés, de tous bords, tous côtés, par ce qui les détaille avec trop de minutie. De même, comme certaines images sont le fruit de plusieurs prises de vue, effectuées pendant une période assez longue, il en découle que les ombres des sujets et des branches vont légèrement à contre-vue de ce qu'on pourrait attendre d'une prise unique et singulière, réalisée en une seule fois. Cela trouble quelque peu, sans que l'on sache d'où peut provenir ce sentiment. Mais il résulte d'une sorte d'excès de lumière ; non pas qu'il y en ait trop, mais plutôt qu'elle soit de provenances diverses, tournant autour du sujet et le révélant dans ses multiples états, tel que cette lumière en vient à le faire exister.

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.

Szilasi & Szilasi

Galerie Deux Poissons, Montréal
Du 17 octobre au 23 novembre 2019

Szilasi & Szilasi est la première exposition en duo de Gabor Szilasi, le père, et d'Andrea Szilasi, la fille. Leurs œuvres avaient déjà été montrées ensemble, avec celles de Doreen Lindsay (épouse de Gabor et mère d'Andrea) et de Michael Merrill (conjoint d'Andrea), lors de l'exposition *Liens familiaux*, en 2011, à la galerie Stewart-Hall de Pointe-Claire. L'exposition *Szilasi & Szilasi* s'organise en deux parties : sur un mur, des photographies inédites, prises par Gabor au cours

environnent et nous traversent semble commun aux deux artistes. L'œuvre de Gabor Szilasi accorde une place centrale au cadre dans lequel vivent les personnes qu'il photographie, et l'on est frappé, devant certains clichés, par la manière qu'a la langue de façonner le monde. Ainsi, *Falling Head* se trouve entre une photographie de l'édifice *King's Hall* à Montréal (1979) et *La Boutique du graveur*, prise en 1995 à Budapest. Or, les mots qui recouvrent

guerre, Budapest (1952) est accrochée en regard de *Fruit Skull Still-life* (2019). Dans la ville hongroise, alors que le regard est inquiété par la lumière aveuglante à l'horizon, une atmosphère fantastique déborde la visée documentaire. On dirait qu'une lumière blanche absolue rôde à l'arrière-plan, prête à dissoudre les êtres et les choses, ce dont présage un socle sans statue, à gauche. Malgré tout, deux silhouettes à contre-jour marchent dans la rue. Leur passage

répond à la fragmentation de l'étendue noire chez Andrea Szilasi. Deux fenêtres ouvrent sur un jour aveuglant. Elles ne sont pas une échappée ; elles ressemblent plutôt à deux yeux dont il est difficile de soutenir le regard. Comme si au détour d'un moment insignifiant s'ouvrait un abîme, comme si on rencontra le regard impossible de Méduse. La lumière accorde de voir, mais elle peut aussi ruiner la vue... *Skull Tunnel* fait écho à cela à sa manière. La vue est



Vue de l'exposition, photo : Guy L'Heureux

des années 1950 et 1970, sont mises en regard avec deux œuvres récentes d'Andrea ; sur celui d'en face se trouve une série d'œuvres que chacun a sélectionnées dans le corpus de l'autre.

Sur ce second mur, deux grandes pièces d'Andrea Szilasi attirent immédiatement le regard : *Falling Head* (1996) et *Body-camera in Lake* (1998). La première est une photographie en noir et blanc d'un buste nu, une tête qui tombe à la renverse, la bouche entrouverte. Des bandes de texte, collées au ruban adhésif, s'écoulent de ses oreilles, sa bouche, ses narines, ses yeux, sa gorge, et se mêlent dans leur chute à la chevelure du modèle.

Contrastant avec l'arrière-plan d'un noir profond, cet entremêlement évoque les serpents entourant le visage de la Méduse ou, peut-être plus encore, les filets de sang de certaines décollations du Caravage. Ici, il semble d'abord matérialiser les flots débordants d'une parole intérieure. Mais au fur et à mesure que l'on déchiffre certains mots ou certaines phrases, on comprend qu'il est question de science médicale, et que cela donne plutôt à voir une parole sur l'intérieur, un discours anatomique dont le vocabulaire contraint notre compréhension, voire notre expérience du corps. L'intérêt pour les mots qui nous

ces deux édifices nous informent sur leur fonction bien sûr, mais aussi sur les personnes qui occupent ces lieux, leur culture et leur histoire.

L'exposition met en valeur les points de convergence des pratiques de Gabor et d'Andrea Szilasi, mais aussi la singularité de leurs démarches respectives. Surtout, la présence des œuvres de l'un permet un regard neuf sur celles de l'autre. C'est le cas pour *Body-camera in Lake*. La photographie vaporeuse d'une femme nue, flottant les bras en croix sur un lac, se trouve confondue, par un système de tissage, avec celle, nette, d'un appareil photo. L'œuvre conduit à une réflexion sur la nature du médium photographique, et sur l'oscillation entre technique et magie, objectivité et illusion qui accompagne sa réception : si l'apparition de l'instrument contrebalance l'impression onirique, les reflets brouillés sur l'eau interrogent l'impression d'enregistrement objectif du réel. L'œuvre d'Andrea Szilasi nous amène alors à regarder d'un œil nouveau les photographies documentaires de Gabor Szilasi, à percevoir leurs parts de rêve et d'imagination.

Ce dialogue se poursuit sur le mur d'en face, entre les visions éblouies de Budapest par Gabor Szilasi et les crânes découpés par Andrea Szilasi. Après la

a quelque chose de conjuratoire. Elles semblent illustrer l'alchimie photographique, en arrêtant la lumière pure pour la convertir en une trace de vie obscure.

Chez Andrea Szilasi, à l'inverse, la lumière se fait rare. Par un procédé de découpage numérique, *Fruit Skull Still-life* se détache sur un fond noir immémorial, à la manière de certaines natures mortes et vanités du XVII^e siècle. On dirait une révélation allégorique de nos joies et de nos affres : deux bougies, des images d'art et une coupe de fruit côtoient un crâne. Le miroir où ces choses sont déposées suggère leur évanescence : au moment même où elles sont vues, c'est comme si elles n'étaient déjà plus qu'un reflet. Mais, étrangement, il produit aussi un effet inverse, de tourbillon, qui emporte les choses dans la plénitude de l'instant. Alors elles ne renvoient plus qu'infiniment à elles-mêmes, défaites de leur soumission à une origine et à une fin. La lumière blanche de *Budapest* comme la nuit noire de *Fruit Skull Still-life* expriment une menace et une promesse inséparables.

Deux autres images se font signe, *Public Toilet Budapest* (1954–1956) et *Skull Tunnel* (2019). Les murs sales des toilettes publiques composent un arrangement abstrait de noir et de blanc qui

plongée dans une nuit noire fascinante, abolissant tout repère dans l'espace. Seule une brèche s'ouvre. Le peu qu'on distingue à travers elle donne l'impression d'assister à un rite du fond des âges : avec le même soin qu'on porte un nouveau-né, deux mains portent un crâne et nous demandent d'affronter son regard. Leur douceur laisse penser qu'elles puisent, dans leur contact avec la mort, une force étrange. « *We defy augury* », dirait Hamlet. Ainsi, l'obscurité dialogue avec la lumière, comme, dans la dissemblance, dialoguent deux visions photographiques.

—
Fanny Bieth, doctorante en histoire de l'art (UQAM), et **Clément Willer**, doctorant en études littéraires (UQAM).
—

Rencontres photographiques de Guyane | 6^e édition

Parenthèse(s)

Du 6 au 30 novembre 2019



Léa Magnien, *Quinceañeros*

Les Rencontres photographiques de Guyane (RPG) se déroulent tous les deux ans dans différentes villes du département français situé en Amérique du Sud. Fondée en 2012, la biennale tente de développer une place légitime pour la photographie et de rejoindre par l'image des populations hétéroclites. Malgré d'importantes restrictions budgétaires, les RPG gardent le cap pour cette sixième édition et offrent encore une fois une programmation intéressante et variée avec une douzaine d'expositions et diverses projections à Cayenne, Remire-Montjoly et Saint-Laurent-du-Maroni. Comme l'ont démontré les précédentes éditions, l'événement souhaite couvrir une photographie internationale, naviguant principalement entre l'Amérique du Sud, continent auquel la Guyane est géographiquement rattachée, et l'Europe dont elle dépend politiquement.

Mais face à la réduction des moyens financiers accordés, l'équipe a dû revenir à sa mission première, celle de diffuser la photographie guyanaise et caribéenne, ou du moins en lien avec ces territoires. Et c'est pour le mieux, car cette sixième édition qui a failli ne pas avoir lieu a démontré que cette photographie à elle seule mérite cette édition focus.

S'éloigner des clichés et des images stéréotypées qui représentent mal la Guyane, c'est ce qu'ont souhaité les RPG avec la thématique *Parenthèse(s)*. Karl Joseph, le directeur artistique, a donc priorisé des travaux abordant les différentes identités guyanaises tout en faisant dialoguer images contemporaines et images d'archives. Comme l'évoque Muriel Guaveña, la directrice de la biennale, si « le thème de l'identité est devenu un sujet courant », notamment dans les corpus artistiques, il « est d'autant plus important dans ce territoire multiculturel » à l'histoire complexe et qui compte de nombreuses communautés, du littoral aux confins de la forêt amazonienne, en passant par les abords des rivières aux frontières floues, véritables artères du département.

À chacun de ces rendez-vous, la biennale se donne pour mission de diffuser les archives d'un photographe local. Cette année, c'est l'exposition *Billy photo, ma petite entreprise* qui a inauguré la soirée d'ouverture. Photographe ambulant et oiseau des nuits guyanaises, Billy s'est immergé dans les *sound systems* des années 1990, avec chaînes audio parfois installées à même la rue. Au gré des pas de danse qu'il fige avec son flash, il dresse le portrait d'une

génération participant à ce mouvement populaire originaire de la Jamaïque et devenu, depuis, une culture internationale.

Recentrer la programmation sur les réalisations locales a permis de facto au festival de présenter des corpus inédits comme *Isonomie*, projet multimédia de l'artiste visuel Olivier Menanteau. Réalisé à partir d'entretiens et d'images d'archives, le dispositif immersif prévu pour les RPG et composé de trois écrans mêlant images filmées, photographies et son, peint le portrait de la ville de Saint-Laurent, autrefois le siège administratif de la colonie pénitentiaire

Guyane reconverti aujourd'hui en pôle culturel.

Dans le même espace se trouvent également deux films de l'artiste plasticien Mathieu Kleyebe Abonnenc. *The Night Readers* est un (re)montage des archives vidéo d'une chaîne de télévision guyanaise sur la guerre civile surinamaïse qui toucha de près la Guyane par l'accueil massif de réfugiés. L'artiste propose ainsi un point de vue subjectif de ce conflit qui eut lieu entre 1986 et 1992. Son deuxième film, *Wacapou*, un *prologue* est l'amorce d'un travail au long cours sur fond autobiographique.



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Wacapou, maison de ma mère*

qu'était la Guyane. *Isonomie* souligne les transformations qu'elle a subies et tente de rétablir un consensus humaniste. Présentée au Centre d'interprétation de l'Architecture et du Patrimoine (CIAP) à Saint-Laurent-du-Maroni, cette installation prend tout son sens dans l'ancien camp de la Transportation de

Né à Paris et ayant grandi en Guyane, Abonnenc utilise des archives personnelles pour entamer un pèlerinage sur la région du Haut-Maroni et principalement à Wacapou, ville carrefour de l'orpaillage. Le CIAP accueille aussi la série de portraits *Chin Up! Colored Only* d'Hélène Jayet. D'origine francomalienne, l'artiste transporte ici et là son studio photo ambulant afin de mettre en valeur les coiffures des personnes noires. Sur fond blanc, ses portraits intergénérationnels en couleur forment ainsi la mosaïque d'un savoir-faire capillaire mis à mal par l'esprit colonial. Une partie de ce corpus est également exposée en extérieur sur le sentier pédestre de Loyola à Remire-Montjoly. Après une courte marche, le visiteur aperçoit les images accrochées aux arbres majestueux. À proximité des ruines de l'habitation éponyme où près de cinq cents esclaves furent au service des Jésuites, les portraits résonnent ici avec le passé colonial du site archéologique.

Si la programmation de la biennale avait à ses débuts un penchant pour la photographie documentaire, elle envisage aujourd'hui d'élargir son « prisme de l'image ». Karl Joseph, lui-même



Billy, *Billy photo, ma petite entreprise*

photographe, l'a rapidement compris au fil des programmations. « La biennale doit se détacher de l'image documentaire pour rejoindre plus largement des artistes plasticiens locaux ou de la Caraïbe », précise-t-il. Les photographies mises en scène de Léa Magnien en sont un exemple. Son travail *Quinceañeros* est le fruit d'une collaboration avec Quentin Chantrel, réalisée lors d'une résidence au Mexique organisée par les RPG. À travers le déguisement et la pose, les deux artistes guyanais ont choisi de célébrer de jeunes hommes de quinze ans en route vers l'âge adulte, en écho à la traditionnelle fête organisée pour les filles du même âge. Leurs images dénotent une étroite collaboration avec le sujet et évoquent la quête parfois confuse d'une identité. Exposés dans l'une des maisons créoles classées au patrimoine historique de Cayenne, ces portraits côtoient les arbres de Julie Boileau qui s'est immergée dans la forêt amazonienne. *La forêt regardée*, présentée également sur des bâches extérieures dans l'un des quartiers populaires de Remire-Montjoly, permet ainsi à la nature de s'installer, le temps de l'événement, dans l'espace urbain.

Enfin, présentée au Fort Diamant, l'exposition patrimoniale *Les territoires de l'Inini*, qui a été commanditée par la Collectivité Territoriale de Guyane et réalisée avec les images d'archives du département, retrace l'histoire de

ce territoire de forêt dont la Guyane a été amputée sous l'empire colonial et qui a ensuite été peuplé par de nombreuses communautés amérindiennes, d'anciens bagnards et des chercheurs d'or.

Cette année, la biennale se réjouit d'avoir pu tisser un partenariat avec la Martinique et la Guadeloupe, ce qui lui a permis d'inviter deux artistes dominiennes en résidence de création. Shirley Rufin et Cynthia Phibel ont chacune exploré respectivement Remire-Montjoly et Cayenne pour offrir un regard subjectif qui donne à voir autrement ces villes du département. Derrière une volonté de mettre de l'avant la photographie locale et de donner une vitrine aux artistes guyanais et caribéens, les RPG entendent bien élargir leurs partenariats et développer de nouvelles collaborations avec les artistes et photographes des pays alentour comme le Brésil ou ceux du plateau des Guyanes, le Suriname et le Guyana.

— **Sophie Bertrand** est photographe et critique indépendante. Depuis 2018, elle poursuit un cursus universitaire en muséologie dans le but de développer des projets de recherche et de commissariat en photographie. Elle est également membre du collectif Stock Photo (Montréal) et du studio Hans Lucas (Paris). —



Hélène Jayet, *Colored Only, Chin Up!*

Sarah Wendt et Pascal Dufaux Alexis Bellavance

Axenéo7

Du 18 septembre au 26 octobre 2019



Alexis Bellavance, *Compressions : tables préparées* (détail), 2019

À l'automne 2019, Axenéo7 présentait dans ses espaces les expositions *Quelque part dans l'inachevé* de Sarah Wendt et Pascal Dufaux, ainsi que *Compressions : tables préparées* d'Alexis Bellavance. Ayant au premier coup d'œil peu en commun, les propositions de ces artistes montréalais se rejoignent toutefois autour du principe d'une temporalité transformatrice agissant sur la perception, et de son ancrage dans ce qu'il convient d'appeler le réel.

Avec *Quelque part dans l'inachevé*, Sarah Wendt et Pascal Dufaux ont aménagé un espace-temps à part, où la matière des choses du monde en dévoile l'essentielle alchimie. Il y est question de la matérialité de l'invisible et du passage du temps. À travers un travail d'installation réunissant objets, photographies, son et vidéo – ponctué de références à la géologie –, les artistes explorent les notions de sédimentation et de stratification. Ce faisant, l'idée de transformation se trouve au cœur de leur proposition. C'est la vidéo – intitulée *The mountain moves while my fingernails grow* – qui aborde de la manière la plus manifeste la question de la transformation. Présentée en grand format et couvrant un angle droit, la vidéo est dédoublée : décalées de quelques secondes, les projections se succèdent d'un mur à

l'autre. Par ce décalage, c'est la temporalité narrative qui s'étire, se distend de manière presque imperceptible, mais suffisamment pour qu'une respiration s'y insère, un souffle. Dans ce décalage de quelques secondes, le temps est habité par son propre écoulement, sa matière propre – tout comme le miel devient substance à sablier : les différentes matérialités portent en elles différentes temporalités.

Plus concrètement, la vidéo met en scène un personnage qui semble subir un processus de métamorphose par l'entremise d'une cérémonie initiatique, un rituel alchimique où l'altération de matières organiques – par leur coloration de l'or au bleu – préfigure celle du personnage lui-même. Cette notion de mutation, qui domine l'ensemble du projet, est renforcée par un subtil travail de transformation de la matière numérique : une fine déformation dans l'image vidéographique vient parfois envelopper le vêtement du personnage, le rendant à son propre mythe, à son irréalité intrinsèque.

L'idée d'une forme de manipulation du temps fait également écho à la dimension performative du projet qui a eu lieu vers la fin de l'exposition. Une partie de l'installation est d'ailleurs pensée de manière à rappeler une structure

scénique. Se déployant selon une découpe géodésique de triangulation de la surface, cet élément central – à la fois sculptural et pictural – suggère que notre perception du monde puisse se modifier, se mouvoir tel un mirage au loin. Tout comme le miroitement de toute chose change selon la perspective et la source lumineuse – qu’il s’agisse de paillettes, de miel ou d’un angle rocheux au soleil –, ce que l’on perçoit du monde qui nous entoure est variable, impermanent. Une présence sonore renforce la suggestion d’un état d’entre-deux, à

déterminée ? Ce qui est, dans tous les cas, suggéré c’est le caractère intermédiaire et liminaire de cet espace blanc indéterminé. Dans cette sorte d’enveloppe tendue sous l’effet de la pression de l’air, on se trouve comme coupé du reste du monde, qui n’est ici qu’esquisses et contours flou : fantômes d’objets, mirage d’image.

Une *camera obscura* est un dispositif permettant de capter – grâce à l’empreinte lumineuse et au temps qu’il lui faut pour opérer un transfert – des images du réel qui deviendront des



de la chambre noire : un principe naturel qui réfère à celui-là même de la vision humaine. C’est aussi un mécanisme qui fut utilisé, notamment en dessin et en peinture vers le 16^e siècle, comme procédé permettant de représenter, par exemple, un paysage, en traçant ses contours. Ici Bellavance nous laisse à la variabilité lumineuse que véhicule avec elle la mobilité temporelle des heures. Ce faisant, il nous laisse aussi à la variabilité de l’image qui s’offre à nous et qui, parfois, ne s’offre pas du tout tellement le temps se fait sombre.

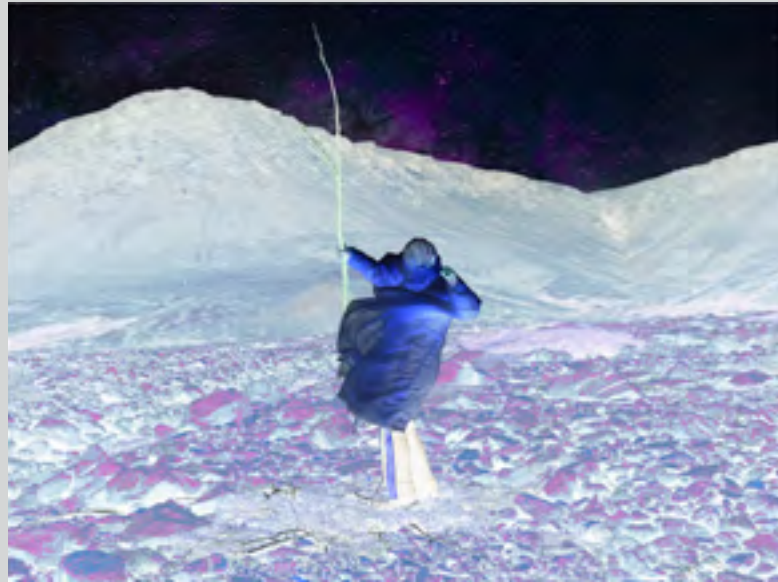
Dans cet aléatoire qui est ici à l’œuvre, la notion de contour devient centrale : en son absence, nous ne pouvons savoir ce que nous ne voyons pas. Mais même sans l’image, nous savons par l’apparition des contours du mobilier – dessiné par la tension momentanée du textile – qu’il existe au dehors une dimension où les contours ne sont pas que projection, mais bien surface tangible des objets du monde. D’ailleurs, en explorant la salle adjacente, le visiteur réalise non sans surprise qu’il a accès à ce qu’il convient d’appeler « l’envers du

décor ». Un étroit passage donne en effet de l’autre côté de l’enveloppe textile où se laissent voir non seulement table et chaises, mais aussi le mécanisme lui-même par lequel se crée l’image inversée qui se trouve être celle du paysage extérieur, que laisse filtrer une minuscule trouée par l’immense fenêtre de la salle. Ce double espace-temps que propose Bellavance nous fait passer d’une réalité floue et incertaine à un monde manifeste et concret, mais ces deux extrémités du spectre du réel nous sont simultanément inaccessibles : se mettant en doute l’un l’autre, elles nous obligent à départager nos partitions perceptives.

Enfin, on découvre dans une troisième salle des propositions de chaque artiste faisant ressortir des thèmes de leur exposition respective. Alors que Wendt et Dufaux ont disposé sur une table une série de sabliers de miel que les visiteurs sont invités à manipuler comme dans un rêve éveillé, où le temps ne s’écoulerait presque plus, Bellavance a « préparé » une table recouverte de morceaux de charbon que nous pouvons également manier et déplacer, mais qui sont aussi sonifiés par un transducteur de basses fréquences audio faisant vibrer sa surface – travaillant ainsi à leur graduelle dégradation. Tout ceci donnant à penser que le temps est, d’une certaine manière, toujours entre nos mains.

1 Traduction libre : « Être perdu, se laisser aller, laisser aller ».

Nathalie Bachand est commissaire indépendante. Ses projets récents comprennent le commissariat de l’œuvre interactive *Seuils de Michel de Broin* à la galerie *Âjagemô* du Conseil des arts du Canada et la diffusion internationale – par Molior – de son exposition *The Dead Web – The End*. Elle est aussi co-commissaire pour le Festival EIM de *Sporobole*, centre en art actuel.



Sarah Wendt & Pascal Dufaux, *Quelque part dans l’inachevé* (détails), 2019

mi-chemin entre la complétude et l’ambivalence du devenir autre. Répétées sur un ton hypnotique, les paroles « *Being lost, being loose, letting loose*¹ » donnent à penser que l’une des clés de lecture réside dans les notions de déroute et d’ouverture, de détachement et d’abandon. Alors que la lenteur des processus transformateurs exige patience et persévérance, le principe même de transformation nécessite une part d’inachevé afin de se laisser imprégner par la portion de réel nécessaire à ses mises en forme à venir – mais aussi : tout n’est-il pas toujours à venir ?

Dans la salle adjacente, *Compressions : tables préparées* d’Alexis Bellavance nous invite à entrer dans l’espace d’une temporalité non seulement transformatrice, mais également sujette à subir une modification sous sa propre force. Cet espace – que seule la suggestion d’une table et quelques chaises permet de relier au réel tel que nous le reconnaissons – est en fait l’intérieur d’une immense structure textile, sur laquelle on peut voir la projection d’un paysage inversé dont la luminescence semble variable. Cette qualité lumineuse de l’image donne à penser que son niveau de réalité est incertain : d’où cette image provient-elle et que représente-t-elle ? Mais aussi : où sommes-nous exactement ? Quel espace et quelle temporalité nous placent sous cette perspective

photographies – des écrits de lumière. Être au cœur de la *camera obscura*, c’est devenir le témoin privilégié de l’origine d’une image. C’est être du côté de sa fabrication, de son arrivée et de sa présence au monde. C’est observer l’image avant même qu’elle n’existe : être l’œil au seuil du visible. Le phénomène optique qui a cours ici est précisément ce qui se produit à l’intérieur du dispositif



Au premier plan : Alexis Bellavance, *Table préparée n° 2* (détail), 2019, en arrière-plan : Sarah Wendt & Pascal Dufaux, *Sabliers de miel* (détail), 2019



Croissance et Dégradation Pripiat et la zone d'exclusion de Tchernobyl

David McMillan

essai de Claude Baillargeon

Göttingen, Steidl, 2019, 262 p., 200 photographies

Le 26 avril 1986 à 1 h 23, le réacteur n° 4 de la centrale nucléaire de Tchernobyl en Ukraine explose, dégageant une quantité de radioactivité 200 fois supérieure à celle émise par les deux bombes larguées sur Hiroshima et Nagasaki le 6 et le 9 août 1945. Les dirigeants d'un empire en plein déclin se font rassurants : officiellement, il ne s'est rien passé à Tchernobyl. D'ailleurs, Anatoli Alexandrov, président de l'Académie des sciences de l'URSS et l'un des principaux artisans du programme nucléaire soviétique, n'avait-il pas déclaré avant l'explosion : « Nos centrales nucléaires ne présentent aucun risque. On pourrait les construire même sur la place Rouge. Elles sont plus sûres que nos samovars¹. » Le 29 avril, l'agence Tass annonce qu'un « accident » s'est produit à la centrale de Tchernobyl, minimisant toutefois la gravité de la situation, bien que plusieurs pays européens, la Suède notamment dès le 28 avril, aient donné l'alerte après avoir mesuré des niveaux dangereusement élevés de radioactivité en provenance de l'Est sur leur territoire.

Les populations locales sont tenues dans l'ignorance des dangers encourus par l'accident. La vie continue comme si de rien n'était à Pripiat, ville située à trois kilomètres de la centrale, dont les 50 000 habitants ne seront évacués que trente heures après la tragédie, laissant tout derrière eux. Début mai, 115 000 personnes habitant dans un rayon de trente kilomètres autour du

site seront forcées de quitter ce qui deviendra la zone d'exclusion. Mikhaïl Gorbatchev reconnaîtra officiellement l'ampleur de la catastrophe dans une allocution télévisée diffusée le 14 mai. Dans ce concert de déni, d'incompétence et de désinformation érigée en système, comment rendre compte de ce qui est invisible et impalpable : l'atome et sa puissance destructrice ? Pas de champignon atomique, pas de villes volatilisées peuplées de morts vivants brûlés par les radiations à Tchernobyl.

Les premières images de la catastrophe sont celles d'Igor Kostine, photjournaliste ukrainien employé par l'agence Novosti. Son ouvrage *Tchernobyl. Confessions d'un reporter*² reflète son engagement dès le premier jour – l'image du réacteur en fusion prise quelques heures après l'explosion reste unique – et sur une période de vingt ans à dresser un document factuel et circonstancié en mots et en images du coût humain de la catastrophe et des profondes transformations du tissu social que celle-ci entraîne. À cet égard, son témoignage constitue une chronique composée d'instantanés saisis au vol, à son corps défendant, dans des images qui défient les lois de l'esthétique pour aller dans l'urgence au plus près de l'événement qu'il s'agit d'inscrire dans le cours de l'histoire, en marge du discours officiel.

Le Canadien David McMillan amorce son travail en 1994 et le poursuit jusqu'en 2018 au cours de vingt-deux séjours dans la zone d'exclusion devenue

espace de désolation, qu'il arpente et scrute inlassablement en plus de 200 photographies prises en grande partie dans la ville de Pripiat³. Ce qui frappe d'abord dans les images produites par McMillan, c'est leur manière particulière de cristalliser, dans l'instant du présent de la prise de vue et du constat de l'état des lieux, un passé et un avenir qui coexistent. Il travaille comme un artiste et aborde ses sujets d'un regard distancé qui laisse toute la place à l'imagination et à la réflexion pour évoquer la catastrophe à partir des traces recueillies. L'acuité dans la précision du rendu de l'image magnifie les détails et les contrastes de textures, conférant aux lieux une présence troublante. L'architecture rigoureuse des compositions juxtapose les plans de couleurs saturées et accumule les traces de la dégradation des sites pour traduire implacablement, dans une suite de tableaux qui fixent, dans toute la densité d'un temps présent suspendu, la complexité visuelle du réel.

En 1994, Pripiat ruinée est devenue un symbole de l'empire soviétique disparu le 26 décembre 1991. Cette ville, créée de toutes pièces en 1970 pour loger les travailleurs de la centrale et leurs familles, est érigée selon un système social rationnel où prime la vision d'un développement matériel sans limites. Microcosme utopique du paradis socialiste où l'organisation de l'espace urbain est planifiée et configurée pour répondre à tous les besoins matériels de ses habitants. D'où le grand nombre d'immeubles d'habitation modernes, d'installations sportives et culturelles, d'hôpitaux, de bibliothèques, d'écoles et même d'un parc d'attractions.

Au moment des visites de McMillan, cet espace postsoviétique déserté est encore jalonné par nombre de signes qui rappellent le passé communiste et le vide laissé par l'effondrement d'une idéologie qui régissait la vie de l'*Homo sovieticus*. Bustes de Lénine. Portraits de Marx et d'Engels. Drapeaux des républiques constituant la défunte URSS. Mot d'ordre peint sur le mur extérieur d'une tour d'habitation, « Le parti de Lénine et la volonté du peuple conduiront au triomphe du communisme⁴ ! » Autant de signes qui disent le passé, le temps où la vie se déroulait selon un plan ordonné.

Si ce mélange de passé et de présent est au cœur du travail de McMillan, le nombre de séjours et la longue période sur laquelle s'élabore son travail évoquent de manière manifeste le passage du temps. La reprise d'un même point de vue de certaines scènes, pensons ici entre autres exemples aux plans

d'ensemble de la centrale pris en 1998, 2001, 2004, 2008, 2017⁵ n'établit pas une continuité narrative, mais juxtapose des instants qui s'inscrivent dans une suite visuelle de tableaux descriptifs rendant visibles les sédimentations successives de temps que saisit l'image. Si le passé est ainsi actualisé par un retour en arrière sur ce qui a été, l'avenir se manifeste dans la tension entre le domaine bâti qui progressivement s'effrite et la nature qui prolifère et viendra éventuellement recouvrir de sa beauté empoisonnée les ruines et effacer les vestiges de la présence humaine. Dans ce cycle de désagrégation et de renaissance s'entrecroisent les temporalités dans un présent que l'image vient pérenniser.

Que reste-t-il de Tchernobyl aujourd'hui ? Un champ de ruines en voie de disparition. Une trace dans la mémoire collective. Des mots et des images venus témoigner d'un drame unique dans l'histoire humaine. Une populaire série télévisée. On ne compte plus sur la toile les sites consacrés à Tchernobyl qui, à grand renfort d'informations scientifiques et d'analyses sociopolitiques, décortiquent les tenants et aboutissants de la catastrophe. Des agences de voyages y offrent même à grand renfort de rhétorique publicitaire l'expérience d'une vie : le voyage le plus complet et le plus intrépide dans la zone d'exclusion mémoire serait-il devenu simple prétexte à aventure et à égoportrait ?

1 Cité par Arkadi Filine dans son témoignage recueilli par Svetlana Alexievitch dans son ouvrage *La Supplication - Tchernobyl - Chroniques du monde après l'Apocalypse*, in *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 640. 2 Igor Kostine, avec la collaboration de Thomas Johnson, *Tchernobyl. Confessions d'un reporter*, Paris, Les Arènes, 2006, 240 pages (la nouvelle édition 2020 ne reprend pas le sous-titre). 3 David McMillan, *Croissance et Dégradation. Pripiat et la zone d'exclusion de Tchernobyl*, Göttingen, Steidl, 2019, 262 pages, 200 photographies, avec un essai de Claude Baillargeon. Publié également en version anglaise sous le titre *Growth and Decay. Pripyat and the Chernobyl Exclusion Zone*. 4 McMillan, *op.cit.* p. 68. 5 McMillan, *op.cit.* p. 59–63.

Pierre Dessureault est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié divers 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.

Ouvrages à souligner

Yann Pocreau, *Sur les lieux/On site, Saint-Jérôme/Saint-Hyacinthe, Musée d'art contemporain des Laurentides/EXPRESSION*, 2018, 175 p. (bilingue)

Le présent livre fait suite à l'exposition Yann Pocreau. *Sur les lieux*, dont le premier volet s'est tenu à EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe à l'automne 2015, et le deuxième au Musée d'art contemporain des Laurentides à l'hiver 2016. Une introduction de Marcel Blouin et Jonathan Demers, ainsi que des essais de Manon Tourigny (qui a officié comme commissaire de l'exposition), Marie-Ève Beaupré et Bénédicte Ramade accompagnent les œuvres du photographe québécois. Plus qu'un catalogue, l'ouvrage est pensé comme le troisième volet du projet : en plus des travaux exposés lors des deux premiers, il présente un certain nombre d'œuvres inédites, réalisées pour l'occasion. Riche-ment illustré, donc, le livre est également finement construit. Yann Pocreau y joue avec les types de papier et d'encre, poursuivant ses interrogations sur ce qui fait la photographie, sur sa matérialité et son instabilité.

Zoë Tousignant (dir.), *Gabor Szilasi. Le monde de l'art à Montréal, 1960–1980*, Montréal, Musée McCord, en collaboration avec McGill-Queen's University Press, 2019, 150 p. [English version also available]

Les photographies réalisées par Gabor Szilasi lors de vernissages et autres événements culturels à Montréal au cours des années 1960 et 1970 ont d'abord fait l'objet d'une exposition, présentée au musée McCord de décembre 2017 à avril 2018. Zoë Tousignant, commissaire de l'exposition, en dirige également le catalogue. Une centaine d'images en noir et blanc composent l'ouvrage. À cela s'ajoutent trois essais (signés par Zoë Tousignant, Martha Langford et Andrea Szilasi) et un entretien avec le photographe. Un important travail de sélection au sein des archives (quelque 3600 négatifs), mais aussi d'identification a été mené en amont. Ainsi, l'événement, la date, le lieu et l'identité des personnes représentées sont spécifiés dès que possible. Et un index des noms est présent à la fin du livre. Les clichés réunis donnent à voir l'intérêt profond du photographe pour les personnes présentes et pour les liens qui les unissent. Surtout, l'ensemble dresse le portrait d'une époque riche pour l'art contemporain montréalais.

Michel Campeau et Joan Fontcuberta, *The Donkey That Became a Zebra: Histoires de chambres noires*, Paris, Loco, 2019, 144 p.

Chambres noires, appareils, pellicules, polaroids, diapositives, négatifs, albums... Dans ce livre, le photographe Michel Campeau réunit des clichés de matériel photographique, des photographies anonymes issues de sa collection, ainsi que des documents techniques ou publicitaires, comme autant d'éléments d'une histoire de la photographie analogique. Mêlant ses propres photographies à celles qu'il s'approprie, Michel Campeau s'inscrit au sein de la vaste communauté des amateurs de photographies. S'attachant à un art et à ses évolutions techniques, l'ouvrage a bien sûr un rapport avec le temps qui passe – l'usure –, voire la mort, à travers la disparition. Dans son essai qui accompagne le travail de Campeau, Joan Fontcuberta relève, à juste titre, que chaque image (aussi banale soit-elle) y semble le lieu potentiel d'une révélation. Finalement, on est frappé par l'implication des corps dans l'expérience photographique : prendre, développer, regarder, tout comme poser pour une photographie engagent le corps dans une chorégraphie que donne à voir ce montage d'images hétéroclites.

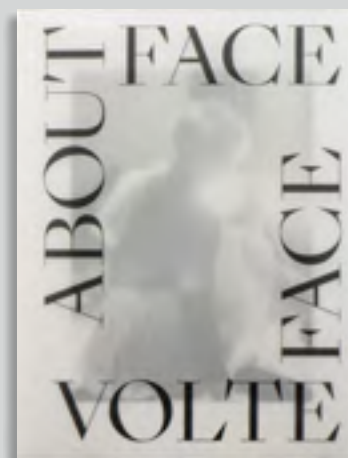
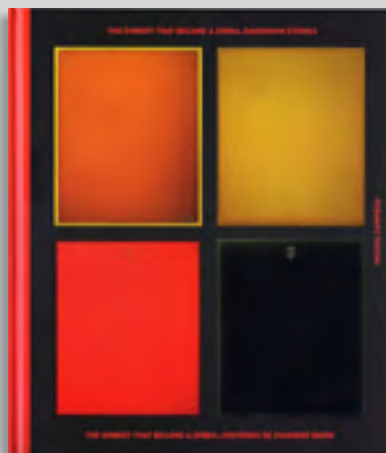
MOMENTA, *La vie des choses*, Montréal/Bielefeld, MOMENTA/Kerber Verlag, 2019, 165 p. [English version also available]

Intitulée *La vie des choses* et commissariée par María Wills Londoño, en collaboration avec Audrey Genois et Maude Johnson, l'édition 2019 de MOMENTA – Biennale de l'image marquait le trentième anniversaire de la manifestation. La publication qui l'accompagne propose un panorama de l'ensemble des projets présentés dans le cadre de l'événement, les répartissant selon les quatre volets qui déclinaient la thématique générale. Chaque exposition est ainsi présentée par un bref texte décrivant la démarche de l'artiste, suivi d'une série d'images représentatives. Le catalogue donne à voir la grande diversité et la richesse des propositions : trente-neuf artistes issus de vingt pays, et dont près des trois quarts s'identifiant comme femme, ont participé à cette édition. En plus des essais de Dominique Quessada, Amanda de la Garza, Sara Knelman et Anne-Marie Dubois, deux propositions artistiques inédites viennent compléter ce catalogue, l'une de Kapwani Kiwanga, l'autre de Maryse Larivière.

Nathalie Bondil (dir.), *Volte-Face/About Face*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 92 p. (bilingue)

L'exposition *Volte-face : photographies de Cindy Sherman, Laurie Simmons et Rachel Harrison*, de la Collection Carol et David Appel a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal à l'hiver 2020. Mary-Dailey Desmarais, commissaire de l'exposition, signe également l'essai qui accompagne son catalogue. Les trois photographes dont les œuvres sont ici réunies posent chacune la question de la représentation photographique et de son incidence sur l'identité. Cindy Sherman se met elle-même en scène dans des compositions qui problématissent les conventions à l'œuvre dans les représentations et la dimension performative de l'identité. Laurie Simmons pose également la question des rapports de pouvoir à l'œuvre entre l'appareil photo et le corps du modèle. Enfin, le flot d'images alignées de la série *Voyage of the Beagle* de Rachel Harrison brouille les catégorisations et nous invite à faire des rapprochements entre les étranges visages photographiés par l'artiste.

— **Fanny Bieth** est doctorante en histoire de l'art à l'UQAM. —





Arles, Les Rencontres de la photographie

Une histoire française

Françoise Denoyelle

Paris, Les Rencontres d'Arles / Art Book Magazine
2019, 320 p. (ill. n&b)

50 ans d'histoire

Françoise Denoyelle et Sam Stourdzé

Paris, La Martinière, 2019, 278 p. (ill. couleur)

Les Rencontres d'Arles célèbrent leur 50^e anniversaire en deux publications. Été 1970 – été 2019 : que de chemin parcouru en 50 éditions de ce qui constitue maintenant le plus ancien, et sans doute le plus prestigieux des festivals photographiques de la planète.

En 1970, un petit groupe constitué d'un photographe, Lucien Clergue, du conservateur des musées locaux, Jean-Maurice Rouquette, et d'un auteur primé, Michel Tournier, invite quelques photographes (Boubat, Brihat, Dieuzeide, Gautrand, Sudre, l'Américain Todd Webb, etc.) et le conservateur pour la photographie de la Bibliothèque nationale à les rejoindre pour mettre sur pied une manifestation photographique dans le cadre du festival annuel d'Arles. Cinq expositions monographiques sont organisées : Brihat, Charbonnier, Sudre, et les Américains Gjon Mili et Edward Weston. Pendant l'été, près de 15 000 personnes voient les expositions, c'est donc un succès. L'année suivante, un prix du livre est créé, remporté par *East 100th Street* de Bruce Davidson ; la machine est lancée. Avec quelques cahots, et une reprise en main critique par François Hébel qui dirige le festival de 2002 à 2014, le chemin parcouru se mesure à l'été 2019 aux 51 expositions et aux 145 000 visiteurs auxquels on

peut ajouter 19 000 professionnels et 10 000 élèves et étudiants (pour la « Rentrée en images » de septembre), 210 artistes et 43 commissaires d'exposition qu'ont rassemblés les propositions de Sam Stourdzé, directeur des Rencontres depuis 2015.

À l'occasion de cet anniversaire, commande est passée à Françoise Denoyelle, professeure des universités (Paris I et École nationale supérieure Louis-Lumière), de deux ouvrages et d'une exposition rétrospective lors des Rencontres d'Arles 2019. Le premier, éminemment historique, de plus petit format que le deuxième, s'intitule *Arles, les Rencontres de la photographie. Une histoire française*. Publié par les Rencontres d'Arles elles-mêmes, il présente deux parties principales : « Une histoire française » et « 50 ans de Rencontres d'Arles » en 320 pages. Chaque partie est elle-même découpée en cinq mini-chapitres, parfois entrecoupés de vues d'Arles en noir et blanc prises par Bernard Plossu. Comme leurs titres l'indiquent, la première partie établit un contexte dans lequel vient se lover la deuxième, une approche chronologique de l'évolution du festival au fil de ses directeurs : 1970–1976, 1977–1985, 1986–2001, 2002–2014, 2015–2019.

La tâche était de taille, les documents

et sources multiples, et le temps pressait, ce qui explique parfois quelques redondances. Le défilé des directeurs, dont la lecture aurait pu être rébarbative, est judicieusement émaillé de courtes interviews : Jean-Maurice Rouquette, Christian Caujolle, une photographe Jane Evelyn Atwood, Clément Chéroux, et, bien sûr, Sam Stourdzé, l'actuel directeur qui se taille la part du lion dans les deux ouvrages où l'œil de l'auteur semble moins neutre / critique à son égard qu'envers Lucien Clergue (en 1994), Michel Nuridsany (1995), Giovanna Calvenzi (1998), Gilles Mora (1999–2001), ou même François Hébel. Il est aussi à noter que si la participation des Arlésiens (ou leur absence) est notée, il n'est nulle part fait mention de l'off du festival, Voies Off, recréé par quelques étudiants de l'École nationale supérieure de photographie d'Arles en 1996 et géré par ceux qui sont restés à Arles depuis cette date, à l'instar de son directeur, Christophe Laloi.

Ces mots de Françoise Denoyelle concluent le premier ouvrage : « Les Rencontres ont été beaucoup copiées, elles ont inspiré maints événements dans leur sillage [...]. Elles n'ont pourtant aucun équivalent au monde. Le "ce que j'ai vu ici est unique au monde", clamé avec enthousiasme par Ansel

Adams en 1974, est toujours d'actualité. » De fait, les deux seules fois où Adams s'est déplacé en Europe, il a été l'invité des Rencontres d'Arles. Ces deux venues attestent d'ailleurs du lien qu'ont longtemps entretenu les Rencontres avec la photographie américaine, surtout dans leurs premières années à l'instigation de Lucien Clergue, une relation assez peu développée dans les deux volumes – un euphémisme quand on considère que la galerie Light créée à New York en 1970 se retrouve bizarrement à Boston et que l'importance du développement de l'éducation universitaire pour la suprématie de la photographie américaine de 1947 (date de la première exposition de Cartier-Bresson au Musée d'Art moderne de New York) à 1990 est limitée à une brève évocation du Visual Studies Workshop de Nathan Lyons.

Arles, les Rencontres de la photographie. Une histoire française s'achève sur des annexes historiques extrêmement utiles (surtout si recoupées avec celles du deuxième volume). Y sont répertoriés, pour la période de 1970 à 2018, les photographes et artistes présents aux Rencontres, les prix décernés (à l'exclusion de ceux décernés à Voies Off, dont le prix Leica Oskar Barnack qui en 2015 passe des Rencontres à Voies Off), les directeurs artistiques et présidents des Rencontres, les maires d'Arles, les directeurs de l'École nationale supérieure de photographie, et bien sûr les nombreuses sources qui attestent l'important travail de recherche de l'auteur.

Le deuxième volume commémoratif publié à l'occasion du 50^e anniversaire des Rencontres d'Arles aborde le sujet d'une façon originale et certainement plus visuellement agréable pour le commun des lecteurs. Cet épais catalogue à couverture cartonnée, qui rappelle le format des catalogues officiels des Rencontres depuis 2015, allie témoignages d'acteurs éminents du festival (encore vivants en 2019 – il est cependant à noter que le dernier des créateurs vivants du festival, Jean-Maurice Rouquette décède en 2019, ainsi que Jean-Claude Gautrand) interviewés par François Denoyelle, et pages de photographies sélectionnées dans la collection des Rencontres (en dépôt au musée Réattu d'Arles) par le directeur actuel du festival, Sam Stourdzé.

En introduction, Denoyelle signe également un historique du festival. L'ouvrage suit la même découpe historique qu'*Une histoire française* vu plus haut : 1970–1976, 1977–1985, 1986–2001, 2002–2014, 2015–2019. Une entrevue substantielle illustre chaque période : respectivement Jean-Claude Gautrand (photographe, participant fidèle de la première heure et auteur d'une histoire des Rencontres pour leur 30^e anniversaire), Maryse Cordesse (première présidente des Rencontres de 1977 à

1987), Jean-Claude Lemagny (Bibliothèque nationale), François Hébel (directeur 1986–1987, 2002–2014), et Sam Stourdé (directeur depuis 2015). Chacune de ces conversations est illustrée par des images prises lors des Rencontres concernées.

On note que la couleur n'y fait son apparition qu'à partir des années 2000 alors que dans les extraits de la collection des Rencontres sélectionnés par Sam Stourdé, elle est d'abord timidement présente au début des années 1980 (Fontana, John Batho), puis représente un tiers des choix pour la période 2002–2014. Les proportions s'inversent alors (1/3 – 2/3) en faveur de la couleur pour la dernière période considérée (2015–2019). Les témoignages sont intrinsèquement intéressants, car ils procurent divers points de vue par des acteurs qui ont effectivement vécu les périodes qu'ils commentent. L'analyse du choix des photographies révèle une large prépondérance de portraits et de reportage humain. À titre d'exemple, la photographie de paysage ne représente que près d'un dixième de la sélection. Cette dernière s'achève sur une photographie couleur d'un modèle masculin en uniforme de pompiste Esso datant de 1958, signée de Karlheinz Weiberger, photographe suisse connu pour ses

images sur le monde homosexuel, et sur « Evelyn, La Palmera, Santiago 1983 », un travesti prostitué photographié par Paz Errázuriz. On semble ici loin du souffle nouveau apporté aux Rencontres, dicit son directeur actuel, et plus dans des choix personnels, non forcément représentatifs de la collection des Rencontres et de la période considérée.

Ces deux ouvrages, ainsi que celui de Jean-Claude Gautrand, *Avoir 30 ans, chroniques arlésiennes*, demeurent des témoignages et outils indispensables à qui s'intéresse à l'histoire de ce festival « historique ».

—
Bruno Chalifour est photographe. Il enseigne et écrit sur la photographie depuis 40 ans. Établi à Rochester (NY) depuis 1994, il a été rédacteur en chef du magazine *Afterimage* (2002–2005) et directeur de la galerie *Light Impressions/Spectrum* (2014–2015). En 2019, il a soutenu une thèse de doctorat sur la photographie américaine à l'Université-Lumière Lyon 2 (France). Ses écrits 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 de groupe en France et aux USA.

galerie • a



Nouvelle boutique en ligne!

galeriea.ca

Ève Cadieux

Luca Fortin

Josée Landry Sirois

Antoine Lortie

Virginie Mercure

Tanya Morand

Julie Picard

Carlos Ste-Marie

Nathalie Thibault

POUR UNE ANNÉE PAS COMME LES AUTRES

Naakita Feldman-Kiss

Julie Lequin

Bogdan Stoica

Rencontre avec l'autre soi-même

Commissaire : Karen Tam

Du 19 septembre au 20 décembre 2020

Chuck Samuels

***Devenir photographie
Becoming Photography
2015 – 2020***

Du 23 janvier au 25 avril 2021

Exposition double

également présentée à **Plein sud**,
centre d'exposition en art actuel à Longueuil,
du 6 février au 10 avril 2021.

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

expression.qc.ca



Chuck Samuels, *After Fontcuberta* de la série *After*, 2020
Impression au jet d'encre sur papier archive, 43 x 30,5 cm

1920-2020 : LES ANNÉES MUSICALES

Dès l'automne prochain

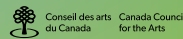
À voir, à écouter :

cinéma expérimental
art d'avant-garde
film sonorisé
cinéma d'animation
vidéoclip
performance



VOX

Centre de l'image contemporaine
2, rue Sainte-Catherine Est
Espace 401 centrevox.ca



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



RKG

Contemporary

172 St Helens Avenue, Toronto ON, M6H 4A1
416 289-8855 | Tues-Sat 11AM-6PM

Robert Kananaj Gallery

WHY SENTIENCE?



ISEA2020

<MTL> CONNECT MONTREAL-CANADA

UN ÉVÉNEMENT

PRINTEMPS NUMÉRIQUE

26^e Symposium International sur l'Art Électronique

DU 13 AU 18 OCTOBRE 2020
À MONTRÉAL

< ISEA2020 sera entièrement consacré à l'examen de la résurgence de la sentience – ressentir-sentir-crée du sens – dans l'art et le design récents, les études médiatiques, les études scientifiques et technologiques, la philosophie, l'anthropologie, l'histoire des sciences et le monde des sciences naturelles – notamment la biologie, les neurosciences et l'informatique.

Nous demandons : pourquoi la sentience ? Pourquoi et comment la sentience est-elle importante ? Pourquoi les artistes et les universitaires s'intéressent-ils à l'exploration du ressenti au-delà, avec et autour du corps humain ? Pourquoi cette notion a-t-elle été mise en avant dans un éventail de disciplines au 21^{ème} siècle ? >

ISEA2020.ISEA-INTERNATIONAL.ORG



University of Brighton

TOURISME /
MONTREAL



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Montréal

Québec

ELEKTRA

MILIEUX
institute for arts-culture-technology

SYNTHÈSE

Pôle Image
Québec

ÉCOLE
NAD
UQAC

LES 7 Doigts

phi.

F

UNIVERSITÉ
Concordia
UNIVERSITY

Prolongation de l'exposition

Jusqu'au 8 novembre 2020

JEAN-PAUL
JÉRÔME

Profitez de cette occasion unique...
D'EXPLORER L'ABSTRAIT



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE BAIE-SAINT-PAUL

L'exposition se veut une rétrospective majeure parcourant 50 années d'expérimentations formelles chez l'artiste Jean-Paul Jérôme. Plus de 70 œuvres, souvent de grandes dimensions, souvent inédites. Principalement composée des plus belles toiles de l'artiste, l'exposition met également en lumière des sculptures, des dessins abstraits, figuratifs et préparatoires.

PARTENAIRES
FINANCIERS

Culture
et Communications
Québec



Desjardins



CASINO
CHARLEVOIX

Hydro
Québec



LE
GERMAIN
HOTELS

RÉSEAU ART ACTUEL

reseauartactuel.org

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

CIEL VARIABLE

N° 115 / JUIN – SEPTEMBRE 2020 / JUNE – SEPTEMBER 2020

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

Coordonnateur à l'édition
Editorial Coordinator
JÉRÔME DELGADO

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 ARCAN
KÂTHE ROTH

Préresse / Pre-press
PHOTOSYNTHESE

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 978-2-924357-30-9 (IMPRIMÉ)
ISBN 978-2-924357-31-6 (NUMÉRIQUE)
2^e trimestre 2020 — 2nd Trimester 2020
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2020

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 PAKASAR
SUZANNE PAQUET
CHERYL SIMON

Site Web / Website
www.cielvariable.ca

Archives en ligne
Online Archives
www.cielvariable.ca/archives
www.erudit.org/culture/cielvariable

Achats en ligne / Online Purchase
boutique.cielvariable.ca
et/and
www.sodep.qc.ca/numero/cielvariable
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

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

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

AUTO RÉSIDENCES

Programme de résidences autonomes pour les artistes et les commissaires indépendants



Robert Walker

Griffintown / Montréal en mutation

Entrevue réalisée par James D. Campbell

Robert Walker naît à Montréal en 1945. Il est diplômé en arts visuels de l'Université Sir George Williams à la fin des années 1960. En 1975, il participe à un atelier, donné par le photographe américain Lee Friedlander, qui va s'avérer déterminant. Il choisit alors la photographie de rue en couleur, une esthétique qu'il va explorer jusqu'à aujourd'hui.

En 1978, il s'installe à New York, où il fait de Times Square un sujet de prédilection. Son premier livre, *New York Inside Out*, est publié en 1984 avec une introduction de William S. Burroughs. Le photographe expose abondamment aux États-Unis, au Canada et en Europe. Ses images paraissent dans différentes publications, notamment *Color is Power* (Thames & Hudson, 2000), où l'on trouve un vaste éventail de photographies de rue prises durant trois décennies à Montréal, New York, Varsovie, Paris, Rome, Toronto et ailleurs dans le monde.

Le *Griffintown* de Walker n'est rien de moins qu'une révélation: un portrait vivant des bouleversements gigantesques dans l'un des quartiers les plus anciens de Montréal, suspendu entre vétusté et misère, d'un côté, et nouvelle architecture utopique lumineuse et étincelante, de l'autre. La tension (souvent chromatique) entre passé et présent transpire de la vingtaine de photographies grand format (complétées par la projection d'une centaine d'autres), avec également des photographies documentaires provenant de la collection du Musée.

Le *Griffintown* de Walker est le premier volet d'un nouveau programme de commandes photographiques du McCord intitulé *Montréal en mutation*, qui vise à documenter les transformations urbaines en cours à Montréal.

JDC : Vous êtes né à Montréal et il n'est probablement pas exagéré de dire que vous connaissez intimement la ville. Ici, vous explorez en profondeur son quartier de Griffintown. Pourquoi Griffintown? À cause de la concentration de bâtiments historiques, ou pour sa séduisante palette?

RW : Suzanne Sauvage, directrice du Musée McCord, et Hélène Samson, sa conservatrice de la photographie, m'ont au départ approché avec le concept de lancer une série d'expositions intitulée *Montréal en mutation*, un portrait photographique de quartiers de Montréal marqués par des transformations

spectaculaires. Étant le premier photographe retenu, j'ai eu le luxe de choisir librement une partie de la ville qui m'attirait d'un point de vue photographique, mais avec un peu d'ambivalence et d'appréhension, ne sachant pas trop à quoi m'attendre.

JDC : Vous avez la réputation enviable d'être notre photographe de la couleur le plus important. Pouvez-vous nous parler de la couleur et de ce que *Griffintown* a apporté à ce sujet?

RW : Après avoir suivi un atelier avec Lee Friedlander en 1975, j'ai compris que les possibilités créatives de la photographie en noir et blanc s'épuisaient rapidement. Je suis donc immédiatement passé à la couleur. À l'époque, la photographie en couleur était très peu publiée dans les livres et les revues, donc vous ne pouviez compter que sur vous-même. Il n'y avait personne dont s'inspirer, et mon travail n'est emprunté

par laisser de côté le thème traité au sens propre, puis je décompose le sujet en éléments abstraits en matière de traits, de formes et de couleurs. Je m'intéresse d'abord à la création de photographies couleur; documenter des faits visuels est une préoccupation secondaire.

JDC : Griffintown a subi d'importants changements ces dernières années. D'ailleurs, vos photographies témoignent de cet esprit de transformation et de mouvement. Qu'est-ce que cette évolution signifie pour vous?

RW : J'ai photographié la surface de Griffintown, ce que j'en perçois ici et maintenant. Je me suis efforcé de le faire avec rigueur et honnêteté. Alors que je travaillais au projet, j'ai réalisé qu'il y avait toutes sortes de problématiques d'urbanisme relatives à la conservation du patrimoine historique, au transport collectif, aux

Je m'attendais à voir beaucoup de maisons en rangée dégradées et d'entrepôts délabrés, mais, à ma grande surprise, j'ai plutôt trouvé un bourdonnement d'activité de construction colorée, avec tous les éléments picturaux que je recherche pour composer mes images. Grues, bulldozers, échafaudages, matériau d'isolation jaune vif, travailleurs de la construction courant dans tous les sens en tenue orange fluorescente, que pouvais-je demander de plus?

à quiconque. Au moment où le Musée McCord m'a approché, mon seul lien avec Griffintown consistait à descendre en voiture la rue de la Montagne pour me rendre chez Costco ou à faire une rare visite chez mes amis John Heward et Sylvia Safdie à leur loft de la rue Murray. Après ma première incursion dans le quartier, j'étais totalement conquis, et je me suis lancé avec enthousiasme dans le projet. Je m'attendais à voir beaucoup de maisons en rangée dégradées et d'entrepôts délabrés, mais, à ma grande surprise, j'ai plutôt trouvé un bourdonnement d'activité de construction colorée, avec tous les éléments picturaux que je recherche pour composer mes images. Grues, bulldozers, échafaudages, matériau d'isolation jaune vif, travailleurs de la construction courant dans tous les sens en tenue orange fluorescente, que pouvais-je demander de plus? Contrastant avec tout cela, des bâtiments du XIX^e siècle associés à l'activité industrielle depuis longtemps révolue le long du canal de Lachine. J'avais l'impression d'être revenu au jardin d'Éden!

JDC : Votre récente publication, *Colour is Power*, se lit comme un manifeste inépuisablement festif. En quoi les œuvres présentées ont-elles un lien avec le projet *Griffintown*?

RW : Que je photographie à Times Square, à Varsovie ou des fleurs dans un jardin botanique, je fais appel aux mêmes stratégies de composition. Je commence

espaces verts, etc., mais tous ces enjeux ne faisaient pas partie de mon mandat. D'autres avec plus d'expertise dans ces domaines seraient mieux à même de les aborder.

JDC : Les images sont parfois surréalistes. Prenons par exemple *Rue Wellington, Griffintown, 2018*, avec les autos blanches au premier plan, la piscine et la flèche donnant l'impression de reculer...

RW : L'ambiguïté visuelle est toujours un outil intéressant pour créer une image attrayante. Dans ce cas, la toile de fond publicitaire crée une illusion en trompe-l'œil du *glamour* de la vie de copropriété, alors que les deux voitures blanches ramènent à une réalité crue.

JDC : Cette autre image, *Rue Ottawa, Griffintown, 2018*, est une juxtaposition intéressante d'un imposant engin de construction et de la tour de bureaux sur la gauche.

RW : J'essaie généralement de photographier par une belle journée ensoleillée, quand les couleurs semblent exploser. Ici, nous avons un ciel uniformément bleu, comme « sérigraphié », avec des rehauts de couleurs franches, rouge, vert et jaune. J'institue une structure en treillis, semblable à une peinture de Mondrian.

JDC : *Rue de la montagne, Griffintown, 2018* est une image typique de « construction »...

RW : Elle témoigne des activités en cours dans



Rue Ottawa, Griffintown, 2018

Griffintown de manière symbolique plutôt que descriptive. Les gravats dans la benne à ordures forment un contraste ironique avec la photo sur le flanc du camion de rénovation. « Fini l'ancien, place au nouveau » pourrait être une légende appropriée.

JDC : Dans un sens, votre Griffintown dans sa globalité se lit comme une sorte de critique...

RW : Si on l'interprète comme une critique, je crois que c'est parce que les photographies parlent d'elles-mêmes. J'ai abordé le projet sans aucun parti pris politique caché.

JDC : Comme vous l'avez mentionné, notre ami commun, le jazzman et abstractionniste John Heward, vivait rue Murray, pas très loin de la Fonderie Darling, où nous avons tous deux travaillé. Les œuvres du McCord réveillent à n'en pas douter quelques fantômes chez moi...

RW : Oui. John et moi, ça remonte à l'époque de la galerie Véhicule Art, au début des années 1970. C'est drôle que vous évoquiez les fantômes, parce que celui de Mary Gallagher erre au coin des rues William

et Murray, à la recherche de sa tête, depuis plus de 100 ans, mais c'est une autre histoire.

JDC : *Montréal en mutation* est une entreprise opiniâtre dans son analyse de la façon dont le quartier a changé et continue à changer. Les images dans l'exposition laissent à penser que vous êtes en quête de la matrice perdue de Griffintown, et n'êtes pas immunisé contre certains accès d'émotion dans cette démarche. Ai-je raison ?

RW : Je suis né dans le quartier ouvrier d'Hochelaga-Maisonneuve, qui a aussi subi d'importants bouleversements depuis l'époque où on l'appelait la « Pittsburgh du Nord », donc la sensibilité que je peux avoir à exprimer est transposée là. J'ai eu l'occasion de côtoyer un peu les cochers de calèches et les palefreniers au cours du projet et je compatis à leur détresse. Voilà une industrie qui prospérait depuis des centaines d'années et qui est subitement rayée de la carte sans compensation par un règlement. Il y a là-dedans quelque chose d'arbitraire.



Rue de la Montagne, Griffintown, 2018



Rue Wellington, Griffintown, 2018



JDC : Vous avez dit que vous aviez des sentiments mitigés au départ du projet. Maintenant qu'il est terminé, comment vous sentez-vous ?

RW : Effectivement, j'étais un peu tiède au début, mais ça s'est avéré être un projet de rêve.

JDC : Griffintown derrière vous, quelle est la suite ?

RW : Je m'intéresse au Village gai. Cette portion de la rue Sainte-Catherine entre Saint-Denis et Papineau semble être un lieu où le rythme de la ville est en accéléré. Le quartier attire toutes sortes de personnages, nombre d'entre eux désespérés, d'autres à la flamboyance théâtrale, un terreau fertile pour de bonnes photos. *Traduit par Frédéric Dupuy*

—
James D. Campbell, auteur et commissaire installé à Montréal, écrit sur la peinture et la photographie.
—

JDC: As you noted, our mutual friend the jazzman and abstractionist John Heward lived on Murray Street, not far from the Darling Foundry, where we both served. The works from the McCord certainly summon up some ghosts for me.

RW: Yes, John and I went back to the days of the Véhicule Art gallery in the early 1970s. It's funny you should mention ghosts, because the ghost of Mary Gallagher has been roaming around the corner

of William and Murray Streets looking for her head for the last hundred years – but that's another story.

JDC: *Evolving Montreal* is unrelenting in its examination of how the neighbourhood has changed and is changing still. The images in the exhibition suggest that you are trying to find the lost matrix of Griffintown, and you're not immune to some high emotions as you do so. Am I right?

RW: I was born in the working-class neighbourhood of Hochelaga-Maisonneuve, which has also experienced dramatic change since the time when it was

designated the "Pittsburgh of the North," so any sentimentality I have to expend is directed there. I superficially got to know the calèche drivers and stable workers over the time of the project and became quite sympathetic to their plight. Here is an industry that has thrived for hundreds of years and they are abruptly being legislated out of business without compensation. There seems to be something unfair about it.

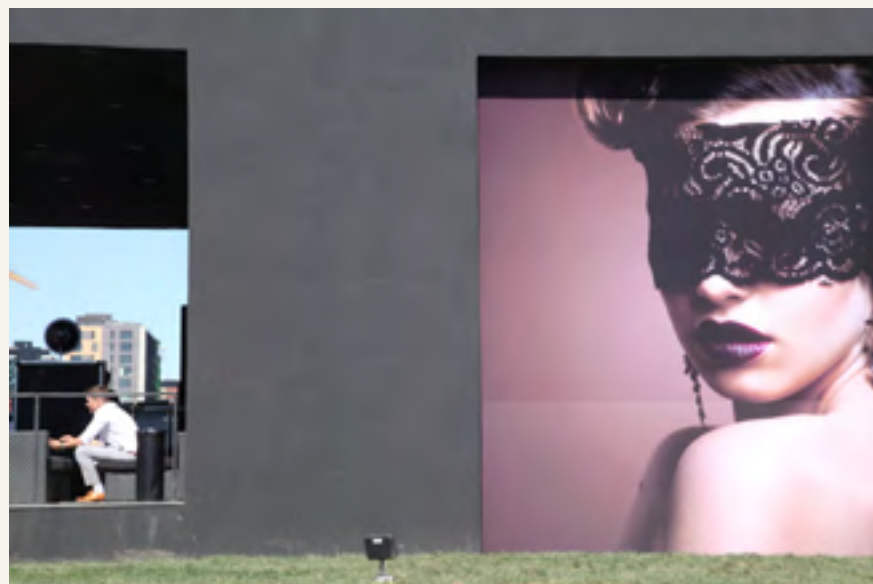
JDC: You said you were lukewarm about the project going in. Coming out, how do you feel now?



Rue Basin, Griffintown, 2018



Rue Wellington, Griffintown, 2018



Rue Basin, Griffintown, 2018

RW: Yes, I was lukewarm at the beginning but it turned out to be a dream project.

JDC: With Griffintown behind you now, what's next?

RW: I've turned my gaze to the Gay Village. That stretch of St. Catherine Street between St. Denis and Papineau seems to be a place where the pulse of the city beats faster. It attracts a wide variety of characters, many of them desperate, others theatrically flamboyant – a fertile ground for good pictures.

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



photo : Marilyn Aitken, Musée McCord

Robert Walker Griffintown / Evolving Montreal

An Interview by James D. Campbell

Robert Walker was born in Montreal in 1945. He graduated in visual arts from Sir George Williams University in the late 1960s. In 1975, he attended a workshop given by American photographer Lee Friedlander that would be transformative, and he embraced colour street photography as an aesthetic that he is exploring to this day.

In 1978, he moved to New York City, where he made Times Square a worthy thematic subject of his lens. His first book, *New York Inside Out*, was published in 1984 with an introduction by William S. Burroughs. He has exhibited widely in the United States, Canada, and Europe. His images have appeared in a variety of publications, including *Color is Power* (Thames & Hudson, 2000), which included a wide array of street photographs taken over three decades in Montreal, New York, Warsaw, Paris, Rome, Toronto, and elsewhere.

Walker's exhibition *Griffintown* is nothing short of a revelation: a living portrait of seismic shifts in one of Montreal's oldest neighbourhoods, poised between dilapidation and squalor, on the one hand, and bright, shiny, new utopian architecture, on the other. The tension (often chromatic) between past and present is felt in twenty large-format photographs (supplemented by a projection of a hundred others), with documentary photographs culled from the Museum's collection.

Griffintown is the first in a new program of photographic commissions at the McCord called *Evolving Montreal* that aims to document Montreal's continuing urban makeover.

JDC: You were born in Montreal and it is probably no exaggeration to suggest that you know the city inside out. Here you dilate on its Griffintown neighbourhood. Why Griffintown? Was it the wealth of historic buildings or its seductive palette?

RW: Suzanne Sauvage, director of the McCord Museum, and curator of photography Hélène Samson first approached me with the concept of initiating a series of exhibitions called *Montreal in Mutation*, a photographic portrait of neighbourhoods in Montreal that were undergoing dramatic transformation. Being the first photographer selected, I had the luxury of choosing any area that appealed to me photographically, but I felt a little ambivalence and trepidation, not really knowing what to expect.

JDC: You have the enviable reputation of being our most important colour photographer. Could you talk about colour and what Griffintown brought to the table?

RW: After I took a workshop with Lee Friedlander in 1975, I intuited that the creative possibilities of black-and-white photography were becoming exhausted or quickly used up. So, I immediately switched to colour. Very little colour photography was published in books or magazine at that time, so you were on your own. There was no one to emulate, so my work isn't derivative of anyone else. At the time the McCord Museum approached me, my only relationship with Griffintown was driving down Mountain Street to get to Costco or a rare visit to see my friends John Heward and Sylvia Safdie at their loft on Murray Street. After my first foray into the area I was completely converted and enthusiastically embraced the project. I had expected to see a lot of run-down row houses and dilapidated warehouses, but to my great surprise I found a beehive of colourful

ignore the literal subject matter; then, I break the subject down into its abstract components in terms of line, shape, and colour. I am primarily interested in making colour photographs – documenting visual facts is a secondary consideration.

JDC: Griffintown has undergone major changes in recent years. Indeed, your photographs summon up a sense of change and flux. What has its evolution meant to you?

RW: I photographed the surface of Griffintown – how it looks to me here and now. I tried to do it accurately and honestly. While working on it, I realized there were all kinds of urban planning issues involving historical conservation, public transportation, urban green spaces, and so on, but all these problems were outside my mandate. Others with more expertise in those areas would be more qualified to take them on.

JDC: The images can be surreal. Take this image, *Rue Wellington, Griffintown, 2018*, with the white cars in foreground, pool and spire seemingly receding.

RW: Visual ambiguity is always an interesting device for creating an engaging image. In this case, the advertising backdrop provides a trompe-l'oeil illusion of the glamour of condo life, while the two white cars remind one of the gritty reality.

JDC: This other image, *Rue Ottawa, Griffintown, 2018*, is an interesting juxtaposition of a massive construction machine in relation to the office tower at the left.

RW: I usually try to photograph on bright sunny days when the colours seem to pop. Here we have a flat blue "silkscreened" sky with primary colour highlights of red, green, and yellow. I impose a grid-like structure, similar to a Mondrian painting.

Whether I photograph in Times Square or in Warsaw or flowers
in the botanical gardens, I bring the same compositional strategies to bear.
First, I ignore the literal subject matter; then, I break the subject
down into its abstract components in terms of line, shape, and colour.
I am primarily interested in making colour photographs – documenting
visual facts is a secondary consideration.

construction activity, with all the pictorial elements that I crave to compose my pictures. Cranes, bulldozers, scaffolding, bright-yellow insulation material, construction workers running around in fluorescent orange outfits – what more could I ask for? Contrasting with all this were the nineteenth-century structures associated with the long-gone industrial activity along the Lachine Canal. I felt like I was back in the Garden of Eden!

JDC: Your recent book, *Color is Power*, reads like an endlessly celebratory manifesto. How does the work included there relate to the Griffintown project?

RW: Whether I photograph in Times Square or in Warsaw or flowers in the botanical gardens, I bring the same compositional strategies to bear. First, I

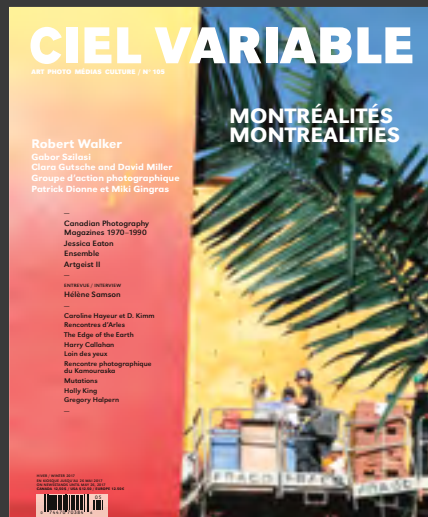
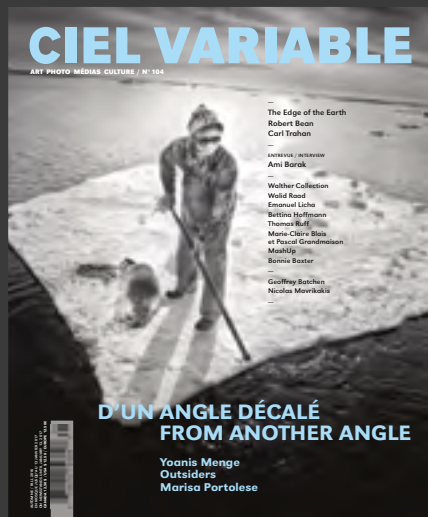
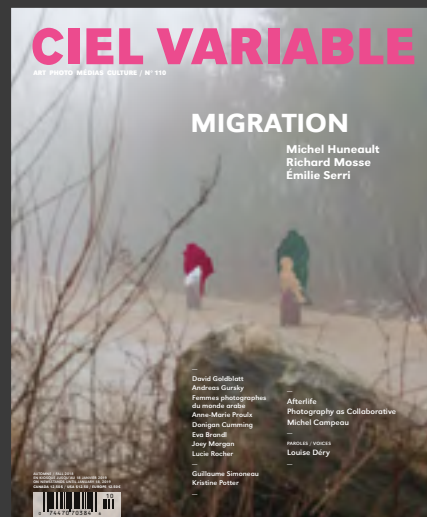
JDC: *Rue de la montagne, Griffintown, 2018* is a quintessential "building" image.

RW: This image describes the activities occurring in Griffintown symbolically rather than descriptively. The junk in the dumpster is ironically contrasted with the photo on the side of the renovation truck. "Out with the old, into the new" might be a fitting caption.

JDC: In a sense, your Griffintown work as a whole reads as a sort of critique.

RW: If it reads as a critique, I think it's because the photographs speak for themselves. I approached the project without any hidden political agenda.

CONTINUED ON PAGE 97



L'abonnement au magazine Ciel variable est un excellent moyen de garder l'œil ouvert sur la photographie en art contemporain en plus d'économiser sur le prix du numéro en kiosque !

Subscribing to Ciel variable magazine is an excellent way to keep an eye on contemporary art photography and save on the newsstands price!

cielvariable.ca

PARIS PHOTO

12.15 NOV 2020
GRAND PALAIS