

CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 114



**Dominique Blain
Alain Paiement
Gisele Amantea
Mélissa Pilon**

MASSES | MONUMENTS

—
**Stephen Gill
Geneviève Cadieux
Photo Dakar**

—
**Rebecca Belmore
Janick Burn
Yan Giguère
Biennale de Venise
Michel Depatie
Territoires II
Projet Polaroid
The Way She Looks**

—
Ewa Monika Zebrowski
—

HIVER / WINTER 2020
EN KIOSQUE JUSQU'AU 12 JUIN 2020
ON NEWSSTANDS UNTIL JUNE 12, 2020
CANADA 12,50 \$ / USA \$12.50 / EUROPE 12.50 €





CIEL VARIABLE

N° 114 / FÉVRIER – JUIN 2020 / FEBRUARY – JUNE 2020

MASSES | MONUMENTS

- | | | |
|--|-----------|---|
| | 05 | Éditorial
Esthétiques du politique
The Aesthetics of the Political
Jacques Doyon |
| | 11 | Présentation thématique
Thematic introduction |
| DOMINIQUE BLAIN
Déplacements | 12 | Une douloureuse beauté
A Painful Beauty
Louise Déry |
| ALAIN PAIEMENT
Masses / Particules | 22 | Foules
Crowds
Alain Paiement |
| GISELE AMANTEA
Aleppo, Syria December 17, 2016 | 32 | About Aleppo, Syria December 17, 2016
À propos d'Aleppo, Syria December 17, 2016
Gisele Amantea |
| MÉLISSA PILON
Foules | 40 | Qu'est-ce qu'une foule ?
Une nouvelle approche de l'image photojournalistique
What Is a Crowd?
A New Approach to the Photojournalistic Image
Claudia Polledri |

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 REBECCA BELMORE**
Sophie Guignard
- 85 JANICK BURN**
Marie-Ève Leclerc-Parker
- 86 YAN GIGUÈRE**
Stéphanie Hornstein
- 87 BIENNALE DE VENISE 2019**
Daniel Fiset
- 89 MICHEL DEPATIE**
Alexia Pinto Ferretti
- 90 TERRITOIRES II**
Christian Roy
- 91 LE PROJET POLAROID**
Sophie Bertrand
- 92 THE WAY SHE LOOKS**
Jill Glessing

LECTURES / READINGS

- 104 Ewa Monika Zebrowski's**
Meditations on Cy Twombly
James D. Campbell

FOCUS

- 54 STEPHEN GILL**
Gill et les oiseaux : une déontologie photographique
Gill and the Birds: A Photographic Code of Ethics
Alexis Desgagnés
- 62 GENEVIÈVE CADIEUX**
Vast Still Tender: Ghost Ranch
Immense et pourtant délicat : Ghost Ranch
Laurie Milner
- 70 DAKAR**
Du studio aux trottoirs
From the Studio to the Sidewalk
Érika Nimis



Esthétiques du politique

Le dossier de ce numéro propose un regard sur l'action collective dans nos sociétés. Sur fond de conflits sociaux et de guerres, les œuvres évoquent l'impact de nos agissements collectifs sur le bien commun en auscultant la masse d'images médiatiques qui tissent notre rapport au monde. Le réexamen et la recontextualisation de ces images déjà existantes permettent ici d'aborder différents enjeux liés à la conscience collective, aux communautés d'appartenance et à leurs zones d'exclusion, au gaspillage et à la destruction des richesses, et à l'importance de la culture et à la préservation de ses plus hautes réalisations.

Deux œuvres récentes de Dominique Blain s'attachent à ces questions de façon magistrale. *Monuments II*, nouvelle version d'une pièce phare de l'artiste, montre à partir d'images d'archives la sauvegarde des œuvres d'art dans un Paris en guerre. Dans la série de vidéos *Dérives*, on voit par ailleurs un collage mural de simples photos de vagues qu'un souffle soulève pour révéler de frêles embarcations remplies de migrants. La question se pose alors : que vaut une vie humaine, que vaut une œuvre d'art dans cette ère de mondialisation, d'inégale distribution des richesses et de polarisation des valeurs ?

Chez Alain Paiement, des marées humaines, foules manifestantes ou en liesse, provenant de milliers d'images recueillies sur Internet sont réunies en deux tableaux. L'un, en noir et blanc, met l'accent sur la multitude et l'individu perdu dans la grisaille de la masse comme une infime particule. L'autre, en couleur, est une fête, un grand rassemblement de citoyens prenant la rue, investissant la cité, tentant de se doter d'une destinée commune. Les visages humains sont découpés, décontextualisés, puis recomposés en de nouveaux visages hybrides, dans une masse humaine virtuellement sans fin, à l'échelle du globe.

Gisele Amantea travaille ici à partir d'une unique image, une photo de reportage montrant les ruines d'un luxueux hôtel d'Alep, en Syrie. Elle transpose cette image, à une échelle monumentale, sur le tapis d'une galerie d'art invitant les visiteurs à déambuler sur ces ruines sans pouvoir saisir exactement ce dont ils sont les témoins. Une mezzanine permet ensuite de voir l'entièreté de l'image et d'ainsi prendre conscience de l'ampleur de la désolation. En observant d'en haut les nouveaux visiteurs qui parcourent la salle, on ne peut éviter de s'imaginer soi-même vivre au sein d'un tel environnement anéanti.

Mélissa Pilon réunit également des images de foules, en noir et blanc, de toutes provenances et couvrant tout le siècle. Ces images présentent des masses compactes de gens, sans données sur les contextes ou les motivations. Foules contre foules, en face à face au sein des pages d'un livre, en un simple dialogue d'images, elles livrent une sorte de typologie de l'état de foule dans la modernité. Que disent ces agglutiments informes et ces géométries comportementales de l'action humaine dans nos sociétés ? Que révèlent-ils des limites de la conscience individuelle et des motivations collectives ?

JACQUES DOYON

The Aesthetics of the Political

In the thematic section of this issue, we take a look at collective action in society. Against a background of social conflict and war, the artists evoke the impact of collective actions on the common good by scrutinizing multitudes of media images that help to form our relationship with the world. Through re-examination and recontextualization of these existing images, the works address different issues connected to the collective consciousness, communities of belonging and their zones of exclusion, the waste and destruction of wealth, and the importance of culture and the preservation of its greatest achievements.

Two recent works by Dominique Blain magnificently probe these questions. In *Monuments II*, a new version of her seminal work, Blain uses archival images to reveal how artworks were preserved in wartime Paris. The video series *Dérives* shows a wall collage of photographs of waves, which are lifted by a current of air to reveal images of frail boats filled with migrants. The question is raised: What is a human life worth, and what is an artwork worth, in this era of globalization, unequal wealth distribution, and polarization of values?

In Alain Paiement's work, human tides – crowds demonstrating or revelling – created from thousands of images gathered on the Internet, are brought together in two tableaux. One, in black and white, accentuates the multitude, a flood of grey in which individuals are but tiny, lost particles. The other, in colour, is a celebration, a huge gathering of citizens taking over the street, appropriating the city, in an attempt to build a common fate. The faces are cut out, decontextualized, then recomposed into new, hybrid faces, in a virtually endless, global-scale human mass.

Gisele Amantea's work is taken from a single image: a photo-journalist's picture of the ruins of a luxury hotel in Alep, Syria. She transposes this image, on a monumental scale, onto the carpet of a gallery, inviting visitors to walk on these ruins without being able to grasp exactly what they are witnessing. Then, from a mezzanine, they can look down on the image in its entirety and realize the scope of the damage. Seen from above, and watching new visitors walk around the room, it is impossible to avoid imagining oneself living within such a devastated environment.

Mélissa Pilon also brings together images of crowds, in black and white, from all over the world and throughout the last century. These images present compact masses of people, without information on the contexts or reasons. Crowd juxtaposed against crowd, in the pages of a book, in a simple dialogue of images, they offer a sort of typology of the state of crowds in the modern period. What do these formless throngs and behavioural geometries of human action in society say? What do they reveal about the limitations of individual consciousness and collective motivations? *Translated by Käthe Roth*

PAGE COUVERTURE

Dominique Blain
Monuments II, 2019
détail vue d'installation /
installation view detail, sculpture
(reconstruction de la caisse de /
reconstruction of the crate of
Monuments, 1997–1998, collection
Musée national des beaux-arts
du Québec) et/and *Le transport
de l'Assomption de Titien* [image
Ugo Ojetti, *Les Monuments italiens
et la guerre*, Milan, Alfieri et Lacroix,
1917, 2019], impression jet d'encre
sur toile / inkjet print on canvas
photo : Vincent Royer, OpenUp Studio /
Centre culturel canadien, Paris

PAGE 2

Alain Paiement
*Grand rassemblement
(Vive la Sociale)*, détail/détail
2019, impression couleur directe
sur panneau Dibond, châssis en
aluminium / direct colour print
on Dibond panel, aluminum frame
244 × 383 cm

PAGE 4

Gisele Amantea
Aleppo, Syria December 17, 2016
détail/détail, 2018, custom-printed
carpet and lighting / tapis imprimé
sur mesure et éclairage
7 × 14,6 m

PAGE 10

Mélissa Pilon
Foules, détail/détail
2019, Montréal, autoédition /
self-published, 25 exempl./copies
20 × 28 cm, 140 p.

GENEVIÈVE CADIEUX



PRINTEMPS 2020

1700
LA
POSTE

Anne- Renée Hotte

axeneo7.com

The Garden (Natural Gesture)

Du 22 janvier
au 7 mars 2020

AXENÉJ7

JINYOUNG KIM, LAURÉATE DU PRIX LYNNE-COHEN 2019

JINYOUNG KIM. L'ÉTUDE DES LIEUX COMME QUÊTE IDENTITAIRE
ET RÉVÉLATION FINE DES PERTURBATIONS SOCIALES.

UN PRIX POUR SOUTENIR LA RELÈVE EN PHOTOGRAPHIE

LA SUCCESSION LYNNE COHEN, EN COLLABORATION AVEC LE MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC ET SA FONDATION, EST FIÈRE DE REMETTRE LE PRIX LYNNE-COHEN À JINYOUNG KIM. CE PRIX BISANNUEL VISE À SOUTENIR LA PRATIQUE D'ARTISTES PROFESSIONNELS DE LA RELÈVE QUÉBÉCOISE EN ARTS VISUELS, DONT LA PHOTOGRAPHIE EST INHÉRENTE À LEUR DÉMARCHE. LA LAURÉATE DE CETTE DEUXIÈME ÉDITION, CHOISIE À L'UNANIMITÉ PAR UN JURY DE PAIRS, REMPORTE UNE BOURSE DE 10 000 \$. NOUS TENONS AUSSI À FÉLICITER LES NOMINÉS DE CETTE ÉDITION : ANNE-RENÉE HOTTE, YOANIS MENGE ET ANNE-MARIE PROULX.



OBJECTS ON THE ROOFTOP, VARIATION #3, 2014, ÉPREUVE À DÉVELOPPEMENT CHROMOGÈNE, 96,5 X 122 CM

JINYOUNG KIM, UNE DÉMARCHE SINGULIÈRE

Née en Corée du Sud, Jinyoung Kim a grandi au Canada. Son œuvre témoigne de cette nécessité de s'enraciner en deux endroits et porte sur la relation entre le sentiment d'appartenance et la formation de l'identité, sujet qu'elle explore par le biais de sa propre histoire et de celles des autres. Dans ses recherches actuelles, elle s'intéresse plus particulièrement au discours du « lieu » et sur la manière dont l'absence physique et la présence d'un lieu influent sur la perception de soi. Les photographies et les vidéos de Jinyoung

associent documentaire et fiction pour former des récits métaphoriques qui traitent de questions d'identité, de sentiment d'appartenance et de relation entre les lieux et les êtres. Si la majorité de ses images est dénuée de tout personnage, il y est essentiellement question de nature humaine.

La pratique de l'artiste, fondamentalement photographique, exprime une certaine archéologie du regard. Ses séries phares : *Objects on the Rooftop* (2014), qui analyse la « maison » en tant qu'en-

tité conceptuelle et lieu de mémoire, ainsi que *Jugong Apartment* (2016), qui documente la transformation graduelle de son quartier d'enfance à Séoul, préfigurent *Apparitions of Collective Disposition* (depuis 2016) où Jinyoung Kim s'intéresse à un certain protocole de disparition des lieux.

Jinyoung Kim est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts de l'Université OCAD de Toronto et d'une maîtrise de l'Université Concordia à Montréal, où elle enseigne actuellement la photographie.

Elle a exposé son travail au Canada lors de Momenta - Biennale de l'image 2017, Volta Bâle 2018, Papier 18 & 19, VENDU—SOLD, ainsi que dans diverses galeries au pays, et sur la scène internationale au Focus Photography Festival de Mumbai (Inde). Jinyoung Kim a été finaliste pour le prix Pierre-Ayot 2019 et pour le prix Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain en 2014. Elle a reçu la bourse de la Fondation Roloff Beny en photographie. Ses œuvres sont présentes dans les collections de la Ville de Montréal, d'Hydro-Québec ainsi que dans de nombreuses collections privées.

QUI EST LYNNE COHEN ?

Lynne Cohen est sans conteste l'une des photographes contemporaines les plus respectées sur la scène canadienne, et dont la renommée s'étend jusqu'aux États-Unis et en Europe. Cohen est née en 1944, à Racine (Wisconsin). Après une année de scolarité à la prestigieuse Slade School of Fine Art de l'University College London, elle obtient, en 1967, un baccalauréat en sciences de l'University of Wisconsin et, en 1969, une maîtrise en arts visuels à l'Eastern Michigan University. En 1973, elle s'établit au Canada, pays qu'elle habite jusqu'à son décès en 2014. Pendant trente ans, elle enseigne à l'Université d'Ottawa, tout en maintenant une pratique artistique assidue. Elle s'installe à Montréal en 2003. Elle a participé à de nombreuses expositions individuelles et collectives dans le monde entier. Plusieurs prix lui ont été décernés au cours de sa prolifique carrière, dont celui du Gouverneur général du Canada, la



plus haute distinction accordée pour l'excellence en arts visuels et en arts médiatiques, et le premier Scotiabank Photography Award, soulignant son apport exceptionnel tant pour l'avancement que pour le rayonnement de sa discipline.

« Au cours de sa longue carrière dans les arts, Lynne Cohen a reçu bon nombre de prix et de subventions. À la fin de sa vie, elle a manifesté le désir de donner en retour : elle était convaincue qu'elle n'aurait pas pu accomplir tout ce qu'elle a réalisé si elle n'avait pas reçu autant de soutien. Elle souhaitait donc aider, de quelque manière que ce soit, les autres artistes à poursuivre leur travail », évoque Andrew Lugg, de la Succession Lynne Cohen.

GAEPO COMPLEX 4, 2019, ÉPREUVE À
DÉVELOPPEMENT CHROMOGÈNE, 122 X 96,5 CM



Musée national
des beaux-arts
du Québec

Québec

MNBAQ.ORG



MASSES | MONUMENTS

Le dossier de ce numéro propose un regard sur l'action collective dans nos sociétés. Sur fond de conflits sociaux et de guerres, les œuvres évoquent l'impact de nos agissements collectifs sur le bien commun en réexaminant et recontextualisant certaines images extraites de la masse d'images médiatiques qui tissent notre rapport au monde. / In this issue's thematic section, we look at collective action in society. Against a background of social conflict and war, the artists evoke the impact of collective actions on the common good by re-examining and recontextualizing images plucked from the mass of media images that form our relationship with the world.

DOMINIQUE BLAIN

Déplacements

Que vaut une vie humaine, que vaut une œuvre d'art dans cette ère de mondialisation, d'inégale distribution des richesses et de polarisation des valeurs ? C'est ce que mettent en scène deux œuvres récentes de Dominique Blain : *Monuments II*, montrant la sauvegarde d'œuvres d'art dans un Paris en guerre, et *Dérives*, vidéos de petites photos de vagues qui révèlent de frêles embarcations remplies de migrants. / What is a human life worth, and what is an artwork worth, in this era of globalization, unequal wealth distribution, and polarization of values? Dominique Blain asks this question in two recent works: *Monument II*, showing the preservation of artworks in wartime Paris, and *Dérives*, a video of small photographs of waves that lift to reveal frail boats filled with migrants.

avec un essai de / with an essay by Louise Déry

ALAIN PAIEMENT

Masses / Particules

Des foules, manifestantes ou en liesse, provenant de milliers d'images recueillies sur Internet, sont réunies en deux tableaux. L'un, en noir et blanc, met l'accent sur la multitude et l'individu perdu dans la grisaille ; l'autre, en couleur, est une fête, un grand rassemblement de citoyens prenant la rue, investissant la cité. Les visages sont découpés, puis recomposés en de nouveaux visages hybrides, dans une masse humaine virtuellement sans fin. / Crowds, demonstrating or revelling, created from thousands of Internet images, are brought together in two tableaux. One, in black and white, accentuates the multitude and individuals lost in a flood of grey; the other, in colour, is a celebration, a huge gathering of citizens taking over the street, appropriating the city. The faces are cut out and recomposed into new, hybrid faces, in a virtually endless, global-scale human mass.

avec un essai de / with an essay by Alain Paiement

GISELE AMANTEA

Aleppo

Une unique image de reportage, montrant les ruines d'un luxueux hôtel d'Alep, en Syrie, transposée à une échelle monumentale sur le tapis d'une galerie d'art et sur laquelle les visiteurs déambulent sans pouvoir saisir exactement ce dont ils sont les témoins. Un second point de vue, du haut de la mezzanine, permet de prendre conscience de l'ampleur de la désolation et de s'y confronter. / A single photojournalist's picture of the ruins of a luxury hotel in Alep, Syria, is transposed, on a monumental scale, onto the carpet of a gallery, on which visitors walk without being able to grasp exactly what they are witnessing. A second point of view, from a mezzanine, allows them to fully comprehend and confront the scope of the devastation.

avec une entrevue de / with an interview of Gisele Amantea

MÉLISSA PILON

Foules

Image de foules ici aussi, de toutes provenances et couvrant tout le siècle : masses compactes de gens, sans données sur les contextes et les motivations. En face à face au sein d'un livre, en un simple dialogue d'images qui livre une sorte de typologie de l'état de foule dans la modernité. Que disent ces agglutinations informes, ces géométries comportementales, de l'action humaine dans nos sociétés ? / Here, too, are images of crowds from all over the world and throughout the last century: compact masses of people, without information on contexts or reasons. Facing each other in a book, in a simple dialogue of images, they offer a sort of typology of the state of crowds in the modern period. What do these formless throngs and behavioural geometries of human action in society say?

avec un essai de / with an essay by Claudia Polledri

Dominique Blain

Déplacements













PAGES 12-13 ET/AND 20 : *Monuments II*, 2019, vues d'installation / installation views, sculpture (bois, corde, métal, reconstruction de la caisse de / wood, rope, metal, reconstruction of the crate of *Monuments*, 1997-1998, collection Musée national des beaux-arts du Québec) et onze photographies impressions au jet d'encre sur toile / and eleven photographs, inkjet on canvas, formats variables / variable sizes
photo : Vincent Royer, OpenUp Studio / Centre culturel canadien, Paris

PAGES 14-15 : *Monuments II* : *Les encadrements de la Grande Galerie du Louvre*, 2019, impression au jet d'encre sur toile / inkjet print on canvas
photo : Noël Le Boyer / Tallandier / Bridgeman Images

PAGE 16 : *Monuments II* : *La Descente de la Victoire de Samothrace*, 2019, impression au jet d'encre sur toile / inkjet print on canvas
photo : Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont, Ministère de la Culture / Noël Le Boyer-RMN, Paris / Art Ressource, N.Y.

PAGE 17 : *Mirabilia II*, 2015-2019, plaques de verre découpé, lampes DEL, aluminium, bois / cutted glass sheets, LED lights, aluminum, wood ; *Bamiyan*, 2013, impression au jet d'encre sur papier / inkjet print on paper
photo : Vincent Royer, OpenUp Studio / Centre culturel canadien-Canadian Cultural Centre, Paris ;

PAGE 19 : *Monuments II* : *Le Radeau de la Méduse aux portes du Louvre*, 2019, impression au jet d'encre sur toile / inkjet print on canvas
photo : Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Noël Le Boyer

DOMINIQUE BLAIN

Une douloureuse beauté | A Painful Beauty

LOUISE DÉRY

Au moment où l'exposition *Déplacements* de Dominique Blain est présentée à Paris¹, Venise est l'objet d'une *acqua alta* d'une telle ampleur que nous éprouvons une fois de plus l'angoisse de voir disparaître cet incomparable trésor du patrimoine mondial. Il n'y a pas si longtemps, c'était Notre-Dame de Paris qui était sévèrement endommagée par les flammes, sous les yeux incrédules de milliers de témoins rassemblés sur les ponts, les quais et les rues avoisinantes ou devant les écrans du monde entier. La mobilisation des cœurs et des esprits est particulièrement aiguë lorsque de

Les images photographiques se font aussi tout autant dévoilement que dissimulation. Elles révèlent bien leur célèbre référent artistique, tout autant qu'elles illustrent les gestes pressés d'hommes et de femmes qui ont contribué à le sauver du pillage et de la destruction. Pourtant, ainsi traitées en négatif, elles semblent déréalisées, retenues, absorbées dans l'ombre du temps.

tels drames surviennent et la communauté internationale exprime, à raison, une forte solidarité pour engager des mesures réparatrices souvent « spectacularisées » à coup de donations exemplaires et d'appels à contribution. Or, en de nombreux endroits du monde, ce ne sont pas les cataclysmes naturels ou les causes accidentelles qui mettent le patrimoine en péril. Ce sont des actes de destruction volontaires d'une ampleur hallucinante qui participent d'un engrenage d'éradication programmée de peuples soumis à la guerre et à l'exil, tant dans la mise en péril de la vie elle-même que dans celle des symboles qui, comme l'art, en constitue en partie l'essence.

Cette entrée en matière, pour parler du travail de Dominique Blain dont l'un des axes principaux s'établit autour du rapport entre l'art et la guerre, montre bien que ce que nous appelons le patrimoine fonde notre imaginaire individuel et collectif. Parce qu'il désigne cet héritage partagé de biens et de droits que nous n'avons cessé de considérer comme inaliénables et transmissibles, il impose impérativement que nous le protégeons, que nous en contrôlions le vol et la perte, que nous lui accordions préséance comme l'assise même de notre pauvre humanité pourtant impuissante, dans de trop nombreux cas, à sauvegarder la vie elle-même. C'est tout cela qu'évoque l'exposition *Déplacements* au Centre culturel canadien à Paris, en particulier si l'on s'attache tout spécialement aux œuvres *Monuments II* et *Dérives* qui en incarnent

Dominique Blain vit et travaille à Montréal. Elle a exposé dans plusieurs musées et galeries en Amérique du Nord, en Europe ainsi qu'en Australie (Biennale de Sydney en 1992). Trois expositions rétrospectives majeures lui ont précédemment été consacrées : au Musée d'art contemporain de Montréal en 2004, au Musée national des beaux-arts de Québec en 1998, et, en 1997–1998, le Centre d'art contemporain Arnolfini de Bristol a organisé une exposition de son travail dans cinq institutions du Royaume-Uni. Dominique Blain a également réalisé plusieurs œuvres publiques au Québec. Elle a reçu le prix Paul-Émile-Borduas, en 2014, et le prix Les Elles de l'Art (Pratt & Whitney en association avec le Conseil des arts de Montréal) en 2009. www.dominiqueblain.com

As Dominique Blain's exhibition *Déplacements* was being presented in Paris,¹ Venice was suffering a flood so terrible that we were once again anguished about the possibility of seeing this incomparable treasure of world heritage disappear. Not so long ago, it was Notre-Dame de Paris that was severely damaged, this time by fire, before the incredulous eyes of thousands of witnesses gathered on the bridges, piers, and neighbouring streets and those watching on their screens the world over. The mobilization of hearts and minds is particularly pointed when such tragedies occur and the international community rises in solidarity, for good reason, to engage in repairs – often “spectacularized” – as exemplary donations and calls for contributions are made. Yet, in many parts of the world, it is not natural catastrophe or accidents that threaten the patrimony, but deliberate acts of destruction. These acts, of a hallucinatory scope, are part of a spiral of programmed eradication of peoples through war and exile, putting in danger both life and the symbols that, like art, are part of its essence.

This contextualization for talking about work by Dominique Blain, who focuses on the relationship between art and war, highlights that what we call the patrimony is a foundation for individual and collective imagination. Because it designates a shared heritage of assets and rights that we have always considered inalienable and transmissible, “patrimony” imposes the imperative that we protect it, control its theft or loss, and give it precedence as the very basis of our poor humanity, which is powerless, in too many cases, to save life itself. *Déplacements*, shown at the Canadian Cultural Centre in Paris, evokes all of this; in particular, the works *Monuments II* and *Dérives* embody the main issues around the peril in which works and human lives are put when subjected to the horrors of war.

Monuments II is the second version of an impressive installation that Blain first produced in 1998 for a retrospective exhibition at the Musée national des beaux-arts du Québec.² That installation included a full-scale replica of the crate that was used to transport a painting by Titian, *The Assumption of the Virgin* (1516–18), from the museum of the Academy of Venice to the Venetian countryside where it, like many other artworks, was hidden during the First World War to save it from the danger of bombings. The huge sculpture, made of planks and solidly tied with rope, was surrounded by a group of photographs illustrating the protective actions taken by Venetians to safeguard their art treasures.

At the Canadian Cultural Centre in Paris, *Monuments II* (2019) is a new take on the subject, set at the beginning of the Second World War in France, which was about to be occupied. It is composed of a number of archival images, transposed into negative and reproduced on a large scale, illustrating the withdrawal of a number of masterpieces from the Louvre and their transportation to various places in France to protect them from the greed of the German occupier and the risks inherent to war. Among them were the *Venus de Milo*, the *Winged Victory of Samothrace*, *The Raft of the Medusa* (Théodore Géricault, 1819) and the *Mona Lisa* (Leonardo da Vinci, ca. 1503–19). Blain decided to return to Titian's *The Assumption of the Virgin* as the focal point of the new installation, and a replica of its crate was once again reproduced, alongside a large photographic tableau in negative illustrating its removal from Venice.

Blain often combines installation and photography in her work. Here, the placement of *Monuments II* in the space has a powerful impact because of the size of the crate, the odour of the wood, and the tension felt upon seeing the cables wrapped tightly around it. *The Assumption of the Virgin*, symbolically hidden in darkness, seems to have been not confined



les deux axes principaux autour du péril d'œuvres et de vies humaines soumises aux affres de la guerre.

Monuments II est la seconde version d'une imposante installation que Dominique Blain avait d'abord réalisée en 1998 pour une exposition rétrospective au Musée national des beaux-arts du Québec². L'installation comprenait une réplique à échelle réelle de la caisse ayant servi au transport d'un tableau de Titien, *L'Assomption* (1516–1518), entre le musée de l'Académie de Venise et la campagne vénitienne où l'œuvre, comme tant d'autres, avait été cachée pendant la Première Guerre mondiale pour la soustraire au danger des bombardements. L'immense sculpture, faite de planches et solidement encordée, était entourée d'un ensemble de photographies illustrant les gestes protecteurs des Vénitiens à l'égard de leurs trésors artistiques.

Au Centre culturel canadien à Paris, *Monuments II* (2019) s'attache à nouveau au sujet, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale dans la France en voie d'être occupée. Elle donne à voir plusieurs images d'archives transposées en négatif et reproduites à grande échelle illustrant le retrait, puis le déplacement de plusieurs chefs-d'œuvre du musée du Louvre en divers lieux de la France pour assurer leur protection devant la convoitise de l'occupant allemand et les risques inhérents à la guerre. Mentionnons notamment la *Vénus de Milo*, la *Victoire de Samothrace*, *Le Radeau de la Méduse* (Théodore Géricault, 1819) ou encore la *Joconde* (Léonard de Vinci, vers 1503–1519). Dominique Blain décide de reprendre *L'Assomption* de Titien comme pivot central de la nouvelle installation et une réplique de la caisse est à nouveau produite, juxtée d'un grand tableau photographique en négatif illustrant son transport hors de Venise.

Le procédé d'installation et l'utilisation de la photographie sont très souvent combinés dans le travail de Dominique Blain. Ici, la mise en place de *Monuments II* dans l'espace provoque chez le spectateur un impact puissant en raison de l'échelle de la caisse, de l'odeur du bois et de la tension ressentie à la vue des câbles qui l'enserrent. *L'Assomption*, symboliquement retranchée dans l'obscurité, semble non pas confinée mais bien montrée, donnée à voir par l'extrême matérialité de son écrin de bois. Les images photographiques se font aussi tout autant dévoilement que dissimulation. Elles révèlent bien leur célèbre référent artistique, tout autant qu'elles illustrent les gestes pressés d'hommes et de femmes qui ont contribué à le sauver du pillage et de la destruction. Pourtant, ainsi traitées en négatif, elles semblent déréalisées, retenues, absorbées dans l'ombre du temps.

Les photographies de *Monuments II* s'affirment comme un miroir de représentation en raison de leur statut d'empreinte du réel. Leur figurabilité est exacerbée, étonnamment surlignée par leur caractère fantomal. Elles produisent les clés de lecture de l'immense caisse qui s'impose paradoxalement en produisant du silence – celui d'une œuvre recluse et muette – tout en clamant la survivance d'un héritage artistique irremplaçable. Le récit s'établit d'après un ensemble de photographies retrouvées dans les archives, lesquelles, comme on le sait, participent depuis l'invention de la photographie à la construction de la mémoire. Elles relatent les gestes et les moyens destinés à protéger les chefs-d'œuvre de la destruction, dans une relation dialogique tendue non seulement avec l'objet sculpté qui impose sa matérialité, mais également avec l'espace d'exposition en tant que « dépôt » d'œuvres. La narration est soumise à plusieurs mises en abîme : celle de la peinture représentée, mais matériellement absente ; celle de la photographie qui tient le rôle de la peinture et en

but displayed, brought into view by the extreme materiality of its wooden setting. The photographic images are also as much revelation as dissimulation. They unveil their famous artistic referents as much as they illustrate the hurried actions of men and women who helped to save them from pillage and destruction. And yet, processed as negatives, they seem disconnected, held back, absorbed in the shadows of time.

The photographs in *Monuments II* are asserted as a reflection of representation due to their status as trace of the real. Their figurability is exaggerated, surprisingly highlighted by their ghostly nature. They produce the keys to reading the immense crate that is paradoxically commanding, as it produces silence – that of a cloistered, mute work – even as it proclaims the survival of an irreplaceable artistic heritage. The narrative is established from a group of photographs found in the archives, which, as we know, have participated in the construction of memory since the invention of photography. They

Whereas *Monuments II* was conceived from iconographic sources in books and various archives, the video installation *Dérives* was produced from a large group of press images gathered from numerous recent journalistic sources.

recount the actions and means used to protect the masterpieces from destruction in a tense dialogic relationship not only with the sculpted object, with its essential materiality, but also with the exhibition space as a “repository” for artworks. The narration is subjected to a number of *mises en abîme*: that of the painting represented but materially absent; that of the photograph taking on the role of the painting and imitating its appearance and presentation; that of the sculpture, which serves as sarcophagus for the painting; that of the exhibition space, which, like the sculpted crate, is a container, or even a reliquary.





Dérives, détails/details, 2019, installation vidéographique sans son / video installation, silent, 5 moniteurs, 3 min en boucle / 5 monitors, 3 min in loop, collection de l'artiste / of the artist

mime les apparences et la présentation ; celle de la sculpture, qui sert de sarcophage à la peinture ; celle de l'espace d'exposition qui, comme la caisse sculptée, est un contenant, voire un reliquaire.

Alors que *Monuments II* a été élaborée à partir de sources iconographiques provenant de livres et d'archives diverses, l'installation vidéographique *Dérives* a été réalisée à partir d'un grand ensemble d'images de presse récoltées dans de nombreuses sources journalistiques récentes. Cinq écrans exposent ce qui semble au premier regard des vues photographiques de la mer, subtilement animées d'un léger souffle qui les soulève. Dans leur soulèvement, elles laissent pourtant entrevoir ici et là des embarcations de fortune surchargées de réfugiés anonymes et désespérés. Ils sont abandonnés à leur sort, perdus sur la mer, éperdus du désir de survivre. Ainsi filmées furtivement et exposant autant leur calme beauté que le drame humain qui se joue alors que tant de déplacés errent (sans oublier tous ceux qui côtoient la mort sur les routes et les frontières de tant de pays), les images de *Dérives* font apparaître pour aussitôt les faire disparaître des milliers d'inconnus laissés à eux-mêmes, dont seuls quelques-uns survivront. Par sa frêle respiration qui soulève les images et permet d'entrevoir l'intolérable, cette œuvre, en relation avec toutes celles exposées dans *Déplacements*, cristallise l'ambivalence de notre rapport au monde. Il y est question de la conscience de la perte autant que de ce que nous ne voulons pas voir.

1 Dominique Blain, *Déplacements*, Centre culturel canadien, du 27 septembre 2019 au 14 janvier 2020, Paris, sous le commissariat de Catherine Bédard et Ami Barak. 2 Voir Louise Déry, *Dominique Blain. Médiation*, Québec, Musée du Québec, 1997, 97 p. Aussi : Louise Déry, *Dominique Blain. Monuments. Considérations sur l'art et la guerre autour d'une oeuvre de Dominique Blain*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2004, 228 p. (autres textes de Georges Leroux, Anne-Marie Ninacs et John R. Porter) ; Bernard Lamarche, *Installations, à grande échelle*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2016, 246 p., et finalement, on pourra consulter le catalogue *Déplacements*, Paris, Skira et Centre culturel canadien, 2019, 128 p. (textes de Catherine Bédard, Dominique Blain, Ami Barak, Louise Déry, Gérard Wajcman et France Trinque).

Louise Déry (doctorat en histoire de l'art) est directrice de la Galerie de l'UQAM, commissaire et auteure. On lui doit une centaine d'expositions d'artistes canadiens et internationaux présentées tant au Québec, au Canada, que dans plusieurs autres pays. Elle a notamment été commissaire du Canada à la Biennale de Venise avec une exposition de David Altmejd en 2007. Lauréate de plusieurs distinctions dont le prix d'excellence de la Fondation Hnatyshyn et le Prix du gouverneur général du Canada, elle a été faite Chevalier des arts et des lettres de France en 2016.

Dominique Blain lives and works in Montreal. Her works have been exhibited in museums and galleries in North America, Europe, and Australia (Sydney Biennale in 1992). She has had three major retrospectives, at the Musée d'art contemporain de Montréal in 2004, the Musée national des beaux-arts de Québec in 1998, and the Arnolfini Centre for Contemporary Arts in Bristol organized an exhibition of her work that toured five British institutions in 1997–98. Blain has also produced works of public art in Quebec. She received the Prix Paul-Émile-Borduas in 2014 and the Prix Les Elles de l'Art (Pratt & Whitney in association with the Conseil des arts de Montréal) in 2009. www.dominiqueblain.com

Whereas *Monuments II* was conceived from iconographic sources in books and various archives, the video installation *Dérives* was produced from a large group of press images gathered from numerous recent journalistic sources. Five screens display what seem to be, at first glance, photographic views of the sea, subtly moved and lifted by a light breeze. As they are lifted, they allow us to glimpse, here and there, makeshift boats overloaded with anonymous, desperate refugees who have been abandoned to their fate, lost in the ocean, frantic to survive. Filmed furtively and displaying both a calm beauty and the human tragedy playing out by the roaming of so many displaced people (not to mention all those who brush up against death on the roads and at the borders of so many countries), the images in *Dérives* reveal and then, just as quickly, erase thousands of unknown people left on their own, only a few of whom will survive. With the weak respiration that lifts the images and allows us to glimpse the intolerable, this work, like all of those in *Déplacements*, crystallizes the ambivalence of our relationship with the world. It is a question both of awareness of loss and of what we don't want to see.

Translated by Käthe Roth

1 Dominique Blain, *Déplacements*, Canadian Cultural Centre, Paris, September 27, 2019, to January 14, 2020, curated by Catherine Bédard and Ami Barak. 2 See Louise Déry, *Dominique Blain. Médiation* (Quebec City: Musée du Québec, 1997); Louise Déry, Dominique Blain, Georges Leroux, John R. Porter, and Anne-Marie Ninacs, *Monuments: Considérations sur l'art et la guerre autour d'une oeuvre de Dominique Blain* (Montreal: Galerie de l'UQAM, 2004); Bernard Lamarche, *Installations: à grande échelle* (Quebec City: Musée national des beaux-arts du Québec, 2016); and the catalogue *Déplacements* (Paris: Skira and Canadian Cultural Centre, 2019, which includes essays by Catherine Bédard, Dominique Blain, Ami Barak, Louise Déry, Gérard Wajcman, and France Trinque).

Louise Déry, who holds a PhD in art history, is director of the Galerie de l'UQAM, a curator, and an author. She has organized some hundred exhibitions by Canadian and international artists in Canada and in other countries. Notably, she was Canada's curator at the Venice Biennale, with an exhibition by David Altmejd, in 2007. The recipient of a number of awards, including the Hnatyshyn Foundation Award for Curatorial Excellence and the Governor General's Award, she was made a Chevalier des arts et des lettres de la France in 2016.









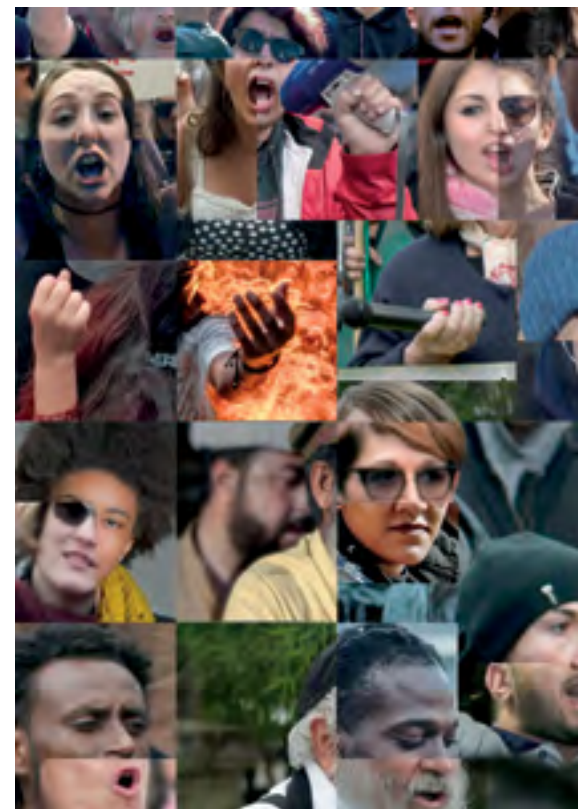
Alain Paiement

Masses / Particules









ALAIN PAIEMENT

Foules | Crowds

TEXTE DE / TEXT BY
ALAIN PAIEMENT

Manifestations. Depuis *Occupy Wall Street* jusqu'aux actions d'*Extinction Rebellion*, les manifestations de résistance populaire ont imprégné la couverture de l'actualité internationale au cours de la dernière décennie. On s'est presque habitué à la récurrence des images spectaculaires de soulèvements contre des dictatures, aux face-à-face entre citoyens, aux confrontations identitaires, aux mouvements de foules en guerre et aux migrations désespérées. La dynamique des foules varie considérablement, depuis la marche la plus pacifiste jusqu'aux émeutes les plus violentes. Le calendrier de ces mouvements a rythmé la lecture quotidienne d'informations de tous les continents, dans une période d'accélération indéniable de l'actualité mondiale.

Échantillonnage. De jour en jour, on accumule des dizaines d'images photographiques de foules. Après quelques années, il y en a des milliers. Au fur et à mesure, les images sont décontextualisées, sans légendes ni métadonnées, puis regroupées en fonction de l'échelle, de la densité des foules, du plus loin au plus près, puis de la posture des gens, variant entre des vues de face, de profil et de dos. En évacuant ainsi les informations, les images s'équivalent et deviennent remplaçables.

Partant de la différence entre une collectivité d'individus uniques versus une foule au sein de laquelle ils sont anonymes, ces images sont au paroxysme de l'échantillonnage. La disparition de l'unicité dans la typologie des unités accumulées correspond à la négation de la singularité des personnes dans une population.

Les photos proviennent d'espaces urbains, extérieurs, de partout au monde. Ce sont essentiellement des scènes de rue, prises d'abord lors de manifestations politiques. Puis,

Demonstrations. From *Occupy Wall Street* to *Extinction Rebellion* actions, popular resistance demonstrations have become an integral part of international news over the last decade. We are almost accustomed to seeing, over and over, spectacular images of uprisings against dictators, altercations among citizens, identity-related confrontations, movements of crowds in war and in desperate migrations. The dynamic of these crowds varies considerably, from pacifist marches to violent riots. Such waves of movements have punctuated the daily news diet on every continent – during a period of undeniable acceleration in the pace of global current events.

Samplings. From day to day, dozens of photographs of crowds accumulate. After a few years, there are thousands of them. Gradually, the images are decontextualized, shedding legends and metadata and then being grouped as a function of scale, density of crowds, farthest to closest, then people's positions, varying among frontal, profile, and back views. With the information removed, these images become equivalent and replaceable.

Starting from the difference between a group of unique individuals and a crowd within which they are anonymous, these images are at the pinnacle of sampling. The suppression of singularity in the typology of accumulated units corresponds to the negation of the uniqueness of individuals in a population.

The photographs come from outdoor urban spaces all over the world. They are essentially street scenes, many taken during political demonstrations. Then, given the effect of loss of distinctions due to massive assimilation, both in the photo-montage and in the demonstrations, the collection of photographs is broadened through examination of diverse contexts:

Grand rassemblement (Vive la Sociale), 2019
avec détails / with details, impression couleur
directe sur panneau Dibond, châssis en aluminium /
Direct colour print on Dibond panel, aluminum frame
244 × 383 cm



devant l'effet de perte des différences par assimilation massive, tant dans le photomontage que dans les manifestations, la collection de photos s'est élargie en examinant des contextes diversifiés : fêtes nationales, festivals et carnivals, événements religieux et sportifs, ou tout autre rassemblement possible. Quelles que soient leurs motivations, ces manifestations restent des événements politiques, explicitement ou non.

Découpage, assemblage. De ces images nous avons d'abord découpé des détails, en format carré, qui ont ensuite été assemblés sur la base d'une grille. Cette organisation systématique du photomontage est pensée en regard de la dimension historique des documents utilisés. On se rappelle ici un texte de référence de Rosalind Krauss¹ sur la structure de la grille : « ... l'un de ses aspects les plus modernistes est sa faculté de servir de paradigme ou de modèle à l'antidéveloppement, à l'antirécit et à l'antihistoire ».

Les recadrages évacuent généralement les informations qui nous permettraient de reconnaître les contextes des manifestations et les idéologies qui y sont représentés, ne pouvant dénoter explicitement la cause du rassemblement. Ils évitent les éléments architecturaux et les éléments de voirie pouvant situer la provenance des images. Les plus radicaux côtoient les plus modérés, à gauche comme à droite, sans que l'on puisse les différencier.

Droit et appropriation d'images. Les opérations sur les images-sources obligent à une approche réflexive des pratiques courantes en matière de droit d'auteur et de droit à l'image. Des précédents juridiques peuvent baliser des limites légales dans l'utilisation de portions d'images dans un photomontage, mais cela reste approximatif. À partir de cas de figure dans lesquels certaines appropriations seraient reconnues comme négligeables, on conclut avec une interprétation très relative de la doctrine *de minimis*, en considérant la quasi-impossibilité de retrouver les sources dans le cas présent, à cause du nombre de détails et des traitements numériques auxquels ils sont soumis. Le redécoupage des milliers de

national celebrations, festivals and carnivals, religious and sports events, and any other kind of possible assembly. Whatever their stated purpose, these demonstrations remain political events, explicitly or not.

Cutting out, assembling. From these images, we first cut out details, in square format, that were then assembled in a grid. This systematic organization of the photomontage is considered with a view to the historical dimension of the documents used. We are reminded, here, of a reference text by Rosalind Krauss on the structure of the grid: "One of the most modernist things about it is its capacity to serve as a paradigm or model for the antidevelopmental, the antinarrative, the anti-historical."¹

The reframings generally delete the information that would enable us to recognize the contexts of the demonstrations and the ideologies represented in them, as they cannot explicitly denote the cause of the gathering. They avoid architectural and roadway elements that would make it possible to situate the provenance of the images. The more radical rub elbows with the more moderate, left wing with right wing, and it's impossible to say which is which.

The law and image appropriation. Making modifications to source images requires an approach that reflects current copyright and image rights practices. Court precedents may set the legal limits for use of portions of images in a photomontage, but the boundaries are not clear. Starting from cases in which certain appropriations are understood as negligible, one concludes with a very relative interpretation of the *de minimis* doctrine, considering that it is almost impossible to find the sources in the present case, due to the number of details and the digital processing to which they were submitted. The recutting of thousands of fragments will have produced more than ten thousand units altogether.

Two tableaux. Although the initial plan was to group all the images on a single surface, the process ultimately produced

Masses/particules, 2019
avec détails / with details, impression n et b
directe sur panneau Dibond, châssis en
aluminium / Direct b & w print on Dibond
panel, aluminum frame, 244 x 351 cm

fragments aura produit plus d'une dizaine de milliers d'unités confondues.

Deux tableaux. Alors que le projet initial visait à regrouper toutes les images en une seule surface, le processus a finalement produit deux grands tableaux aussi différents qu'apparentés : *Masses/particules* et *Grand rassemblement (vive la Sociale)*².

Comparables : les tableaux ont une même structure compositionnelle, combinant un aplanissement et une fausse perspective par étagement, en modulant l'échelle des unités de la grille. Les vues à vol d'oiseau improbables combinent des vues plongeantes, obliques et horizontales. Du plus loin au plus près, la foule marche vers nous. Tous les figurants sont alignés dans la même direction, tournant progressivement vers la droite de l'image. Direction inconnue.

Différents : la structure en grille est constante dans *Masses/particules*, alors qu'elle est variable et se défait progressivement dans le *Grand rassemblement*. L'un, en noir et blanc, mise sur la perte de singularité individuelle dans la masse, tandis que l'autre, en couleur, a pour effet d'exacerber l'expressivité des manifestants. Dans le premier, les signes de la main ou les expressions remarquables disparaissent dans la foule, alors que dans l'autre, ces éléments de signification accentuent la dramatisation de la foule composite.

Beaucoup de monde. Exponentiellement, il s'agit de tout le monde. Par un foisonnement continu de bord en bord, on évoque la totalité de la population mondiale, située hors-champ, dont on ne verrait ici qu'une infime proportion.

Masses/particules. Nous regardons plus d'un million de têtes humaines, dont les dimensions varient entre la grosseur d'une tête d'épingle dans le haut de l'image et un peu plus de cinq centimètres tout en bas.

À distance, nous perdons de vue le motif du peuple démesuré, dont la lisibilité est absorbée dans les variations de gris. D'autres possibilités figuratives se produisent. Qui ou quoi reconnaît-on dans la masse humaine ? C'est un peu comme regarder des milliers d'insectes sans comprendre leur organisation. La masse est pulvérisée dans un fourmillement de particules innombrables. Elle devient une texture hallucinée, un mouvement aléatoire de poussières, un *mapping* météorologique, une évocation céleste. Ou une substance énergétique.

All-over. Beaucoup de monde. Exponentiellement, il s'agit de tout le monde. Par un foisonnement continu de bord en bord, on évoque la totalité de la population mondiale, située hors-champ, dont on ne verrait ici qu'une infime proportion. Le tableau est un schéma spatial englobant, sans autres délimitations que ses bordures. Il est littéralement un *tout-partout*, pour évoquer *tout-le-monde*. Il rappelle le concept du *Tout-monde* d'Edouard Glissant³, permettant de penser la co-présence et l'interpénétration des cultures et des imaginaires dans un monde globalisé. Le *Tout-monde* est cette réalité mondialisée et en même temps la vision que l'on peut en avoir.

Grand rassemblement (vive la Sociale). Dans *Grand rassemblement*, les carrés-pixels de la mosaïque deviennent des rectangles dont l'irrégularité évolue avec l'augmentation de l'échelle des *personnages* vers le bas de l'image. Au plus près,

two large tableaux that are different but related: *Masses/particules* and *Grand rassemblement (vive la sociale)*.²

Comparable: The tableaux have a single compositional structure, melding a flattening and a false perspective through the creation of tiers and modulation of the scale of the units in the grid. The improbable bird's-eye views combine high, oblique, and horizontal angles. From a great distance to very close, the crowd is marching toward us. All the actors are aligned in the same direction, gradually turning toward the right side of the image. Direction unknown.

Different: The grid structure is constant in *Masses/particules*, whereas it is variable and gradually crumbles in *Grand rassemblement*. One, in black and white, draws on the loss of individual singularity in the mass, whereas the other, in colour, exaggerates the expressiveness of the demonstrators. In the first, the hand signals or specific expressions disappear in the crowd, whereas in the other, these elements of significance accentuate the dramatization of the composite crowd.

Masses/particules. We are looking at more than a million human heads, the sizes of which vary from the head of a pin at the top of the image to a bit more than five centimetres at the bottom.

From a distance, we lose sight of the motif of a disproportionate number of people, whose legibility is absorbed in variations of grey. Other figurative possibilities are produced. It's a bit like watching thousands of insects without understanding how they are organized. The mass is pulverized in a swarm of countless particles. It becomes a hallucinatory texture, a random movement of dust, a weather map, a celestial evocation. Or an energy substance.

Who or what do we recognize in the human mass?

All-over. Lots of people. Exponentially, it becomes the whole world. Through a continuous proliferation from edge to edge, it evokes the entire population of the globe, situated beyond the frame, of which we see here only a tiny proportion. The tableau is an all-encompassing spatial pattern without any definitions except its borders. It is literally an *everywhere*, evoking *everyone*. It refers to Edouard Glissant's *whole world*,³ which brings up the ideas of co-presence and the interpenetration of cultures and imaginations in a globalized world. The *whole world* is this globalized reality and at the same time the vision of it that one might have.

Grand rassemblement (vive la sociale). In *Grand rassemblement*, the pixel-squares of the mosaic become rectangles whose irregularity evolves with the increase in scale of the *characters* toward the bottom of the image. From closer, the faces are life size. At a distance, they are only dense groupings, entangled clusters.

In the twenty-first century, social tensions are still based on non-recognition of the other and then rejection of the other's difference. The photomontage mixes up everyone, integrating all differences with hybrid physiognomies – women, men, of all racial definitions.

More and more cities are currently installing hundreds of thousands of coordinated cameras for the purpose of facial recognition. Such hyper-surveillance is implicitly indicated in this work.

Masks. The collage of heterogeneous sources challenges individual expression and the physiognomy defining human uniqueness.⁴ We are seeing a "masked ball" of invented

Les recherches d'**Alain Paiement** s'intéressent aux relations entre des structures ordonnées et des phénomènes chaotiques, à diverses échelles, du micro au macro. Elles sont pluridisciplinaires, basées sur des méthodes influencées par les sciences géographiques. Ses œuvres ont été vues lors de nombreuses expositions nationales et internationales depuis les années 1980. Plus récemment, il a fait partie des expositions *Lost in landscape* au Musée d'art moderne et contemporain de Trente et Rovereto (Italie) en 2015 et *There all is order and beauty* à Argos, Centre for art and media, Bruxelles en 2019. Le Musée d'art contemporain de Montréal a présenté son projet *Bleu de bleu* à l'automne 2019. Alain Paiement a également réalisé plusieurs œuvres pour des espaces publics. Il a, entre autres, reçu le prix Louis-Comtois en 2002 et été finaliste pour le prix Scotia en photographie en 2012. Il est représenté par la Galerie Hugues Charbonneau à Montréal. www.alainpaiement.com

les visages sont de grandeur réelle. Au plus loin, ils ne sont que des groupements denses, en grappes enchevêtrées.

Au XXI^e siècle, les tensions sociales sont encore fondées sur la non-reconnaissance de l'autre, puis le rejet de sa différence. Le photomontage mixte tout le monde, intégrant toutes les différences par des physionomies hybrides entre des femmes et des hommes, de toutes les définitions raciales.

De plus en plus de villes installent actuellement des centaines de milliers de caméras coordonnées pour la reconnaissance faciale des individus. Cette hyper-surveillance est implicitement désignée dans cette pièce.

Masques. Le collage de sources hétérogènes interroge l'expression individuelle et la physionomie définissant la singularité humaine⁴. Nous assistons à une « mascarade » de faciès inventés. Parfois grotesques, presque toujours dramatiques. Les citoyens sont en colère, en pleurs, en rires, en caresses, en prières et en violences. Les figurants sont devenus acteurs, avec des masques *queers*, hétérogènes, mixant parfois le sourire à la colère, l'inquiétude à la bravoure. Ils sont aussi vraisemblables que fictifs. On pourrait les croiser dans une ville cosmopolite.

Nous approchons du drame de personnages synthétiques, dans une fiction de soulèvement.

En rassemblant autant d'expressions individuelles dans une scène sociale allégorique, nous pensons à quelques célèbres tableaux de Bosch et Brueghel.

Causes. Alors que plusieurs crient au moyen de mégaphones, le collage reste aussi silencieux que bavard. Les pancartes et banderoles sont hors-champ. Aucun texte ne nous dit ce qui meut le peuple. Depuis un siècle, le mégaphone fait partie de l'iconographie des manifestations. Il est métonymique. L'outil de propagation de la parole du peuple en devient la figure, personnifiant son expression.

Le sous-titre « Vive la Sociale » renvoie à un tableau de James Ensor datant de 1888, intitulé *L'entrée du Christ à Bruxelles*, dont les dimensions sont comparables. Dans le haut du tableau, une banderole portant ce slogan se voit suspendue au-dessus d'une foule de personnages plutôt clownesques. À cette époque, l'expression « La Sociale » traduisait le projet d'une république citoyenne. Le tableau d'Ensor représente un carnaval de masques et de causes réunies, chapeautés par la cause ultime, *Vive la sociale*, étendard de la démocratie communautaire. Dans un traitement moqueur et dérisoire.

Les gens coexistent par assemblage, dans le montage des images comme dans le corps social. Ils ont été regroupés pour une « cause commune » non identifiée. Quelle condition serait partagée par tous les individus réunis ici, comprenant des pro- et des anti- pour toutes formes d'enjeux, si ce n'est le bouleversement de l'environnement à l'échelle planétaire? La crise climatique est d'abord une crise humaine. La perspective de ses conséquences est au cœur du projet.

Au-delà d'un possible cynisme tel que suggéré par Ensor, on aura choisi de se rapprocher au plus près. Pour résister aux représentations médiatiques dégradant les peuples⁵. Et d'autant mieux se situer au milieu du monde.

1 Rosalind Krauss. « Grids », *October*, vol. 9 (été 1979), p. 50–64, The MIT Press. 2 *Masses/particules*, exposition à la galerie Hugues Charbonneau, Montréal, du 5 septembre au 12 octobre 2019. 3 Edouard Glissant. *Traité du Tout-monde*, Paris, NRF, Gallimard, 1997. 4 Hans Belting, *Faces, une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017. 5 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Ed. de Minuit, 2012.

features. Sometimes grotesque, almost always dramatic. Citizens are angry, crying, laughing, kissing, in prayer and in violence. The extras have become actors, with queer, miscellaneous masks, sometimes mixing smiles with anger, anxiety with bravery. They are as credible as they are fictional. One might come across them in a cosmopolitan city.

We are approaching the tragedy of synthetic characters in a fictional uprising.

This bringing together so many individual expressions in an allegorical social scene is reminiscent of certain famous paintings by Bosch and Brueghel.

People coexist by assembling, in the montage of images as well as in the social body. They have come together for an unidentified “common cause.” What condition might be shared by all the individuals gathered here, including people for and against all kinds of issues?

Causes. Although some are shouting through megaphones, the collage remains both silent and talkative. The picket signs and banners are out of frame. No text tells us what is motivating the people. For a century, the megaphone has been part of the iconography of demonstrations. It is metonymic. The tool of propagation of the people's speech becomes its symbol, personifying its expression.

The subtitle “Vive la Sociale” refers to a 1888 painting by James Ensor, *Christ's Entry into Brussels*, of similar dimensions. At the top of the painting, a banner bearing this slogan is stretched above a crowd of people many of whom are figured as clowns. At the time, the expression “La Sociale” conveyed the project of a citizens' republic. Ensor's painting portrays a carnival of masks and causes combined, topped by the ultimate cause, “Vive la sociale,” the battle flag of communitarian democracy. Treated with mockery and ridicule.

People coexist by assembling, in the montage of images as well as in the social body. They have come together for an unidentified “common cause.” What condition might be shared by all the individuals gathered here, including people for and against all kinds of issues, if not the global upheaval in the environment? The climate crisis is, above all, a human crisis. The prospect of its consequences is core to the project.

Beyond a possible cynicism, as suggested by Ensor, we will have chosen to come closer. By trying to resist media representations that degrade peoples.⁵ To situate ourselves in the world, with empathy. *Translated by Käthe Roth*

1 Rosalind Krauss, “Grids,” *October* 9 (Summer, 1979): 64. 2 *Masses/particules*, exhibition at Galerie Hugues Charbonneau, Montreal, September 5 to October 12, 2019. 3 Edouard Glissant, *Traité du Tout-monde* (Paris: NRF, Gallimard, 1997). 4 Hans Belting, *Faces, une histoire du visage* (Paris: Gallimard, 2017). 5 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants* (Paris: Ed. Minuit, 2012).

Alain Paiement delves into relations between ordered structures and chaotic phenomena at various scales, from micro to macro. His pluridisciplinary projects are based on methods influenced by geographic science. His works have been included in numerous national and international exhibitions since the 1980s. More recently, he participated in the exhibitions *Lost in landscape* at the Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto (Italy) in 2015, and *There all is order and beauty* at Argos, Centre for Art and Media, Brussels in 2019. The Musée d'art contemporain de Montréal presented his project *Bleu de bleu* in fall 2019. Paiement has also produced several works for public spaces. Among other distinctions, he received the Prix Louis-Comtois in 2002 and was a finalist for the Scotiabank Photography Award in 2012. He is represented by Galerie Hugues Charbonneau in Montreal. www.alainpaiement.com





Gisele Amantea
Aleppo, Syria December 17, 2016







Aleppo, Syria December 17, 2016, 2018, exhibition views and details / vues d'exposition et détails, custom-printed carpet and lighting / tapis imprimé sur mesure et éclairage, 7 × 14,6 m



GISELE AMANTEA

Aleppo, Syria December 17, 2016

AN INTERVIEW BY / ENTREVUE AVEC JACQUES DOYON

JACQUES DOYON: What is the origin of the work *Aleppo, Syria December 17, 2016*? How did the idea emerge? Why Syria? And what prompted you to work from an existing image of a disaster?

GISELE AMANTEA: I was invited by curator Emily Falvey to participate in the group exhibition *Here Be Dragons*. The theme of the exhibition, which took place at Carleton University Art Gallery in Ottawa in the fall of 2018, was to present the work of artists who “explore a range of contemporary art practices engaged in social critique and strategies of political resistance that deploy ambiguous, symbolic images to summon active interpretation on the part of the viewer.”¹ Emily was interested in having me create a site-specific work for a particularly large, challenging space in the

Standing on carpet and contemplating
a scene is very different from looking
at a large-format photograph on the wall.
It is less fleeting and sensational.
When you walk on it, the image
is experienced bodily.

gallery. The invitation appealed to me for two reasons. First, I have made many ephemeral, large-scale site installations in which I sought to transform the viewer’s experience by altering what I came to think of as the “skin” of the architecture. These works were immersive – made directly on the surfaces of specific spaces in galleries and museums. Second, these works have been intended to provoke viewers, physically and psychologically, to consider pertinent social and political issues.

I had visited Aleppo in 2010, and in developing a work for *Here Be Dragons* I initially thought of an environment that reflected upon the civil war in Syria and the migrant crisis that had resulted from it. At the time, I began to look at what seemed like a never-ending circulation of images of death and destruction, primarily of those who had drowned at sea or were affected when large areas of Syrian cities had been bombed to near-complete ruin. In my research I came across a critique of war photography in the *New York Times* by Michael Kimmelman, who argued that the flood of these images risks “normalizing indifference” to the tragedy that they are intended to convey.² At the same time, photojournalists in Syria were questioning whether daily posting of their images made any difference, and the art collective Abounaddara asserted that the images denied Syrian people their diversity.

JACQUES DOYON: Quelle est l’origine de l’œuvre *Aleppo, Syria December 17, 2016*? Comment en est venue l’idée? Pourquoi la Syrie? Et qu’est-ce qui vous a poussée à travailler à partir d’une image déjà existante d’un désastre?

GISELE AMANTEA: J’ai été invitée par la commissaire Emily Falvey à participer à l’exposition collective *Attention, dragons!* La thématique de l’exposition, laquelle a eu lieu à la Galerie d’art de l’Université Carleton (CUAG) à Ottawa à l’automne 2018, était de présenter le travail d’artistes « explorant un éventail de pratiques en art contemporain ancrées dans la critique sociale et les stratégies de résistance politique qui utilisent des images ambiguës et symboliques pour susciter chez le public une interprétation active¹ ». Emily souhaitait que je crée une œuvre *in situ* pour un espace, particulièrement vaste et exigeant, de la Galerie. L’invitation m’a attirée pour deux raisons. D’abord, j’ai fait de nombreuses installations éphémères et grand format sur site, dans lesquelles je cherchais à transformer l’expérience du spectateur en modifiant ce que je suis venue à percevoir comme l’« épiderme » de l’architecture. Ces œuvres étaient immersives, réalisées à même les surfaces d’espaces particuliers dans les galeries et les musées. Ensuite, les œuvres étaient conçues pour amener le public, physiquement et psychologiquement, à prendre en considération des questions sociales et politiques pertinentes.

En 2010, j’avais visité Alep et, en travaillant à l’œuvre pour *Attention, dragons!*, j’ai au départ pensé à un environnement qui nous permettrait de nous interroger sur la guerre civile en Syrie et la crise des migrants qui en a découlé. À l’époque, j’ai commencé à regarder ce qui ne semblait être qu’une suite sans fin d’images de mort et de destruction, en particulier de personnes ayant péri en mer ou ayant été victimes des bombardements, jusqu’à la dévastation presque complète de vastes zones des villes syriennes. Dans mes recherches, je suis tombée sur une critique de la photographie de guerre parue dans le *New York Times* et signée Michael Kimmelman, dans laquelle l’auteur soutenait que le flot de ces images risque de « normaliser l’indifférence² » à la tragédie même dont elles sont censées témoigner. Au même moment, des photojournalistes en Syrie se questionnaient sur le fait de savoir si la publication

Quand vous marchiez dans la salle
au rez-de-chaussée, vous étiez immergés
dans une image énorme et quelque
peu brouillée, avec seulement une vague
topographie perceptible au second plan.
D’en haut, l’image était nette, à la manière
d’une grande peinture de paysage
ou d’un panorama.

quotidienne de leurs images faisait une quelconque différence, et le collectif d’artistes Abounaddara affirmait que les images en question déniaient au peuple syrien sa diversité.

En contemplant ces images, je ne pouvais m’empêcher de songer à l’empathie. Était-elle utile? Qu’est-ce qui faisait que certains en étaient si dépourvus? J’ai également découvert le travail d’Ariella Azoulay, son analyse de la photographie de conflit et en particulier son livre *The Civil Contract of Photography* (2008). Elle y écrit à propos du besoin d’« observer » plutôt que de « regarder » les photographies, comme faisant partie intégrante de la responsabilité vis-à-vis du sujet même des images. J’ai trouvé que l’engagement à devoir être *actif* plutôt



In contemplating these images, I could not help but think about empathy. Was it useful? What made some so devoid of it? I also became aware of the work of Ariella Azoulay, her discussion of conflict photography, and in particular her book *The Civil Contract of Photography* (2008), in which she writes about the need to “watch” rather than “look at” photographs as part of the responsibility to their subject. I found the implication that one needs to be *active* rather than *passive* when looking at these photographs especially resonant.

In the course of this process, I came across an image of a bomb site in Aleppo that particularly struck me. It was a photograph taken on December 17, 2016 for Reuters by Omar Sanadiki, a Syrian photographer living in Damascus. The photograph documents the destruction of the Citadel Hotel in Aleppo on that day. Although rich in detail, the large landscape vista of the devastation was completely devoid of human life. This enabled me to imagine how I might make those visiting the gallery become a critical, active element in the work.

JD: *Aleppo* is meant as a site-specific work, in terms of the experience it is offering to the visitor. It is set within a specific art gallery, it proposes a physical, if not architectural, interaction to the photographic image, and it is based on a transfer of media that implies a number of cultural displacements and confrontations. Would you tell us more about the experience and challenges that you are proposing to the viewer?

GA: I have often made works of architectural scale to place viewers in a context in which they are confronted by the physical manifestation of social or political circumstances. The gallery where my piece was located is an open, two-storey-high space. It has entrances at ground level, and there is also a balcony that overlooks it from above. I was immediately drawn to incorporating the view from the balcony down into the space below and using the expansive floor of the gallery rather than its high walls for the image. The two points of view set up by the space created multiple perspectives, literally and figuratively. When you walked into the gallery at ground level you were immersed in a massive image that is blurry with only a vague topography that is perceived in the mid-distance. From above the image is sharp – resembling a large landscape painting or panorama. The installation was like a stage set in which both those walking below and on the image are like players or actors who become complicit in the destruction.

I was particularly interested in using carpet for the image. Standing on carpet and contemplating a scene is very different from looking at a large-format photograph on the wall. It is less fleeting and sensational. When you walk on it, the image is experienced bodily. You are slowed down and have to take time to figure out what you are seeing and what you understand and think about it.

JD: What about the use of photography in your work? Was this a first-time initiative, or has photography been present in previous works, perhaps in a less obvious way?

GA: Photography has actually been an important part of my work. I have often redrawn existing photographs in order to use them in new contexts and relationships. I am especially interested in the shifts of meaning and emphasis when these images equivocate between drawing and photography. A related process is an important part of *Aleppo* – printing a photograph on carpet rather than on paper completely changes a viewer’s relationship with the image. I have also



Gisele Amantea is a visual artist known for her interdisciplinary focus and innovative use of a variety of materials, formats, and processes. In works that are often site-specific and large in scale, she explores questions related to gender, class, nostalgia, history, memory, and the relationship between private and public space. Formerly an associate professor in the Studio Arts Department at Concordia University in Montreal, where she taught from 1995 to 2012, she has had her work exhibited widely in Canada and internationally, including in a major survey of contemporary Canadian art, *Oh, Canada*, at MASS MoCA, North Adams, Massachusetts (2012). www.giseleamantea.ca

que passif face à ces photographies avait une résonance particulière.

Au cours de ce processus, je suis tombée sur une image d’un site de bombardement à Alep qui m’a spécialement frappée. C’était un cliché réalisé le 17 décembre 2016 pour Reuters par Omar Sanadiki, photographe syrien vivant à Damas. La photographie montre la destruction de l’hôtel Citadel à Alep ce jour-là. Bien qu’elle présente un grand luxe de détails, la vue panoramique de la dévastation était totalement dénuée de vie humaine. Cela m’a conduite à imaginer comment je pourrais faire en sorte que les visiteurs de la galerie deviennent un élément critique, actif de l’œuvre.

JD: *Aleppo* est conçue comme une œuvre *in situ*, en ce qui a trait à l’expérience qu’elle propose au visiteur. Elle est installée dans une galerie d’art en particulier, elle offre une interaction physique, si ce n’est architecturale, avec l’image photographique, et elle est aussi basée sur un transfert de médias qui suppose un certain nombre de confrontations et déplacements culturels. Pouvez-vous nous en dire plus sur l’expérience et les défis auxquels vous conviez le public?

GA: J’ai souvent créé des œuvres de nature architecturale pour placer le spectateur dans un contexte où il est confronté à la manifestation physique de situations sociales ou politiques. La salle qui accueillait mon installation est un espace ouvert, d’une hauteur de deux étages. Les entrées sont au rez-de-chaussée, et il y a également une galerie qui surplombe la pièce. J’ai été immédiatement portée à intégrer la vue depuis la galerie sur l’espace en dessous et à me servir du plancher spacieux de la salle plutôt que de ses hauts murs pour l’image. Les deux points de vue autorisés par l’espace créaient des perspectives multiples, au propre comme au figuré. Quand vous marchiez dans la salle au rez-de-chaussée, vous étiez immergés dans une image énorme et quelque peu brouillée, avec seulement une vague topographie perceptible au second plan. D’en haut, l’image était nette, à la manière d’une grande peinture de paysage ou d’un panorama. L’installation était comme un décor de théâtre où celles et ceux qui marchent en bas et sur l’image sont comme des acteurs qui deviennent complices de la destruction.

J’étais particulièrement intéressée par l’idée d’utiliser un tapis pour l’image. Se tenir sur un tapis et contempler une scène est très différent que de regarder une photographie grand format sur le mur. C’est moins fugace et sensationnel. Quand vous marchez dessus, vous avez une expérience physique de l’image. Vous vous trouvez ralentis et devez prendre le temps de déterminer ce que vous voyez et ce que vous en comprenez et en pensez.

JD: Qu’en est-il de l’utilisation de la photographie dans votre travail? Est-ce une première, ou la photographie était-elle déjà présente dans des œuvres antérieures, peut-être de manière moins flagrante?

GA: La photographie joue en fait un rôle appréciable dans mon œuvre. J’ai souvent redessiné des photographies existantes pour m’en servir dans de nouveaux contextes, pour de nouvelles mises en relation. Je suis notamment très concernée par les changements de signification et d’importance qui affectent les images quand elles hésitent entre dessin et photographie. *Aleppo* s’appuie en bonne partie sur une démarche de cet ordre; imprimer une photographie sur tapis plutôt que sur papier modifie totalement la relation du spectateur à l’image. J’ai également eu recours à des images photographiques empruntées dans plusieurs grandes œuvres *in situ*, les combinant

used appropriated photographic images in several large in situ works, combining them with material elements – most often flock – where, again, they are recontextualized to create new or different perspectives of the original image.

JD: Your entire body of work is rooted in a questioning of the decorative and its relations to power structures and inequalities. Your use of a carpet, here in *Aleppo*, directly calls for a questioning of the use of applied arts for the shaping of our living environments. Would you tell us a bit more about that focus on the decorative? Perhaps also about the process for producing this imposing wall-to-wall carpet?

GA: The so-called decorative arts have a materiality that I am very drawn to. There is a certain kind of power in working with forms such as wallpaper, embroidery, and hobby art or, in this case, carpet. These materials are associated with the domestic and can appear strange or out of place in certain art contexts, encouraging people to reflect on subjects in different ways. In past work, I have used flock directly on the walls of buildings to create expansive surfaces of rich velvety patterns, texts, or forms. In making these works as beautiful as possible, I have been intent on questioning a hierarchy of taste and how some things are more valued than others.

Although woven carpets are highly valued in Syria, the carpet in *Aleppo* was intended to relate less to Syrian than to Western culture. Despite the high quality of the process by which it was made, it is evident that the carpet has been industrially produced rather than woven. The fabric is polyester, and the scale of the image and quality of the dye-injected image is achievable only through a highly commercialized printing process.

Building the image for the final digital file was a huge and very challenging undertaking. The format of the image first had to be altered to fit the dimensional proportions of the gallery. The original found image was relatively small. To work it up to a size necessary to maintain an acceptable level of resolution at this scale was an incredibly complicated technical process. Also, despite its dramatic subject, the original was quite flat and low key. This worked as a news photograph but wouldn't for how I was using it. A lot of adjustments had to be made, especially to the tone and colour of the image. At the same time, the actual printing was something of a roll of the dice. I worked with a company that is known for the quality of its work with this technology, but you couldn't be there for the printing. Fortunately, the finished piece was spot on to a small proof that had been done beforehand. If it hadn't been, the piece would not have worked.

You never know what a work will reveal. I don't think I realized the force *Aleppo* would have until I walked on the carpet in the space and saw others in the work. In the end, I think the piece was not so much about the distant war in Syria and its victims as it was about us, the viewers as witnesses.



Gisele Amantea est une artiste en arts visuels connue pour son approche interdisciplinaire et son utilisation novatrice de différents matériaux, formats et procédés. Souvent réalisées *in situ* et de grand format, ses œuvres explorent les questions liées au genre, à la classe, à la nostalgie, à l'histoire, au souvenir et à la relation entre espaces privé et public. Anciennement professeure agrégée au département Studio Arts de l'Université Concordia à Montréal, où elle a enseigné de 1995 à 2012, elle a présenté son travail au Canada et à l'étranger, notamment dans le cadre de *Oh, Canada* au MASS MoCA, à North Adams, au Massachusetts, en 2012, exposition majeure consacrée à l'art contemporain canadien.
www.giseleamantea.ca

avec des éléments matériels – le plus souvent de la bourre – où, une fois de plus, elles sont contextualisées différemment pour créer des perspectives nouvelles ou différentes de l'image d'origine.

JD: Votre œuvre tout entière est ancrée dans la remise en question de l'ornemental et de ses relations aux structures de pouvoir et aux inégalités. Le choix d'un tapis, ici dans *Aleppo*, est une invitation directe à s'interroger sur l'utilisation des arts appliqués pour le modelage de nos milieux de vie. Pouvez-vous nous parler un peu plus de cet intérêt pour le décoratif? Et peut-être également du processus de production de cet imposant tapis mur à mur?

GA: Les soi-disant arts décoratifs possèdent une matérialité qui m'attire profondément. Il y a une certaine sorte de pouvoir à travailler avec des formes comme le papier peint, la broderie et autres métiers d'art, ou dans ce cas-ci, le tapis. Ces matériaux sont associés à l'univers domestique et peuvent paraître étranges ou déplacés dans certains contextes artistiques, ce qui encourage les gens à réfléchir sur les sujets d'une façon différente. Par le passé, j'ai déjà appliqué de la bourre directement sur les murs de bâtiments pour créer de grandes surfaces aux motifs, textes ou formes riches et veloutées. En rendant ces œuvres aussi belles que possible, j'ai voulu remettre en cause une hiérarchie du goût et la manière dont certaines choses sont plus valorisées que d'autres.

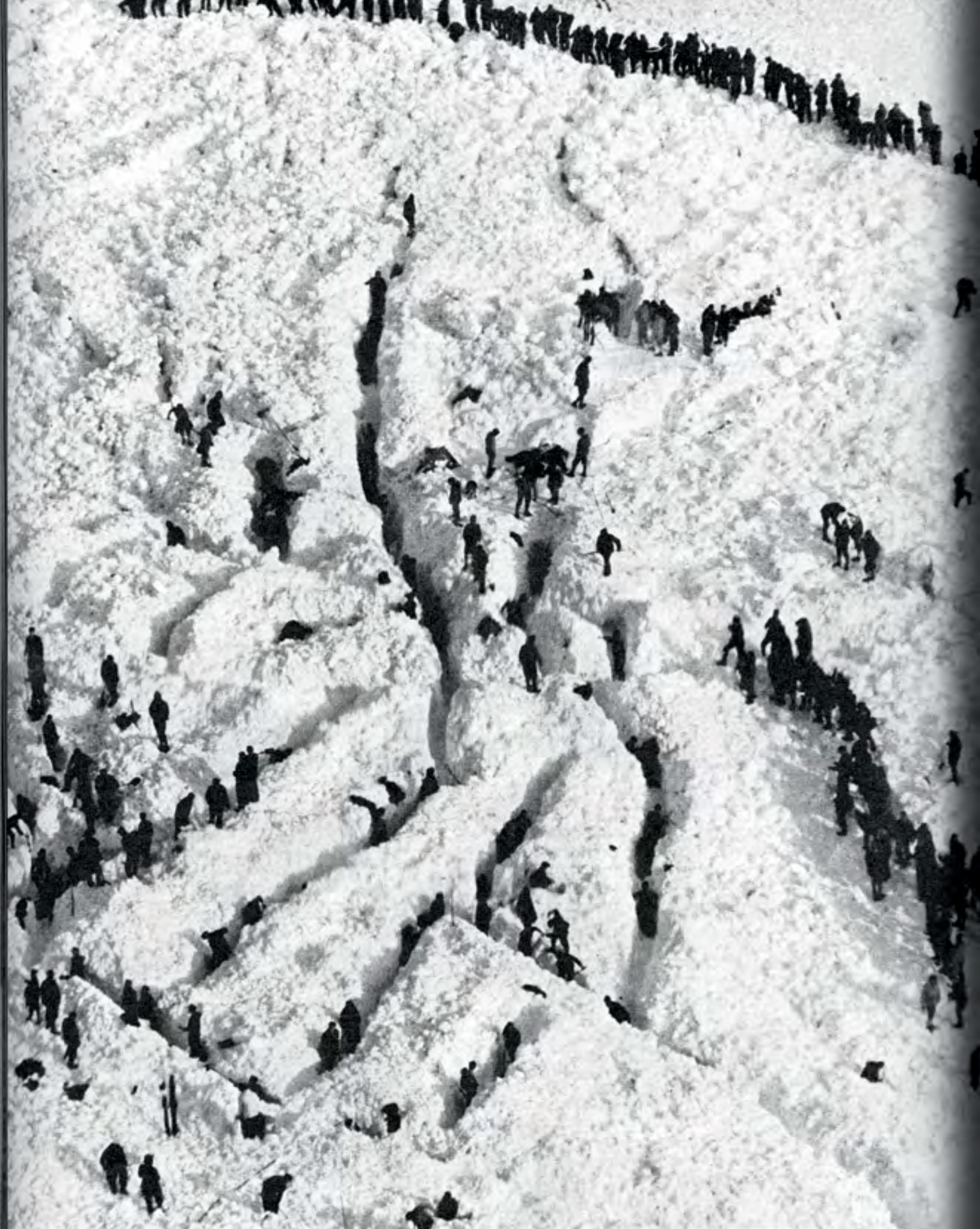
Si les tapis tissés sont extrêmement recherchés en Syrie, le tapis d'*Aleppo* avait moins vocation à évoquer la culture syrienne qu'occidentale. Malgré la grande qualité du procédé de fabrication, il est évident que ce tapis a été produit industriellement plutôt que tissé. La fibre est du polyester et la taille de l'image ainsi que la qualité de l'impression à injection de colorant ne peuvent que résulter d'un procédé d'impression très commercial.

Préparer l'image pour le fichier numérique final a été une entreprise aussi considérable qu'exigeante. D'abord, il a fallu en modifier le format pour qu'elle corresponde aux dimensions de la salle. L'image d'origine choisie était assez petite. La travailler pour arriver à une taille permettant de conserver un niveau de définition acceptable pour un tel format s'est avéré un processus technique incroyablement complexe. Également, en dépit de son sujet dramatique, l'original était plutôt plat et terne. Cela fonctionnait pour une photographie de nouvelles, mais pas pour ce que je voulais en faire. Il a fallu apporter beaucoup d'ajustements, en particulier pour la tonalité et la couleur de l'image. En même temps, le tirage lui-même avait tout du coup de dés. J'ai travaillé avec une entreprise connue pour la qualité de ses résultats avec cette technologie, mais je ne pouvais être présente pour l'impression. Par chance, la pièce terminée était calibrée en fonction d'une petite épreuve réalisée préalablement. Si tel n'avait pas été le cas, cela n'aurait pas fonctionné.

Vous ne savez jamais ce qu'une œuvre va exprimer. Je ne crois pas avoir réalisé la force d'*Aleppo* avant de marcher sur le tapis dans cet espace et de voir les autres dans l'œuvre. En fin de compte, je réalise que cette pièce ne portait pas tant sur la guerre lointaine en Syrie et ses victimes que sur nous observateurs, en qualité de témoins. *Traduit par Frédéric Dupuy*

1 *Here Be Dragons / Attention, dragons!* Galerie d'art de l'Université Carleton, 17 septembre au 9 décembre 2018, organisée par Emily Falvey. La citation de Falvey est tirée d'une correspondance avec l'artiste. **2** Michael Kimmelman, "Heartbreaking Images From Syria, So Numbingly Familiar," *New York Times*, dimanche 4 mars 2018, p. A 15

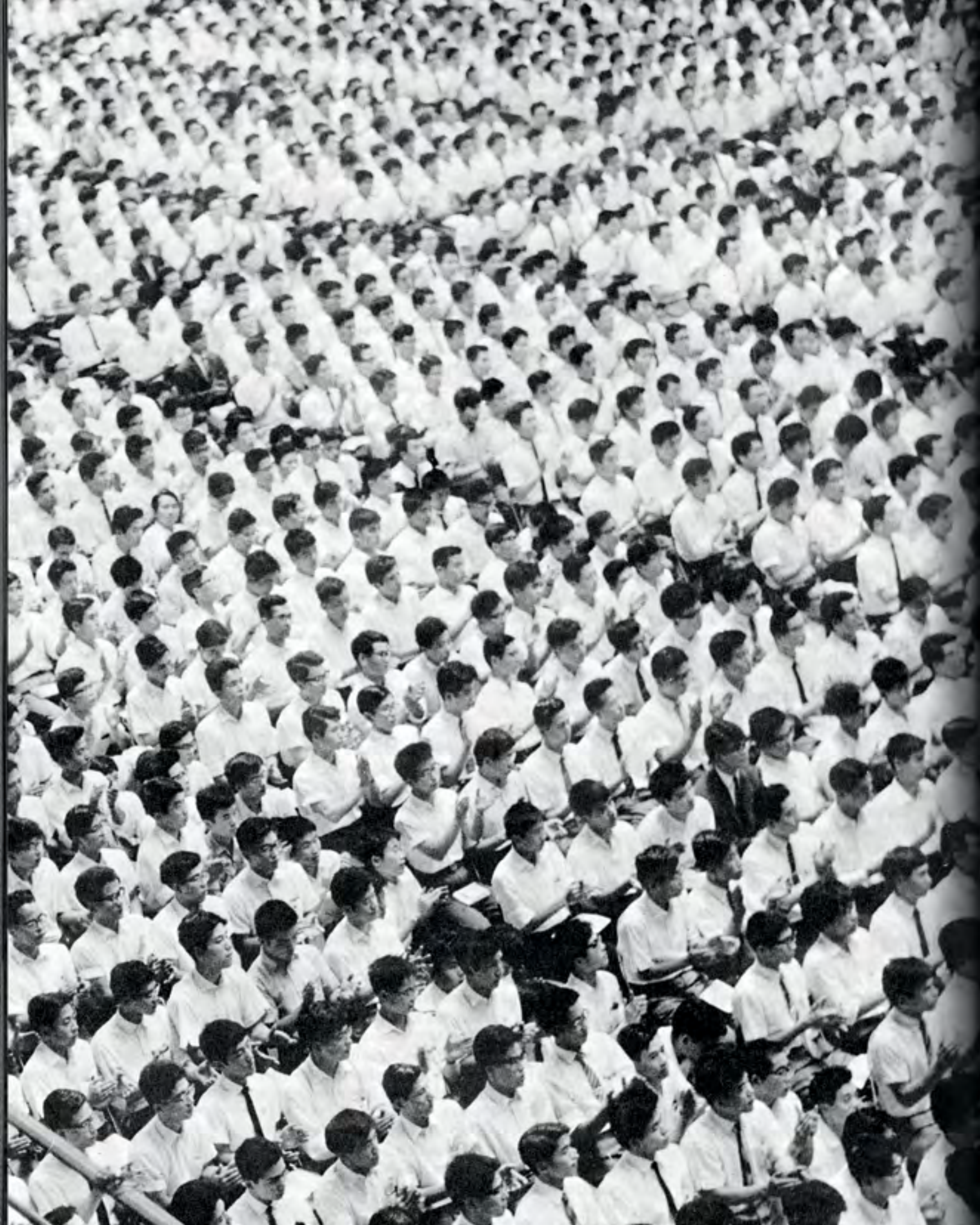
1 *Here Be Dragons / Attention, dragons!*, Carleton University Art Gallery, September 17–December 9, 2018, curated by Emily Falvey. This quotation by Falvey is taken from correspondence with the artist. **2** Michael Kimmelman, "Heartbreaking Images From Syria, So Numbingly Familiar," *New York Times*, March 4, 2018, Section A, 15.



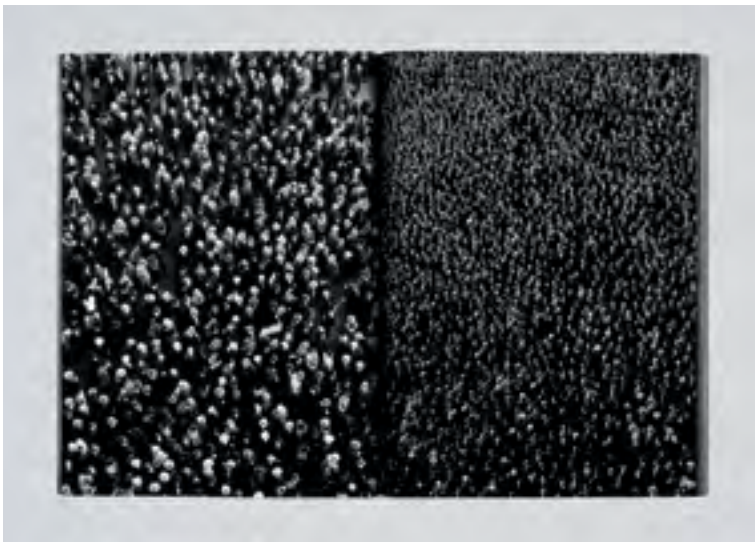
Mélissa Pilon

Foules









MÉLISSA PILON

Qu'est-ce qu'une foule ? | What Is a Crowd?

Une nouvelle approche de l'image photojournalistique | A New Approach to the Photojournalistic Image

CLAUDIA POLLEDRI

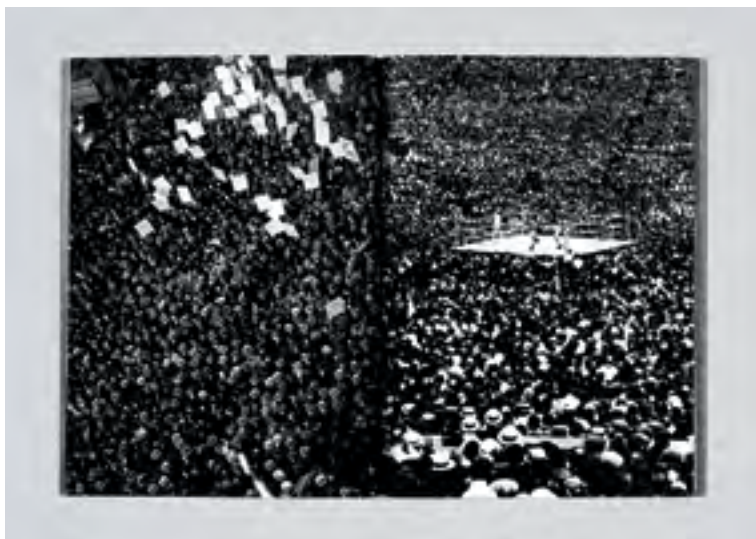
Qu'est-ce qu'une foule et qu'est-ce qu'une photographie peut nous apprendre de ce protagoniste de l'histoire du XX^e siècle ? *Foules*, le livre photographique de Méliッサ Pilon, a le mérite de souligner la complexité visuelle de cet organisme vivant que sont les foules et d'en proposer une lecture originale. Inscrite dans le domaine du photojournalisme, cette œuvre vise à proposer une nouvelle approche de l'image photojournalistique par l'assemblage en diptychs de plus de 130 clichés en noir et blanc. Il s'agit d'un projet ambitieux, auquel Pilon n'exclut pas une suite, qui réunit une collection d'images issues de livres, magazines et archives de photographes. Le spectre temporel couvert est très large et va de 1896 à 2016. Bien que dans la liste des mentions de provenance jointe à la quatrième de couverture on retrouve les dates correspondantes aux événements marquants du siècle dernier, ce n'est pas l'enchaînement chronologique qui a été choisi pour l'organisation des photos. Quant au volet géographique, il faut souligner la grande diversité de pays concernés par les images (presque une trentaine), signées aussi bien par des photographes de renom que par des inconnus. L'absence totale de légendes illustrant le contexte ou la nature de l'événement lié aux images, autrement dit la raison de ces rassemblements, confirme enfin que toute lecture de ces clichés en tant qu'illustrations d'un fait historique ou du temps présent est ici définitivement écartée.

C'est ainsi que l'un des principes clés du photojournalisme, c'est-à-dire l'association entre texte et image, vient à manquer. On ne cachera pas la frustration qui en dérive pour tout lecteur accoutumé à lire l'image au prisme de sa légende. Page après page, il sera littéralement assailli par une foule de questions destinées à rester sans réponse. Qu'est-ce qui a amené ces milliers de personnes à se réunir ? Qui saluent-ils, les bras levés ? À quoi leurs pancartes crient-elles « non » ? Vers quoi ces gens marchent-ils ou qui sont-ils en train d'attendre sous la pluie ? Inutile de chercher, car les seules

What is a crowd, and how can a photograph teach us about this protagonist of twentieth-century history? In her photo-book *Foules*, Méliッサ Pilon underlines the visual complexity of crowds as living organisms, casting an original gaze upon them. In this work, defined as photojournalism, Pilon aims to offer a new approach to the photojournalistic image, as she has arranged more than 130 black-and-white pictures into diptychs. It is an ambitious project – Pilon does not exclude a sequel – bringing together a collection of images from books, magazines, and photographic archives. The timeframe covered is very broad, from 1896 to 2016. Although the list of photographic credits on the back cover contains dates corresponding to the major events of the last century, the photographs are not organized following a chronological sequence. Geographically, there is a wide diversity of countries (almost thirty), and the images were produced by both well-known and unknown photographers. Finally, the total absence of legends describing the context or nature of the event connected to the images – in other words, the reason for these pairings – confirms that any reading of these pictures as illustrations of a historical fact or the present time is here definitively ruled out.

Thus, one of the key principles of photojournalism, the association between text and image, is missing. The frustration is undeniable for any reader accustomed to reading images through the prism of their legends. On page after page, readers are literally assailed by a crowd of questions destined to remain unanswered. What has brought these thousands of people together? Who are they saluting with their arms raised? What are their pickets shouting “no” to? Toward what are they marching or what are they waiting for in the rain? There's no point in searching, because the only information given about the images (date, location, and photographer) will not tell us. This radical gesture of subtraction nevertheless seems necessary for Pilon to lay the basis for a new structure. In the space left by the absence of legends, she composes a new type of

Méliッサ Pilon est une artiste visuelle et designer graphique diplômée de la Werkplaats Typografie aux Pays-Bas où elle s'est spécialisée dans le photojournalisme et la culture des images dans le contexte du design et de l'édition. À travers le récit poétique, l'essai photographique et l'exploration des archives, Méliッサ déploie une pratique d'écrivaine visuelle. Elle a collaboré sur de nombreux projets d'édition importants, dont *Untitled* (*September Magazine*) de l'artiste londonien Paul Elliman et participé à de nombreuses expositions collectives à l'international. Son projet *Fox News* dans lequel elle utilise un numériseur portable comme caméra a été publié sous la forme d'un journal par la Werkplaats Typografie en 2014, et s'en est suivi une exposition solo à Montréal. Elle est récipiendaire de nombreuses bourses, dont la bourse d'excellence du millénaire de la Faculté des arts dans le cadre de ses études à l'Université du Québec à Montréal. Elle vit et travaille à Montréal. www.melissapilon.com



informations que nous avons au sujet des images (date, lieu et photographe) ne nous le diront pas. Ce geste radical de soustraction, le déracinement de l'image du texte, s'avère pourtant nécessaire pour permettre à Pilon de poser les bases pour une nouvelle construction. Installée dans le creux laissé par l'absence de légende, l'artiste compose au moyen des images une écriture neuve, dont la représentation des foules constitue la seule et unique grammaire. Le « sujet » premier de cette collection de clichés, ainsi que le véritable objet de cette recherche visuelle, révèle ainsi son profil. Privé du texte, ou libéré de la tyrannie de la légende, selon les points de vue, le lecteur/spectateur est donc obligé de traverser cette collection en se focalisant « seulement » sur les clichés présentés, son regard pouvant enfin se concentrer sur les images.

En observant ces foules, c'est avant tout la puissance de leurs mouvements, leur énergie qui apparaît en premier plan. Soudainement, on se retrouve à suivre les formes et les trajectoires de ces courants humains, à observer les traits communs qui les rassemblent au-delà du temps et de l'espace, à mesurer les tensions et les frémissements qui les traversent à la recherche d'indices. Ordonnées ou confuses, silencieuses ou bruyantes, souriantes ou inquiètes, ces foules captivent à travers les images notre regard guidé par le jeu de composition finement conçu par Pilon. Chaque diptyque propose



En observant ces foules, c'est avant tout la puissance de leurs mouvements, leur énergie qui apparaît en premier plan. Soudainement, on se retrouve à suivre les formes et les trajectoires de ces courants humains, à observer les traits communs qui les rassemblent [...]

en effet une association propre qui souligne un élément particulier porté par la photo. Certaines combinaisons insistent, par exemple, sur le rapport des foules à l'espace, sur leur relation libre ou contrôlée avec l'environnement ou les architectures et accentuent les effets visuels qui en dérivent. En se focalisant sur l'orientation des regards ou encore sur la répétition des gestes d'une page à l'autre, d'autres diptyques mettent de l'avant la charge émotionnelle qui se dégage du collectif. Si certaines associations jouent sur la description

writing through the images, in which the one and only grammar is the representation of crowds. The primary "subject" of this collection of pictures, as well as the true objective of this visual research, thus emerges. Deprived of text – or liberated from the tyranny of the legend, depending on your point of view – the reader/spectator is therefore obliged to look through this collection of photographs focusing only on the shots presented, with a gaze finally free to concentrate on the images.

When we look at these crowds, it is above all the power of

PAGES 40-45 ET 48-49
Foules, 2019, Montréal
 autoédition / self-published
 25 exempl./copies
 20 × 28 cm, 140 p.

PAGES 46-47
Foules, 2019
 vues d'installation / installation views
 parc national Forillon / Forillon national park, Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie







their movements, their energy, that seems to come to the fore. Suddenly, we find ourselves searching for clues by following the shapes and trajectories of these human currents, observing how they resemble each other outside of time and space, measuring the tensions and ripples that pass through them. Orderly or chaotic, silent or loud, smiling or anxious, these crowds capture our gaze, which is guided by the play of composition carefully designed by Pilon. Each diptych offers a different association that underlines a particular element in the photograph. Certain combinations emphasize, for example, the relationship between the crowds and space, their free or controlled relationship with the environment or architecture, and accentuate the resulting visual effects. By focusing on the orientation of gazes or the repetition of gestures from page to page, some diptychs highlight the emotional charge that emanates from the crowd. Others play on a “qualitative” description of these assemblies by decoding, sometimes ironically, their psychology via the uniformity of reactions of a collective

Suddenly, we find ourselves searching
for clues by following the shapes
and trajectories of these human currents,
observing how they resemble each other
outside of time and space.



composed of individuals; and still others are drawn to the quantitative aspect – the immensity of these human tides. We thus grasp the symbolic and political power of such congregations, in which the participants’ profiles converge in a single direction and saturate the visual space. Alongside these associations, some images underline the visual dimension of the subject of “crowd,” illustrating the masses and volumes sculpted by its actions. Others dwell on the pictorial range of crowds, drawing out the geometries created by the arrangement of bodies in the photographic space, the alternation between empty and full spaces, and the play of contrasts between blacks and whites or between clarity and blur. The enlargements shown in the last part of the book, each “section” being implicitly introduced by a blank page, ultimately give shape to the photographic matter and texture of the shots, which become more and more abstract. And then, of course, due to its variety, this collection offers a plethora of anthropological information about different social classes and cultures represented throughout the last century. No longer subjected to the domination of the event, the photographs assembled in this photobook acquire a visual, symbolic, and aesthetic power, producing the significant effect of restoring to the representation of the crowd a new strength and currency that transcends eras.



de ces rassemblements en termes « qualitatifs » en décryptant, parfois avec ironie, leur psychologie par l’entremise de l’uniformité des réactions d’un collectif composé d’individus, d’autres s’attardent sur l’aspect quantitatif et sur l’immensité de ces marées humaines. On saisit alors tout le poids symbolique et politique de ces ensembles qui voient les profils des participants converger dans la même direction et saturer l’espace visuel. À côté de ces associations visant à souligner la dimension plastique du sujet « foule », à en illustrer

From this book, the nucleus of Pilon’s photographic and aesthetic research, resulted an eponymous exhibition presented this summer at the tenth edition of the Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie. Placed in a setting that was both suggestive and historically charged, where massive land expropriation in the 1970s preceded the creation of Forillon National Park, *Foules* follows essentially the same diptych structure as the book. The landscape was spectacular: on one side, the horizon opened out to the river in the distance; on the other side was the protective flank of the mountain. In the middle, on raised ground, Pilon’s images were printed on both sides of rectangular panels rising vertically from the earth and somewhat separated from each other. It

la masse et les volumes sculptés par les gestes, d'autres insistent sur sa portée picturale. On remarquera alors les géométries créées par la disposition des corps dans l'espace photographique, l'alternance entre les vides et les pleins, le jeu des contrastes entre les noirs et les blancs ou encore entre la netteté ou le flou. Les agrandissements réalisés dans la dernière partie du livre, chaque « section » étant implicitement introduite par une page blanche, servent enfin à donner forme à la matière photographique et à la texture des clichés qui deviennent de plus en plus abstraits. Et puis, bien sûr, en raison de sa variété cette collection offre sur le plan anthropologique une mine d'informations au sujet de différentes classes sociales et cultures représentées à travers le siècle dernier. Non plus soumises à la tyrannie de l'événement, les photos assemblées dans ce livre photographique acquièrent ainsi une puissance visuelle, une symbolique et une esthétique nouvelles, ce qui produit l'effet significatif de restituer à la représentation de la foule une force et une actualité nouvelles via les éléments de continuité qui se dégagent à travers les époques.

De ce livre, noyau de la recherche photographique et esthétique réalisée par Mélissa Pilon, a découlé une exposition au titre éponyme présentée cet été dans le cadre de la 10^e édition des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie. Située dans un décor aussi suggestif que chargé d'histoire, celle de l'expropriation massive des terres qui, dans les années 1970, a précédé la création du parc national Forillon, l'exposition *Foules* suit essentiellement la structure proposée par le livre assemblé en diptyques. La scénographie offerte par le paysage était sans doute remarquable : d'un côté, l'horizon qui s'ouvre au loin sur le fleuve, de l'autre le flanc protecteur de la montagne. Au milieu, sur un terrain surélevé, les images se trouvent imprimées sur les deux côtés des panneaux rectangulaires posés à terre à la verticale et quelque peu décalés l'un de l'autre. Il reviendra au regard du spectateur d'assembler les diptyques selon ses déambulations dans l'espace. Seule une image posée à terre et représentant un public d'enfants, les visages attentifs et étonnés, reste à l'écart de l'ensemble du parcours. Il s'agit d'une sorte de vision inaugurale qui projette métaphoriquement vers l'avenir ces lectures photographiques du passé. Certes, comme il est souvent le cas, toute exposition génère une expérience plus rapide des images par rapport à celle qui est permise par le livre, les détails ainsi que l'ensemble de la construction n'apparaissant pas avec la même précision. Mais dans ce cas, cela produit l'effet secondaire et bénéfique d'attribuer encore plus de force à la présence visuelle et symbolique des foules sur ces lieux. En écho avec l'histoire qui a marqué ces terres, sans pour autant s'y limiter, le travail photographique, généreux et recherché de Mélissa Pilon trouve dans cette exposition une nouvelle forme d'actualisation et de réactivation de la mémoire, ce qui rend sa démarche artistique vivante et davantage incarnée.

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



was up to spectators to assemble the diptychs as they wandered through the space. Only one image placed on the ground, portraying an audience of children, their faces attentive and surprised, was set apart from the rest of the exhibition path. It was a sort of inaugural image that metaphorically projected these photographic readings of the past into the future. Of course, as is often the case, the exhibition generated a quicker experience of the images than does the book, as the details and the structure as a whole do not appear with the same precision. Here, however, the site itself produces the secondary, beneficial effect of endowing the visual and symbolic presence of crowds with even greater strength. Reflecting the history that has marked this land, though not limited to that reflection, Mélissa Pilon's generous, refined photographs took on a new form of realization and reactivation of memory in this exhibition, bringing her artistic approach to life and making it even more embodied. *Translated by Käthe Roth*

A postdoctoral student and lecturer in the Department of Art History and Film Studies at the Université de Montréal, **Claudia Polledri** is also the academic coordinator of CRIalt (Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques, UdeM). She holds a PhD in comparative literature from the Université de Montréal; the subject of her dissertation was *photographic representations of Beirut (1982–2011) and the relationship between photography and history*.

Mélissa Pilon is a visual artist and graphic designer with a degree in photojournalism and image culture from the Werkplaats Typografie in the Netherlands. Through poetic narrative, photographic essays, and exploration of archives, Pilon deploys a practice of visual writing. She has contributed to numerous projects, including Paul Ellman's *Untitled (September Magazine)*, and participated in many international group exhibitions. Her project *Fox News*, produced using a portable digitizer as camera, was published in the form of a journal by Werkplaats Typografie in 2014, and a solo exhibition in Montreal followed. Among the grants she has received is the Bourse d'excellence du millénaire from the Faculty of Arts at the Université du Québec à Montréal. She lives and works in Montreal. www.melissapilon.com



Beetle with microturbine, Institute of Mikrostruktura Technology at Research Center Karlsruhe, 1994 © Claudia Fährenkemper

CLAUDIA FÄHRENKEMPER

January 11 – February 8

ANDRÉ KERTÉSZ

February 22 – March 21

PHIL BERGERSON

March 28 – April 25

STEPHEN
BULGER
GALLERY

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



VOLETTE-FACE

PHOTOGRAPHIES DE CINDY SHERMAN, LAURIE SIMMONS ET RACHEL HARRISON, DE LA COLLECTION DE CAROL ET DAVID APPEL

11 décembre 2019 – 29 mars 2020

Fournisseurs officiels



AIR CANADA

DENALT®



CERCLE FORCES FEMMES



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL



SCOTIABANK
CONTACT
PHOTOGRAPHY
FESTIVAL

TORONTO
MAY 2020

ART
SOULERRAIN



RESET

**FESTIVAL ART
SOUTERRAIN
2020**

EXPOSITION D'ART
CONTEMPORAIN
RÉSEAU SOUTERRAIN
ET LIEUX HORS-PISTE
MONTREAL

**29 FÉVRIER
AU 22 MARS
2020**



STEPHEN GILL

Gill et les oiseaux : une déontologie photographique

ALEXIS DESGAGNÉS

Au seuil de mon adolescence, ma première passion a été d'observer les oiseaux. Combien d'heures ai-je passé, jumelles au cou, à marcher lentement, silencieusement, dans les bois et les friches, à l'affût du moindre merle ! Lorsque j'avais treize ans, un appareil photo offert par ma belle-mère est venu remplacer les jumelles, faisant lentement bifurquer mon destin de l'ornithologie vers l'art. Je me souviens encore de l'étonnement qu'ont suscité en moi mes premières photographies, d'oiseaux, il va de soi. Pris avec un objectif 50 mm, ces derniers n'étaient que des points indistincts dans de vastes paysages. Rapidement, la déception que m'ont inspirée ces piètres images a fait place à un questionnement, qui me semble aujourd'hui à l'origine de mes réflexions sur l'art : comment photographier les oiseaux ?

En filigrane de cette question, des plus simples en apparence, qu'il m'était tentant de solutionner par des évidences techniques (raffiner l'approche du sujet, utiliser un téléobjectif), s'inscrivait

Gill and the Birds: A Photographic Code of Ethics

On the threshold of my teenage years, my greatest passion was to observe birds. I spent countless hours, binoculars hung around my neck, prowling slowly, silently, through woods and meadows, looking out for a rare gem! When I was thirteen, a camera, a gift from my stepmother, replaced the binoculars, gradually turning my destiny from ornithology toward art. I still remember how surprised I was at my first photographs – of birds, of course. Photographed with a 50 mm lens, the birds in these pictures were simply indistinct



PAGES 54 A/TO 57 ET/AND 60
The Pillar, 2019
31 épreuves couleur / colour prints
96 épreuves argentiques / silver prints
texte de / text by Karl Ove Knausgård
224 pages, 22 × 27 cm, Nobody Books

intuitivement une interrogation fondamentale, principielle, me révélant la grande proximité qui existe entre l'ornithologie et la photographie. Qu'est-ce qu'observer? Quelle relation noue la subjectivité de celui qui observe à l'objectivité de ce qui est observé? Qu'est-ce que le regard? Qu'est-ce qu'un point de vue? Des années plus tard, j'ai trouvé des échos de ces préoccupations dans les livres du photographe anglais Stephen Gill, notamment dans *The Pillar*, récompensé du Prix du livre d'auteur aux Rencontres d'Arles en 2019.

Parcours d'un expérimentateur. Depuis la fin des années 1990, Gill apparaît comme l'un des photographes les plus originaux de sa génération. Artiste éclectique aux projets irréductibles à une esthétique univoque, c'est un expérimentateur hardi dont la démarche renvoie au registre des sciences humaines (anthropologie, archéologie) aussi bien qu'au domaine des sciences naturelles (biologie, éthologie, écologie). On peut également difficilement dissocier son imagerie du rapport qu'il entretient avec le support

Une interrogation fondamentale,
principielle, me révélant la grande proximité
qui existe entre l'ornithologie et la photographie.
Qu'est-ce qu'observer? Quelle relation
noue la subjectivité de celui qui observe
à l'objectivité de ce qui est observé?
Qu'est-ce que le regard?

du livre, qui constitue le principal catalyseur de ses séries. Afin de garder le contrôle sur l'ensemble du processus éditorial menant à la publication de ses ouvrages, Gill a d'ailleurs fondé la maison d'édition Nobody Books¹ en 2005.

Son approche rappelle d'abord l'esprit de l'enquête de terrain (*field studies*). Dans plusieurs entrevues qu'on trouve sur Internet, l'artiste qualifie sa photographie de descriptive. Il souhaite apparemment rendre compte des lieux qu'il explore au cours de ses errances de manière relativement détachée. En évoquant ce parti pris, qui permet d'associer la démarche de Gill à la tradition documentaire, on ne doit pas moins reconnaître la dimension conceptuelle de nombreuses séries du photographe, que ce soit en raison de leur sujet ou du mode de production des images les composant.

Après avoir proposé des travaux documentaires à caractère anthropologique² au début de sa carrière, Gill a consacré dès 2003 plusieurs projets au quartier populaire d'Hackney Wick, situé dans l'Est londonien (*Hackney Wick*, 2005; *Warming Down*, 2008). Ceux-ci montrent aussi bien la population d'immigrants et de réfugiés de ce secteur que ses paysages urbains désolés. Ces photographies ont été réalisées avec un appareil bon marché acquis en échange de quelques cents aux puces du coin. Photographier Hackney Wick de la sorte a permis à Gill de se livrer à une espèce d'« archéologie à l'envers » des environs, comme le suggère le titre d'un de ses ouvrages (*Archeology in Reverse*, 2007), alors que le quartier s'apprêtait à être largement transformé par la construction d'infrastructures destinées à accueillir les Jeux olympiques de 2012.

points in vast landscapes. Quickly, my disappointment in these pathetic images gave way to a question, which seems today to have been the origin of my reflections on art: how does one photograph birds?

Implicitly underlying this seemingly simple quandary, which I attempted to solve by obvious technical means (refining the approach to the subject, using a telephoto lens), was intuitively inscribed a fundamental questions of principle, which spoke to me about the close relationship between ornithology and photography. What does it mean to observe? How is the subjectivity of the one who observes tied to the objectivity of the one who is observed? What is the gaze? What is a point of view? Years later, I found echoes of these preoccupations in books by English photographer Stephen Gill, especially in *The Pillar*, which received the Author Book Award at Les Rencontres d'Arles 2019.

Career of an Experimenter. Since the late 1990s, Gill has stood out as one of the most original photographers of his generation. An eclectic artist with projects irreducible to a single unambiguous aesthetic, he is a daring experimenter whose approach refers to the registers of both the human sciences (anthropology, archaeology) and the natural sciences (biology, ethology, ecology). It is also difficult to dissociate his imagery from his relationship with the medium of the book, which is the principal catalyst for his series. In order to keep full control over the editorial process leading to publication of his books, Gill founded the publishing house Nobody Books in 2005.¹

Gill's approach can be seen, above all, as being in the spirit of field studies. In a number of interviews published on the Internet, he qualifies his photography as descriptive. Apparently, he wishes to record the places he explores during his wanderings in a relatively detached manner. Although this stance brings him into contact with the documentary tradition, we must nevertheless acknowledge the conceptual dimension of many of his series, due either to their subject or to how the images composing them are produced.

Having undertaken anthropological documentary work early in his career,² in 2003 Gill devoted several projects to the East London working-class neighbourhood of Hackney Wick (*Hackney Wick*, 2005; *Warming Down*, 2008). The images show both the area's population of immigrants and refugees and its desolate urban landscapes. The photographs were made with a cheap camera acquired for a few dollars at a local flea market. Photographing Hackney Wick in this way enabled Gill to undertake a sort of "archaeology in reverse," as the title of one of his photographs makes explicit (*Archeology in Reverse*, 2007), at a time when the neighbourhood was about to be undergo major transformations due to the construction of infrastructure for the 2012 Olympic Games.

But again, this London body of work gave Gill an opportunity to expand his experimentation in an approach in which he multiplied strategies for extending the frontiers of photographic language. He buried prints in the Hackney ground so that soil and rain would degrade their emulsion (*Buried*, 2006); he rephotographed prints and placed on their surface various plant matter and other objects found where he had taken the pictures (*Hackney Flowers*, 2007); he introduced certain items into the body of the camera to generate what he called "in-camera photograms" (*Talking to Ants*, 2014); he developed film using energy drinks (*Best Before End*, 2014).



Mais encore, ce corpus londonien a donné l'occasion à Gill d'accorder une place grandissante à l'expérimentation dans une démarche qui multiplie les stratégies pour repousser les limites du langage photographique : tirages enterrés dans le sol d'Hackney de manière à ce que la terre et les averses dégradent leur émulsion (*Buried*, 2006) ; tirages rephotographiés après que Gill eut redéployé à leur surface divers éléments végétaux et autres objets trouvés sur les lieux de ses prises de vues (*Hackney Flowers*, 2007) ; introduction de tels éléments dans le boîtier de l'appareil afin de générer ce que Gill nomme des « *in-camera photograms* » (*Talking to Ants*, 2014) ; développement de pellicules avec des boissons énergisantes (*Best Before End*, 2014).

Pour certains de ses projets, Gill a eu recours à des approches différentes, à l'appropriation notamment (*Unseen UK*, 2006 ; *Hackney Kisses*, 2014). Certains de ses livres présentent, d'autre part, des objets trouvés dans différents contextes, que ce soit des pierres et autres projectiles utilisés lors des émeutes londoniennes de 2011 (*Off Ground*, 2011) ou des bouts de papier hygiénique trouvés dans les hôtels qu'a fréquentés l'artiste à travers le monde (*Anonymous Origami*, 2007). Aussi bien dire que la production de Gill n'est pas exclusivement ancrée dans le territoire londonien. Le photographe a du reste réalisé certaines séries à Brighton (*Outside In*, 2010), au Japon (*Coming Up for Air* et *B Sides*, 2010), à Trinidad (*Trinidad 44 Photographs*, 2009), au Luxembourg (*Coexistence*, 2011) ou encore en Suède (*Night Procession*, 2017, et *The Pillar*, 2019), où l'artiste vit désormais avec sa famille.

Portrait de l'artiste en naturaliste : *Coexistence* et *Night Procession*. Il ressort de plusieurs travaux déjà mentionnés, mais aussi d'autres corpus plus récents, l'impression d'une forte proximité entre la démarche artistique de Gill et celle d'un naturaliste, d'un amateur de sciences naturelles. Cette dimension du travail de l'artiste, encore indirecte quand ce dernier utilisait des éléments végétaux et des insectes pour enrichir son langage photographique, est particulièrement affirmée depuis la réalisation, en 2011, de l'ouvrage *Coexistence*, l'un des projets éditoriaux les plus ambitieux de l'artiste.

Coexistence est le fruit d'une commande assignée par le Centre national de l'audiovisuel du Luxembourg à Gill³. Devant créer un projet *in situ*, celui-ci s'est intéressé aux bassins du château d'eau de Dudelange, un site d'exploitation sidérurgique en opération de 1883 à 2005. Ayant découvert ces friches avec un esprit semblable à celui qui l'animait à l'adolescence, lorsqu'il pouvait passer des heures à observer la vie dans un étang, l'artiste a choisi d'éclairer dans son livre l'interrelation du monde microscopique des eaux stagnantes dans les bassins et du monde macroscopique des résidents de Dudelange.

Publié sous la forme d'un album luxueux tiré à 1 500 exemplaires⁴, *Coexistence* regroupe principalement des photographies qu'a réalisées Gill à l'aide d'un microscope médical prêté par l'Université du Luxembourg, microscope que le photographe a utilisé pour examiner l'eau puisée dans les bassins du site industriel. À travers ce corpus, l'artiste a disséminé des photographies montrant le site lui-même, ainsi que des portraits de Dudelangeois. La nature hétérogène de ce travail photographique est ici considérablement atténuée par la facture particulière des images. Celle-ci découle de l'utilisation d'un procédé expérimental, fidèle en cela

For some of his projects, Gill turned to completely different approaches, such as appropriation (*Unseen UK*, 2006; *Hackney Kisses*, 2014). Some of his books present objects found in different contexts, such as stones and other projectiles used during the 2001 London riots (*Off Ground*, 2011) and bits of toilet paper found in hotels that he visited around the world (*Anonymous Origami*, 2007). His production, thus, is not tied exclusively to London. He has produced series in Brighton (*Outside In*, 2010), Japan (*Coming Up for Air* and *B Sides*, 2010), Trinidad (*Trinidad 44 Photographs*, 2009), Luxembourg (*Coexistence*, 2011), and Sweden (*Night Procession*, 2017, and *The Pillar*, 2019), where he now lives with his family.

Portrait of the Artist as Naturalist: *Coexistence* and *Night Procession*. There arises from many of the works described above, but also from other, more recent bodies of work, an impression of great proximity between Gill's artistic approach and that of a naturalist, a lover of natural sciences. This aspect of Gill's work, still indirect when he

An eclectic artist with projects
irreducible to a single unambiguous aesthetic,
he is a daring experimenter whose
approach refers to the registers of both
the human sciences (anthropology,
archaeology) and the natural sciences
(biology, ethology, ecology).

was using plant matter and insects to enrich his photographic language, became fully clarified in 2011, when he put out the book *Coexistence*, one of his most ambitious publishing projects.

Coexistence is the result of a commission given to Gill by the Centre national de l'audiovisuel in Luxembourg.³ As it involved an *in situ* project, Gill took an interest in the ponds at the water tower in Dudelange, on the site of a steel plant that had been in operation from 1883 to 2005. When he discovered this disused land reminiscent of the fields that had inspired him as a teenager, when he would spend hours observing life in a pond, Gill chose to highlight in his book the interrelationship between the microscopic world of stagnant pond water and the macroscopic world of residents of Dudelange.

Published in the form of a sumptuous large photobook with a print run of 1,500 copies,⁴ *Coexistence* contains mainly photographs that Gill took with a medical microscope on loan from the University of Luxembourg, which he used to examine water drawn from the pools of the industrial site. The series comprises photographs showing the site itself as well as portraits of residents of Dudelange. The heterogeneous nature of this body of work is attenuated considerably by the particular look of the images, which is the result of an experimental procedure – faithful in this sense to Gill's approach – in which he dipped his prints in water from the ponds in order to give them a soiled, watery look.

In 2017, Gill published the book *Night Procession*, in which he once again followed in the footsteps of the naturalist. *Night Procession* is composed of photographs taken in the Swedish countryside that expose the nocturnal activities of wild animals.



Night Procession, 2017
86 épreuves couleur / colour prints
texte de / text by Karl Ove Knausgård
160 pages, 22 × 27 cm, Nobody Books



à la démarche de Gill, qui, pour *Coexistence*, a plongé ses tirages dans l'eau des dits bassins de manière à leur donner un aspect sali et aqueux.

En 2017, Gill a fait paraître *Night Procession*, livre où il s'aventure à nouveau dans le sillage du naturaliste. *Night Procession* est constitué de photographies prises dans la campagne suédoise qui dévoilent les activités nocturnes d'animaux sauvages. L'usage de détecteurs de mouvement et d'un flash infrarouge a permis au photographe de s'éclipser des bois pour laisser libre cours à l'animation des nuits suédoises et déléguer l'observation aux soins de son appareil. De page en page, tranquillement, renards, chevreuils, rennes, rapaces, limaces, mulots, castors, orignaux, lièvres, loups, fauvelles et sangliers défilent dans la densité de la forêt, aux pieds des arbres ou au bord des points d'eau. L'intensité poétique de cette procession nocturne captée avec la vérité du documentaire ne rend que plus manifeste l'absence du photographe. Quelques visages enfantins glissés çà et là au gré du livre suggèrent aussi à quel point la nature est notre famille initiale.

Des livres et des oiseaux. À revers de la démarche errante du Gill londonien, tout comme son livre jumeau *Night Procession*, l'ouvrage *The Pillar* (2019) met à profit les possibilités d'automatisation de la photographie au service de l'ornithologie. Un appareil automatisé est installé devant un poteau, ou plutôt devant un pilier, si l'on en croit le titre du livre, ou même un perchoir. Le fréquente saison après saison la faune aviaire d'une campagne suédoise. Au loin, des fermes forment l'horizon.

Leaving behind motion detectors and an infrared flash, Gill slipped out of the woods to leave free rein to the night-time fauna, delegating observation to his camera. On page after page, foxes, deer, reindeer, vultures, slugs, field mice, beavers, moose, hares, wolves, warblers, and boars serenely file through the dense forest, at the foot of trees or by watering holes. The poetic intensity of this nocturnal procession, captured with documentary veracity, only makes more obvious the absence of the photographer. A few childlike faces inserted here and there throughout the book suggest the point to which nature is our primordial family.

Of Books and Birds. On the flip side from Gill's wandering approach in London, for *The Pillar* (2019), he once again takes advantage of the possibilities of automated photography, this time to serve ornithology. An automated camera is installed in front of a pole – or, rather, a pillar, if we take the book's title at face value – that becomes a perch. Season after season, it is visited by avian fauna in a Swedish landscape. In the distance, the horizon is dotted by farms.

The code of ethics followed by most ornithologists starts with the following precept: one must avoid disturbing birds as one observes them. We see in this book the extent to which Gill goes to keep a low profile, even though, in the 2014 series *Pigeons*, he portrayed pigeons in a unique way, assaulting them with a violent flash that was direct, intrusive, in the style of a Bruce Gilden. What Gill's pigeons showed us was "how life is rooted in the theatre of its deployment, edified, against history, from bare steel, guano, and the accumulation of days."⁵ In *The Pillar*, Gill, this time more orni-

Le code de déontologie suivi par la plupart des ornithologues s'ouvre sur le précepte suivant : on doit éviter, quand on les observe, de déranger les oiseaux. On voit ici, dans le livre, à quel point Gill sait se faire discret, lui qui pourtant, en 2014, dans la série *Pigeons*, a représenté comme nul autre les pigeons, en les agressant cependant d'un violent coup de flash direct, intrusif, à la manière d'un Bruce Gilden. Ce que nous montraient alors les pigeons de Gill, c'était « l'enracinement de la vie dans le théâtre de son déploiement, édifié, contre l'histoire, à même l'acier [des viaducs], la fiente et l'accumulation des jours⁵ ». Dans *The Pillar*, l'artiste, cette fois davantage ornithologue que photographe, laisse la vie être, sans théâtre, sans décor, simplement dans son habitat, agricole, rural, saisonnier et paysager.

On reconnaît ici quelque chose de la démarche d'*A Book of Birds*, publié par Gill en 2010, un livre que j'aurais peut-être pu produire si, au seuil de mon adolescence, j'avais été aussi bon artiste. Toujours selon la déontologie, l'identification d'un oiseau suppose l'observation de son habitat. Dans *A Book of Birds*, sans déception, les oiseaux ne sont que des points indistincts dans de vastes paysages. Un moineau, un pigeon, un héron ou tout autre oiseau qu'on aurait pu voir dans une ville, dans un environnement urbain, construit. Une tourterelle triste.

I wanted to make a study of how birds fit and mould their lives around ours and adapt to what we have created. I was also very interested to hear that scientists found that birds in towns and cities sing louder or use higher frequencies compared to the same rural species so they can be heard above the man-made noise⁶.

Gill, ici autant naturaliste que dans *The Pillar, Night Procession* ou *Coexistence*, affirme à quel point la faune ne cohabite pas avec les forces humaines : elle s'adapte, elle s'aliène à la paupérisation des paysages humains, urbains, dégradés, dépouillés de toute nature sauvage. Faune acclimatée, domestiquée, acculturée, civilisée.

Dans *The Pillar*, c'est toute la question du point de vue, statique, immobile, silencieux, attentif, contemplatif qui sous-tend le motif du pilier. La question de l'observation. De sa déontologie, en ornithologie autant qu'en photographie. Quelle relation noue la subjectivité de qui observe à l'objectivité de qui est observé ? Qu'est-ce que le regard ?

Un écosystème. Une tourterelle triste.

1 Nobody Books : <https://www.nobodybooks.com/> (consulté le 22 septembre 2019). 2 Portraits d'individus portant des écouteurs, de passagers de train, de touristes perdus ou de quidams avec des chariots à emplettes ; photographies de guichets automatiques, de chantiers de construction ou de panneaux publicitaires. Ces séries sont rassemblées dans l'ouvrage *Field Studies*, Londres, Chris Boot, 2004. 3 Stephen Gill, *Coexistence*, Londres et Luxembourg, Nobody Books et Centre national de l'audiovisuel, 2012. Voir aussi <http://cna.public.lu/fr/actualites/photographie/2012/09/gill/index.html> (consulté le 30 septembre 2019). 4 Six variantes du livre ont été mises en circulation à l'occasion de ce tirage, imprimées en 250 exemplaires chacune. La différence entre ces variantes était la seule couverture, imprimée sur un papier marbré distinct. 5 Alexis Desgagnés, "Habitat," *Ciel variable* 99 (January–May 2015): 11. Voir aussi, dans le même numéro, le portfolio consacré à Gill aux pages 12 à 21. 6 En ligne : <https://www.nobodybooks.com/product/a-book-of-birds> (consulté le 2 octobre 2019).

Artiste et auteur, **Alexis Desgagnés** vit à Montréal. Il enseigne l'histoire de l'art au collégial et milite activement dans un syndicat. Son poème *Ornithologie* est à paraître dans un recueil de poésies et de photographies intitulé *Métamorphose*, réalisé en collaboration avec Serge Clément.

thologist than photographer, simply lets life be, without theatre or set, in its agricultural, rural, seasonal habitat and landscape.

We recognize here something of the approach that Gill took in *A Book of Birds* (2010), a book that I might have been able to produce if, at the dawn of my adolescence, I too had been a good artist. Again according to the ornithologist's code of ethics, the identification of a bird presumes the observation of its habitat. In *A Book of Birds*, without disappointment, the birds are simply indistinct points in vast landscapes. A sparrow, a pigeon, a heron, or any other bird that we might see in a city, in an urban, built environment. A mourning dove. "I wanted to make a study of how birds fit and mould their lives around ours and adapt to what we have created," Gill writes on the web page for *A Book of Birds*. "I was also very interested to hear that scientists found that birds in towns and cities sing louder or use higher frequencies compared to the same rural species so they can be heard above the man-made noise."⁶ Gill, as much a naturalist here as in *The Pillar, Night Procession*, and *Coexistence*, makes clear the extent to which fauna doesn't cohabit with human forces; it adapts, it transfers itself to the poverty of human landscapes – urban, degraded, stripped of all wild nature. Acclimatized, domesticated, acculturated, civilized fauna.

In *The Pillar*, it's all about the question of the point of view – static, immobile, silent, attentive, contemplative – that underlies the motif of the pillar. The question of observation. Of a code of ethics, in both ornithology and photography. What relationship ties the subjectivity of the one who observes to the objectivity of the one who is observed? What is the gaze?

An ecosystem. A mourning dove. Translated by Käthe Roth

1 Nobody Books, <https://www.nobodybooks.com/>. 2 Portraits of individuals wearing headphones, passengers on trains, lost tourists, and ordinary people with shopping carts; photographs of ATMs, construction sites, and billboards. These series were brought together in the book *Field Studies* (London: Chris Boot, 2004). 3 Stephen Gill, *Coexistence* (London and Luxembourg: Nobody Books and Centre national de l'audiovisuel, 2012). See also <http://cna.public.lu/fr/actualites/photographie/2012/09/gill/index.html>. 4 Six variants of the book were put into circulation, each with a print run of 250 copies. The only difference between the variants was the cover, printed on a different marbled paper for each print run. 5 Alexis Desgagnés, "Habitat," trans. Käthe Roth, *Ciel variable* 99 (January–May 2015): 11. See also, in the same issue, the portfolio devoted to Gill on pp. 12–21. 6 <https://www.nobodybooks.com/product/a-book-of-birds>.

Artist and author **Alexis Desgagnés** lives in Montreal. He teaches art history at the college level and is an activist in a union. His poem "Ornithologie" will be published in a collection of poems and photographs titled *Métamorphose*, co-authored with Serge Clément.



Arbre seul (le jour) / Lonely tree (day), 2017
 Lasal matte paper, mounted on Diebond, gold-leaf enhancements /
 papier Lasal matte, monté sur Diebond, rehauts de feuille d'or, 243 × 304 cm

GENEVIÈVE CADIEUX

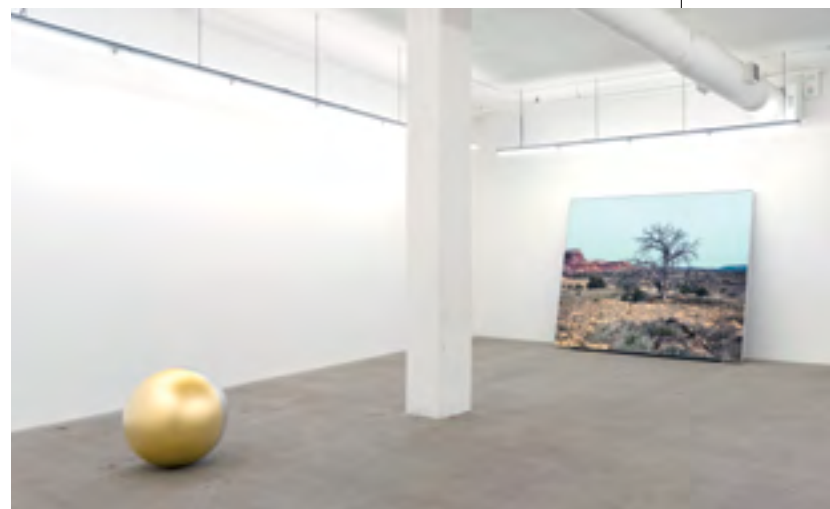
Vast Still Tender: Ghost Ranch

LAURIE MILNER

Is it the greyness of the April afternoon that makes the René Blouin Gallery seem so luminous as I enter Geneviève Cadieux's exhibition *Ghost Ranch*?¹ I had heard the buzz among artists and colleagues that this was a show to be seen – a virtuoso production by an august Montreal artist – and I have come to do just that: to observe the concrete facts of the work, apprehend the artist's language, and sense the realities it evokes. What strikes me first is the light – it floods the gallery, announcing itself as an essential element in the work.

I.

A monumental photograph in a simple frame leans against a wall in the first room of the gallery; before it, beyond a column, a gilded sphere sits on the floor. I am struck by the simple geometry of the installation – a rectangle and a sphere – and the way it defines and activates the space. The horizontal axis and rectangular shape of the photograph align with the logic of the architecture, while its pitch and mass give it a conditional, bodily presence. The sphere,



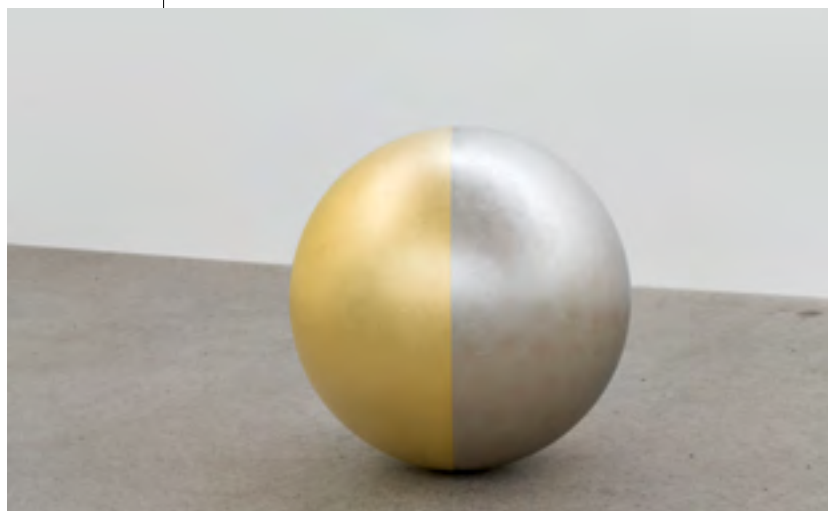
Ghost Ranch, exhibition view / vue d'exposition, galerie René Blouin
 photos : Guy L'Heureux

gilded with gold leaf on one side and palladium on the other, is precisely placed – its demarcated circumference stands perpendicular to the floor and parallel to the photograph. It reflects and refracts the ambient light in the gallery, setting up a dialogue with the photograph, the space, and me.

Sphere (day and night) brings to mind an orbiting planet, with one hemisphere reflecting the golden light of the sun and the other the silvery light of the moon. There is a discreet but deliberate facture to the surface, an evocation of terrain, water, flesh. I am caught by the tension between the tenderness of the materials – thin leaves of precious metals delicately pressed onto a viscous base – and the technical exactitude of the line where gold meets palladium – the fine cut it makes into the skin of the sphere. There is both precision and solicitude in the execution, flow, and rupture in the otherwise perfect geometrical form.

The photograph, *Lonely tree (day)*, presents a vast, sundrenched desert landscape with a gnarled, barren tree as the focal point. The depth and clarity of the image give it a documentary quality, as though it faithfully conveys the section of sky and land that was seen by the artist through the lens of her camera. The tonality across the landscape is even – soft ochres, greens, and reds; a tinge of blue on the most distant landforms conveys the effect of atmosphere on perception. The naturalistic illusionism is enhanced by the monumental scale and floor-level installation – it is as if I could walk into the pictured landscape – and the classical, Poussinesque composition of the work: red cliffs in the distance frame the view, a fallen tree trunk leads the eye diagonally from the lower right corner to the central tree, and a clearing in the desert shrubbery at the bottom left offers a point of imaginary access – it winds first to the left, then to the right in front of the tree, and then left again, before zigzagging into the distance. One branch of the tree extends to the left, mirroring the jagged horizon line just below it – an echo of Cézanne.

A delicate pattern of gold leaf on the surface of the photograph extends and then abruptly halts the illusionary, absorptive quality of the image. It shimmers with the diffused light in the gallery and heats up the scene, as though the winding path leading into the desert were ablaze with the radiance of the sun. This perception



Sphère (jour et nuit) / Sphere (day and night), 2019, stainless steel, gold and palladium leaf / acier inoxydable, feuille d'or et de palladium, 70 cm (diameter/diamètre)

Immense et pourtant délicat : Ghost Ranch

Est-ce la grisaille de cet après-midi d'avril qui rend la Galerie René Blouin si lumineuse alors que je pénètre dans l'exposition *Ghost Ranch* de Geneviève Cadieux?¹ J'ai eu vent de la rumeur qui court chez artistes et collègues que cette exposition est à ne pas manquer – une production virtuose d'une auguste artiste montréalaise – et je suis venue dans un seul but : observer les faits concrets de l'œuvre, saisir le langage de l'artiste et ressentir les réalités qu'il évoque. Ce qui me frappe d'emblée est la lumière : elle inonde les lieux, s'annonçant d'elle-même comme un élément essentiel de la démarche.

I.

Une photographie monumentale dans un cadre dépouillé est appuyée contre un mur dans la première salle de la galerie ; devant elle, derrière une colonne, une sphère brillante est posée sur le sol. Je suis frappée par la géométrie simple de l'installation – un rectangle et un globe – et la manière dont elle définit et dynamise l'espace. L'axe horizontal et la forme rectangulaire de la photographie concordent avec la logique de l'architecture, alors que sa hauteur et sa masse lui confèrent une présence conditionnelle, physique. La sphère, recouverte de feuille d'or d'un côté et de feuille de palladium de l'autre, est placée avec précision ; sa circonférence délimitée est perpendiculaire au sol et parallèle à la photographie. Elle reflète et réfracte la lumière ambiante dans la salle, instaurant un dialogue entre la photographie, l'espace et moi-même.

Sphère (day and night) fait penser à une planète en orbite dont un hémisphère reflète la lumière dorée du soleil et l'autre celle, argentée, de la lune. Il y a à la surface une texture discrète, mais voulue, une évocation du sol, de l'eau, de la chair. Je suis envahie par la tension entre la délicatesse des matériaux – de fines feuilles de métaux précieux pressées avec soin sur un enduit visqueux – et la précision technique de la ligne où l'or rejoint le palladium, la fine marque qu'elle trace dans le revêtement de la sphère. Il y a à la fois justesse et sollicitude dans l'exécution, flux et rupture dans la forme géométrique par ailleurs parfaite.

La photographie, *Arbre seul (le jour)*, présente un immense paysage désertique inondé de soleil avec, en point de mire, un arbre nouveau, nu. La profondeur et la clarté de l'image lui confèrent une nature documentaire, comme si celle-ci reflétait fidèlement la portion de ciel et de terre embrassée par l'artiste à travers l'objectif de son appareil photo. La tonalité à travers le paysage est homogène, ocres, verts et rouges diffus ; une nuance de bleu sur les reliefs les plus éloignés transmet à notre perception l'effet de l'atmosphère. L'illusion naturaliste est renforcée par l'échelle monumentale, l'installation au niveau du sol (c'est comme si je pouvais entrer dans le paysage représenté) et la composition classique, poussinesque, de l'œuvre : des falaises rouges au loin cadrent la vue, un tronc d'arbre tombé dirige l'œil en diagonale depuis le coin inférieur droit vers l'arbre au centre, et une éclaircie parmi les buissons du désert en bas à gauche suggère un point d'accès imaginaire ; elle oblique d'abord vers la gauche avant de virer à droite en face de l'arbre, puis à gauche de nouveau avant de serpenter dans le lointain. Une branche de l'arbre se déploie sur la gauche, faisant écho à la ligne d'horizon découpée, dans une évocation de Cézanne.



Arbre seul (le jour) / Lonely tree (day), détail/detail, 2017
 Lasal matte paper, mounted on Diebond, gold-leaf enhancements /
 papier Lasal matte, monté sur Diebond, rehauts de feuille d'or, 243 x 304 cm

comes like a flash, a moment of acute experience – a punctum – and disappears almost as quickly, as flat, evenly painted lines of gold come into focus. Meticulously rendered according to a precise mathematical pattern, the lines become an abstract drawing – a nod, perhaps, to the delicate geometry of Agnes Martin, an artist who, like Cadieux, was lured by the desert. The gold striations hum with an electrical energy that brings to mind the scanning technology used to create the picture and my own desire to see, to scan the work for its message.

The sky is peculiar – a uniform expanse of pale turquoise that further confounds the illusionism and intensifies the affective charge of the work. There is an awkwardness at the juncture of sky and earth, where plane and illusion abut – a cut in the reality effect of the image: it becomes set, tableau. (Later, Cadieux explains that the colour of the sky was carefully keyed to the iconic blue of early American Westerns, and I remember hand-painted desert scenes, flooded with light but showing no source of illumination apart from the projector.)

The total effect is stillness, as though the pulsing spirit of the dessert had been momentarily crystallized by the photographic apparatus and gesture.

I look back at the sphere: it has become an eye, a lens, an open aperture.

II.

In the second room, light is replaced by darkness. Two monumental photographic works – one square and the other a horizontal diptych – face each other across an open space. Both are rendered as black-and-white negative images, creating an otherworldly, nighttime effect. Both are enhanced with bold applications of palladium, adding drama and intensity. In both, pitch-black skies join shimmering land forms along sloping horizon lines that introduce instability into the images.



Arbre seul (la nuit) / Lonely tree (night), détail/detail, 2016
 Lasal matte paper, mounted on Diebond, palladium-leaf enhancements /
 papier Lasal matte, monté sur Diebond, rehauts de feuille de palladium, 304 x 304 cm

Un motif délicat à la feuille d'or à la surface de la photographie prolonge, puis interrompt brutalement la dimension d'illusion et d'absorption de l'image. Celle-ci scintille dans la lumière diffuse de la salle et irradie la scène, comme si le chemin tortueux menant dans le désert s'enflammait sous l'effet du rayonnement du soleil. Cette perception s'impose comme un éclair, un instant d'intense expérience – un *punctum* – et disparaît à peu près aussi rapidement alors que s'imposent les traits d'or plats et peints uniformément. Les traits, au rendu minutieux suivant un schéma mathématique précis, deviennent un dessin abstrait, un signe de reconnaissance, peut-être à la géométrie fragile d'Agnes Martin, une artiste qui, à l'instar de Cadieux, a été séduite par le désert. Les stries d'or bourdonnent d'une énergie électrique qui évoque la technologie de balayage utilisée pour créer l'image et mon propre désir de voir, d'explorer l'œuvre pour son message.

Le ciel est singulier, étendue uniforme de turquoise pâle qui contrecarre un peu plus l'effet d'illusion et intensifie la charge affective de l'œuvre. Il y a comme un flottement à la jonction du ciel et de la terre, où plan et fiction s'adosent, une brèche dans le réalisme de l'image: elle devient scène, tableau. (Plus tard, Cadieux expliquera que la couleur du ciel a été soigneusement calibrée pour correspondre au bleu emblématique des premiers westerns américains, et je me souviens de scènes de désert peintes à la main, inondées de lumière, mais ne montrant aucune source d'éclairage si ce n'est celle du projecteur.) L'effet global est celui d'une grande quiétude, comme si toute la dynamique du désert s'était momentanément cristallisée sous l'effet du mécanisme et de la gestuelle photographiques.

Je regarde à nouveau vers la sphère: elle est devenue un œil, un objectif, une ouverture.

II.

Dans la deuxième salle, la lumière cède le pas à la pénombre. Deux œuvres photographiques monumentales, l'une, carrée, et l'autre,

The first photograph, *Lonely tree (night)*, features the same barren tree that was in *Lonely tree (day)*; but, here, the negative has been cropped and enlarged so that the tree appears as a phosphorescent pyramidal form that dominates the image. The trunk leans slightly to the left and crosses the horizon line, as though suturing the awkward join of sky and earth. A vascular network of branches, highlighted with palladium, spreads laterally from the trunk; at the base, it touches the outer edges of the support, defining the limits of the field of vision.

Fine ribbons of palladium painted on the photograph trace the jagged outline and sinewy surface of the tree, giving it an eerie incandescent quality. Like silver salts in analog photography, the palladium lines, so sensitively rendered, reveal an image – the photograph of a tree – while simultaneously creating another – an abstract drawing, perhaps, or gigantic fingerprints on the surface of the photograph.²

In the second work, *Ghost Ranch, starry night*, a desert landscape flows across two closely hung photographs in undulating horizontal bands. The photographs, which are made from different

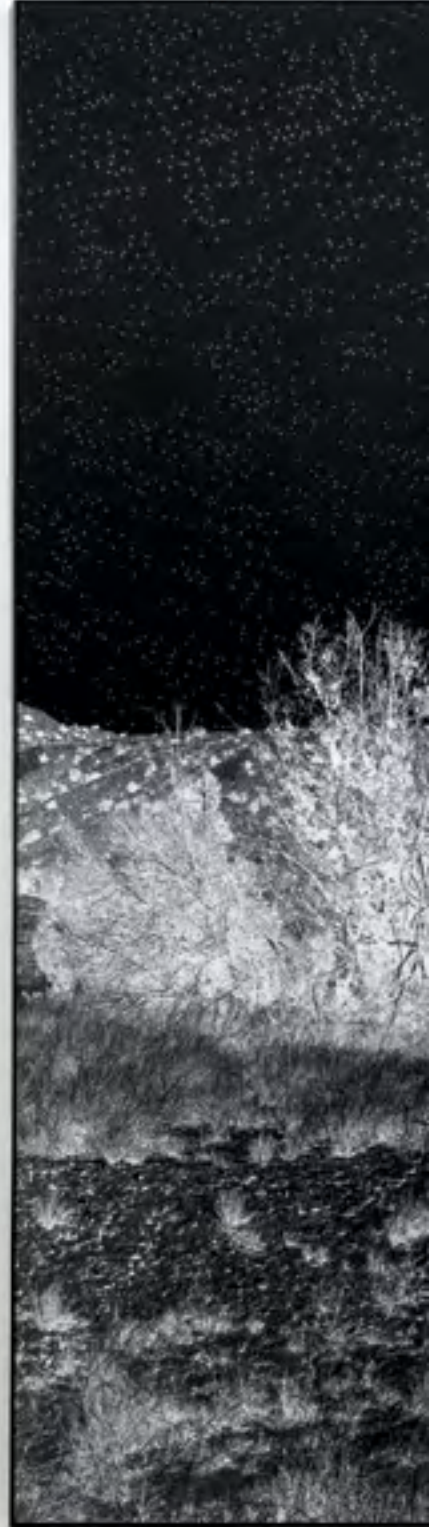
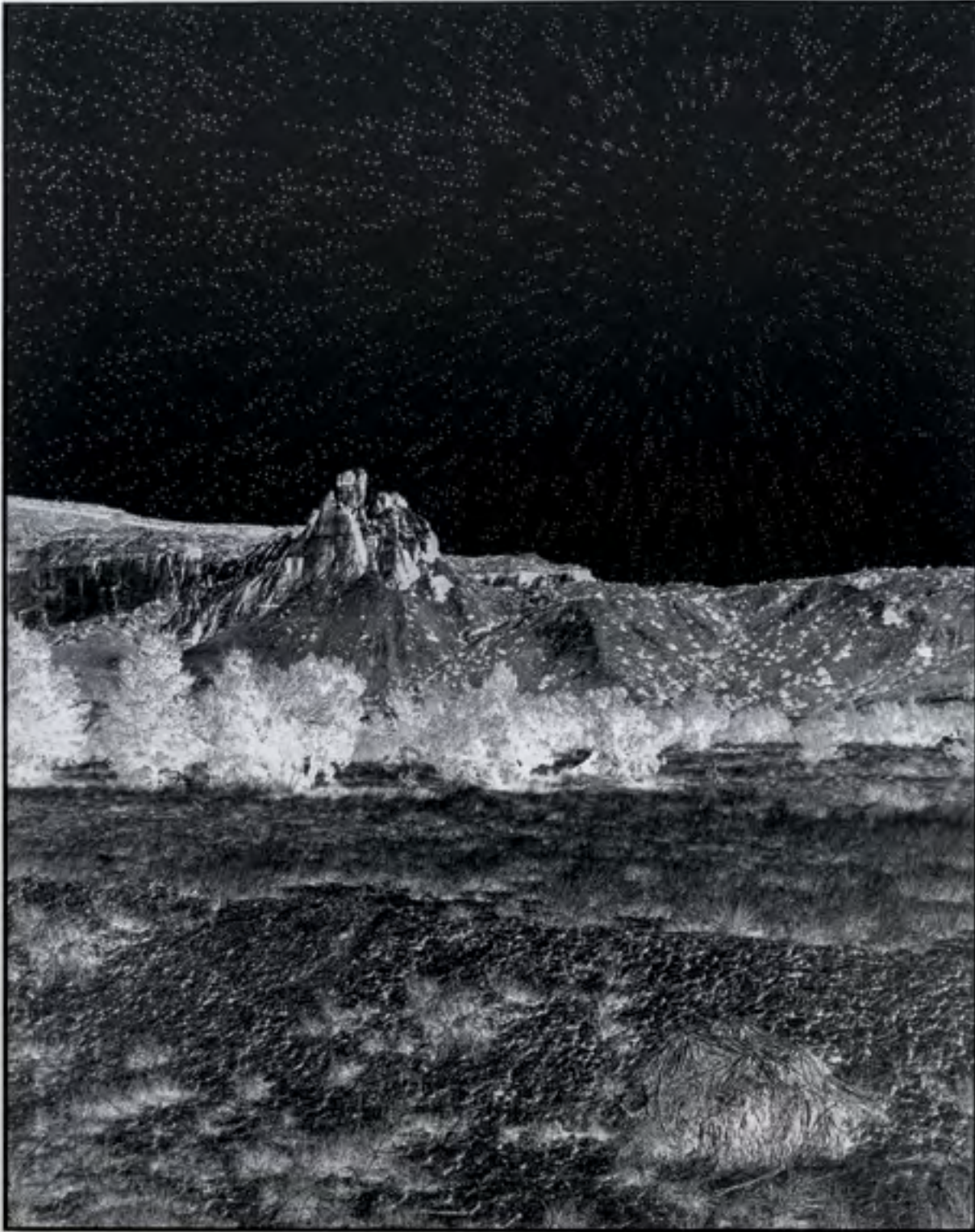
diptyque horizontal, se font face dans un espace ouvert. Les deux sont rendues comme des images négatives en blanc et noir, créant un effet irréel, nocturne. Chacune est rehaussée de larges applications de palladium, ce qui ajoute à l'impression de drame et d'intensité. Dans les deux cas, des ciels d'un noir absolu rejoignent des silhouettes terrestres brillantes le long de lignes d'horizon obliques qui confèrent à l'image une forme d'instabilité.

La première photographie, *Arbre seul (la nuit)*, met en scène le même arbre dénudé que dans *Arbre seul (le jour)*; mais, ici, le négatif a été recadré et élargi de façon à ce que l'arbre apparaisse comme une forme pyramidale phosphorescente qui domine l'image. Le tronc penche légèrement vers la gauche et traverse la ligne d'horizon, comme s'il venait suturer la jointure étrange entre le ciel et la terre. Un réseau vasculaire de branches, surlignées par le palladium, s'étire latéralement à partir du tronc; à la base, il atteint les bords extérieurs du support, définissant les limites du champ de vision.

De fins rubans de palladium peints sur la photographie tracent la forme découpée et la surface sinueuse de l'arbre, lui donnant une allure incandescente surnaturelle. Tout comme les sels d'argent

Arbre seul (la nuit) / Lonely tree (night), 2016
Lasal matte paper, mounted on Diebond, palladium-leaf enhancements /
papier Lasal matte, monté sur Diebond, rehauts de feuille de palladium, 304 × 304 cm







dans une photographie analogique, les traits de palladium, rendus avec une telle délicatesse, révèlent une image – la photographie d'un arbre – tout en en créant simultanément une autre, un dessin abstrait, peut-être, ou de gigantesques empreintes à la surface de la photographie².

Dans la seconde œuvre, *Ghost Ranch (ciel étoilé)*, un paysage désertique s'étale sur deux photographies accrochées côte à côte, en bandes horizontales ondoyantes. Les photos, réalisées à partir de négatifs différents, représentent des vues distinctes, mais qui se font écho. Dans l'image de gauche, une formation rocheuse pyramidale noire brise l'horizon en pente; dans celle de droite, un demi-cercle de broussailles lumineuses agit de même. La perspective est trompeuse : les broussailles et la formation rocheuse qui, en réalité, sont à des échelles et dans des lieux très différents au loin, semblent, sur les images, de dimensions semblables et à peu près sur le même plan. Cette ambiguïté spatiale est amplifiée par la présence d'un arbre petit, mais à maturité, à la droite des buissons, lequel, curieusement, ressemble à un arbre que Georgia O'Keeffe avait peint quand elle vivait à Ghost Ranch. La symétrie de forme et la syncope spatiale dans les deux images fournissent le cadre à des variations infinies. Arbres, broussailles et graminées du désert prennent forme comme autant d'explosions et de traces de lumière; on dirait que la surface poudreuse d'un dessin au fusain a été soulevée avec un fin pinceau pour dévoiler la force vitale de la végétation et des formations rocheuses.

De près, la précision et la clarté de la vue laissent place à l'évanescence. Les formes semblent se mouvoir, se mélanger, dévaler la surface de l'image, étinceler et virevolter; les petits détails deviennent topographies, univers, cosmologies.

C'est le ciel qui ancre l'image dans le sublime contemporain : une surface plane de noir velouté percée d'un tourbillon d'étoiles en palladium. Réalisées en motifs moirés avec un grand souci de précision, les étoiles flamboient, jusqu'au-delà du plan pictural, pour absorber et transporter le spectateur. L'effet est mystique : l'évocation de la force immanente de la nature, de la splendeur du cosmos, du mystère de l'existence et des outils techniques et conceptuels à notre disposition pour l'exprimer.

III.

Dans la troisième salle, le paysage de désert avec l'arbre et la sphère brillante réapparaissent, tout comme la couleur et la lumière. La photographie, *Arbre seul (à l'aube)*, maintenant accrochée au mur dans l'espace de contemplation, est une image négative colorée dans des teintes de rouge, de brun, de gris et de mauve. *Sphère (à l'aube)*, quant à elle, est installée de côté sur le sol, en angle aigu par rapport à la photographie. Il en résulte une ambiance d'avènement.

Dans la photographie, *Arbre seul (à l'aube)*, c'est la couleur rouge qui, la première, attire l'œil; elle semble suinter du sol et former comme une flaque de sang tout au long du chemin tortueux dans la photographie. Il me vient à l'esprit la longue histoire du désert où les photographies ont été prises, les millénaires où celui-ci a été un lieu de la vie autochtone, le fragile écosystème qu'il représente et les menaces auxquelles il fait face. Pour en revenir à l'image, les

Ghost Ranch, ciel étoilé / Ghost Ranch, starry night, 2018-2019
Lasal matte paper, mounted on Diebond, palladium-leaf enhancements /
papier Lasal matte, monté sur Diebond, rehauts de feuille de palladium
diptych / diptyque, 243 × 304 cm, each/chaque élément

negatives, represent distinct yet resonant views. In the left-hand image, a dark pyramidal rock formation breaks the sloping horizon line; in the right-hand image, a semi-circle of luminous shrubbery does the same. The perspective is deceptive: the shrubbery and rock formation, which, in actuality, are of vastly different scales and locations in the distance, appear, in the images, as equal in size and on roughly the same plane. This spatial ambiguity is compounded by the presence of a small yet fully grown tree to the right of the shrubbery that, curiously, resembles a tree that Georgia O'Keefe painted while living at Ghost Ranch. The formal symmetry and spatial syncopation in the two images provide the framework for endless variation. Trees, desert scrub, and grasses take form as bursts and trails of light – as though the powdery ground of a charcoal drawing had been lifted with a fine brush to reveal the life force of desert vegetation and rock formations.

Up close, the precision and clarity of the view gives way to evanescence. Forms appear to be in motion, to melt, to run down the surface of the image, to spark and fly; small details become topographies, universes, cosmologies.

It is the sky that knocks the image into the contemporary sublime – a flat plane of velvety black punctured by a vortex of



Sphère (aube) / Sphere (dawn), 2019
stainless steel, gold and palladium leaf / acier inoxydable
feuille d'or et de palladium, 55 cm (diameter/diamètre)

Arbre seul (à l'aube) / Lonely tree (dawn), 2018
Lasal matte paper, mounted on Diebond, palladium-leaf enhancements /
papier Lasal matte monté sur Diebond, rehauts de feuille de palladium, 243 × 304 cm



palladium stars. Precisely rendered in a moiré pattern, the stars flare forward, beyond the picture plane, to absorb and transport the viewer. The effect is mystical: an evocation of the immanent power of nature, the wonder of the cosmos, the mystery of existence, and the technical and conceptual tools we have to express it.

III.

In the third room, the desert landscape with tree and the gilded sphere reappear, as do colour and light. The photograph, *Lonely tree (dawn)* – now hung on the wall in the space of contemplation – is a negative image coloured in tones of red, brown, grey, and mauve. *Sphere (dawn)*, sits offside on the floor, at an acute angle to the photograph. The effect is an atmosphere of incipience.

In the photograph, *Lonely tree (dawn)*, the colour red first attracts the eye – it seems to seep out of the ground and pool like blood along the winding path in the photograph. I am reminded of the long history of the desert where the photographs were taken, the millennia during which it has been home to indigenous life, the fragile ecosystem that it is, and the threats that it faces. Staying with the image, the associations shift: the red becomes both a mark of injury and a sign of fecundity, nourishment, and the possibility of renewal. The grey sky is filled with swirling palladium stars. The reference is *Starry Night*, but without the wild colouration – the delirious optimism undercut by despair – conveyed by van Gogh. Here, there is mystery, quiet, and awe.

Although the central tree was clearly dead in *Lonely tree (day)* – fixed in time by the natural process of petrification and the photographic gesture – here, its state is uncertain. It appears luminous as it rises from the red soil. Is it in transformation? Is it adapting? Does it have an afterlife? Are its twisted branches responding to the magical dance of the stars, or are they, like ashes, about to fall?

Sphere (dawn) stands at the end of the exhibition. Its skin of precious metals is still soft. On one side, the palladium gives way to a narrow wedge of gold leaf. A new day is dawning. An aperture is opening.

Touched by the reflections on time, perception, resilience, and transformation that Cadieux has shaped through light, I step back outside, into the drizzly Montreal afternoon.

1 Geneviève Cadieux, *Ghost Ranch*, from March 16 to April 27, 2019, at Gallery René Blouin, Montreal. 2 Geneviève Cadieux presented this analogy between the function of silver salts in analog photography and the palladium lines in *Lonely tree (night)* in an interview with the author (June 28, 2019).

Laurie Milner is an art historian and writer based in Montreal. She teaches modern and contemporary art in the Art History Department and creative and critical writing in the MFA Studio Arts Program at Concordia University. She also runs her own writing and editing business.



Arbre seul (à l'aube) / Lonely tree (dawn), 2018, détail/detail

associations changent: le rouge devient à la fois une marque de blessure et un symbole de fécondité, de subsistance, et la possibilité d'un renouveau. Le ciel gris est rempli d'étoiles de palladium tournoyantes. C'est une évocation de *La nuit étoilée*, mais sans la débauche de couleur, l'optimisme délirant miné par le désespoir, exprimés par Van Gogh. Ici, tout est mystère, calme et émerveillement.

Alors que l'arbre au centre de l'œuvre était indubitablement mort dans *Arbre seul (le jour)*, figé dans le temps par le processus naturel de pétrification et le geste photographique, ici, son état est incertain. Il semble lumineux, s'élevant du sol rouge. Est-il en transformation? S'adapte-t-il? Vit-il dans l'au-delà? Ses branches torsadées réagissent-elles au ballet magique des étoiles, ou sont-elles, telles des cendres, sur le point de s'effondrer?

Sphère (à l'aube) est placée à la fin de l'exposition. Son revêtement de métaux précieux est encore souple. Sur l'un des côtés, le palladium laisse la place à une mince bande de feuilles d'or. Un nouveau jour se lève. Une ouverture apparaît.

Touchée par les réflexions sur le temps, la perception, la résilience et la transformation que Cadieux a articulées grâce à la lumière, je repars dans la bruine de cette après-midi montréalaise. Traduit par Frédéric Dupuy

1 Geneviève Cadieux, *Ghost Ranch*, du 16 mars au 27 avril 2019, à la galerie René Blouin, à Montréal. 2 Geneviève Cadieux a évoqué ce parallèle entre la fonction des sels d'argent en photographie analogique et les traits de palladium dans *Arbre seul (la nuit)* lors d'une entrevue avec l'auteure (le 28 juin 2019). —

Laurie Milner est une historienne de l'art et écrivaine qui vit à Montréal. Elle enseigne l'art moderne et contemporain au département d'histoire de l'art et l'écriture créative et critique à la maîtrise au programme Studio Arts à l'Université Concordia. Elle a également sa propre activité d'écriture et de révision.

DAKAR

Du studio aux trottoirs

ÉRIKA NIMIS

Dakar, capitale cosmopolite, carrefour atlantique ouvert à tous les vents de la création, a grandi sous le regard de ses photographes. À partir des années 1990 qui voient l'essor d'une photographie professionnelle indépendante, la mise sur pied d'un Mois de la Photo contribue à légitimer une scène de plus en plus engagée, tournée vers la création¹ et ouverte à l'international. Cet essai² sur la scène photographique dakaroise se construit autour de moments-clés qui ont marqué son histoire depuis le 19^e siècle.

Les précurseurs. Comme dans d'autres pays côtiers de l'Ouest africain, la photographie commerciale se développe au Sénégal dès la fin du 19^e siècle³, en contexte colonial, et est adoptée localement à partir des années 1910–1920. Reconnu comme le précurseur de la photographie sénégalaise, Meïssa Gaye (1892–1993), après avoir sillonné le pays en tant qu'agent de l'administration coloniale, ouvre son propre studio en 1945 à Saint-Louis, capitale du Sénégal jusqu'en 1957.

Considérée comme le berceau de la photographie sénégalaise, Saint-Louis (Ndar, en langue nationale wolof) renferme jusqu'à ce jour les plus riches collections photographiques sénégalaises, privées et institutionnelles, de la première moitié du 20^e siècle; elles sont accessibles en partie au Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal (CRDS) et au Musée de la Photographie (MuPho), créé tout récemment par le collectionneur, homme d'affaires et mécène Amadou Diaw. L'une des plus riches collections au pays reste celle d'Adama Sylla, photographe lui-même et ancien conservateur au Musée du CRDS⁴.

Revenons à Dakar, la capitale actuelle, où la Médina – le quartier africain de Dakar durant la période coloniale, devenu aujourd'hui la « cité muse » des artistes (pour reprendre le titre d'une exposition de 2016) –, accueille les premiers photographes sénégalais et africains de la ville. En 1943, Mama Casset⁵ (1908–1992) y ouvre son studio, *African Photo*, à l'angle de la 35^e Rue et de l'avenue Blaise Diagne. Enfant, Ibrahima Thiam (1976) fouillait dans la collection de photographies de sa grand-mère teinturière à Saint-Louis, admirant les clichés réalisés par Meïssa Gaye, Mama Casset et tant d'autres... Devenu à son tour photographe et collectionneur, il développe depuis quelques années une série, *Portrait Vintage*, qui, à partir d'un dispositif tout simple et fort efficace, lui permet, selon ses mots, de « restituer la mémoire collective, repenser la photographie ancienne et contemporaine et d'en faire un lieu de dialogue⁶ ».



Ibrahima Thiam, de la série / from the series *Portrait Vintage*, 2017

From the Studio to the Sidewalk

Dakar, a cosmopolitan capital city and crossroads on the Atlantic coast, open to all creative currents, has grown under the gaze of its photographers. An independent field of professional photography emerged in the 1990s, and the institution of the Mois de la Photo has contributed to legitimizing an increasingly engaged scene turned to creativity¹ and permeable to international influences. In this essay on the photography scene in Dakar, I build on key moments that have marked its history since the nineteenth century.²

The Precursors. As it did in other West African coastal countries, commercial photography developed in Senegal in the late nineteenth century,³ in a colonial context, and was appropriated locally in the 1910s and 1920s. Recognized as the forerunner of Senegalese photography, Meïssa Gaye (1892–1993), having travelled around the country as an agent of the colonial administration, opened his own studio in 1945 in Saint-Louis, the capital of Senegal until 1957.

Considered the cradle of Senegalese photography, Saint-Louis (Ndar, in the national Senegalese language, Wolof) has continued to host the richest Senegalese photography collections, both private and institutional, of the first half of the twentieth century, some of

Dans le même esprit, Malick Welli (1990), dans sa série *Duet* issue d'une résidence artistique à Saint-Louis, revisite l'histoire de la photographie de portrait au Sénégal. Cette série est présentée fin 2017 à l'exposition inaugurale du MuPho, *Songes d'hier, Rêveries du présent*, aux côtés de portraits inédits de Saint-Louisiennes des années 1930–1950, ainsi que des œuvres de huit autres photographes contemporains, parmi lesquels Laeila Adjovi, Malika Diagana et Omar Victor Diop (dont les célèbres autoportraits inspirés de la peinture d'histoire ont été présentés récemment au Musée des beaux-arts de Montréal⁷). Le « duet » présenté ici réunit deux amis d'enfance, notables de la ville, qui posent assis devant un mur couvert de portraits des grands marabouts du Sénégal, mais aussi, en cherchant bien, de quelques figures notoires de l'histoire coloniale, en somme un condensé de l'histoire politique et religieuse du Sénégal.

Années 1990 : une brèche s'ouvre. À l'indépendance du pays, Léopold Sédar Senghor, président du Sénégal de 1960 à 1980 et grand amateur d'arts, met en place une politique culturelle ambitieuse avec la création d'écoles d'art, de musées, de centres culturels. En 1966 est organisé le Festival mondial des arts nègres qui engendre le mouvement artistique dit de « l'École de Dakar » fidèle à la pensée senghorienne⁸. Cette École produit une génération d'artistes bientôt à l'étroit dans la conception de l'art prônée par Senghor. Dans la foulée de mai 1968⁹, des artistes se regroupent autour d'un courant artistique contestataire porté par Issa Samba, dit Joe Ouakam (1945–2017), le laboratoire Agit'Art (fondé en 1974) et le Village des arts (dans sa première version, démantelée en 1983)¹⁰.

À cette époque, la photographie est encore perçue le plus souvent comme « l'humble servante des arts », pour reprendre les célèbres mots de Baudelaire, même si la jeune génération d'alors sent le vent tourner. À la fin des années 1980, une dizaine de photographes fréquentent un club photo au Centre culturel français. De là ils commencent à s'organiser, à s'entraider et à devenir visibles sur la scène artistique dakaroise. En 1990 a lieu le premier Mois de la Photo de Dakar, porté par la volonté de ce collectif de photographes, avec le soutien du Centre culturel français, de la presse culturelle locale, de cinéastes, d'artistes plasticiens et de *Revue Noire* (maison d'édition à Paris). Ce Mois de la Photo propose une dizaine d'expositions, des débats, des projections de films sur la photographie et un concours Jeunes talents, tout cela à un moment où « le développement des médias libres et l'essoufflement des agences nationales de photographie [permettent] l'essor de photographes professionnels indépendants¹¹ ». Et Boubacar Touré Mandémory, l'un des instigateurs de ce Mois, de conclure : « Nous avons pu nous imposer jusqu'à faire accepter l'appartenance de la photographie aux arts plastiques au Sénégal. Une brèche venait d'être ouverte en prélude aux Rencontres de Bamako¹². »

Boubacar Touré Mandémory et Bouna Médoune Sèye sont deux figures incontournables de cette génération qui a ouvert une brèche. Photoreporter chevronné, Touré Mandémory (1956) participe à plusieurs projets pionniers, comme, dans les années 2000, la création de l'Agence panafricaine de presse (Panapress). Le style de Mandémory se reconnaît à ses angles de prise de vue inhabituels, souvent au ras du sol et à ses couleurs saturées. Il est aussi adepte des objectifs grand-angle et œil-de-poisson. Installé à Guédiawaye, en banlieue, il forme, à l'instar d'autres collègues de la première heure, les jeunes générations en les associant à des



Malick Welli, *Chris et Samba Niébé, 2017, de la série / from the series Duet*
permission/courtesy: Clémentine de la Ferronnière Gallery

which are accessible at the Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal (CRDS) and at the Musée de la Photographie (MuPho), recently founded by collector, businessman, and patron of the arts Amadou Diaw. One of the most extensive collections in the country is that of Adama Sylla, a former curator at the CRDS museum and himself a photographer.⁴

Let's return to Dakar, today's capital, where Médina, the African district of the city during the colonial period, today the "muse city" of artists (to use the [translation of the] title of a 2016 exhibition), was home to the city's early Senegalese and African photographers. In 1943, Mama Casset (1908–92) opened his studio, African Photo, at the corner of Rue 35 and Avenue Blaise Diagne in Médina.⁵ As a child, Ibrahima Thiam (b. 1976) rummaged through the photography collection of his grandmother, a fabric dyer in Saint-Louis, and admired the pictures taken by Meïssa Gaye, Mama Casset, and many others. Now himself a photographer and collector, over the last few years he has developed a series, *Portrait Vintage*, through which he uses a simple and highly effective procedure to, as he put it, "reconstruct the collective memory, rethink photography old and contemporary, and make it a site of dialogue."⁶

Similarly, Malick Welli (b. 1990), in his series *Duet*, which resulted from an artist residency in Saint-Louis, revisits the history of portrait photography in Senegal. This series was presented in late 2017 in the inaugural exhibition at MuPho, *Songes d'hier, Rêveries du présent*, alongside previously unpublished portraits of Saint-Louis women taken from the 1930s to the 1950s and works by eight other contem-



Boubacar Touré Mandémory, *Rufisque*, 1995

« Pour une fois, les Lébus ont le mal de mer ; quelques morceaux de pierres de Rufisque et une portion de grillage pour prétendre arrêter l'avancée de la mer. »
 "For once, the Lebu people are seasick; a few pieces of pieces of stone from Rufisque and a portion of wire fencing purport to hold back the advancing sea."

projets collectifs comme *Regards sur la ville de Rufisque* (2014–2015). Depuis plus de vingt ans, il photographie cette ville de la banlieue, menacée par l'avancée de la mer.

Bouna Médoune Sèye (1956–2017), membre du laboratoire Agit'Art, a d'abord côtoyé la photographie (formé en France), avant de passer du côté de l'image mobile, puis d'explorer d'autres pratiques comme la peinture et la poésie. Libre selon la philosophie des « laborantins », il porte une attention particulière aux exclus

**Photographier la rue, les passants,
 les marchands, les embouteillages, en bref,
 le quotidien de la ville est un incontournable
 pour les photographes dakarois.**

de la société et se fait connaître à travers une série sur les « fous et les laissés-pour-compte qui habitent les trottoirs de Dakar¹³ ». À la fin de l'été 1993, il est en résidence artistique à La Chambre Blanche, à Québec.

Dans la foulée du Mois de la Photo de Dakar (qui connaîtra plusieurs éditions jusqu'en 2000) sont lancées, fin 1994, les Rencontres de Bamako, première biennale du continent africain dédiée entièrement à la photographie. On y retrouve exposés quelques photographes du Mois de la Photo de Dakar, notamment Boubacar Touré Mandémory, Bouna Médoune Sèye, Djibril Sy et Moussa M'Baye.

Elise Fitte-Duval (1967), Martiniquaise basée à Dakar depuis 2001, fait aussi partie de la programmation de la première édition des Rencontres de Bamako, dans le Off proposé par Revue Noire¹⁴. Elle est depuis devenue une habituée des Rencontres, puisqu'elle gagne le Prix Casa Africa en 2011 et participe de nouveau au Off

porary photographers, among them Laeila Adjovi, Malika Diagana, and Omar Victor Diop (including Diop's famous self-portraits inspired by historical paintings that were recently presented at the Montreal Museum of Fine Arts⁷). The "duet" presented here brings together two childhood friends, well known in the city, who pose sitting in front of a wall covered with portraits of the great marabouts of Senegal, but also, if we look closely, some notorious figures of colonial history – in short, a summary of Senegal's political and religious history.

The 1990s: A Breach Opens. When Senegal gained independence, Léopold Sédar Senghor, the country's president from 1960 to 1980 and a great lover of the arts, implemented an ambitious cultural policy that included the creation of art schools, museums, and cultural centres. The Festival mondial des arts nègres, organized in 1966, engendered the "Dakar School" art movement embodying Senghorian thinking.⁸ The Dakar School produced a generation of artists who soon felt constricted by the conception of art advocated by Senghor. In the wake of May 1968,⁹ some artists joined a protest art movement led by Issa Samba, known as Joe Ouakam (1945–2017), Laboratoire Agit'Art (founded in 1974), and Village des arts (in its early version, dissolved in 1983).¹⁰

At the time, photography was still usually viewed as the "humble servant to art," as Beaudelaire famously put it, even though the young generation was sensing a shift in the wind. In the late 1980s, ten photographers were spending time at a photography club at the Centre culturel français. There, they began to organize, help each other out, and make their mark in the Dakar art scene. In 1990, this photographers' collective put together the first Mois de la Photo de Dakar, with the support of the Centre culturel français, the local cultural press, filmmakers, visual artists, and Paris-based publisher Revue Noire. The event offered ten exhibitions, debates, screenings



Élise Fitte-Duval, *Sans titre*, Bargny, 2019

en 2019. Photographe documentaire, elle travaille sur les résistances sociales face aux défis de l'environnement et aux enjeux politiques. Sa dernière série, *White Elephants*, présentée récemment en Espagne, montre les conséquences de la mise en œuvre du Plan Sénégal Émergent (PSE) sur la population de Bargny, dans la banlieue de Dakar, qui vit essentiellement de l'agriculture et de la pêche et se retrouve en grande précarité face au développement urbain.

Une photographie sociale et engagée. Dakar est désormais « sur la map » si bien qu'Okwui Enwezor, le célèbre critique d'art et commissaire d'exposition (disparu récemment) n'oublie pas d'y faire un tour, lorsqu'il prépare l'exposition *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*¹⁵. C'est ainsi que le travail du photoreporter Mamadou Gomis (1976) se retrouve exposé à l'International Center of Photography de New York en 2006. Une sélection de pages de sa rubrique *Arrêt sur image* parue à l'époque dans un quotidien dakarais y est présentée sous vitrine. Cinq ans plus tard, Gomis lance avec Koyo Kouoh, alors directrice du centre Raw Material Company à Dakar, un magnifique projet d'exposition collective et de publication (avec le soutien de l'ambassade d'Allemagne) sur le « printemps sénégalais » : des milliers de Sénégalais dans les rues sont en train de réclamer le départ du président sénégalais Abdoulaye Wade qui voulait changer la constitution pour briguer un troisième mandat (2011–2012). Au final, dix-neuf photographes s'engageront spontanément dans ce projet réalisé dans l'effervescence et l'urgence du moment, historique pour la démocratie sénégalaise¹⁶. Tout comme ses collègues de la première heure qui ont le désir de transmettre leur expérience du métier aux jeunes générations, Gomis fonde à Dakar début 2018 la Fédération africaine sur l'art photographique (FAAP) pour « unir les photographes d'ici et d'ailleurs ».

of films on photography, and a Young Talent composition – all this at a time when “the development of free media and deflation of national photography agencies [allowed for] the rise of independent professional photographers.”¹¹ Boubacar Touré Mandémory, one of the instigators of the event, concluded, “We were able to make enough of an impression to have photography accepted as belonging to the visual arts in Senegal. A breach had just been opened as a prelude to the Rencontres de Bamako.”¹²

Mandémory and Bouna Médoune Sèye are two leading figures of the generation that opened that breach. An experienced photojournalist, Mandémory (b. 1956) participated in a number of pioneering projects, including, in the 2000s, the creation of the PanAfrican Press Agency (known as PanaPress). His style is recognized for his unusual camera angles, often at ground level, and his saturated colours; he is also fond of wide-angle and fish-eye lenses. He moved to Guédiawaye, a town outside Dakar, where he, like other early colleagues, trained the young generations, bringing them together in collective projects such as *Regards sur la ville de Rufisque* (2014–15). For more than twenty years, he has been photographing Guédiawaye, which is threatened by rising seas.

Sèye (1956–2017), a member of Laboratoire Agit'Art, was first interested in photography (trained in France), and then transitioned to moving images and explored other art forms, such as painting and poetry. Freed by the philosophy of the “laborantins,” he paid particular attention to social outcasts and made his name with his series on the “mad people and rejects living on the sidewalks of Dakar.”¹³ In late summer 1993, he was in artist residency at La Chambre Blanche, in Quebec City.

In the wake of Le Mois de la Photo de Dakar (which had several editions up to 2000), in late 1994, Les Rencontres de Bamako, the first biennale in Africa devoted entirely to photography, was launched. A few photographers from Le Mois de la Photo de Dakar,

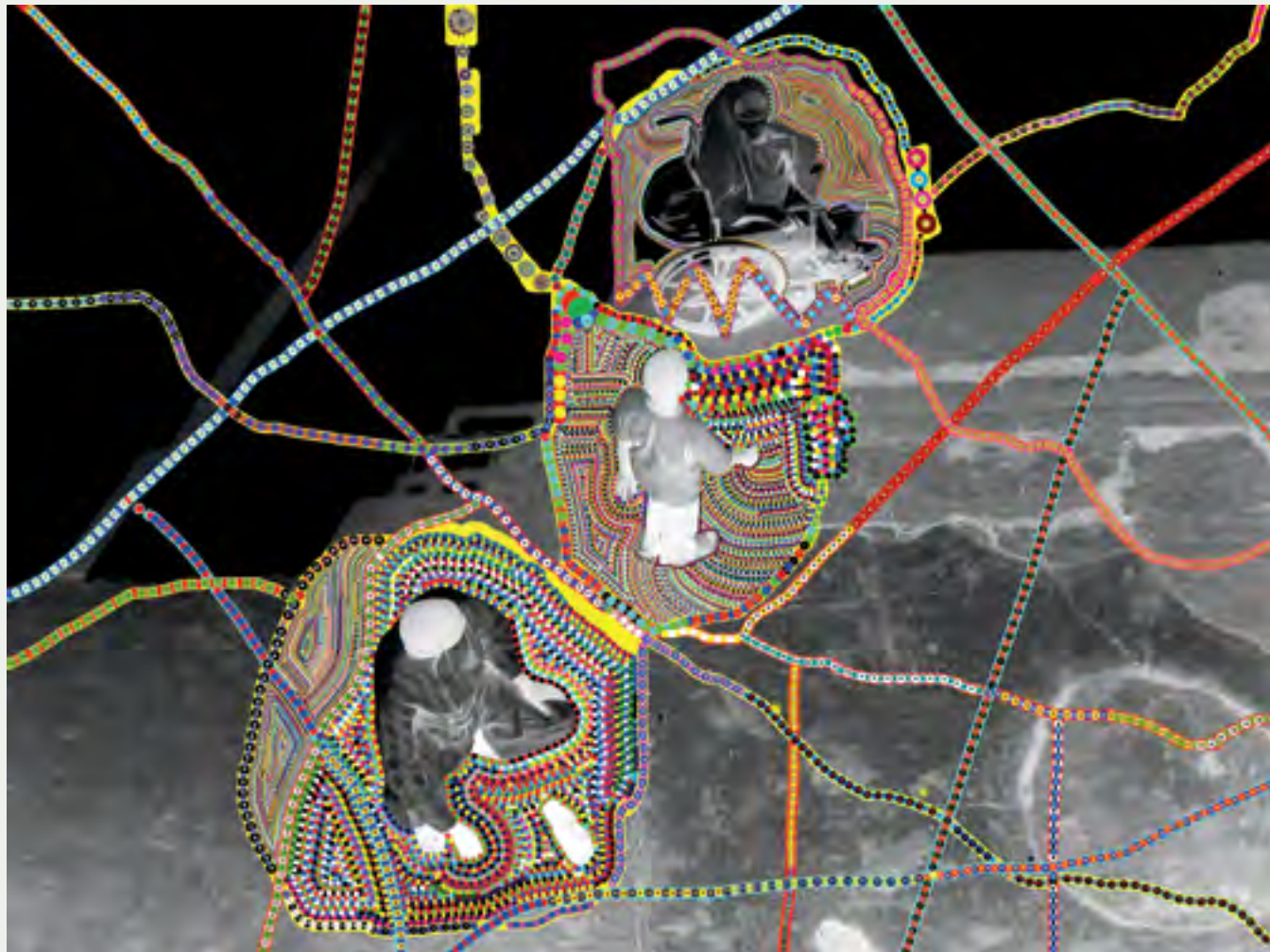
Autre pilier pour la jeune génération qu'elle accueille dans son espace, le Waru Studio¹⁷, Fatou Kandé Senghor (1971) a étudié en France, avant de revenir au Sénégal où elle a bataillé pour se faire une place, en tant que réalisatrice et productrice, dans le monde très masculin de la photographie et du cinéma. En 2006, son travail est présenté dans *Snap Judgments*. Celle qui se considère comme une « photoreporter du social¹⁸ » mène actuellement une réflexion sur la difficulté de transmettre les valeurs culturelles aux jeunes générations à l'ère du tout numérique. Elle prépare aussi une série télé sur le hip-hop au Sénégal¹⁹. Au détour de la nuit, il lui arrive de photographier la ville qui dort... et les empilements de mobilier destiné au commerce, aux abords du marché couvert de Sandaga²⁰, fermé pour rénovation et peut-être bientôt détruit. Et les commerçants de se retrouver sur les trottoirs de la ville.

Les trottoirs de Dakar. Photographier la rue, les passants, les marchands, les embouteillages, en bref, le quotidien de la ville est un incontournable pour les photographes dakarois. Chacun adopte une approche en fonction du lieu, du moment, du sujet... qui révèle une connaissance intime de la ville, un attachement aussi. Babacar Traoré dit Doli (1984), du laboratoire Agit'Art, puise son inspiration dans la vie de son quartier, la Médina. Dans une série de photographies prises depuis son balcon, puis retravaillées à l'aide d'outils graphiques, il contourne l'usage documentaire de la photographie pour interroger, avec d'autres codes, le « projet urbain

including Mandémory, Sèye, Djibril Sy, and Moussa M'Baye, also had works exhibited at this event.

Elise Fitte-Duval (b. 1967), a Martinican based in Dakar since 2001, was also on the program for the first edition of Les Rencontres de Bamako, in the Off section organized by Revue Noire.¹⁴ She has since been a regular presence at Les Rencontres, as she won the Prix Casa Africa in 2011 and participated again in the Off in 2019. A documentary photographer, she works on social resistance with regard to environmental challenges and political issues. Her latest series, *White Elephants*, presented recently in Spain, shows the consequences of implementation of the Plan Sénégal Émergent on people in Bargny, outside of Dakar, who live essentially from farming and fishing and are in a precarious position given urban development.

Social and Engaged Photography. Dakar is now "on the map," so much so that celebrated art critic and exhibition curator Okwui Enwezor (recently deceased) made sure to visit while he was organizing the exhibition *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*.¹⁵ This was how work by photojournalist Mamadou Gomis (b. 1976) came to be exhibited at the International Centre of Photography in New York in 2006. A selection of pages from his portfolio *Arrêt sur image*, published at the time in a Dakar daily, was presented in a showcase. Five years later, Gomis and Koyo Kouoh, then director of the Raw Material Company centre in Dakar,



Babacar Traoré dit Doli, *Intermédiaire*, de la série / from the series *L'homme et son environnement*, 2012

commun » dans la Médina. Dans cette série intitulée *L'homme dans son environnement*, les sujets sont circonscrits par des réseaux de couleurs ou des points qui retracent leurs déplacements, leurs énergies et l'aura colorée les entourant. Doli dit utiliser ce brouillage du sujet pour respecter son image et les codes qui régissent sa société²¹.

Issu de la jeune génération des photographes touche-à-tout, Baba Diedhiou (1991) a troqué ses chaussures de soccer, suite à un accident, pour un appareil photo et poursuit depuis lors un travail qui documente une société sénégalaise aux prises avec des problèmes sociaux amplifiés par la mondialisation. Depuis 2018, il forme, avec le plasticien Khéraba Traoré, un duo artistique du nom de Khérababa qui marie la photographie au dessin. Ils ont mis au point une technique, le « typic graphic », qui leur permet d'intervenir sur une photographie avec des matériaux aussi divers que le pastel, le fusain, les crayons de couleur ou des coupures de presse. *Parcours du combattant* aborde le thème douloureux des talibés qui arpentent les rues de Dakar, contraints de mendier.

Cette balade dans les rues de Dakar se termine avec Mabeve Deme (1979), le seul photographe évoqué dans cet essai qui n'est pas basé à Dakar. Cela dit, il y séjourne plusieurs fois par an et puise son inspiration dans la ville. Lui aussi a trouvé un procédé hautement poétique pour capter la vie des quartiers, à l'abri des regards. Dans *Wallbeuti. L'envers du décor*, il exploite le potentiel visuel des bâches qu'on dresse au beau milieu des rues pour les cérémonies religieuses et familiales. La toile des bâches à la texture travaillée par l'usure, les pliures, atténuée les couleurs,

initiated a magnificent project for a group exhibition and publication (with the support of the German embassy) on the "Senegalese spring," during which thousands of Senegalese went into the streets to demand the resignation of the country's president, Abdoulaye Wade, who wanted to amend the constitution so he could run for

Each adopts an approach adapted to the place, the moment, or the subject that reveals an intimate knowledge of and attachment to the city.

a third mandate (2011–12). In the end, nineteen photographers spontaneously joined the project, produced in the effervescence and urgency of the moment, a historic turning point for Senegalese democracy.¹⁶ Like his older colleagues who wanted to transmit their experience of the profession to new generations, Gomis founded the Fédération africaine sur l'art photographique in Dakar in early 2018 to "bring together artists from here and elsewhere."

Another pillar for young photographers, whom she welcomed into her space, Waru Studio,¹⁷ Fatou Kandé Senghor (b. 1971) studied in France and then returned to Senegal, where she struggled to establish herself as a director and producer in the male-dominated world of photography and film. In 2006, her work was presented in *Snap Judgments*. Considering herself a "photojournalist of society,"¹⁸ she is currently thinking about the difficulty of transmitting cultural



Bouna Médoune Sèye, de la série / from the series *Les Trottoirs de Dakar*, 1992, permission / courtesy succession de l'artiste / estate of the artist et/and HANDPICK | JP AKA



KhéraBaba, *Parcours du combattant*, 2019

adoucît le réalisme des scènes de rue prises sur le vif, jusqu'à les rendre atemporelles, presque hiératiques.

Depuis l'ouverture d'une brèche dans les années 1990, les photographes dakarois ont su tracer leur voie en toute indépendance, comme en atteste leur rayonnement international. Et c'est bien ce qui fait leur force.

1 Érika Nimis, « Dak'Art 2018. Focus sur la photographie », *Ciel variable*, 19 octobre 2018 — Contenu web exclusif. En ligne : <http://cielvariable.ca/dakart-2018-focus-photographie-erika-nimis/>. À noter que la Biennale de Dakar a cependant attendu sa troisième édition, en 1998, pour intégrer la photographie. 2 L'idée de cet essai découle en partie de ma courte et stimulante expérience dakaroise lors de deux résidences artistiques (soutenues par le CALQ) en 2018 (à RAW Material Company) et en 2019 (au Village des Arts). 3 Patricia Hickling, « Bonneville : Photographie des Colonies: Early Studio Photography in Senegal », *Visual Anthropology*, vol. 27, n° 4 (2014), p. 339–361. 4 Adama Sylla, « Collectionner, documenter ». Entretien réalisé par Bärbel Küster, Saint-Louis, le 22 juin 2014. En ligne : <http://dakar-bamako-photo.eu/fr/adama-sylla.html>. Le site en ligne du projet « Photographie et Oralité. Dialogues à Bamako, Dakar et ailleurs » (<http://dakar-bamako-photo.eu/fr>) permet de connaître de plus près l'œuvre de la plupart des photographes évoqués dans cet essai. Toujours sur le même site, on lira avec intérêt l'essai de Babacar Mbaye Diop, « Pratiques photographiques contemporaines au Sénégal ». En ligne : <http://dakar-bamako-photo.eu/fr/babacar-mbaye-diop.html>. 5 *Mama Casset et les précurseurs de la photographie au Sénégal*, Paris, éditions Revue Noire, collection « Soleil », 1994. 6 Échange de courriels avec l'auteur. Voir également : Aïcha Diallo, en conversation avec Ibrahim Thiam, « Une façon de remettre cette mémoire collective en marche », *C&*, mai 2014. En ligne : <https://www.contemporaryand.com/fr/magazines/one-way-to-reignite-this-collective-memory>. 7 Lors de l'exposition *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*, au Musée des beaux-arts de Montréal, du 12 mai au 16 septembre 2018. 8 Marie-Hélène L'Heureux, « La négritude et l'esthétique de Léopold Sédar Senghor dans les œuvres de l'École de Dakar », maîtrise en études des arts, UQAM, 2009 (mémoire en libre accès sur Internet). 9 Omar Gueye, « Mai 1968 au Sénégal », *Socio*, vol. 10 (2018). En ligne : <http://journals.openedition.org/socio/3144>. 10 Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Durham-Londres, Duke University Press, 2004. 11 N'Goné Fall, « Boubacar Touré Madémory », *Contact Zone*, catalogue d'exposition, Bamako, Musée National du Mali, 2007, p. 104. 12 « Boubacar Touré Madémory : Militant

values to young people in an all-digital era. She is also preparing a television series on hip-hop in Senegal.¹⁹ By night, she has photographed the sleeping city – and the stacks of furnishings intended for use by retailers, on the edge of the Sandaga covered market,²⁰ closed for renovation and perhaps soon to be demolished. And the retailers will find themselves on the city's sidewalks.

The Sidewalks of Dakar. Photographing the street, the passersby, the merchants, the congestion – in short, daily life in the city – is irresistible for Dakar photographers. Each adopts an approach adapted to the place, the moment, or the subject that reveals an intimate knowledge of and attachment to the city. Babacar Traoré, known as Doli (b. 1984), from Laboratoire Agit'Art, draws his inspiration from life in his neighbourhood, Médina. In a series of photographs taken from his balcony then reworked with graphic tools, he sidesteps the documentary use of photography to explore, with other codes, the “shared urban project” in Médina. In this series, *L'homme dans son environnement*, the subjects are defined by networks of colour or dots that trace their movements, their energy, and the coloured aura surrounding them. Doli says that he uses this blurring of the subject to respect its image and the codes ruling his society.²¹

A member of the young generation of versatile photographers, Baba Diedhiou (b. 1991) traded his soccer shoes, following an accident, for a camera and has since been documenting a Senegalese society grappling with social problems amplified by globalization. In 2018, he and visual artist KhéraBaba Traoré formed a duo called KhéraBaba to combine photography and drawing. They have developed a technique, “typic graphic,” in which they modify photographs with materials as diverse as pastels, charcoal, colour pencils, and press clippings. *Parcours du combattant* addresses the painful theme of *talibé* children who walk the streets of Dakar, forced to beg.

This stroll through the streets of Dakar concludes with Mabeyne Deme (b. 1979), the only photographer discussed here who is not based in Dakar. That said, he visits several times a year and draws his inspiration from the city. He, too, has found a highly poetic process for capturing life in the neighbourhoods without being noticed. In *Wallbeuti. L'envers du décor*, he exploits the visual potential of tarps that are hung in the middle of streets during religious and family ceremonies. The fabric of the tarps, with their worn texture and folds, attenuates the colours and softens the realism of the scenes that he captures live, making them timeless, almost hieratic.

Since the breach was opened, in the 1990s, Dakar photographers have forged their path in complete independence, as their international exposure has shown. And that is precisely their strength. *Translated by Kätthe Roth*

1 Érika Nimis, “Dak'Art 2018. Focus sur la photographie,” *Ciel Variable* online, October 19, 2018, <http://cielvariable.ca/dakart-2018-focus-photographie-erika-nimis/>. It should be noted that the Biennale de Dakar did not integrate photography until its third edition, in 1998. 2 The idea for this essay comes, in part, from my short yet stimulating experiences in Dakar during two artist residencies (funded by the CALQ) in 2018 (at RAW Material Company) and 2019 (at Village des Arts). 3 Patricia Hickling, “Bonneville: Photographie des Colonies: Early Studio Photography in Senegal,” *Visual Anthropology* 27, no. 4 (2014): 339–61. 4 Adama Sylla, “Collectionner, documenter,” interview conducted by Bärbel Küster in Saint-Louis on June 22, 2014, <http://dakar-bamako-photo.eu/fr/adama-sylla.html>. The website of the “Photographie et Oralité. Dialogues à Bamako, Dakar et ailleurs” project (<http://dakar-bamako-photo.eu/fr>) gives a closer look at the work of most of the photographers discussed in this essay. Also on that website is an interesting essay by Babacar Mbaye Diop, “Pratiques photographiques contemporaines au Sénégal,” <http://dakar-bamako-photo.eu/fr/babacar-mbaye-diop.html>. 5 *Mama Casset et les précurseurs de la photographie au Sénégal* (Paris: Éditions Revue Noire, collection Soleil, 1994). 6 Email exchange with the author. See also Aïcha Diallo, in conversation with Ibrahim Thiam, “One way to reignite this collective memory,” *C&*, May 2014, <https://www.contemporaryand.com/fr/magazines/one-way-to-reignite-this-collective-memory> (our translation). 7 In the exhibition *From Africa to America: Face-to-face Picasso, Past and Present*, at the Montreal Museum of Fine Arts, May 12 to September 16, 2018. 8 Marie-Hélène L'Heureux, “La négritude et l'esthétique de Léopold Sédar Senghor dans les œuvres de



Mabeye Deme, *Sans titre*, Dakar, 2016

Photographer and Urban Senegalese Colorist», The Leica Camera Blog, 22 janvier 2015. En ligne : <https://www.leica-camera.blog/2015/01/22/boubacar-tourem-mandemory-militant-photographer-and-urban-senegalese-colorist>. **13** Bouna Médoune Sèye, *Trottoirs de Dakar*, Paris, éditions Revue Noire, collection « Soleil », 1994, couverture arrière. **14** Érika Nimis, « Rencontres de Bamako – Retour sur la première édition – 1994 », Fotota (blogue), 15 janvier 2019. En ligne : <https://fotota.hypotheses.org/6797>. **15** Okwui Enwezor (dir.), *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*, Steidl, 2006. En tournée dans différentes villes nord-américaines, dont Ottawa fin 2007–début 2008, au Musée des beaux-arts du Canada, sous le titre de *Au-delà des clichés. Nouveaux points de vue en photographie africaine contemporaine*. **16** Koyo Kouoh (dir.), *Chronique d'une révolte. Photographies d'une saison de protestation*, Dakar, Raw Material Company, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2012. **17** Fondé en 2001, le Waru Studio accueille des projections, des événements, des rencontres toujours très animées, comme celle de la FAAP à laquelle j'ai eu la chance de participer en avril 2019. **18** Virginie Ehonian, « Fatou Kandé Senghor. En quête d'identité » / « Fatou Kandé Senghor. A Search for identity », *IAM-Intense Art Magazine*, n° 2 (2016), p. 28–29. **19** Fatou Kandé Senghor, « *Wala Bok: Une histoire orale du hip hop au Sénégal / An Oral History of Hip Hop in Senegal*, Dakar, Amalion Publishing, 2015. **20** « Sénégal : des commerçants opposés au projet du marché Sandaga », Rfi, 23 septembre 2019. En ligne : <http://www.rfi.fr/afrique/20190923-senegal-projet-marche-sandaga>. **21** Portfolio envoyé par l'artiste à l'auteur. Voir aussi Robin Riskin, « Imagined Realities for the Digital City », entretien avec Babacar Traoré Doli, *framework5*, 26 septembre 2012. En ligne : <https://framework5.wordpress.com/2012/09/26/imagined-realities-for-the-digital-city/>.

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 : *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba*, Paris, Karthala, 2005). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blog dédié à la photographie en Afrique : fotota.hypotheses.org/.



Fatou Kandé Senghor, *Marché de Sandaga, Dakar, 2019*

l'École de Dakar», master's thesis, UQAM, 2009, <https://archipel.uqam.ca/2162/1/M10943.pdf>. **9** Omar Gueye, « Mai 1968 au Sénégal », *Socio* 10 (2018), <http://journals.openedition.org/socio/3144>. **10** Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow: Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960–1995* (Durham, NC, and London, UK: Duke University Press, 2004). **11** N'Goné Fall, « Boubacar Touré Madémory », in *Contact Zone*, exhibition catalogue (Bamako: Musée National du Mali, 2007), 104 (our translation). **12** « Boubacar Touré Mandémory: Militant Photographer and Urban Senegalese Colorist », The Leica Camera Blog, January 22, 2015, <https://www.leica-camera.blog/2015/01/22/boubacar-tourem-mandemory-militant-photographer-and-urban-senegalese-colorist> (our translation). **13** Bouna Médoune Sèye, *Trottoirs de Dakar* (Paris: éditions Revue Noire, collection Soleil, 1994), back cover (our translation). **14** Érika Nimis, « Rencontres de Bamako – Retour sur la première édition – 1994 », Fotota (blog), January 15, 2019, <https://fotota.hypotheses.org/6797>. **15** Okwui Enwezor (ed.), *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* (Göttingen: Steidl, 2006). The exhibition toured in North America, including to the National Gallery of Canada, in Ottawa, in late 2007 to early 2008. **16** Koyo Kouoh (ed.), *Chronique d'une révolte. Photographies d'une saison de protestation* (Dakar and Berlin: Raw Material Company and Haus der Kulturen der Welt, 2012). **17** Founded in 2001, Waru Studio hosts screenings, events, and very lively encounters, such as that for the Fédération africaine sur l'art photographique, in which I participated, in April 2019. **18** Virginie Ehonian, « Fatou Kandé Senghor. En quête d'identité/Fatou Kandé Senghor: A Search for identity », *IAM-Intense Art Magazine*, no. 2 (2016): 28–29. **19** Fatou Kandé Senghor, *Wala Bok: Une histoire orale du hip hop au Sénégal/An Oral History of Hip Hop in Senegal* (Dakar: Amalion Publishing, 2015). **20** « Sénégal : des commerçants opposés au projet du marché Sandaga », Rfi, September 23, 2019, <http://www.rfi.fr/afrique/20190923-senegal-projet-marche-sandaga>. **21** Portfolio sent by the artist to the author. See also Robin Riskin, « Imagined Realities for the Digital City », *framework5*, September 26, 2012, <https://framework5.wordpress.com/2012/09/26/imagined-realities-for-the-digital-city/>.

Érika Nimis is a photographer, Africa historian, 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 drawn from her doctoral dissertation: *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba* [Paris: Karthala, 2005]). She contributes to a number of magazines and founded, with Marian Nur Goni, a blog devoted to photography in Africa : fotota.hypotheses.org/.

LA BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE
CONTEMPORARY NATIVE ART BIENNIAL

BACA

DU 23 AVRIL AU 21 JUIN 2020
COMMISSAIRE INVITÉ : DAVID GARNEAU

TIOHTIÀ:KE (MONTREAL)
WWW.BACA.CA

L'ART SE MANIFESTE

ART IS HAPPENING



ĀBADAKONE

**FEU CONTINUEL
CONTINUOUS FIRE**

**NO 08 / AL 05
2019 2020**

**beaux-arts.ca
gallery.ca**

Will Wilson, Soldat impérial K'ómoks (Andy Everson),
citoyen de la Première Nation K'ómoks / K'ómoks
Imperial Stormtrooper (Andy Everson), Citizen
of the K'ómoks First Nation (détail/detail), 2017.
De la série / from the series Photographie autochtone
collaborative et critique : d'id'əlalič [Seattle] / Critical
Indigenous Photographic Exchange: d'id'əlalič
[Seattle]. © Will Wilson. Photo : avec l'autorisation
de l'artiste / courtesy the artist



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° 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 \$



Programme hiver 2020

Exposition

18 janvier -
14 mars 2020

*Un, dos, tres por mí
y mis compañeras*

Commissaire :
Nuria Carton de Grammont

Claudia Bernal
Christine Brault
Constanza Camelo
Livia Daza-Paris
Maria Ezcurra
Helena Martin Franco
Giorgia Volpe

L'exposition *Un, dos, tres por mí
y mis compañeras* cherche à rendre
visible la pratique artistique de
femmes pionnières de la performance
latino-canadienne.

Image
Claudia Bernal
*Retratos performativos /
Portraits performatifs*, 2019
Impression numérique
Avec l'aimable permission
de l'artiste.

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

tél. 514 874 1666
optica.ca

Conférence

12 mars 2020

Sayak Valencia
Gore Capitalism
(The MIT Press, 2018)
En partenariat avec
l'Institut Simone de
Beauvoir
Université Concordia

«Une analyse de la violence
contemporaine en tant que nouvelle
marchandise de la phase hyper-
consommériste actuelle du capitalisme.»

Programme éducatif

*Un, dos, tres por mí
y mis compañeras*

Samedis ensemble
en familles
25 janvier et 14 mars 2020

Artiste à l'école

Karen Tam
De septembre 2019 à
janvier 2020

École primaire St-Arsène
Rosemont-La Petite-Patrie

Helena Martin Franco
De janvier à mars 2020

École secondaire Le vitrail
Rosemont-La Petite-Patrie



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
Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres
du Québec





Production – Édition – Diffusion

Car quelque chose
se passe —

Photo: Lorraine Gilbert (détail)

VU

vuphoto.org



ISEA2020
« MTL » CONNECTE MONTREAL-CANADA

UN ÉVÉNEMENT  PRINTEMPS
NUMÉRIQUE

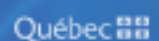
WHY SENTIENCE?

DU 19 AU 24 MAI 2020 À MONTRÉAL
ISEA2020.ISEA-INTERNATIONAL.ORG

26^e Symposium International sur l'Art Électronique

< 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 ? >



4.04.2020

Une table ronde réunissant des spécialistes à propos de la production et de la diffusion du livre d'art dans l'univers numérique.

Organisée par le CÉAC, un collectif d'éditeurs d'art contemporain qui s'est regroupé pour réfléchir à l'édition de publications d'art, sous toutes ses formes.

À la Galerie de l'UQAM
Le samedi 4 avril 2020, de 9 h 30 à 12 h 30

Programme disponible :
editeurs-art-contemporain.org

Table ronde

LE FUTUR DU LIVRE D'ART



ÉDITIONS LES PETITS CARNETS



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

PLEIN SUD | ÉDITION



Centre de l'Image contemporaine

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Rebecca Belmore
- 85 Janick Burn
- 86 Yan Giguère
- 87 Biennale de Venise 2019
- 89 Michel Depatie
- 90 Territoires II
- 91 Le projet Polaroid
- 92 The Way She Looks

LECTURES / READINGS

- 104 Ewa Monika Zebrowski's
Meditations on Cy Twombly

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



The Named and Unnamed, 2002, projection vidéo et ampoules, 240 × 316 × 32 cm, collection du Musée des beaux-arts du Canada, photo : Howard Ursuliak/Morris and Helen Belkin Art Gallery

Rebecca Belmore

Braver le monumental

Musée d'art contemporain de Montréal

Commissaire : Wanda Nanibush

Du 20 juin au 6 octobre 2019

Le report des travaux du Musée d'art contemporain aura permis au public montréalais de découvrir, de juin à octobre 2019, l'exposition *Rebecca Belmore. Braver le monumental*. Initiée au Musée des beaux-arts de l'Ontario par la conservatrice de l'art autochtone Wanda Nanibush, l'exposition offre un survol inédit de la pratique multidisciplinaire de l'artiste membre de la Première Nation

anichinabée du lac Seul et devenue une figure incontournable de la scène artistique contemporaine canadienne. Sculptures, installations, vidéos et photographies permettent de saisir toute la force esthétique et politique des œuvres de cette artiste engagée qui s'est d'abord fait connaître par ses performances. En arrivant à l'étage du musée, une mosaïque de dix vidéos

projetées sur le mur de gauche donne d'ailleurs un aperçu de sa pratique performative entamée à la fin des années 1980. Cette exposition rétrospective est une occasion unique de découvrir à Montréal certaines de ses œuvres les plus emblématiques, comme *Mixed Blessings* (2011) ou *Fontaine* (2005), l'installation conçue pour le pavillon canadien de la Biennale de Venise en 2005. Environ quinze œuvres explorent aussi bien l'histoire de la colonisation et les injustices subies par les populations autochtones, plus particulièrement les femmes, que des enjeux de société plus larges comme les questions environnementales, l'occupation du territoire ou l'itinérance.



blood on the snow, 2002, teinture pour tissu, coton, plumes et chaise, 107 × 610 × 610 cm, collection de la Mendel Art Gallery au Remai Modern, photo : Howard Ursuliak/Morris and Helen Belkin Art Gallery

Juste avant les pièces principales de l'exposition, *The Name and the Unnamed* (2002) donne le ton de la visite. L'installation vidéo témoigne de la performance *Vigil* réalisée en 2002 en hommage aux femmes autochtones disparues dans un quartier de Vancouver. Dix-sept ans plus tard, l'œuvre continue de résonner avec l'actualité alors que les conclusions de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées ont été rendues publiques. Le nom des femmes clamé par Belmore continue de retentir aux oreilles lorsque l'on découvre, en pénétrant dans la première salle de l'exposition, la photographie grand format *Sister* (2010), imprimée sur transparent et rétroéclairée, qui semble flotter sur le mur du fond. Les bras en croix comme si elle

voulait s'envoler ou nous barrer la route, une femme vêtue d'une veste et d'un pantalon en jeans nous tourne le dos, se refusant ainsi à notre regard dans un geste de résistance.

Sur le mur de droite à l'entrée, la photographie *Fringe* (2008), qui avait été exposée dans les rues de Montréal de 2007 à 2010, montre une autre femme allongée sur le côté, dont le dos est traversé par une longue cicatrice de laquelle tombent des fils de perles rouges. Inspirée de l'histoire d'une patiente crie à qui le chirurgien avait intégré des perles dans la suture, la photographie semble condenser les thématiques abordées dans cette première salle : la violence persistante de l'histoire coloniale, mais aussi la résistance, la guérison et la résilience des personnes.

Sur la gauche, l'installation *Blood on the snow* (2002) est particulièrement évocatrice de la dualité saisissante, souvent troublante, des œuvres de Belmore. Un immense couvre-lit d'un blanc éclatant se répand sur le sol, recouvrant une chaise dont le dossier est maculé d'un rouge couleur sang. Reproduite sur le mur à côté de l'œuvre, une citation de Black Elk, chaman des Oglala Lakhota, fait référence au massacre de Wounded Knee en 1890 au cours duquel environ trois cents hommes, femmes et enfants furent tués. On pense alors à une photographie historique en noir et blanc montrant des corps dispersés sur le sol enneigé du Dakota du Sud, et un certain malaise s'installe. Le rouge sur le dossier de la chaise vide contraste plus que jamais avec la douceur qui émane de la

surface blanche et duveteuse. Accrochée à proximité, l'œuvre photographique en noir et blanc *State of Grace*, où l'on voit l'artiste endormie sereinement dans des draps d'un blanc lui aussi éclatant, renforce le trouble ressenti.

L'influence de l'image dans l'œuvre de Rebecca Belmore, qu'elle soit photographique ou vidéo, se fait sentir avec force dans cette rétrospective. Par exemple, l'installation *At Pelican Falls* (2017) aborde l'histoire des pensionnats autochtones en s'inspirant d'une photographie de 1955 montrant sept garçons en uniformes de jeans au bord d'un lac. L'artiste réinterprète le cliché en une sculpture de denim qui figure une étendue d'eau de laquelle émerge un tronc, comme pour faire ressurgir les garçons dans l'espace du musée et réinscrire leur présence dans l'Histoire. Diffusée en arrière, une séquence vidéo d'un jeune homme s'aspergeant d'eau comme dans un acte de purification renforce l'impression de libération qui ressort de l'ensemble et souligne ainsi le potentiel émancipateur du geste créateur.

Comme l'écrit Wanda Nanibush dans son texte d'introduction au catalogue de l'exposition, l'art de Rebecca Belmore affronte les problématiques monumentales de notre époque en nous invitant à en être témoins et à nous sentir concernés par ce que l'on voit.

—
Sophie Guignard est doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), et spécialisée en études photographiques. Ses recherches doctorales portent sur les enjeux de l'autoreprésentation dans les expositions collectives de photographes autochtones en Amérique du Nord. Elle a notamment collaboré pour les revues *Inter Art* actuel, *Artpress*, *Esse* et *Captures*. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire.
 —



Tower, 2018, paniers d'épicerie et argile 460 × 122 × 181 cm approx., détail d'une vue de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal en 2019 ;

At Pelican Falls, 2017, vidéo, sculpture, texte et photographies, organisée et mise en circulation par PLATFORM centre for photographic + digital arts, photos : Richard-Max Tremblay

Janick Burn

Aubes

Plein sud, Longueuil

Du 18 mai au 22 juin 2019

L'aube annonce la fin de la nuit. Elle correspond aussi à la première lueur du jour, à cette apparition à la fois soudaine et progressive qui la rend presque insaisissable. Dans la salle tamisée du centre de diffusion en art actuel Plein sud à Longueuil, l'exposition *Aubes* de Janick Burn investit précisément cet entre-deux en nous faisant témoins de cet état transitoire.

Lauréate de la Bourse Plein sud 2018, un prix remis annuellement depuis 1995 visant à encourager les pratiques émergentes, l'artiste a présenté au printemps 2019 une œuvre

la contemplation de captations vidéo qui donnent à voir une grande fenêtre donnant sur l'extérieur. Au fil des enregistrements qui traversent les saisons, le bleu de la nuit fait place au violet, au rose et orange du matin. Figure centrale de la vidéo, la fenêtre est ici protectrice, en permettant à l'artiste de regarder sans être aperçue, utilitaire, en laissant entrer l'air et surtout la lumière, et point de vue, en cadrant le regard. Plongé dans la pénombre, l'espace se révèle graduellement en laissant place aux détails de la pièce habitée par différents objets usuels, mais aussi par l'artiste.



Vues de l'exposition, photo : Guy L'Heureux, capture d'écran par l'artiste

Hors du cadre, Janick Burn observe, ressent et écoute. Elle résiste aussi. À la fatigue, à la faim, à l'inconfort notamment, ainsi qu'au pouvoir du regard en refusant d'apparaître dans l'image. Si l'action de cadrer lui permet d'affirmer

anxiété, étourdissement, solitude), on retrouve aussi des descriptions de son paysage visuel et sonore (caméra, lampadaire, ciel, avions, oiseaux), ainsi que des passages poétiques dévoilant une sensibilité littéraire certaine. Les notes prises à la main dans un carnet, retranscrites pour le livre sans altérer la forme initiale, incorporent le processus à l'œuvre en nous permettant de témoigner de l'entre rendu visible par *Aubes*.

*je suis encore entre les deux
pas seulement la nuit et le jour
mais le réel et l'image
la fenêtre et l'écran
mais le ciel est l'écran
de la lumière*

Initialement, *Aubes* m'est apparu par une avenue privilégiée, soit celle de l'artiste. La côtoyer dans les dernières années m'a permis d'observer les bribes de ce projet dans sa vie avant même qu'il ne prenne sa forme finale : le dévouement, l'aménagement d'un nouveau chez-soi, les réflexions, les doutes, la fatigue... En investissant les potentialités du visible et de l'invisible, *Aubes* agit en tant que révélateur d'un point de vue sur une expérience vécue, mais aussi d'un questionnement plus large sur les enjeux politiques de la représentation. Si cette exposition marque la conclusion d'un projet de longue haleine, les aubes resteront pour ma part habitées par le récit intime d'une artiste engagée.

—
Travailleuse culturelle et auteure, **Marie-Ève Leclerc-Parker** est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'UQAM portant sur la résidence d'artistes dans le réseau des centres d'artistes autogérés du Québec, et plus précisément sur sa résistance à la définition. Elle occupe actuellement le poste de responsable des communications à la revue *Vie des Arts* et siège au conseil d'administration de *Verticale – centre d'artistes*.
—



vidéo-performative qui a infiltré son quotidien pendant plus de six mois. Entre les solstices d'été et d'hiver de l'année 2017, elle s'est engagée à observer l'aube depuis la fenêtre de sa chambre à Montréal, tous les jours où c'était possible, en s'imposant un protocole de travail strict : documenter son expérience par une série de plans-séquences et une prise de notes journalière. Au sein d'une exposition minimaliste et épurée, constituée d'une grande projection et d'un livre d'artiste, se trouve un récit intime préservé dans une centaine d'heures de vidéo et plus de deux cents pages annotées.

Au même titre que l'aube, le projet de Janick Burn se découvre progressivement. Peu à peu, on accède à une proposition qui s'intéresse à la relation entre le corps et les cadres de l'image et du travail. On s'introduit à *Aubes* par

Parce qu'au-delà de ce qui est donné à voir par cette rencontre avec le temps et la lumière, il y a tout ce qu'on ne perçoit pas : le corps à l'œuvre.



sa présence, elle résiste au fait d'être enfermée dans l'image en investissant le hors champ comme un espace de liberté. À cet égard, *Aubes* constitue un lieu de confrontation et de réflexion pour l'artiste qui estime que la manière « la plus juste et la plus sensible d'aborder le corps serait de ne pas le donner à voir ».

L'expérience vécue de Janick Burn lors de ces six mois se révèle également par la lecture du livre d'artiste qui accompagne l'exposition. La publication, qui relate les observations de l'artiste au moment des aubes, prend la forme d'entrées journalières datées. Ce qui est dérobé du regard à l'écran se manifeste ici par l'écriture, verticale et spontanée, qui devient une autre trace de la performance et du corps. Parmi les notes liées à l'état physique et émotionnel de l'artiste qui varie au quotidien (faim,



Yan Giguère

Suite cinématique
Galerie La Castiglione
May 15–June 15, 2019



Chesterville n° 6, 2018 ; *Maison 1 Escuminac*, 2018, from the series *L'éclaircie*

The day that I first make it to Yan Giguère's solo show at Galerie La Castiglione, Montreal's construction season is in full swing. St. Catherine Street is a gaping trench and the jackhammer's thrum hounds me all the way up four flights of stairs. But inside the gallery, where Giguère's photographic groupings constellate across the walls, the tranquil composure of another world

Sightlines converge. The grainy texture of the prints adds something of a reverie to the experience, and I soon find myself lulled by the stilled movement of the blades of grass that appear like so many brushstrokes against a hazy sky.

The series presented in *Suite cinématique* are the fruits of Giguère's five years of experiments with a LomoKino Movie Maker—a palm-sized camera that

consumer market. Over the course of his considerable career, he has toyed with everything from the Kodak Instamatic to the Soviet-era Shkolnik and pseudotechy turn-of-the-millennium gadgets such as the four-lens Action Sampler. It is the quirkiness of these nonprofessional cameras that, in Giguère's words, gives each photograph a signature. The LomoKino, for instance, produces images in slim strips with a 2.8:1 aspect ratio that makes them too narrow to be conventionally cinematic. They are, however, brimming with experimental potential. What subjects can adequately be pictured within such tight proportions – a tree line, a pair of eyes, the horizon? What unusual cropping or panoramic vistas are made possible? This is what Giguère seems bent on exploring.

In the elaborate assemblages on display at La Castiglione, movement is arrested but never reanimated in the kind of short motion pictures for which the LomoKino was conceived. Instead, Giguère has made enlargements from individual negatives and, in the style of previous projects, has juxtaposed them with other photographs pulled from his vast portfolio – a portfolio that consists, rather bravely, of the everyday records of his own life. "My work space is an absolute mess," he replies when I ask him how he concocts his arrangements. "It partially depends on what images end up on the table together." Describing his projects as "indeterminate tomato plants," he combines photographs intuitively, allowing connections to unfold and temporalities to collide.

In *Entre-lacs*, for example, different seasons coexist: a stick frozen in ice neighbours a sun-drenched path; a bumblebee makes its way to the centre of a bloom while, in several other frames, bare

branches scrape the sky. Polaroid pops of colour perch atop silvery prints. Two construction cranes call to each other from opposite ends of this aggregation, the gravitational centre of which is the profile of a woman who bows her head while trees blur around her. She is, of course, Marie-Claude Bouthillier, celebrated Montreal painter and Giguère's partner, whose presence is a constant in his oeuvre. Curator Marie-Claude Landry has suggested that because Giguère's compositions are "rooted in an intimacy that is not ours," they encourage the kind of speculation that a stranger's family album might. This is possibly why the figure of Bouthillier is such a comforting one to latch onto.

We find her again in *Nous trois*, an unassuming yet moving three-way portrait. Read sequentially from top to bottom, the first four photographs register the infinitesimal changes that occur in Bouthillier's expression over the few seconds during which they were captured. She cocks her head to the side, inquisitive, as if wondering what game she is being asked to participate in now. The muse may be wearier here than when we spot her relaxing in *L'éclaircie*, but she clearly still humours her documentalist. In the final strip, Giguère's own face, all smiles, makes an abrupt cameo appearance, marking the only moment in the exhibition when the tireless compiler reveals himself so directly. Crouching behind him on the bed is the third party implied by the artwork's title: a disgruntled cat.

This simple ode to everyday togetherness might not have the sprawling mass of Giguère's better-known photo mosaics, but it distills the substance of his work. His concern with the malleable poetry of time is palpable in this piece, as is his knack for finding the marvellous in the mundane. Considered alongside the other projects in *Suite cinématique*, these five stills speak to the painstaking selection process that he constantly enacts on a personal archive, the enormity of which we feel though we do not see it. Perhaps it is in this way, and not solely in his use of the LomoKino, that his approach most resembles that of a filmmaker who, sitting at the editing console, splices and reassembles, discarding outtakes from the final cut. But his are not linear stories; they keep us searching. What is clear, however, is that his not-quite-narratives have a strangely compelling power to them, even if their logic remains elusive.

—
Stéphanie Hornstein is a PhD candidate in art history at Concordia University, where she researches patterns in nineteenth- and early-twentieth-century travel photographs. Her writing can be found in *History of Photography*, *RACAR*, and *Counterpoint Magazine*.
—



La forêt du chevreuil à lunettes, 2016, photo : Yan Giguère

greet me. A large frieze of swaying grass pulls and holds my attention. True to their landscape subject, the twenty-four pictures that make up *Les herbes* were taken horizontally, but they are displayed flipped on their sides, recalling the planks of a wooden fence. Installed across a corner of the room, the work wraps me in a kind of pleasant hypnosis, banishing all memories of unsightly orange cones from my consciousness.

boasts, according to its manufacturer, a "gloriously analogue" aesthetic. Loaded with standard 35mm film, the device allows users to capture several frames in rapid succession by operating a small crank. The LomoKino has no adjustable focus or shutter speed, but Giguère is no stranger to low-fi equipment. Quite the opposite: much of his practice proceeds from a love affair with the gimmicky cameras developed for the

Biennale de Venise 2019

May You Live in Interesting Times
Du 11 mai au 24 novembre 2019

Isuma et la Biennale de Venise 2019 : d'autres modes de visibilité. Après l'intrigante déconstruction architecturale proposée par Geoffrey Farmer il y a deux ans, le pavillon canadien, fraîchement restauré, reprend une allure plus contenue pour l'édition 2019 de la Biennale de Venise. Allure plus contenue, certes, qui est tout de suite réfutée par l'étendue du projet qui y est proposé par le collectif d'artistes inuit Isuma. Une version multi-écrans du film *One Day in the Life of Noah Piugattuk* occupe la majeure partie de l'espace intérieur du pavillon. L'histoire du film



Isuma, pavillon du Canada, photo : Francesco Galli, Biennale de Venise



Voluspa Jarpa, pavillon du Canada, photo : Italo Rondinella, Biennale de Venise

est tirée d'une conversation entre deux des membres du collectif, Norman Cohn et Zacharias Kunuk, qui ont ensuite collaboré avec Lucy Tulugarjuk et une équipe d'auteurs inuits pour le développement du dialogue.

Le film se déploie sur une journée de printemps à Igloolik, en 1961, alors que le personnage-titre rencontre un représentant du gouvernement canadien, qui tente d'imposer le déménagement de leur communauté. À cette installation s'ajoute une invitation à consulter des projets hébergés sur le site Web Isuma.tv et rendus accessibles gratuitement à tous : une collection de films inuits et autochtones, ainsi qu'une diffusion en direct d'épisodes

de *Live from the Floe Edge*, organisée pour l'ouverture de la Biennale du 8 au 11 mai 2019. Les chapitres de *Floe Edge* s'ajoutent au projet documentaire *Sikalut*, mené par Zacharias Kunuk afin d'explorer l'impact de la production minière dans la région de Baffin. La publication d'un catalogue est prévue, et plusieurs articles sont déjà accessibles en ligne, faisant état de l'histoire d'Isuma et des recherches associées au projet.

Il était grand temps que des artistes inuits soient invités par le Canada à présenter leur travail à la Biennale de Venise. Mais l'importance de la présence d'Isuma lors de cette manifestation va au-delà des enjeux, aussi importants

soient-ils, de la représentation ou de la visibilité. La présence d'Isuma insiste sur l'importance de l'accès à la production vidéo, principe fondamental d'une démocratie médiatique à laquelle le collectif voue son travail, et souligne dans quelle mesure l'autorité coloniale canadienne a gardé le contrôle sur les représentations artistiques et culturelles des Premières nations en privilégiant la diffusion du contenu produit dans les régions du Sud du pays. L'accessibilité au contenu d'Isuma renverse alors la logique d'un art réservé aux privilégiés, non pas en déployant les outils du spectacle, mais plutôt en misant sur la formation de communautés comme principe de création. Lors de cette Biennale, rares étaient les projets avec une visée politique aussi assumée.

L'effort cumulatif, identifié comme l'une des pierres angulaires du travail d'Isuma dans un article récent d'asinajaq sur le collectif¹, se remarquait dans les propositions d'autres pavillons nationaux à proximité. Pensons à l'installation bigarrée de Laure Prouvost



Mari Katayama, dans l'exposition *May You Live In Interesting Times*, photo : Italo Rondinella, Biennale de Venise



Zanele Muholi, dans l'exposition *May You Live In Interesting Times*, photo : Italo Rondinella, Biennale de Venise

dans le pavillon français, aux chorégraphies de Pauline Boudry et Renate Lorenz au pavillon suisse, ou encore à l'exploration poignante des relations entre l'humain et le non-humain par les artistes du pavillon nordique.

Les investigations d'Isuma font certainement écho aux questionnements posés par le commissaire de la Biennale Ralph Rugoff et les artistes invités à

comme lourde tâche d'activer ou de concevoir le principe de la nation dans un contexte politique qui la brandit comme un spectre pour justifier l'application de discriminations répugnantes.

Certains réussissent haut la main, comme la proposition de Voluspa Jarpa pour le pavillon du Chili, qui analyse la colonisation et l'hégémonie occidentale dans une suite d'installations, ou celle du pavillon du Ghana, qui présentait entre autres les images de Felicia Abban, une des premières photographes de studio du pays.

Aux désirs de décentralisation s'ajoute un autre questionnement, tout aussi vital : comment peut-on « déspectaculariser » le phénomène de la Biennale ? La photographie,

appelée à être témoin instantané du spectacle par sa captation et son partage, y a évidemment son rôle à jouer. Les attroupements devant les œuvres les plus bruyantes de l'exposition n'étonnent pas, comme ce fameux robot de Sun Yuan et Peng Yu, programmé à nettoyer inexorablement des flaques de « sang », ou encore la barrière de Shilpa Gupta qui entre en collision de part et d'autre d'un mur jusqu'à son effritement. Toutefois, dans les pavillons nationaux comme dans *May You Live In Interesting Times*, une vision plus profonde de la photographie se trame : comme outil de construction et d'exploration identitaire, ou encore comme mécanisme de visibilité qu'il est possible de trafiquer, d'interrompre. On

le remarque dans les autoportraits de Martine Gutierrez, de Mary Katayama, ou encore ceux de Zanele Muholi, qui ont été présentés à Montréal dans le cadre de *Momenta* en 2017. On a pu le voir aussi dans la proposition de Tamás Waliczky pour le pavillon hongrois : une collection de vingt-trois caméras analogues inventées par l'artiste, toutes pour répondre à des modes de visibilité précis où l'appareil conditionne l'image.

Ultimement, cette réflexion mène vers la présence et l'impact des publics sur la Biennale : lesquels doivent se sentir interpellés par cette manifestation ? Vu l'impact environnemental indéniable de cet événement et, plus largement, du tourisme culturel sur la ville de Venise, il est temps de penser à d'autres modes de visibilité. En resserant le regard des membres du collectif sur ce qui les entoure et sur ce qui les préoccupe, et en proposant d'autres circulations, Isuma a proposé une des réponses les plus percutantes à l'invitation de la Biennale : un regard à la fois introspectif et global, généreux et critique.

1 asinnajaq (2019), « Isuma Is a Cumulative Effort », *Canadian Art*. En ligne. <https://canadianart.ca/features/isuma-is-a-cumulative-effort/>.

Daniel Fiset est un historien de l'art, éducateur et auteur basé à Tio'tia:ke/ Montréal. Ses recherches actuelles portent sur les liens entre la photographie d'art actuel et la philosophie de la technologie. Il est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, et œuvre actuellement au sein du département d'éducation et d'engagement public de la Fondation Phi pour l'art contemporain.



Tamás Waliczky, pavillon de la Hongrie, courtesy of Ani Molnár Gallery

exposer dans les pavillons principaux des Giardini et de l'Arsenale. Dans cette édition 2019 intitulée *May You Live In Interesting Times*, on remarque une tentative de plus en plus assumée de décentraliser la biennale. La question persiste depuis un certain temps, et les commissaires chargés d'organiser la Biennale de Venise s'y sont attardés : pensons à la proposition d'Okuwi Enwezor en 2015, qui a fait école. Mais si la question est importante pour ceux et celles chargés d'articuler le récit de l'art global actuel dans le pavillon central, elle l'est d'autant plus pour les équipes mandatées aux pavillons nationaux de la Biennale, qui ont



Pavillon des pays nordiques (Finlande, Norvège, Suède), photo : Francesco Galli, Biennale de Venise



Ashu-takusseau : la traversée photographique, détail d'un égoportrait recomposé avec les images des films du projet Wapikoni mobile, 2014-2019

Michel Depatie

Ashu-Takusseau :
la traversée photographique
 Centre d'exposition de Val-David
 Du 22 juin au 8 septembre 2019

L'imaginaire collectif entourant les Autochtones a longtemps été influencé par la subjectivité des artistes nord-américains, peu familiers avec la réalité plurielle de ces communautés qu'ils estimaient destinées à disparaître devant la modernité. Le photographe Michel Depatie remet en question ces diverses représentations fictionnelles de l'Autochtone sous le regard colonial grâce au médium de l'égoportrait dans le projet *Ashu-Takusseau : la traversée photographique*, présentée au Centre d'exposition de Val-David l'été dernier. Le titre de l'exposition est un hommage à l'histoire des communautés autochtones, qui se déploie sur plus de sept millénaires en Amérique.

En 2014, Michel Depatie lance un appel aux Autochtones du Québec, les invitant à lui envoyer des égoportraits. Depuis 4 ans, il les présente régulièrement dans une triple mise en exposition : sur le Web, en galerie, mais aussi dans des lieux publics¹. Chaque égoportrait bien identifié (nom, nation d'origine et année de réalisation) fait ainsi contraste avec les images des Autochtones dans les archives institutionnelles, où ils sont soit anonymes, soit généralement désignés par des termes génériques. Lorsque l'on regarde les portraits, on remarque qu'ils sont constitués de milliers d'images miniatures. En effet, grâce à un logiciel, Depatie les recompose à partir de captures d'écran des courts-métrages du Wapikoni Mobile, un organisme valorisant l'autoreprésentation filmique des jeunes Autochtones. Cette esthétique de la mosaïque où se juxtaposent les autoportraits, l'image de soi et les captures d'écran, représentant un soi collectif, souligne la manière dont le sentiment individuel d'appartenance autochtone s'inscrit dans une relation d'interdépendance avec celui de la communauté.

Face à ce vaste déploiement d'images, une des forces de l'exposition à Val-David est qu'elle témoigne plutôt du dialogue long et sincère que l'artiste entretient depuis 30 ans avec les Innus du Nitassinan² et en particulier avec la famille Pinette Saint-Onge de la communauté d'Uashat Mak Mani-Utenam. Le dernier volet du projet prend forme cette fois dans le médium de la photogravure. Des autoportraits des Innus s'opposent visuellement aux portraits du photographe étasunien Edward S. Curtis (1868–1952). Ayant réalisé plus de 40 000 photographies d'Autochtones de l'Amérique du Nord, Curtis a contribué de manière significative à la construction d'images fictionnelles des Autochtones à travers des mises en scène photographiques.

D'ailleurs, depuis une trentaine d'années, les créateurs autochtones répondent avec brio à Curtis ; mentionnons, à ce titre, le travail de l'artiste crie Meryl McMaster ou de la dramaturge métisse Marie Clements³. Pour faire un contrepoids visuel et matériel aux images passéistes du photographe américain, Depatie crée dix-huit tandems :

des portraits de Curtis sont jumelés à des égoportraits des différents membres de la famille Pinette Saint-Onge.

Par exemple, un portrait de Geronimo (1829–1909), un important leader et guerrier apache, est mis en parallèle avec l'image de Junior Saint-Onge, qui regarde avec humour son lointain ancêtre, un sourire en coin. Ces différents tandems temporels mettent l'accent sur la résilience des communautés autochtones, l'autoportrait devenant un témoignage probant de leur agentivité. Ces tandems sont aussi une occasion pour Depatie de traverser l'histoire de la photographie : l'ultra-contemporain pictural, représenté ici par l'égoportrait, côtoie la technique ancestrale de la photogravure. Curtis étant un pictorialiste, Depatie a trouvé judicieux de lui répondre par des images ayant une matérialité et un potentiel indexical. Les autoportraits, des clichés de l'instantanéité propres à l'époque post-photographique et destinés à disparaître dans le flux numérique, se transforment, par la technique de la photogravure, en des objets pérennes ayant le même statut d'œuvre d'art que les portraits de Curtis.



Geronimo - Apache (1905), revisitée 2019 ; Junior St-Onge, Innu - autoportrait, 2019, photogravures

L'appropriation de l'histoire et de l'image des Autochtones est un sujet actuellement sensible au Québec. Michel Depatie se déclare conscient de cet important enjeu et promeut la collaboration effective et la mise en place d'une relation de respect avec les Autochtones. Ainsi, sur le plan éthique, le processus de collecte des autoportraits était accompagné d'une autorisation que les participants devaient remplir préalablement. À l'interrogation délicate, mais légitime, à savoir si un autochtone peut répondre aujourd'hui à Curtis, Depatie explique qu'en tant qu'allié des causes autochtones et artiste, il était nécessaire pour lui de contribuer à la remise en question critique du travail d'un photographe qui marque encore négativement l'imaginaire nord-américain. À Val-David, un dernier tandem fait un clin d'œil à cette position : un autoportrait de Curtis est jumelé à celui de Depatie, nous invitant ainsi à réfléchir aux paradoxes actuels existant entre la subjectivité de l'artiste et son rôle social.

1 À Val-David, une sélection d'égoportraits est présentée au kiosque municipal Mariette-Dubreuil. 2 Le Nitassinan (notre terre en innu-aimun) est un terme utilisé pour nommer le territoire ancestral des Innus. 3 On fait ici référence à la série *Ancestral* (2008) de Meryl McMaster et à l'*Edward Curtis Project: A Modern Picture Story* (2010) de Marie Clements, en collaboration avec Rita Leistner.

Alexia Pinto Ferretti est candidate au doctorat interuniversitaire en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches doctorales portent sur la pratique de l'égoportrait dans l'art contemporain autochtone au Canada. Elle publie régulièrement des articles sur des artistes des communautés culturelles ou autochtones dans les revues RACAR, Espace art actuel et Muséologies.

Territoires II

Galerie La Castiglione, Montréal

Du 28 août au 28 septembre 2019



Andreas Rutkauskas, *Kettle River (burn from 2015)*, de la série *After the Fire*, 2018, impression couleur, 102 × 127 cm

En septembre 2018, Marie-Josée Rousseau organisait à sa galerie La Castiglione de l'édifice Belgo l'exposition *Territoires I*, qui se voulait la première d'une série annuelle vouée à l'exploration photographique et topographique du territoire canadien dans la ligne de l'*altered landscape* – du paysage dénaturé par la civilisation moderne, parcours alors centré sur des artistes du Québec¹. Un an plus tard, la sélection de sept photographes pour cette deuxième édition en comprenait aussi deux de Colombie-Britannique; mais surtout, elle s'inscrivait dans le programme satellite de MOMENTA | biennale de l'image 2019, sur le thème « La vie des choses », dans l'axe thématique plus spécifique du concept de « nature morte » étendu à la mort de la nature.

Mais c'est tout aussi bien de la mort de la culture au sein malmené de la nature qu'il s'agissait dans la plupart des corpus dont des échantillons furent sélectionnés pour cette exposition. Les résonances formelles qui se dessinent entre certains de leurs éléments pourront servir de fil conducteur à une méditation sur le médium photographique en tant qu'il s'ancre dans les enjeux thématiques mis de l'avant.

Dans son corpus *Dundee* (2017–), Hua Jin documente la présence écosaisie séculaire dans le canton éponyme de la Montérégie et suit sa trace jusqu'au vieux pays, à l'aide d'objets trouvés – dont des photos de famille –, en plus des photos qu'elle en prend, au même

titre que de sites qui la frappent². Quatre vues de ce dernier genre figurent au fond de la galerie. L'une d'elles montre d'en haut une modeste stèle ne portant pour toute inscription qu'« OUR MOTHER » parmi les herbes folles à l'ombre d'un arbre, moirée d'un furtif éclat solaire filtré par sa ramure. Ce lien humain à la fois anonyme et si personnel, perdu dans la nature, prend du coup une émouvante valeur universelle, transposition de celle de quelque portrait de famille non identifié, comme si Magritte était passé par là pour remplacer l'image par le mot au milieu d'une composition frontale digne d'une toile. Surtout, l'exposition à la lumière au milieu de son obturation restitue les conditions de la capture photographique d'un moment aussi fugace qu'une vie. De même, un rideau crocheté pour représenter une maison rurale en projette l'ombre en négatif à l'intérieur du blanc vestibule de son modèle, transformé en sténopé spontané d'un paysage auto-réfléchi. À côté, un drap fleuri pendu parmi la verdure semble inscrire dans la nature la surface photosensible qui nous la rend.

En regard, les draps tendus d'un camp d'itinérants et la toile de fond d'un studio photographique en plein air sous les projecteurs sont aussi des motifs qui ressortent parmi le feuillage quelque peu hermétique de *territories in location/dis-location(s)* de Jayce Salloum, juxtaposant des photos censées commenter l'arrière-plan colonialiste et raciste de l'embourgeoisement pesant

sur la présence urbaine des autochtones à Vancouver.

Si l'on se prête au jeu des associations d'images, certains rapports iconiques s'établissent pourtant avec la force d'une décharge électrique, comme entre un groupe posant en masques traditionnels sculptés et une voiture tapissée d'avis de recherche de femmes disparues. Juste au-dessus, une vue aérienne de banquise fondante fait signe vers les photos d'icebergs voisines d'Alain Lefort, tirées d'*Eidôlon*, corpus qui lui-même ne peut manquer de rappeler, outre certaines vues arctiques du peintre romantique Caspar David Friedrich, celui intitulé *Brumes* de Jocelyne Allouche³, également tiré d'une expédition dans le corridor qu'ils empruntent de plus en plus nombreux au large de Terre-Neuve pour aller se fondre dans l'océan – éphémères monuments que ces deux artistes ont su pérenniser en noir et blanc jusque dans l'extrême détail de leur texture quasi charnelle.

On retrouve cette qualité granuleuse amplifiée dans *Une archive imparfaite* du duo Gagnon-Forest, un corpus voisin aussi par le noir et blanc de monuments guère moins précaires mais littéraires cette fois, car tirés non de la nature mais du patrimoine bâti de Montréal (de la maison de Louis-Hippolyte Lafontaine à l'échangeur Turcot), tels que transposés dans un espace virtuel par l'artifice de la photogrammétrie, technique informatique de visualisation architecturale

appliquée ici à partir de centaines de clichés réalisés sur place. Ces édifices menacés par la pression immobilière flottent ici tels des entités fluidiques dans un noir d'outre-tombe, livides ectoplasmes sur le point de se désagréger sous nos yeux.

Dans la galerie secondaire attenante, c'est aussi comme des spectres que se survivent les restes de sanctuaires parmi la nature qui y a repris ses droits en l'espace d'un demi-siècle d'abandon, tels que documentés par Pierre Blache dans sa quête d'*Une certaine présence* résiduelle de la religion catholique qu'il s'applique à débusquer dans le paysage québécois. Traduisant un traumatisme refoulé puis consciemment exploré par un artiste dont l'enfance en fut marquée, cet héritage tombé dans l'oubli peut pourtant retrouver une certaine envoûtante aura de mystère pour des générations ignorant son sens, d'autant plus qu'il n'est pas reconnaissable d'emblée hors contexte, surgissant plutôt comme les ruines d'une civilisation inconnue découvertes au détour d'une forêt touffue.

Bien qu'un vase antique recueillant des débris dans un intérieur calciné puisse également rappeler le sort de Pompéi, c'est sur la forêt elle-même que se concentre Andreas Rutkauskas dans *After the Fire*, appliquant le réalisme magico-documentaire de l'école de Vancouver aux effets des fréquents feux dont il a été témoin depuis qu'il a emménagé dans la vallée de l'Okanagan



Hua Jin, *Dundee - Door*, de la série *Dundee*, 2017, impression couleur, 61 × 76 cm



Gagnon-Forest, 77 Saint-Antoine, de la série *Une archive imparfaite*, 2019, impression n et b, 50 x 75 cm

en 2016. La présence minuscule d'êtres humains admirant la vue parmi les troncs dégarnis de montagnes noyées dans les nuages, ou sur le point de se baigner comme si de rien n'était sur les rives dévastées d'un cours d'eau sinueux, paraît adapter l'esthétique du paysage chinois, accentuant l'infini de la nature, au pressentiment écologique de sa plus ou moins résiliente finitude.

Et si *Red Landscape* peut évoquer la manipulation chromatique de vues forestières par Richard Moss, c'est bien sous cette teinte du feu que se présente réellement la forêt boréale après l'application d'une poudre ignifuge répandue pour l'en protéger. Nature et artifice apparaissent aussi mélangés sous l'effet conjugué de l'anthropocène et du médium photographique que verts et rouges sur les feuilles d'un sous-bois.

1 Denis Farley, Laurence Hervieux-Gosselin, Michel Huneault, Marie-Christiane Mathieu, Anne-Marie-Proulx, Normand Rajotte et Sylvie Readman. 2 Voir Christian Roy, « Mémoire photographique », compte rendu de l'exposition Dundee de Hua Jin au Centre culturel Notre-Dame-de-Grâce, 6400, avenue Monkland, Montréal, 6 septembre-13 octobre 2019, sur le webzine de la revue *Vie des Arts*. 3 Voir James D. Campbell, « Jocelyne Allouche, Ivan Binet, and Matthieu Cardin, *Vide et vertige*, 1700 La Poste, Montreal, March 24-June 18 2017 », in *Ciel Variable*, n° 107, automne 2017, p. 87-88.

Christian Roy, historien de la culture (Ph. D. McGill), traducteur, critique d'art et de cinéma, est l'auteur de *Traditional Festivals: A Multicultural Encyclopedia (ABC-Clio, 2005)*, ainsi que de nombreux articles scientifiques. Collaborateur régulier des magazines *Vice Versa (1983-1997, <http://viceversaonline.ca/>)* et *Vie des Arts (2010-)*, il a aussi publié dans *Ciel variable*, *Esse* et *ETC.*

Le projet Polaroid – Art et technologie

Musée McCord, Montréal

Du 13 juin au 15 septembre 2019

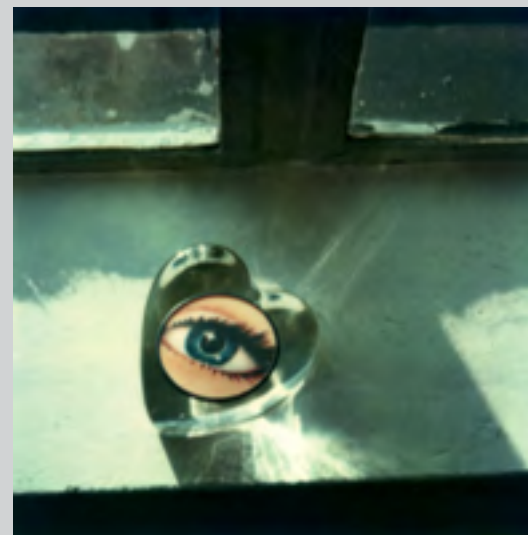
En 2017, la compagnie Polaroid a fêté ses quatre-vingts ans. Fondée à Boston sous le nom de Land-Wheelwright Laboratoire par le jeune étudiant Edwin Land et son professeur de physique George Wheelwright III, elle a permis au duo de scientifiques d'explorer la polarisation du verre optique. Quelques années plus tard, inspiré par la demande de sa fille qui s'étonne de ne pas voir son image immédiatement après une prise de vue, Land se lance dans une nouvelle recherche : l'appareil photo Model 95A et le premier film instantané naissent en 1956 avec un succès et une distribution internationale immédiats.

Depuis, le succès du Polaroid se poursuit, même si les débuts d'une photographie numérique ont pu freiner son utilisation, le film instantané étant devenu trop cher pour les événements familiaux ou l'expérimentation artistique. Entre les annonces autour d'une potentielle fin de sa production et les succès au sein de l'entreprise, son avenir fut mis en péril à plusieurs reprises. Mais les nouvelles équipes de *Polaroid Originals* se sont donné pour mission de retrouver les émulsions d'antan et de perpétuer l'esprit du film et de son inventeur. Aujourd'hui, le film Polaroid retrouve ce partage social que, malgré son instantanéité, la photographie numérique n'a pas pu détrôner. L'immédiateté du tirage que l'on peut s'échanger, afficher ou simplement offrir dans le moment présent séduit toujours autant.

Pour célébrer l'importance de cette invention dans l'histoire de la photographie, cinq commissaires de la Foundation for the Exhibition of Photography ont imaginé une exposition

à la fois chronologique, historique, artistique et didactique. William A. Ewing (ancien directeur du Musée de l'Élysée à Lausanne et fondateur de la galerie Optica à Montréal), Deborah G. Douglas (directrice des collections et commissaire Sciences et Technologie, MIT Museum), Barbara Hitchcock (commissaire, Polaroid Corporation), Rebekka Reuter (commissaire, WestLight Museum for Photography) et Gary Van Zante (commissaire, MIT Museum) forment le groupe de commissaires à l'initiative de ce projet monumental. Cette exposition a été coproduite avec le Massachusetts Institute of Technology Museum, l'heureux acquiescent en 2010 de la collection Polaroid léguée gracieusement par la PLR IP Holdings, LLC, propriétaire de la marque. Les archives et les artefacts d'origine comme les plans de conception, les maquettes ou les différents modèles d'appareils instantanés disposés élégamment comme des trésors sous vitrine permettent aux visiteurs de saisir ce génie industriel qui a bouleversé et qui a démocratisé l'image dans les sociétés occidentales.

L'exposition contient également des œuvres provenant de collections publiques et privées. Celles des plus grands noms de la photographie du XX^e siècle se côtoient sur les cimaises du musée : André Kertész, Robert Mapplethorpe, Sarah Moon, Guy Bourdin, Andy Warhol, David Hockney, ou encore Ansel Adams, fier collaborateur et « testeur » au long terme pour la firme Polaroid. Pour compléter ce panel, le musée McCord qui a accueilli *Le Projet Polaroid* tout l'été, a proposé un échantillon du patrimoine



Paolo Gioli, *Questo volto non è il mio volto (This Face Is Not My Face)*, 2010

André Kertész, *August 13, 1979*, 1979

© Succession André Kertész, permission de la galerie Stephen Bulger



Toshio Shibata, *Untitled (#228)*, 2003



Kunihiro Shinohara, *Cosmic #9*, 1993-2000

photographique québécois en incluant quatre artistes montréalais ayant exploré à un moment ou à un autre ce médium : Louise Abbott, Benoît Aquin, Evergon et Charles Gagnon. Il est intéressant d'étudier les différentes fonctions qu'endosse le film Polaroid : tandis que Louise Abbott l'utilise pour sa fonction d'unicité et de souvenirs en tirant le portrait à des photographes de renom lors des Rencontres de la Photo à Arles, en France, Benoît Aquin propose une série sur les travailleuses du sexe à Montréal, avec des témoignages écrits à même le tirage, série qui énonce une forme documentaire que l'on retrouve peu dans l'utilisation du film Polaroid, certainement en raison de son prix.

Au-delà d'un phénomène social et économique, ce film est de toute évidence un support toujours chéri par les photographes et sujet à expérimentation dans les dérives de ses formes papier et de sa chimie, comme chez les artistes

Damien Hustinx et Ellen Carey. Peut-être que cette exploration du Polaroid dans sa matérialité aurait pu être un volet plus vaste de l'exposition. Néanmoins, cette magistrale présentation a su certainement combler les plus nostalgiques de l'image argentique tout en satisfaisant le jeune public qui ne cesse de faire renaître ce film « vintage ».

D'une photographie expérimentale au portrait en passant par la nature morte, l'exposition découpe cette rétrospective par thématiques et non en suivant une chronologie des œuvres. Les modèles du film Polaroid sont de tailles variées – certains instantanés sont de formats impressionnants – et se partagent l'espace muséal sous forme de chapitres tels qu'*Interrogations*, *Observations*, *Contemplation*, *Configurations* ou encore *Mises en scène*. Ces choix thématiques interrogent le processus créatif de ce film et de son instantanéité, au service d'une démarche artistique. Tandis que

certains photographes testent les prouesses techniques du film, d'autres vont l'explorer dans son esthétique et son immédiateté pour créer des séries dynamiques, des ambiances scénarisées ou cinématographiques. Dans une ambiance feutrée au spectre des couleurs mythiques de la marque, le visiteur campe dans un espace temporel agréablement flou pris dans les abîmes de l'histoire d'une photographie et peut librement décider de son parcours avant d'atteindre la dernière salle plus éclairée en présentant une collecte de Polaroid initiée par l'institution montréalaise auprès du public et d'organismes locaux, proposant ainsi, pour terminer, une expérience participative et immersive.

Le Projet Polaroid – Art et technologie reflète encore une fois parfaitement les missions du département de la photographie du McCord qui ne cesse de consolider le lien entre l'histoire – d'une

technique, d'une collection –, la photographie contemporaine et le citoyen montréalais. Après Vienne, Hambourg, Berlin, Singapour et Montréal, l'exposition itinérante *Le Projet Polaroid – Art et technologie* s'installera enfin sur les murs du MIT Museum à Cambridge à l'hiver 2020.

Sophie Bertrand est photographe et rédactrice photo indépendante. Depuis 2018, elle poursuit un cursus universitaire en muséologie à l'UQAM dans le but de développer des projets de recherche et de commissariat en photographie.



Ellen Carey, *Pulls (CMY)*, 1997, © Joyne H. Baum Gallery, New York et M+B Gallery, Los Angeles

Bruce Charlesworth, *Untitled*, 1979



David Goldblatt, *A Farmer's Son with his Nursemaid, Heimweberg, Nietverdiend, Western Transvaal*, from the series *Some Afrikaners Photographed*, 1964 (printed 2010), gelatin silver print, courtesy of Goodman Gallery, Johannesburg

The Walther Collection: The Way She Looks

Ryerson Image Centre, Guest curator: Sandrine Colard
September 11–December 8, 2019

Photography extends the gaze, making material its spectrum of desires and subject positions – whether violence, control, submission, negotiation, or resistance. Once etched as image – on plate, print, or screen – the momentary exchange circulates and is entrenched as truth. For *The Way She Looks*, curator Sandrine Colard expands John Berger's assessment of patriarchal visual dynamics – “Men look, women are looked at” – into realms of racial power. And then, she undoes it. Through over one hundred works drawn from the Walther Collection, of and by African women from the

mid-nineteenth century to the present, Colard prompts viewers to consider alternate ways of reading images.

The photographic encounter as performed for ethnographic archives, objectifying its subjects, is critiqued. The exhibition begins with a wide range of such images made to illustrate typological specimens for burgeoning fields of colonial ethnography and to support racial hierarchies. African women were staged performing traditions such as hairdressing, nude, and carrying babies on their backs. Postcards, cartes de visites, and albums, produced as exotic

and erotica, were distributed through European markets. Indigenous women were also photographed in European-style portrait studios using Western conventions of fashion, pose, lighting, and painted backgrounds to create sensitive character portraits suggesting Eurocentric respectability.

The anonymity of production of many of these images blocks our knowledge about transactions between the mostly white, male photographers and their subjects. The absence is useful for Colard, as it opens space for alternative interpretive strategies. Following Tina Campt's work of "listening to photographs," it is proposed that "frequencies" or "muscular tensions" in facial expressions may reveal sitters' experiences – whether resistant or willing. This subversive hermeneutics allows for a more fluid visual economy that challenges "truths" embedded in rigid ethnographic formats and can recuperate subjects' agency. Colard claims that



Guy Tillim, *Fiorinda Ngoma, Her Mother Rosalia Nahamba (Holding Baby Filomena Lasinda), and Her Sister Rosali Sindali, Holding Baby Guerra*, from the series *Kunhinga*, 2002, inkjet print, courtesy of Stevenson, Cape Town and Johannesburg

at times, "the female sitters' confident and forthright gazes rival that of the photographer." The concept collides provocatively with what is now the more established understanding of the medium: its inability to reveal truth.

The strategy becomes increasingly unnecessary as the exhibition jumps chronologically into the mid-twentieth century, when more production details are known and fomenting independence and women's movements were beginning to unravel power imbalances inside and outside the frame. A selection of prints by each of the Malian Bamako commercial studio photographers, Malick Sidibé and Seydou Keita, show their female subjects – paying customers commissioning portraits for their own use – as self-fashioned performers in their chosen outfits and poses. Some adopt Western styles, reflecting perhaps

the threat to African cultural sovereignty that Steve Biko termed "mental colonization." But other subjects proudly display elements seen in nineteenth-century images – textile patterns, surface design, hair dressing, and social adhesion – indicating the strength of their traditions. One example is Keita's portrait of two women, wearing identical fabric designs signifying kinship and solidarity, standing before patterned backgrounds. This haptic surfeit of surface rippling across flattened pictorial space is favoured over the Western pictorial convention of realist perspective.

Enduring cultural traditions are similarly demonstrated in J.D. 'Okhai Ojeikere's project, *Hairstyles*. In the 1950s during Nigeria's independence movement, Ojeikere began travelling through his country to document women's regional hair designs – a subject that also fascinated colonial photographers. He made over two thousand negatives to celebrate and

promote African culture, four of which are presented here. Their square format, careful lighting, and fine printing situate them as fine art prints, but their strict adherence to the back or profile view associates them with both the colonial classificatory style and the modernist *Neue Sachlichkeit*. This curious amalgam of Western genres is corralled for the struggle for national sovereignty.

Cameroonian portrait photographer Samuel Fosso promoted African culture through his series *African Spirits* (2008). Fosso donned elaborate costumes to represent important cultural figures from Africa and its diaspora. His impeccable impersonation of Black nationalist Angela Davis, haloed by her magnificent afro, is a remarkable exploration of Black gendered identity.

In support of South Africa's anti-apartheid movement in the 1980s,



Jodi Bieber, *Babalwa*, from the series *Real Beauty*, 2008, inkjet print, courtesy of Goodman Gallery, Johannesburg

photographers David Goldblatt, Guy Tillim, and Santu Mofokeng captured racial conflict in the international black-and-white social documentary style of the period. Photojournalism organizations such as Afrapix and the educational Market Photo Workshop were and, in the latter case, remain important in nurturing young Black photographers. Goldblatt's *A farmer's son with his nursemaid, Heimweeberg, Nietverdiend* (1964) shows a tender exchange between his subjects in front of a barbed-wire fence that poignantly illustrates the pain of apartheid division.

Women step out of the frame in the exhibition's final sections. In two street portraits from Nontsikelelo "Lolo" Veleko's series *Beauty is in the Eye of the Beholder* (2003), in a style not dissimilar to ethnographic portraits, young women proudly display their colourful hybrid flair. The now-familiar African interest in pattern and textiles is employed in four videos from Grace Ndiritu's series *Still Life* (2005–07) to disrupt the Western tradition of visually accessing women's

bodies, as seen extensively in the exhibition's historical images. In each video, a woman shifts and slides between expanses of patterned fabrics, revealing only glimpses of her naked body. This playful melding of references – Henri Matisse's flat coloured canvases, the nude models upon whose bodies modernist abstraction was developed, and Western perspective.

The gender posturing seen in Fossi's work becomes full blown in other artists' works. South African "visual activist" Zanele Muholi dedicates her practice to celebrating and supporting LGBTI South Africans through portraiture. Although the post-apartheid Constitution enshrines their rights, marginalization and violent targeting continue. Muholi's committed purpose does not detract from the aesthetic value of her often beautiful large colour prints. Like the earlier ethnographic images and Ojeikere's *Hairstyles*, this project might also be considered typological. The five portraits from her series *Faces and Phases* (2006–ongoing) stage transgendered individuals. Muholi updates the tired old, pain-laden anthropological formats: the tall Black transgendered *Miss D'vine I* (2007), her flat chest bereft of the breasts so compelling for Western ethnographers, wears a plastic beaded Zulu skirt and red stilettos and sits centred against roadside grasses littered with plastic detritus.

The exhibition's celebratory dénouement is a large colour portrait that takes over the final wall – South African Jodi Bieber's *Babalwa* (2008) from her series *Real Beauty*. A formidably large Black woman wearing only white undergarments, heels, and jewellery, her body an undulating s-shape of fleshy folds, stares down the camera's, and our, gaze. Women, now as both photographer and subject, have arrived and are standing their ground.

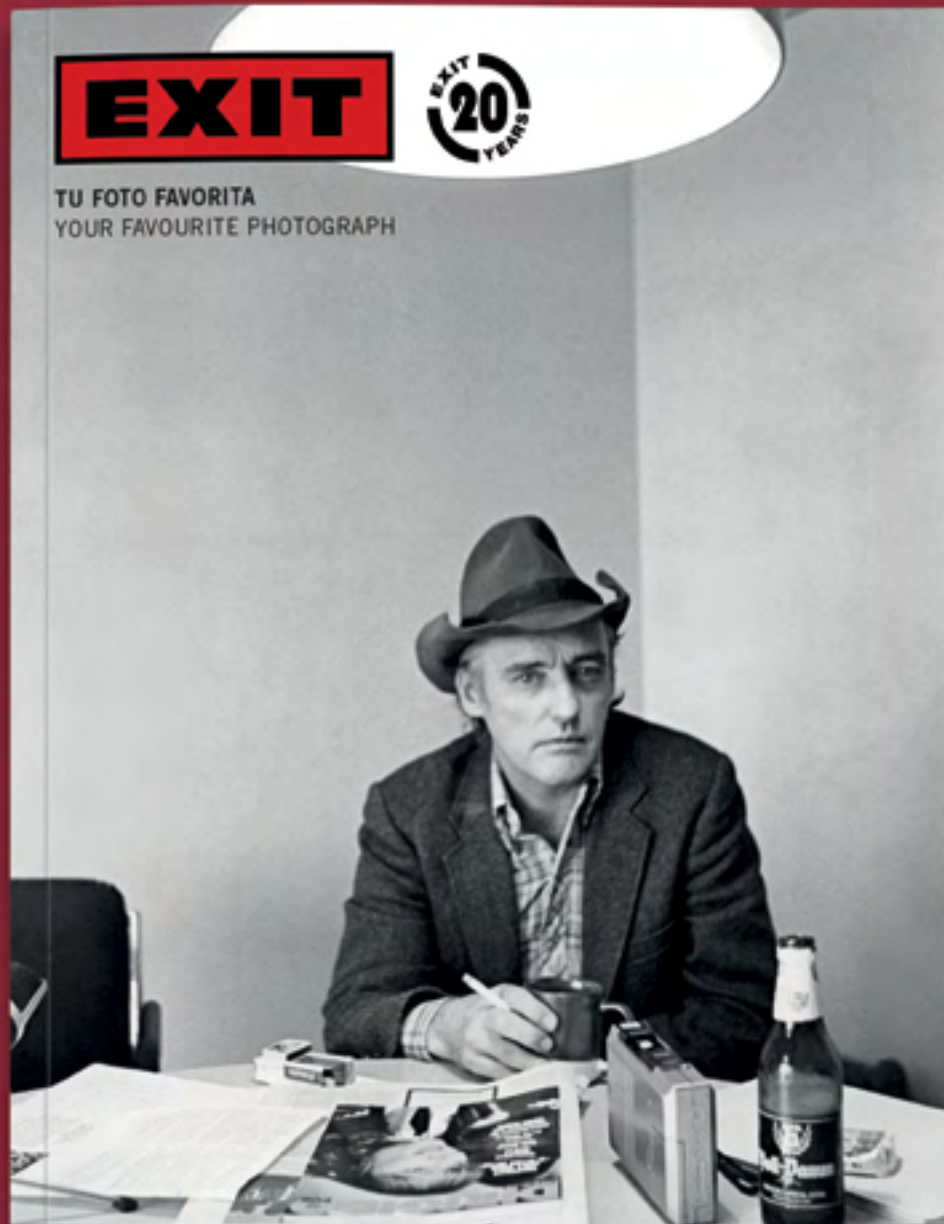
—
Jill Glessing teaches at Ryerson University and writes on visual arts and culture.
—



Alfred Martin Duggan-Cronin, *Bakgatla*, South Africa, early to mid 20th century, gelatin silver print, courtesy of The Walther Collection, Stevenson, Cape Town and Johannesburg, and The McGregor Museum, Kimberley

These years have flown by

EXIT celebrates its 20th Anniversary



with **EXIT #76** · Your favourite photograph
and kicks off for the next 20 years with more photography

Published in Madrid (Spain), EXIT is a quarterly International Photography Magazine.

Don't miss any issue, visit EXIT Shop

www.exitmedia.net

Karen Tam: *the chrysanthemum has opened twelve times*

January 23 – March 29, 2020 / Curator: Mona Filip



koffler gallery

Karen Tam, *Nous sommes tous des brigands / We are all robbers*, 2017 (installation detail).

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



MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

Jin-me Yoon

Ici ailleurs d'autres spectres

20 février —
31 mai 2020

Commissariat | Anne-Marie St-Jean Aubre, en collaboration avec Ève De Garie-Lamanque

Jin-me Yoon, *Rest*, 2012, épreuve à développement chromogène. Gracieuseté de l'artiste
Une exposition du Musée d'art de Joliette



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Ville de
Rimouski



museerimouski.qc.ca



MONTRÉAL
QUÉBEC

38^e

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM SUR L'ART

17.03.20 → 29.03.20

INTERNATIONAL
FESTIVAL OF FILMS
ON ART

38TH

ARTFIFA.COM

Canada

Montréal

TELEFILM
CANADA

TOURISME /
MONTREAL

Québec



Québec

Papier

Foire d'art

contemporain

Grand Quai du Port de Montréal
200, rue de la Commune O.

24-26 avril 2020

papiermontreal.com

Organisé par



Présenté par



mai

montréal,
arts interculturels

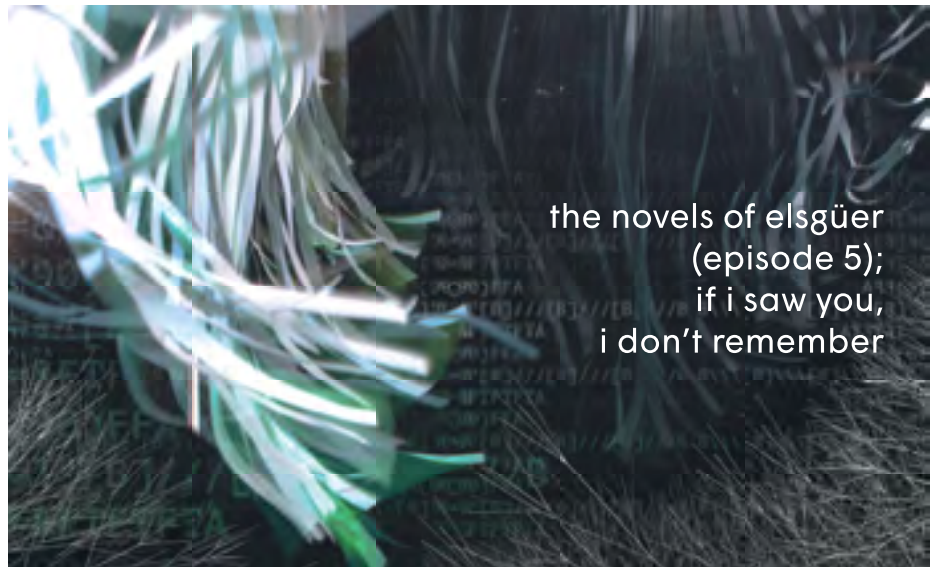
LAURA ACOSTA + SANTIAGO TAVERA

08 fév > 07 mar
vernissage
8 fév - 19h

entrée libre

3680 jeanne-mance

À la fois installation audiovisuelle immersive et prestation, *The Novels of Elsgüer* traduit les mouvements d'un corps invisible en données visuelles sous forme d'animations filamenteuses, de réflexions intermittentes et d'ombres papillotantes. Véritable expérience sensorielle, cette œuvre s'interroge sur la façon dont des individus contrastés – visibles ou non – ont le potentiel de créer de nouveaux espaces tout en remettant en question la visibilité, l'inclusion et l'exclusion. Il s'agit du cinquième épisode d'une série d'installations transdisciplinaires amorcée en 2015 et cocréée par les artistes colombiens Santiago Tavera et Laura Acosta.



© Laura Acosta & Santiago Tavera

m-a-i.qc.ca

Canada Montréal Québec

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY



14 mars au 19 avril 2020

VERNISSAGE : Dimanche 15 mars, 14 h

Matière, masse et poussière

David Armstrong Six
Leyla Majeri
Stefan Sollenius
Thea Yabut

Commissaire : Manel Benchabane

Stefan Sollenius, Boards, 2017

176 chemin du Bord-du-Lac - Lakeshore | Pointe-Claire (Québec) H9S 4J7
514 630-1254 | pointe-claire.ca

Pointe
Claire

ORIGINÉES

EXPOSITION PHOTOGRAPHIQUE

OLIVIER GRUNEWALD
ET BERNADETTE GILBERTAS

PLANÉTARIUM RIO TINTO ALCAN

DÈS LE 28 JANVIER



espacepourlavie.ca

Montréal 



espace
pour la
vie montréal

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

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

Collections
Galeries 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

RÉSEAU ART ACTUEL

reseauartactuel.org

CIEL VARIABLE

N° 114 / FÉVRIER – JUIN 2020 / FEBRUARY – JUNE 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 ou 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

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
SOLENE 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 ARCAD
KÂTHE ROTH

Préresse / Pre-press
PHOTOSYNTHÈSE

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 978-2-924357-28-6 (IMPRIMÉ)
ISBN 978-2-924357-29-3 (NUMÉRIQUE)
1^{er} trimestre 2020 — 1st 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 PAKASAAR
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

● 1 an / year 30 \$
● 2 ans / years 50 \$

International

● 1 an / year 40 \$
● 2 ans / years 70 \$

INSTITUTIONS

Canada

● 1 an / year 40 \$
● 2 ans / years 60 \$

International

● 1 an / year 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

Cynthia Dinan-Mitchell
Étrange familiarité

Du 8 février au 26 avril 2020

Jamelie Hassan
Ni de l'est ni de l'ouest
Neither from the east
nor the west

Du 30 mai au 6 septembre 2020

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

expression.qc.ca



© Cynthia Dinan-Mitchell, *Entretiens de fin de soirée (détail)*, 2017. Photo: Charles-Frédéric Ouellet



They Forgot That We Were Seeds

KC Adams, Deanna Bowen, Roxana Farrell,
Bushra Junaid, Amy Malbeuf, Meryl McMaster,
Cheyenne Sundance, Katherine Takpannie

Curator / Commissaire : Kosisochukwu Nnebe

Shannon Finnegan: Lone Proponent of Wall-to-Wall Carpet

Curators / Commissaires : Heather Anderson
and / et Fiona Wright

2020.02.09 – 2020.04.19

cuag Carleton University
Art Gallery

cuag.ca



Carleton
UNIVERSITY
Canada's Capital University

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

Canada Council Conseil des arts
for the Arts du Canada

Shannon Finnegan, *Do you want us here
or not? #1*, 2017, digitized drawing / dessin
numérisé, courtesy of the artist / avec la
permission de l'artiste

**THE INTERNATIONAL ART FAIR
FOR PHOTOGRAPHY**

PARIS PHOTO

Presented with **apad**

**2-5 AVRIL 2020
PIER 94
NEW YORK**

 Reed Expositions

WWW.PARISPHOTO.COM

LECTURES READINGS

It was the word beyond speech.

– Hermann Broch, *The Death of Virgil*

When the immense drugged universe explodes

In a cascade of unendurable colour

And leaves us gasping naked,

This is no more than the ecstasy of chaos:

Hold fast, with both hands, to that royal love

Which alone, as we know certainly, restores

Fragmentation into true being.

– Robert Graves, *Ecstasy of Chaos*

Gnarled orbs of yellow.

Like prehistoric fruit

ripened by the Mediterranean sun

in a Mediterranean garden,

abandoned.

– Ewa Zebrowski, *Lemons*

Traces of Virgil as a Chalk Giant: Ewa Monika Zebrowski's Meditations on Cy Twombly

Since 2014, noted Canadian artist Ewa Monika Zebrowski has been exploring the universe of artist Cy Twombly on both sides of the Atlantic. For those of us who were seduced by Zebrowski's early Venetian photographs in homage to now-deceased poet Joseph Brodsky, her Twombly studies offer similar sustenance for eye and mind.¹ Zebrowski once said that Brodsky's writing was a catalyst for exploring, in the medium of photography, her own reflections on memory and personal history. So, too, her Twombly images and poems arise from autobiographical incidents and conjure a worthy scaffolding from which we can better appreciate his eloquent gestural high-wire acts of chalkboard-like scratching, chromatic smearing, and pigment clotting.

Twombly lived in Italy for fifty years, and Zebrowski spent time around his studio, his garden, and other cherished places from whence he drew inspiration, and her work richly adumbrates her vision of his rich and enduring legacy. She also spent untold hours looking at hundreds of his Polaroids, which were, for her, understandably something of a revelation. Of course, she had known his work for years. But the Polaroids spoke to her, and eloquently, too. This immersion was but one of the many that led her into the heart of his thinking, which she brilliantly evokes as she shadows him in a sort of parallel narrative fiction in which a gifted interpreter reaches for the stars.

Cy Twombly is a titanic figure in twentieth-century art history. His idiosyncratic practice, in which he combined unforgettable and potent "childish" scribbling with bursts of colour and

classical references to art and poetry of antiquity, is widely considered among the finest of the last century. His epic, sage, and lush fandangos of marks are instantly recognizable, poised between Eros and the corporeal, Heaven and Hell, the image and the sign.

Twombly moved to Rome in 1957, and later to Gaeta on the Tyrrhenian coast south of Rome. The move was life-changing and afforded him inspiration and sustenance for his work from a wealth of classical sources and beyond. In 1962 he began a famous cycle of works based on myths, including *Leda and the Swan* and *The Birth of Venus*. Myths and mythopoesis were frequent themes of his work in the 1960s.

Twombly once spoke of painting as being "more fusing – fusing of ideas, fusing of feelings, fusing projected on atmosphere."² Fusing projected on atmosphere. It's precisely what Zebrowski does in her conjuration of mood as she moves about Twombly's memory, environment, and work. If that work can be understood as a sublime encounter with our collective cultural memory, we can see the intrinsic allure for Zebrowski. His many expressions on mythological subjects form an integral and salutary part of that memory. His angelic meta-script with its liminal textuality and pictographic content, underscored by reworking and erasures and striking spontaneity, stands apart from late Modernism.

Zebrowski's first three works in relation and tribute to Twombly were produced during two residencies at the American Academy in Rome in 2014 and 2015, following extended visits to the Twombly Gallery at the Menil Collection



time, 2015 (twombly, italia)

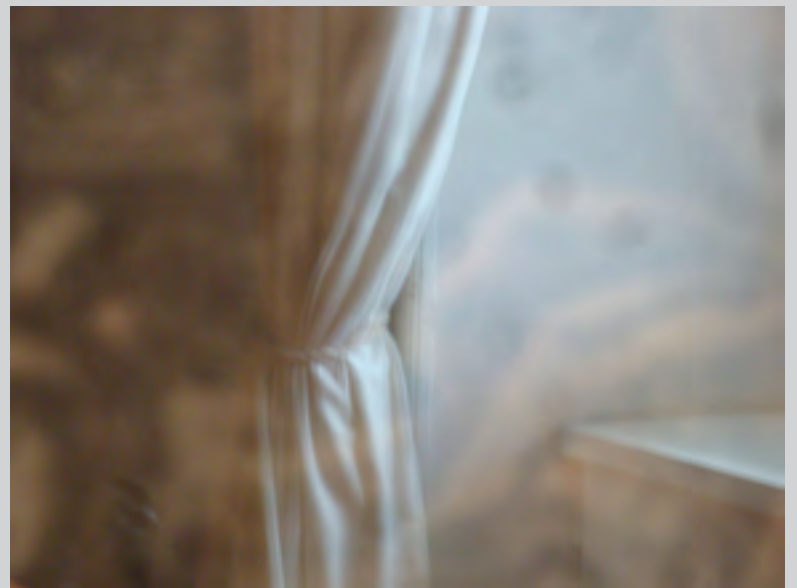
in Houston in 2014. Her time in Rome – a city for which she professes a profound love – allowed her to nimbly and methodically explore Twombly's Roman landscape. She would spend time at the Twombly Foundation in Gaeta and visit his house in Bassano in Teverina in the company of his son, Alessandro. Although she began with the intention of only taking photographs, she was moved to write poetry. She says, "I was so moved by Twombly's work that I wanted to have a conversation with him. He became my muse."³

Zebrowski had various conversations with Nicola del Roscio, who spent his entire adult life assisting and advising Twombly. After Twombly died, in 2011, and del Roscio became the president of the Cy Twombly Foundation, he devoted

himself to celebrating and protecting his work and legacy. Del Roscio, who first met Twombly when he was a twenty-year-old university student living in Rome – seventeen years Twombly's junior – showed an unusual fidelity to the artist for over fifty years. Twombly married Italian baroness Luisa Tatiana Franchetti in 1959, and they welcomed their son Cyrus Alessandro Twombly later that same year. Franchetti, a gifted painter in her own right, led an autonomous life; when she died, in 2010, Twombly was on his own deathbed. The visit to Twombly's Bassano home in the company of his son was important for Zebrowski, who only then realized that he had once lived in Via Monserrato in Rome, the same street where she had rented rooms while working for the Canadian Embassy (working



Janiculum, 2015 (twombly, italia)



for the cultural attaché on a special film program) in the 1980s. This strange coincidence delighted her and suggested augury.

For Zebrowski, seeing Twombly's work exhibited at the Museum of Cycladic Art in Athens, in juxtaposition with sculptures from antiquity, was transformative. She says, "I understood more his attachment and fascination to the past. Myth, Archaeology, Antiquity. When I began taking photos and began thinking about Cy's world images did not seem enough. I wanted to convey what I was thinking and feeling. So I started to write poems!" These poems figure in Zebrowski's books dedicated to Twombly, her noble muse.

twombly, italia (2015) was the first of Zebrowski's Twombly works.⁴ It is an all-white book that unfolds in an accordion of images and a separate hand-stitched pamphlet, a lean book of poems. The two work in reciprocal harmony yet independently of one another, as a narrative. The images do not illustrate the poems, but each informs the other: a nonlinear presentation about the ephemeral nature of being, and the desire and longing that inhabits us all, unresolved. When the book is first opened, it appears white, like a monochrome blank canvas, a space of meditation and conjuration.

The publication was produced with the generous collaboration of the Nicola del Roscio Foundation. Zebrowski wanted to create a narrative about Twombly's sojourn in Italy, in terms of a kind of legendary myth, with some element of truth. As she says of Twombly, "He loved gardens and the sea, and drew inspiration from the beauty, history and nature around him. He loved poetry and mythology and interwove them into his art." Her responsive poems address questions of time and absence, memory and remembrance, fleeting moments of recognition and passage. The photographs, in the form of visual



archive, 2016 (BASSANO IN TEVERINA); *threshold*, 2019 (*The White Sculptures*); *paradise*, 2014 (work in progress, *Roman Notes*)

fragments inspired by Twombly's own photographs, echo his life in Italy through the filter of her receptive lens. Images recall the landscape that fuelled both his life and his art production. MoMA, the Menil Collection, and the Art Institute of Chicago have all acquired copies, as have many colleges and universities.

Zebrowski is also tracking Twombly's life in Italy in *BASSANO IN TEVERINA* (2016), the twenty-five constituent prints of which record what Zebrowski calls "a kind of pilgrimage."⁵ She recounts, "We arrived in a small town, a large stone house on a hill. We entered in silence. I was not sure what I would find or how I would feel to walk through the rooms, his son by my side. I was moved to see the empty spaces where Twombly had lived and worked. I could feel the residue of time, and the loss. *BASSANO IN TEVERINA* is about absence and loss, and the ephemeral nature of being."⁶

Next came *a bouquet for cy* (2017).⁷ This book, with its ten exquisite photo-

graphs and a single poem, "Polaroids," continues her investigation and evocation of a life lived. Twombly loved flowers and photographed them often, and Zebrowski dilates on their organic vivacity and fateful disintegration with brio.

Zebrowski then published the remarkable *The White Sculptures* (2019), a study of metamorphosis that pays tribute to the Twombly's lifelong production of sculptures.⁸ However, after 1976 he produced particularly arresting sculptures, lightly painted in white and possibly suggestive of classical forms. Made from flotsam and jetsam that he had collected over time, laden with classical references and elegiac in tone and tenor, the sculptures are haunting. Zebrowski says, "The sculptures moved me in their delicate, humble beauty. They were displayed in a small room to the right of the main entrance. The room felt like a chapel, a sanctuary, a place to contemplate, to meditate. Somehow, in their whiteness, they seemed to make one strong statement – a statement about antiquity, about

history, about transience. The white sculptures float in my imagination like delicate ghosts."

Zebrowski's current project, *Roman Notes*, is a series of images that dilate on Zebrowski's meandering journeys through Rome and the countryside. They also touch on Twombly's life in Italy peripatetically throughout, and the text pieces derived from his quotations are treated and presented visually as if they were inscriptions or epigraphs. The twenty-five photographs (more may be added) are given equal weight, all printed the same size whether a detail or a landscape. The book may be divided into chapters (with a forty-year timeline). There are no people present in any of the images. The images reveal the background of a life lived, experienced on foreign soil. Together, as she says, they become the map, the territory.

These works, adulatory and elliptical, pungent and deeply moving, constitute an extended paean to Twombly's work in painting, sculpture, and photography. The three publications were self-published with design collaboration by Francine Savard and printing by Datz (*twombly, italia*, and *The White Sculptures*) and PhotoSynthese (*a bouquet for cy*).

It is not surprising that Zebrowski would dilate soulfully on time and memory in poems on Twombly's persona, work, and writing. The eminent literary critic Mary Jacobus is one of the Twombly admirers who think that the writing in his work is important.⁹ And not just writing for its own sake – no one integrates textuality into artwork with the grace, bravado, and rigour of Twombly – for the scribbled integers often bear the appropriation of lines and whole passages of poetry, which Jacobus believes is central to any comprehensive understanding of his work.

Jacobus had privileged access to Twombly's personal library, left, after his death in 2011, in his house at Gaeta. His expansive poetry collection runs the



untitled, 2019 (*The White Sculptures*), detail of Cy Twombly sculpture *Untitled*, 1953, Menil Collection, Houston; *absence*, 2016 (*BASSANO IN TEVERINA*); *hero*, 2016 (*BASSANO IN TEVERINA*)

gamut from Sappho, Theocritus, Ovid, Virgil, Horace, and Catullus to Edmund Spenser and John Keats, and particularly such Modernists as Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, and the Greek poets C. P. Cavafy and George Seferis. This working collection was a source of many significant lodestones for his work. Compliant inhabitants of his library, the poets were called upon at will to supply Twombly with titles and captions for many paintings. And “entire lines and passages of poetry . . . are part of his distinctive aesthetic,” as Jacobus says.¹⁰ Poetry was Twombly’s lifeblood, and Zebrowski’s poetry seems as natural a response to it as her images do. Both enjoy a subtle apprehension of things seen and savoured, and an equal *gravitas*, a sense of being folded in and over the brink of simply immeasurable depths.

Zebrowski conjures for me an image already indelibly in mind of the dead painter as a giant chalk figure, like the Cerne Abbas Giant hill figure near the village of Cerne Abbas in Dorset, England. At fifty-five metres high, it towers over the surrounding landscape like a sentinel, a divine architect of past, present, and future. It depicts a standing nude male figure outlined by shallow trenches dug out of the turf and backfilled with chalk rubble. Although the origin and age of the figure are uncertain, it is often thought to date back to antiquity. Some scholars figure to identify it with a Celtic British figure of the Greek Hercules or some improbable melding of the two.

In any case, it reminds us of Publius Vergilius Maro, usually known as Virgil in English, whom Twombly revered and sacralized. And, of course, by extension, it further evokes the image of the painter himself atop his eyrie on the Italian coast. Virgil was an ancient Roman poet of the Augustan period and dear to Twombly’s heart. He composed three of the most famous poems in Latin

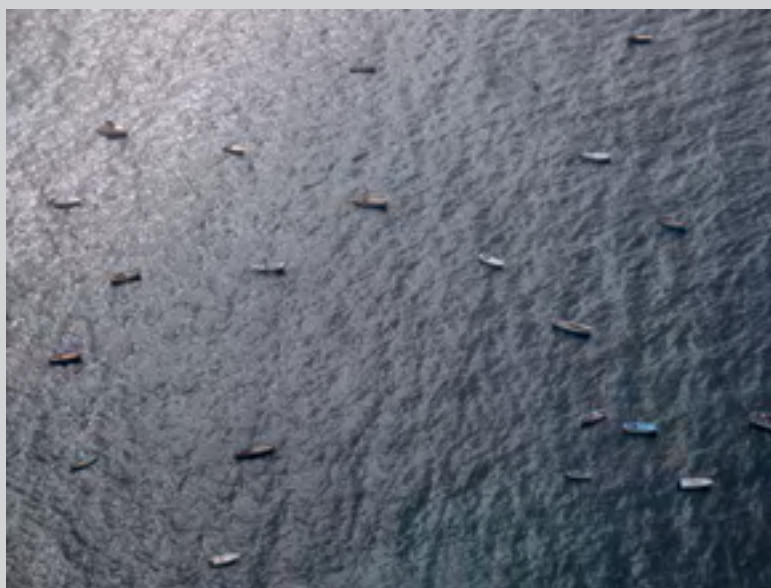
literature: the *Eclogues*, the *Georgics*, and the epic, unforgettable *Aeneid*.

Zebrowski seems to be channelling Twombly’s own several ghosts in these works. She is a supreme poet of the

liminal, an imagist of an overwhelmingly subtle and eloquent persuasion. Some of her images are as light as life’s breath exhaled on a pane of clear glass in the cold time of the year; others are darker

and more sumptuously summer-deep in their mien. All resonate with an impalpable truth. Zebrowski’s serene obsession has left us with that rarest and most humbling of things: a palimpsest of images as haunting and unforgettable in their own right as Twombly’s timeless, munificent, and calligraphic language. There can be no more fitting accolade for what she has achieved here.

1 The project, *remembering brodsky*, had its inception when a friend lent Zebrowski *Watermark*, a book on Venice written by Joseph Brodsky, who made many visits to the fabled city of canals, usually in winter. Brodsky was a Nobel Prize-winning poet and author who was exiled from the Soviet Union in 1972 and, after arriving in the United States, once served as American Poet Laureate. **2** Anne Sherwood Pundyk, “Cy Twombly Sculpture,” *The Brooklyn Rail*, September 2011, <https://brooklynrail.org/2011/09/artseen/cy-twombly-sculpture>. **3** This and other quotations attributed to Zebrowski in this essay come from communications with the artist. **4** *twombly, italia* is a limited-edition artist book that includes a sequence of ten poems and twenty-one photographs, including two Polaroids by Twombly, used with special permission. It was printed on Munken Print Cream (photographs on 90 g, poems on 70 g) in two hand-stitched accordion books presented in a slipcase edition of seventy. **5** *BASSANO IN TEVERINA* (2016) is a series of twenty-five archival inkjet prints, printed on Asuka Natural Japanese paper, measuring 20 × 26 inches (for a special edition, 26 × 33 inches) in an edition of nine. **6** A number of photographs from the *BASSANO* series were selected for exhibition by British curator and critic David Company, curator of the Biennale für Aktuelle Fotografie taking place in Mannheim in February, 2020. **7** *a bouquet for cy* is a limited-edition artist book comprising a poem and ten photographs printed on Moab Entrada 190 g; it is an accordion book presented in a slipcase measuring 5.25 × 4.5 inches, in an edition of twenty. **8** *The White Sculptures* is a limited-edition artist book comprising a poem and twenty-one photographs in fifty-two pages on Munken Print Cream 70 g, hand stitched and presented in a slipcase edition of twenty. **9** See Mary Jacobus, *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016). **10** *Ibid.*, 1.



Riviera di Ulisse, 2015/2019 (*twombly, italia*); *boats*, 2015/2019 (*twombly, italia*)

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



CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N°113

TRANS - IDENTITÉS IDENTITIES

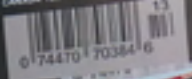
Kent Monkman
JJ Levine
Erasmus Schröter

Luigi Ghirri
Dave Heath
Contact 2019
Martin Bureau

PAROLES / VOICES
Audrey Genois

Anselm West Rivers
Myrlam Jacob-Alford
Guy Tillim
Denis Rioux
Intimate Portraits
Barbara Breitenfellner
Michelle Bui
Steve Leroux
Birthe Pientek

AUTOMNE / FALL 2018
EN BOUTIQUE JUSQU'AU 17 JANVIER 2019
EN NEWSSTANDS UNTIL JANUARY 17, 2019
CANADA 12.00 \$ / USA 8.00 \$ / EUROPE 12.00 €



Abonnez-vous à Ciel variable pour
ne manquer aucun numéro et
épargner sur le prix en kiosque

Pour consultation et abonnement

Subscribe to Ciel variable to
not miss any issue and save on
the newsstand price

To Browse and Subscribe

CIELVARIABLE.CA



MUSÉE
McCORD

Griffin -town

Montréal en mutation

Robert Walker

Exposition de photographies
du 7 février au 9 août



ROYAL PHOTO marsan

LA
PRESSE

MONTREAL
GAZETTE

LA
VITRINE
COM
VOTRE
GUIDET
CULTUREL

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

Québec